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

LUCI REGINA CHAMLIAN

JOÃO CARLOS MARINHO E PEPETELA: DOIS ESCRITORES EM PONTO DE BALA

— o gênero policial em *Berenice detetive* e *Jaime Bunda, agente secreto*

VERSÃO CORRIGIDA

SÃO PAULO

2013

LUCI REGINA CHAMLIAN

JOÃO CARLOS MARINHO E PEPETELA: DOIS ESCRITORES EM PONTO DE BALA

— o gênero policial em *Berenice detetive* e *Jaime Bunda, agente secreto*

Tese apresentada à Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São
Paulo, como requisito parcial para
obtenção do título de Doutora em
Letras

Área de concentração: Estudos
Comparados de Literaturas de
Língua Portuguesa, Departamento
de Letras Clássicas e Vernáculas

Orientador: Prof. Dr. José Nicolau
Gregorin Filho

VERSÃO CORRIGIDA

**SÃO PAULO
2013**

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.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C448j Chamlian, Luci Regina
João Carlos Marinho e Pepetela: dois escritores
em ponto de bala - o gênero policial em Berenice
detetive e Jaime Bunda, agente secreto / Luci
Regina Chamlian ; orientador José Nicolau Gregorin
Filho. - São Paulo, 2013.
207 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área
de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de
Língua Portuguesa.

1. Comparatismo literário. 2. Literaturas de
língua portuguesa. 3. Policial (gênero) . 4. João
Carlos Marinho. 5. Pepetela. I. Gregorin Filho, José
Nicolau, orient. II. Título.

Nome: CHAMLIAN, Luci Regina.

Título: *João Carlos Marinho e Pepetela: dois escritores em ponto de bala – o gênero policial em Berenice detetive e Jaime Bunda, agente secreto.*

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de Doutora
em Letras.

Aprovada em: 24 de abril de 2013

Banca Examinadora

Prof. Dr. José Nicolau Gregorin Filho

Instituição: Universidade de São Paulo - USP

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Profa. Dra. Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento

Instituição: Universidade Estadual Paulista - UNESP

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. João Luís Cardoso Tápias Ceccantini

Instituição: Universidade Estadual Paulista - UNESP

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Profa. Dra. Tania Celestino de Macêdo

Instituição: Universidade de São Paulo - USP

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Profa. Dra. Rita de Cássia Natal Chaves

Instituição: Universidade de São Paulo - USP

Julgamento: _____

Assinatura: _____

*Para meu pai, que usava capas de chuva parecidas com as do Humphrey Bogart.
Ele teria se orgulhado muito desta minha aventura intelectual.*

*Para minha mãe, grande contadora de filmes. Perdi a conta de quantas vezes ela descreveu,
com grande detalhe e paixão, cenas e enredos do que hoje reconheço como clássicos do
cinema noir.*

*Para minhas irmãs, com quem desbravava inóspitas paragens no meio da sala, desmontando
as cortinas para nos servir de adequadas vestimentas a fim de que pudéssemos saquear latas
de goiabada e declamar poemas inventados na hora.*

*Para minhas sobrinhas e sobrinhos, pela torcida, pelo entusiasmo e pela alegria
por este projeto.*

Para a pequena Julia, grande leitora do mundo.

*Também dedico esta tese ao José Nicolau Gregorin Filho, meu paciente, atento e carinhoso
orientador, à Tania Macêdo, e à Maria Zilda da Cunha, professoras queridas desta escola e
duas vezes participantes de minhas bancas de qualificação —
pelo generoso acolhimento a este trabalho.*

E para Helena Alexandrino, pela amizade, pelo encorajamento, e pelas risadas.

AGRADECIMENTOS

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela concessão de bolsa de estudos em dois diferentes momentos deste projeto, sem a qual teria sido muito mais difícil a realização desse trabalho.

Ao meu orientador, professor doutor José Nicolau Gregorin Filho, pela generosa acolhida, pela inteligência, pelo estímulo sempre renovado, pelo carinho, pelo ambiente de liberdade criado ao longo da trajetória desta pesquisa, propiciando-me um contexto favorável à produtividade e ao aprofundamento intelectual, e por sua benevolência.

À professora Maria Zilda da Cunha, pelo entusiasmo generoso e inspirador com que sempre recebeu este projeto, pelo carinho, pela sensibilidade e agudeza intelectual, pela confiança que depositou em mim durante o primeiro exame de qualificação sugerindo que fosse ele continuado como projeto de doutoramento direto, e por sua bondade.

À professora Tania Macêdo, pelo encorajamento, pelo carinho, pelas palavras sempre amigas, por seu seguro conhecimento, pelas sugestões inspiradoras, pela confiança que depositou em mim durante o primeiro exame de qualificação sugerindo que fosse ele continuado como projeto de doutoramento direto, e por sua generosidade.

À professora Fabiana Buitor Carelli Marquezini, pelas aulas que me descortinaram novos horizontes enriquecendo sobremaneira o meu projeto, pelo constante questionamento intelectual, pela disposição sempre amiga e afetuosa, e pela delicadeza.

À professora Maria dos Prazeres Santos Mendes, pela sábia supervisão no estágio, pelas aulas inspiradoras, pelas caronas emaranhadas e divertidas, pelos deliciosos pães da Nilza, e pela afetuosidade.

À professora Nivia Marcello, pelas excelentes aulas, pelo senso de humor, pelo estímulo, pela dedicação, pela ajuda inestimável, e pela doçura.

Ao professor Benjamin Abdala Júnior, pela sabedoria, pelo estímulo e pela cortesia.

À professora Rita Chaves, pela simpatia, pela disposição amiga e afetuosa, pela comida angolana, pelo brilho, e por sua graciosidade.

À professora Viviana Bosi, pela generosa acolhida, pelas aulas lindas, pelo compartilhamento de sua paixão pela literatura, e por sua gentileza.

Ao professor Jorge de Almeida, pela generosa acolhida, pelas aulas estimulantes, e por sua vivacidade.

À Cecília Lopes, da editora Global, pelo gentil empréstimo de livros, pelo interesse, e por sua disponibilidade.

À Mari e à Creuza, do CELP (Centro de Estudos de Literaturas e Culturas de Língua Portuguesa), e à Roseli, do DLCV (Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas), pela eficiência, pela presteza, pela ajuda sempre na hora certa, e pela simpatia.

Aos membros da banca de defesa desta tese, os professores doutores José Nicolau Gregorin Filho, Edna dos Santos Nascimento, João Luís Ceccantini, Tania Macêdo e Rita Chaves, pela generosidade, pelo carinho, pela seriedade, e pelas excelentes sugestões.

De cada uma dessas pessoas recebi valiosos apoio e ensinamento, pelos quais agradeço, de todo o coração.

*Compreender melhor uma obra não significa decifrá-la:
os seus corredores são infintos.*

Osman Lins

RESUMO

CHAMLIAN, Luci Regina. *João Carlos Marinho e Pepetela: dois escritores em ponto de bala – o gênero policial em Berenice detetive e Jaime Bunda, agente secreto*. 2013. 207 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

A presente tese procura sustentar que as obras do *corpus* desta pesquisa, *Berenice detetive*, do brasileiro João Carlos Marinho, e *Jaime Bunda, agente secreto*, do angolano Pepetela, duas narrativas literárias de língua portuguesa, são ambas tributárias do gênero policial sem, no entanto, abdicarem de ser, ao mesmo tempo, obras *sui generis*. Para dar suporte a semelhante proposição busca-se, inicialmente, inventariar e comentar os mais importantes traços das principais vertentes do gênero policial e sua relação com história e sociedade; em seguida, analisa-se, em separado e comparativamente, as obras *Berenice detetive* e *Jaime Bunda, agente secreto*, – a fim de compreender em qual medida estas obras se inserem no ou se afastam do gênero policial; com quais obras literárias ou cinematográficas, dentro e fora do gênero policial, e com quais vertentes do citado gênero, ambas dialogam; quais procedimentos intertextuais lançam mão em sua construção; em quais contextos ambas estão inseridas; e os efeitos estéticos, culturais e sociopolíticos que alcançam. Após a realização das análises acima mencionadas, tenta-se elucidar o modelo teórico de análise comparativa de narrativas ficcionais efetuado nesta investigação por intermédio do gênero literário, num esforço de contribuição teórica desta pesquisadora ao campo dos Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Palavras-chave: Comparatismo literário. Literaturas de língua portuguesa. Gênero policial. João Carlos Marinho. Pepetela.

ABSTRACT

CHAMLIAN , Luci Regina. *João Carlos Marinho and Pepetela: two writers in bullet point - the crime genre in Berenice detective and Jaime Bunda, secret agent*. 2013. 207 p. Dissertation (PhD) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

This dissertation sets out to prove that the works *Berenice detective*, by the Brazilian author João Carlos Marinho, and *Jaime Bunda, secret agent*, by the Angolan author Pepetela, two literary narratives of the Portuguese language, are related to the crime genre without abdicating being, at the same time, *sui generis* works. In order to support similar proposition, we initially seek to identify and comment on the most important traits of the main strands of the crime genre and its relationship with history and society. Then the works *Berenice detective* and *Jaime Bunda, secret agent* are analyzed, separately and comparatively, to understand to what extent these works are part or apart from the crime genre; which variants of the crime genre they are related to either in literary or movie works; which intertextual procedures are used in its construction; in which contexts both are embedded; and the aesthetic, cultural and sociopolitical effects achieved. After the analysis, we try to elucidate the theoretical model for comparative analysis of fictional narratives through the literary genre in an effort to contribute to the field of Comparative Studies in Literatures of Portuguese.

Keywords: Literary comparatism. Portuguese-Language Literatures. Crime genre. João Carlos Marinho. Pepetela.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 A INVESTIGAÇÃO COMEÇA: SOBRE O GÊNERO POLICIAL	20
1.1 NASCIMENTO, CARACTERÍSTICAS, OCORRÊNCIAS: A NARRATIVA POLICIAL CLÁSSICA OU DE ENIGMA	20
1.1.1 Século XIX: o caldeirão que cozinhou o gênero	21
1.1.2 Decifrando enigmas, desconstruindo mistérios	24
1.1.3 Um duelo de pistolas feitas à mão, curare e peixes tropicais: elitismo, artificialismo e colonialismo	27
1.2 O <i>NOIR</i> AMERICANO: CONDIÇÕES ATMOSFÉRICAS	31
1.2.1 Dashiell Hammett: quando o detetive se põe a escrever	34
1.2.2 O pesadelo <i>noir</i> : como a sombra persegue o corpo	36
1.2.3 David Goodis, o homem invisível do romance <i>noir</i>	38
1.2.4 Violência, sexo, machismo, sadismo e macarthismo: Mickey Spillane	39
1.3 ESPIONAGEM: NARRATIVAS DE GUERRA	41
1.3.1 James Bond, o agente 007	43
1.4 O CASO SIMENON	46
1.5 GÊNERO POLICIAL E SOCIEDADE: INTERTEXTUALIDADES, REPRESENTAÇÕES DA MULHER E OUTROS ASPECTOS	49
1.5.1 Intertextualidade e gênero policial	49
1.5.2 Relações intertextuais e efeitos de sentido	50
1.5.3 A representação da mulher no gênero policial	52
1.5.4 Panorama, perspectivas, tendências e usos da ficção policial	59
2 UM CASO A DESVENDAR: <i>BERENICE DETETIVE</i>	61
2.1 RETRATO FALADO DE JOÃO CARLOS MARINHO	61
2.2 <i>BERENICE DETETIVE</i> : OBJETIVOS E MÉTODOS DE ESTUDO	66
2.2.1 Obra e contexto	66
2.2.2 <i>Berenice Detetive</i> : resumo	67
2.2.3 As tramas de um enredo: anotações de leitura	74
2.2.4 Detetives em ação, detetives em relação: caracterização dos detetives e representação de gêneros em <i>Berenice detetive</i>	76
2.2.5 Relações intertextuais em <i>Berenice detetive</i>	83
2.2.5.1 Um modo de matar familiar(es): a maçã envenenada	84
2.2.5.2 Os anões acendem lâmpadas	86

2.2.5.3 Mordomo Abreu (e os direitos trabalhistas).....	87
2.2.5.4 Frade João (e as insígnias da fé).....	90
2.2.6 O ar que a turma respira: “este não é um mundo perfumado”	93
2.2.7 <i>Berenice detetive</i> e gênero policial	100
2.2.8 <i>Berenice detetive</i>: reflexões de leitura	102
 3 RASTREANDO MISTÉRIOS: JAIME BUNDA, AGENTE SECRETO	106
3.1 RETRATO FALADO DE PEPETELA	106
3.2 JAIME BUNDA, AGENTE SECRETO: OBJETIVOS E MÉTODOS DE ESTUDO	109
3.2.1 Obra e contexto	109
3.2.2 <i>Jaime Bunda, agente secreto</i>: resumo	110
3.2.3 Enredos, desenredos e mistérios: anotações de leitura	128
3.2.4 O cérebro e a bunda de um detetive: investigando Jaime Bunda.....	133
3.2.5 Relações intertextuais em <i>Jaime Bunda, agente secreto</i>	138
3.2.5.1 Jaime Bunda e James Bond: diálogos desorbitados.....	138
3.2.5.2 Quando cai o sol, aparece a lua	141
3.2.5.3 O <i>début</i> de Jaime Bunda: Angola também tem o seu Maigret	146
3.2.6 Jaime Bunda e as mulheres: <i>Cherchez la femme</i> ou “Que mulher vou procurar, senhor Bunda?”	154
3.2.7 Funje de pacaça à moda neoliberal: caçadores e caçados na Angola do século XXI	160
3.2.8 Jaime Bunda e o caso do romance policial.....	167
3.2.9 Ascensão e queda de Jaime Bunda	169
3.2.9.1 A bunda	170
3.2.9.2 A personagem enquanto detetive.....	171
3.2.9.3 A relação com as mulheres	172
3.2.9.4 A comicidade da personagem	174
3.2.9.5 Conformismo e rebeldia de um detetive angolano	175
3.2.10 Uma seção para dona Filó ou como dona Filó sabe o que sabe	175
3.2.11 <i>Jaime Bunda, agente secreto</i>: reflexões de leitura.....	180
 FINAL DO INQUÉRITO OU CONCLUSÕES	182
1 BERENICE DETETIVE E JAIME BUNDA, AGENTE SECRETO: AFINIDADES E DIFERENÇAS.....	182
2 OS MÉTODOS DE UMA DETETIVE OU COMO FIZ A COMPARAÇÃO	190
 REFERÊNCIAS	198
OBRAS CONSULTADAS	203

INTRODUÇÃO

Um gênero literário que teve nascimento ‘oficial’¹ em meados do século XIX expressando-se em inglês aproximou, nesta tese, duas narrativas de língua portuguesa: uma publicada no Brasil em quase final do século XX; a outra, de autor angolano, no primeiro ano do século XXI. As obras são *Berenice detetive* (1987) de João Carlos Marinho, e *Jaime Bunda, agente secreto – estórias de alguns mistérios* (2001), de Pepetela, e o gênero sobre o qual falamos é o policial. Gênero que, segundo Jorge Luis Borges, um astrólogo poderia até fazer o horóscopo já que, algo raro em se tratando de um gênero literário, sabemos o dia, o ano e a hora de seu nascimento. Também lhe conhecemos o pai, aquele norte-americano de testa alta e olhar melancólico que nos conta em seus textos coisas terríveis que muitos de nós talvez nem devêssemos, mas amamos ler.

Este gênero ‘inventado’ por Edgar Allan Poe nunca conheceu declínio em popularidade e constitui desde então vasto conjunto de textos variados, que não cessa também de crescer.

Como já salientava a professora Sandra Reimão (1983), desde o início as narrativas do gênero policial eram pródigas em realizar jogos intertextuais, tal procedimento tem sido quase sua marca registrada.

Para Ernest Mandel (1988), teórico marxista e ávido leitor de romances policiais, o gênero policial seria uma história social, pois esta categoria espelharia, querendo ou não, as grandes contradições de nossas sociedades, mesmo quando concretizada em obras de ‘mero’ entretenimento.

Antes, porém, de anunciar mais claramente o objetivo da presente tese, vamos falar um pouco dos autores das obras do *corpus* deste trabalho.

João Carlos Marinho e Pepetela são ambos muito conhecidos no cenário literário de língua portuguesa e praticamente dispensam apresentações.

Marinho estreia na literatura infantil brasileira em 1969, época da ditadura militar, com *O gênio do crime*, obra que inaugura a série das “Aventuras da Turma do Gordo”.

¹ Palavras ou frases entre aspas simples, nesta tese, serão utilizadas sempre que quisermos marcar ironia, uso impróprio ou particular, destacar palavra a ser conceituada e citação no interior de citação, quando esta estiver entre aspas duplas.

O escritor brasileiro, nascido em 1935, estudou no Brasil e na Suíça, formou-se aqui em Direito e por muitos anos exerceu a função de advogado trabalhista, experiência que será importante na composição de alguns de seus personagens e temas.

O gênio do crime, publicado em pequena editora, logo conheceu grande êxito, tanto do ponto de vista de sua recepção crítica como junto a seu público.

Com esta obra e com as seguintes, o autor renovou a ficção brasileira voltada às crianças e jovens, com uma prosa inteligente e bem-humorada, que efetuava um diálogo de teor crítico com a história do país, principalmente naqueles livros lançados durante o período da ditadura militar.

Mais de quarenta anos após o lançamento do primeiro título, a série das “Aventuras da Turma do Gordo”, da qual *Berenice detetive* é um exemplar, continua conquistando o interesse e entusiasmo de seus muitos leitores.

Pepetela, literalmente nome de guerra de Arthur Mauricio Pestana, nascido em Angola em 1941, foi guerrilheiro do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), chegando a escrever alguns de seus livros na frente de batalha, como *As aventuras de Ngunga* (escrito em 1972 e publicado em 1973) e *Mayombe* (escrito em 1971 e publicado em 1980). Autor muito conhecido em seu país, a obra *As aventuras de Ngunga* circulou intensamente em Angola, tendo a função de alfabetizar a população. Desde então, a luta de Pepetela contra o colonialismo (e contra o neocolonialismo) tem sido travada principalmente por meio da literatura, que não abandonou, apesar de seu desencanto com os rumos tomados pelo Estado após a libertação. Sua obra é voltada à interpretação da sociedade angolana, com uma perspectiva pós-colonial. Segundo Ana Mafalda Leite:

A crítica pós-colonial considera as formas e os temas imperiais caducos, esforça-se por combater e refutar as suas categorias, e propor uma nova visão de um mundo, caracterizado pela coexistência e negociação de línguas e de culturas. O termo *Pós-colonialismo* pode entender-se como incluindo todas as estratégias discursivas e performativas (criativas, críticas e teóricas) que frustram a visão colonial, incluindo, obviamente, a época colonial; o termo é passível de englobar além dos escritos provenientes das ex-colónias da Europa, o conjunto de práticas discursivas, em que predomina a resistência às ideologias colonialistas[...] reveladores de sentidos críticos sobre o colonialismo.

(LEITE, 2003, p. 11)

Dentro dessa perspectiva pós-colonial, em 2001, o autor publica seu primeiro livro de feição policial: *Jaime Bunda, agente secreto*. A obra é muito bem recebida pelos leitores, e Pepetela lança, em 2003, *Jaime Bunda e a morte do americano*.

Os contornos de nossa pesquisa

Não terá escapado ao leitor a constatação de que as duas obras do *corpus* deste trabalho pertencem a sistemas literários diferentes, seja por se dirigirem a leitores de faixas etárias diversas, seja por circularem em espaços diversos também (*Berenice detetive*, principalmente nas escolas, *Jaime Bunda, agente secreto*, em livrarias), com diferentes instâncias de comercialização, mediação e recepção. Em princípio, tais diferenças desaconselhariam sua comparação.

No entanto, para além de reivindicarmos igualdade de tratamento crítico para as literaturas infantil e juvenil em relação às demais, encontramos relevante ponto em comum entre as obras do *corpus* que favorecem seu estudo comparativo: *Berenice detetive*, obra da literatura infantil brasileira, *Jaime Bunda, agente secreto*, obra da literatura angolana, e ainda a literatura policial, com a qual as duas obras dialogam em sua construção, situam-se, todas, à margem do cânone. Estas modalidades literárias sofreram, ou ainda sofrem, alguma forma de segregação. Foi esta condição de marginalidade – ou de ‘ex-centricidade’ – o que mais fortemente atraiu o nosso olhar para estes objetos.

Tanto *Berenice detetive* como *Jaime Bunda, agente secreto*, como acabamos de mencionar, têm em comum, na sua configuração geral, o intenso diálogo com o gênero policial, evidenciado não só pelos títulos das duas obras, como pela ampla utilização de intertextualidade e paródia na construção de personagens e enredos.

Esta consideração levou-nos a indagar de modo sistemático se estas duas narrativas de língua portuguesa pertenceriam ou não ao gênero policial, vindo essa interrogação a se constituir no principal problema de pesquisa deste trabalho, tornando-se mesmo o eixo em torno do qual exercemos a comparação entre as obras brasileira e angolana, levando-nos ainda a construir nossa tese propriamente dita de que as duas narrativas do *corpus* deste trabalho são, a um só tempo, tributárias do gênero policial e obras *sui generis*.

À medida que íamos entrando em nosso assunto, mergulhando na leitura e releitura das duas narrativas e estudando o mais amplamente possível o gênero policial, novas

perguntas se impuseram, imprimindo mais direções à presente pesquisa e passando também a orientar nossos estudos e questionamentos sobre as obras do *corpus* deste trabalho.

Passamos a inventariar, um tanto aleatoriamente, algumas das mais importantes indagações que guiaram nossas análises e orientaram nosso percurso e olhares para tal objeto de pesquisa:

a) Como as duas obras se relacionam com as narrativas policiais? Seriam as mesmas legítimas representantes do gênero, conformando-se às suas prescrições, ou rompem de alguma forma os limites genéricos?

b) Como são construídas, nas duas obras em foco, as personagens-título enquanto detetives e quais são seus métodos de atuação?

c) Com quais obras da tradição do gênero policial tais narrativas parecem dialogar?

d) Como são nelas retratadas as personagens femininas?

e) Como se dá, em ambas, a construção da ambientação?

f) Com qual intuito nossos autores, um brasileiro, outro angolano, além de nos fazer rir, parodiam ou dialogam com um gênero literário cujos maiores representantes são ingleses ou norte-americanos?

g) Até onde vão os limites de um gênero literário aparentemente tão codificado quanto o policial?

Para sustentarmos a tese que aqui propomos, ou seja, de que as duas narrativas do *corpus* deste trabalho, *Berenice detetive* e *Jaime bunda, agente secreto* são, ao mesmo tempo, tributárias do gênero policial e obras singulares, intentamos construir análises destas duas obras com a finalidade de compreender de que maneira elas, em separado e comparativamente, se relacionam com o gênero policial; se são as mesmas integrantes deste gênero ou se rompem, de algum modo, os limites genéricos; que tipo de sociedades refletem; e que outras reflexões mobilizam, enquanto obras, e em sua relação com as sociedades brasileira e angolana.

A estrutura desta tese

Passamos agora a descrever os capítulos e demais segmentos que compõem o presente trabalho, começando por esta “**INTRODUÇÃO**”, que tem o propósito de apresentar

esta tese ao leitor, indicar-lhe o principal problema e as interrogações fundamentais de nossa pesquisa, bem como indicar o roteiro de sua organização. Em seguida, apresentamos e comentamos os demais segmentos e capítulos. Deixaremos, no entanto, de indicar, capítulo a capítulo, o referencial teórico de que lançamos mão, porque este vem designado ao longo do texto, nas “**CONCLUSÕES**” e/ou na bibliografia ao final do presente trabalho.

“A INVESTIGAÇÃO COMEÇA: SOBRE O GÊNERO POLICIAL” – 1º capítulo

Para responder às questões relacionadas à presença e ao grau de adesão ou de transgressão das duas narrativas do *corpus* ao gênero policial, inicialmente procuramos entender vários aspectos desta categoria literária, tendo em vista sua história, principais variantes e autores, traços e convenções de construção ficcional em relação a personagens (principalmente o detetive), enredo, foco narrativo, temas e símbolos, tradicional presença de jogos intertextuais, papel da mulher nas variantes principais do gênero, implicações ideológicas, contextos sociais, relação com história, cultura e sociedade. Buscamos também conhecer alguns dos mais importantes procedimentos de intertextualidade, como a paródia e a paráfrase, bem como seus efeitos de sentido, para podermos lidar com questões relacionadas às relações intertextuais. O capítulo primeiro de nossa tese é o resultado desses estudos.

“UM CASO A DESVENDAR: *BERENICE DETETIVE*” – 2º capítulo

O segundo capítulo é dedicado à obra *Berenice detetive*, de João Carlos Marinho. Nele, procuramos apresentar o autor e seu contexto, destacar o caráter inovador representado por sua obra no cenário da literatura infantil brasileira num momento político repressivo e sufocante que foi o da ditadura militar em nosso país, e o quanto essa experiência histórica é marcante na obra de Marinho pelo viés do humor e da crítica. Depois dessa breve apresentação, realizamos um resumo detalhado de *Berenice detetive*, acompanhando sua linha central de ação, para que se possa, posteriormente, estudar o pertencimento ou não desta narrativa ao gênero policial, as relações intertextuais manifestadas na obra através das referências e citações de livros e filmes e o significado de tais remissões, a representação da mulher, a ambientação, temas e símbolos significativos, e

as relações com história e sociedade brasileira, num esforço do melhor entendimento possível desta obra do *corpus*.

“RASTREANDO MISTÉRIOS: JAIME BUNDA, AGENTE SECRETO” – 3º capítulo

O terceiro capítulo volta-se para o estudo da narrativa *Jaime Bunda, agente secreto*, do autor angolano Pepetela. Espelhando o plano acima apresentado para a obra *Berenice detetive*, buscamos aqui apresentar o autor e o seu contexto, destacar a atuação de Pepetela na luta contra o colonialismo e mencionar o quanto a experiência de vida desse autor se transforma em obra literária. Após essa brevíssima apresentação, realizamos um resumo detalhado de *Jaime Bunda, agente secreto*, descrevendo neste principalmente a ação central da narrativa e o movimento de seus vários narradores para que, em seguida, se possa analisar esta obra em função de seu pertencimento ou não ao gênero policial; investigar as relações intertextuais através de citações, referências a e apropriações de livros e filmes, bem como buscar entender o sentido destas remissões; pensar também a representação da mulher; a ambientação; temas e símbolos; e relação com história e sociedade angolana, — buscando ampliar as possibilidades de leitura desta narrativa.

“FINAL DO INQUÉRITO ou CONCLUSÕES”

Esta parte da tese contém duas seções. A primeira é “BERENICE DETETIVE E JAIME BUNDA, AGENTE SECRETO: AFINIDADES E DIFERENÇAS”, onde finalizamos os estudos sobre as duas obras do *corpus*, destacando em ambas os resultados das análises, as respostas encontradas às interrogações da pesquisa, bem como os contrastes e semelhanças evidenciados pela análise comparativa realizada entre elas através do gênero policial. Concluímos, nesse segmento, todo o esforço empreendido nas várias e sucessivas aproximações a nossos objetos de pesquisa, reiteramos pontos e apresentamos também novas reflexões.

A próxima e última seção é “OS MÉTODOS DE UMA DETETIVE OU COMO FIZ A COMPARAÇÃO”. Nela, tentamos elucidar a(s) trajetória(s) metodológica(s) trilhada(s) no curso da realização deste projeto de pesquisa, consubstanciado na análise comparativa das duas narrativas de língua portuguesa do *corpus* deste trabalho, efetuada através do ângulo

do gênero policial. Na medida em que o ‘modelo teórico’ desta tese foi sendo construído durante sua própria execução, podendo ser recuperado na sua inteireza só depois de realizado, entendemos que o melhor lugar para situá-lo seria na parte final deste trabalho, destinado às Conclusões.

O leitor desta tese encontrará ali alguma repetição de questões colocadas aqui, mas os dois trechos têm a pretensão de servir a propósitos diferentes. Nesta **“INTRODUÇÃO”** buscamos principalmente apresentar o projeto, o principal problema de pesquisa desta tese e as interrogações fundamentais que nos propusemos para orientar nossa investigação. Já em **“OS MÉTODOS DE UMA DETETIVE OU COMO FIZ A COMPARAÇÃO”**, quisemos refletir sobre o trabalho efetivamente realizado, apresentar a fundamentação teórica que deu suporte à nossa investigação, como também apontar os caminhos trilhados por ela, com o intuito de possibilitar o desenho de alguns padrões ou modelos teóricos que possam, talvez, contribuir com o esforço de outros pesquisadores da área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Como notará o leitor, diferentemente das demais, esta seção é escrita na primeira pessoa do singular, na medida em que procura elucidar os caminhos teóricos tomados especificamente por esta pesquisadora.

Algumas pistas para o leitor

Investigar um texto literário para se averiguar se ele pertence ou não ao gênero policial; procurar em seu corpo por pistas, indícios e sinais que possam revelar relações havidas entre ele e outros textos, que, por sua vez, deverão ser também investigados para se examinar a justeza ou impertinência de tais suspeitas; procurar pelos motivos do autor; decifrar suas palavras, símbolos, figuras verbais, alusões e imagens; procurar descrever como tal obra foi realizada, são procedimentos que indubitavelmente aproximam o pesquisador de obras literárias à figura do detetive ficcional.

Romances policiais se constroem em torno de alguns elementos básicos que mantêm o conjunto equilibrado. Tais elementos são, principalmente, o crime, o detetive (o investigador), a investigação e seus métodos, o criminoso, a vítima.

Continuando a comparação entre os dois campos de investigação (por sinal, ato já anteriormente realizado por estudiosos de epistemologia ou de semiótica ou da própria literatura) se o pesquisador é o detetive, a obra literária é o crime, e o criminoso, o autor.

Evidentemente que em grande parte da ficção policial tradicional o principal trabalho do detetive é encontrar o criminoso. Na literatura, de modo geral, excetuando-se talvez a existência de pseudônimos mantidos em segredo ou o caso mais raro de falsificações, a identidade dos autores é conhecida de antemão e costuma figurar nas capas dos livros, não constituindo questão teórica penosa para o investigador literário.

E a pesquisa científica, tese ou construção teórica, comparando ainda os dois campos, assemelha-se ao caso criminal ficcional, ao inquérito, ou à investigação.

Faltou aludirmos àquele elemento que em uma obra ficcional é explícita e concretamente conhecido quando do encontro de seu corpo, mas que no caso da investigação teórica literária pode nem tão facilmente se manifestar: a vítima. Quem, numa tese de literatura, assumiria o seu desafortunado papel?

Se fizermos muito mal o nosso trabalho, esta poderia ser a própria obra analisada e/ou seu autor e, certamente, o leitor.

Por falar em leitor, lembramos que Jorge Luis Borges nos desafia a ler *Dom Quixote* como se fosse um livro policial, portanto, enquanto leitores deste gênero, e nos mostra como tal leitor passa a suspeitar de tudo e todos:

Por exemplo, se ele lê a frase “Em certa região da Mancha...”, naturalmente imagina que aquilo não aconteceu na Mancha. Depois: “...cujo nome não quero lembrar...” Por que Cervantes não quis lembrar-se? Porque, sem dúvida, Cervantes era o assassino, o culpado. Logo vem o resto: “... não faz muito tempo...” – possivelmente o que vier a acontecer não será tão aterrador quanto o futuro.

(BORGES, 1996, p.32)

O leitor desta tese pode, se o desejar, lê-la como sugere Borges, tomando o conjunto de informações históricas sobre autores e obras citados que antecedem as análises das obras do *corpus*, bem como a exposição de cada ‘caso’ literário antes de sua ‘solução’, e mesmo os títulos e intertítulos do sumário, como pistas espalhadas num romance policial. Pistas que, talvez, possuam relação com os fatos ‘delituosos’ aqui investigados: as obras literárias do *corpus* desta tese. De posse dessas pistas, de suas suspeitas e hipóteses, o leitor poderá construir suas teorias relacionadas com a autoria e construção desses ‘crimes’. Mas não antes de conhecer os dados do problema. Pois, como nos aconselha o detetive consultor de Conan Doyle (2008, p.35), o célebre Sherlock Holmes: “É um erro capital teorizar antes de ter todas as evidências. Envies a julgamento”.

Duas notas para concluir esta (já longa) introdução

A presente pesquisa, “João Carlos Marinho e Pepetela: dois escritores em ponto de bala – o gênero policial em *Berenice detetive* e *Jaime Bunda, agente secreto*”, foi originalmente concebida como projeto de mestrado e assim apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. O estímulo constante de nosso orientador, o professor José Nicolau Gregorin Filho, somado à grande generosidade das duas integrantes da banca do exame de qualificação, professoras Maria Zilda da Cunha e Tania Macêdo, converteram-na em tese de doutoramento direto.

É nosso dever avisar que esta tese contém inúmeros ‘*spoilers*’, palavra que poderia ser traduzida aqui por ‘estraga-prazeres’, pois se trata de revelações de momentos cruciais dos enredos de várias obras de ficção. Por isso, aconselhamos a todos que não leram principalmente *Berenice detetive* ou *Jaime Bunda, agente secreto* que o façam antes de folhear as páginas seguintes, sob pena de ver nos resumos, comentários e nas análises necessárias ao estudo destas obras detalhes dos crimes ali cometidos, com apresentação de vítimas, motivos e até mesmo da identidade de seus assassinos.

1 A INVESTIGAÇÃO COMEÇA: SOBRE O GÊNERO POLICIAL

1.1 NASCIMENTO, CARACTERÍSTICAS, OCORRÊNCIAS: A NARRATIVA POLICIAL

CLÁSSICA OU DE ENIGMA

Histórias que contenham assassinato e outros tipos de crime, violência, elementos de mistério, suspense, atmosfera de medo e angústia, estranhos enigmas, interpretação de pistas e indícios, busca do culpado e temas afins, dispersos ou combinados, sempre existiram na literatura.

Tais ingredientes estão presentes nos relatos bíblicos, como o de Caim e Abel, no episódio de Suzana e os juízes; nas tragédias gregas, como *Édipo Rei*, de Sófocles; em inúmeros mitos e contos de fadas, incluindo-se aí as *Mil e uma noites*, bem como em antigo conto persa dos três filhos do rei de Serendip aproveitado por Horace Walpole e que posteriormente motivou *Zadig*, de Voltaire, obra considerada precursora das histórias de detecção; na obra bem anterior de certo Juiz Ti da dinastia Tang da China imperial, cujos relatos processuais com assassinatos e fantasmas eram amplamente consumidos pelo povo chinês; na obra de Shakespeare; no romance de aventuras; no romance gótico inglês dos séculos XVIII e XIX; no folhetim. Muitas dessas obras são consideradas legítimas precursoras do policial moderno.

No entanto, será com a publicação do conto “Assassinatos da rua Morgue”, do norte-americano Edgar Allan Poe (1809-1949), no *Graham’s Magazine*, em abril de 1841, ou seja, na 4ª década do século XIX de nossa era, que a narrativa policial passa a existir enquanto gênero específico. Poe é considerado, portanto, o fundador do moderno gênero policial.²

A “Assassinatos da rua Morgue” seguiram-se “O mistério de Marie Roget” (1842) e “A carta roubada” (1845). Os três contos³ são protagonizados por Auguste Dupin,

[...] o primeiro *detective* da história da literatura. É um cavalheiro francês, um aristocrata francês muito pobre, que vive em um bairro distante de Paris, com um amigo. Aqui encontramos outra tradição do conto policial: um mistério desvendado por obra da inteligência, através de uma operação intelectual. Esse feito é realizado por um homem muito inteligente, que se chama Dupin; que se chamará, depois, Sherlock Holmes; que se chamará, mais tarde, Padre Brown; que terá outros

² Ainda que tal afirmação esteja sujeita a revisões históricas, para os propósitos desse trabalho, aceitamos esse ‘marco’ como estabelecido. O que nos interessa é a importância da obra de Poe no estabelecimento do gênero como o conhecemos, o modelo que ela proporcionou aos demais cultores do policial, seja para adotá-lo ou para criticá-lo.

³ Sempre que, a partir deste ponto, nos referirmos a essas obras inaugurais de Poe, adotaremos o itálico para destacá-las.

nomes, outros nomes famosos, sem dúvida. O primeiro de todos eles, o modelo, o arquétipo, digamos, é o cavalheiro Charles Auguste Dupin[...]

(BORGES, 1996, p. 35).

Esse homem muito inteligente, o ‘arquétipo do detetive’, verdadeira ‘máquina de raciocinar’, através de argutas observações e análises brilhantes é capaz de desvendar o mais intrincado e aparentemente insolúvel enigma. Pois “o criador do policial é, também, além de criador do gênero, o exemplo mais expressivo da narrativa de enigma” (REIMÃO, 1983, p. 11).

Afora criar o ‘arquétipo do detetive’, Poe irá também, com as histórias protagonizadas por Dupin, estabelecer as ‘leis’ principais do gênero policial na vertente clássica ou de enigma em suas estrutura e características gerais. Tais leis são: um crime enigmático e aparentemente sem solução; a presença de uma dupla história, a do crime e a da investigação; um investigador que decifra o crime através da lógica e da imaginação; história narrada por um amigo do detetive; e imunidade do detetive (o investigador não corre risco de vida ao investigar um crime).

Essa primeira floração do gênero policial, a vertente clássica ou de enigma praticada por Edgar Allan Poe, será posteriormente cultivada por Émile Gaboriau, Conan Doyle, Agatha Christie, Dorothy Sayers, G.K. Chesterton, Rex Stout, entre outros autores.

Antes, porém, de abordarmos mais detidamente as principais características da narrativa policial clássica ou de enigma, vamos mencionar alguns aspectos do século onde ela nasceu.

1.1.1 Século XIX: o caldeirão que cozinhou o gênero

Com a Revolução Industrial, marcada pela produção em larga escala proporcionada pela utilização crescente de máquinas, há grande aceleração da atividade econômica, provocando numerosas mudanças socioculturais relevantes para o ponto que ora nos interessa.

O desenvolvimento científico e tecnológico, o crescimento desordenado das cidades industriais, a aglomeração urbana, o desemprego, o acirramento de conflitos (incluindo-se aqui aqueles entre capital e trabalho), o aumento da criminalidade, a própria criação da

força policial como hoje a entendemos, a ideia do criminoso como inimigo social, o nascimento da imprensa sensacionalista com a proliferação dos chamados *faits divers* (relatos de dramas individuais, incêndios, acidentes, e, principalmente, histórias de crimes reais ‘misteriosos’, estampados nas primeiras páginas dos jornais que se tornavam populares nas décadas de 1830 e 1840 nos Estados Unidos), o enorme crescimento das tiragens dos jornais estimulado pelo sucesso que obtinham junto aos leitores das camadas populares e possibilitado pelas novas e velozes prensas rotativas a vapor, o declínio das taxas de analfabetismo e o próprio hábito de ler, que começava a se consolidar por entre esta população eminentemente urbana, o surgimento do folhetim, a invenção da fotografia, todos esses fatores têm sido apontados por diversos autores como importantes para a fermentação do gênero policial. (BOILEAU-NARCEJAC, 1991; MANDEL, 1988; REIMÃO, 1983)

Esse clima de ‘progresso trepidante’ era acompanhado, no campo das ideias, pelo movimento do positivismo. Tal doutrina foi largamente divulgada no século XIX e, como se sabe, fascinada pelo desenvolvimento científico e tecnológico, preconizava a crença absoluta na ciência e na tecnologia e

[...] tinha [...] como pressuposto fundamental [...] a afirmação de que os fenômenos são regidos por leis. Essas leis existiriam tanto ao nível do mundo natural quanto do orgânico e do universo humano. Uma das consequências dessas concepções positivistas é a crença de que o espírito humano está submetido a leis como qualquer outro fenômeno [...] A crença em que a mecânica mental obedece a certos princípios gerais e em que quem dominar estes princípios saberá usá-los em cada cadeia de ideias, de cada homem particular, estava em plena voga (REIMÃO, 1983, p. 15).

Consequentemente, de acordo com a ‘ciência positiva’, todos os mistérios podiam ser desvendados pela inteligência, mediante um aplicado e metódico trabalho do intelecto. Tal ‘otimismo’, como se sabe, caracterizará o romance policial de enigma.

Por outro lado, com os deslocamentos e aglomerações provocados pela Revolução Industrial, criou-se uma categoria, visível a partir do início do século XIX, a de criminosos profissionais, que era desconhecida no século anterior. Um escritor como Balzac “relacionou o aparecimento dos criminosos profissionais com o surgimento do capitalismo e a consequente emergência do desemprego” (MANDEL, 1988, p.22). Essa nova ‘categoria profissional’ florescerá nas novas cidades industriais.

As primeiras obras do gênero, por conta disso,

[...]localizarão o crime no lugar onde ele aparecerá mais freqüentemente: a cidade. As fachadas, as multidões humanas, os labirintos de ruas serão, quase sempre, personagens mudos constantes nas narrativas policiais. (REIMÃO, 1983, p. 13)

É no contexto desse século em que se conjugam revolução industrial, cidades industriais com seu aglomerado urbano e novos conflitos que a instituição policial, nos moldes como hoje a conhecemos, seria criada.

Na França, foi emblemática a figura de François Vidocq (1775-1857), um ex-condenado que, em troca de liberdade, se tornou informante do Ministério do Interior de Napoleão e chefe de polícia em Paris, no começo do século XIX. “Apoiava-se em uma multidão obscura de delatores e contava mais com a denúncia do que com a dedução, para deter os culpados” (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 15). Por outro lado,

Vidocq, assim como os policiais do início do século, sendo um ex-contraventor, conhece por dentro o mundo dos crimes e os investiga empiricamente, convivendo com os criminosos, e através dessa convivência é que este policial constrói suas investigações e chega a desvendar os crimes que lhe são apresentados.

(REIMÃO, 1983, p.14)

Em 1828 Vidocq publica suas *Memórias*, que inspiraram ou ‘contra-inspiraram’ muitas personagens da literatura francesa, como o Vautrin, de Honoré de Balzac (*Pai Goriot*); o inspetor Javert, de Victor Hugo (*Os Miseráveis*); e ao norte-americano Edgar Allan Poe, que o cita explicitamente em *Assassinatos da rua Morgue*:

— Não podemos julgar os meios — disse Dupin — a partir de um exame tão superficial. A polícia parisiense, que é tão exaltada por sua *argúcia*, é esperta, mas nada mais do que isto. Não existe método em seus procedimentos, além do método sugerido pela inspiração do momento. Desfilam uma série de medidas tomadas a fim de satisfazer ao público; mas não é infreqüente que estas sejam tão mal adaptadas ao objetivo proposto, que nos recordam a frase famosa de Monsieur Jourdain, que mandou buscar seu *robe-de-chambre* — *pour mieux entendre la musique*. Os resultados que eles obtêm não deixam de surpreender com uma certa freqüência, mas na maior parte são obtidos por simples diligência e grande atividade. Quando faltam estas atividades, seus esquemas falham. Vidocq, por exemplo, além de saber adivinhar, era um homem perseverante. Porém, desprovido de um pensamento educado, ele errava continuamente pela própria intensidade de suas investigações. Prejudicava a própria visão por segurar os objetos perto demais. Podia ver assim, quem sabe, um ou dois pontos com clareza

extraordinária, mas seu procedimento o levava necessariamente a perder a visão do conjunto. (POE, 2008, p. 112-113)

Este policial francês servirá ao autor norte-americano como contraexemplo, pois seu Auguste Dupin desdenha o tipo de investigação conduzida por Vidocq, obtida com “simples diligência e grande atividade”, como lemos acima, valorizando, em seu lugar, no desvendamento dos mistérios, o esforço intelectual, conforme os pressupostos positivistas. Dessa forma, Poe inventa o detetive moderno, uma verdadeira ‘máquina de raciocinar’. A personagem poeana será descrita por Lacassin, citado por Sandra Reimão (1983, p. 18), como “um arquétipo literário: o detetive amador, o homem que coleciona enigmas como os outros colecionam objetos”.

1.1.2 Decifrando enigmas, desconstruindo mistérios

Toda aparência enganosa desaparece diante do detetive.

Boileau-Narcejac

Assassinatos da rua Morgue nos é contado por um narrador que não é o detetive, de quem não sabemos o nome, amigo do cavalheiro Auguste Dupin, o muito inteligente protagonista que é uma ‘máquina de raciocinar’. O narrador sempre sabe menos do que o detetive e é seu grande admirador.

Esta forma de narração – narrativas elaboradas por um fiel amigo ao mesmo tempo memorialista e ajudante do detetive protagonista – preconiza e estabelece um modelo de enunciação que encontraremos freqüentemente no romance policial de enigma.

(REIMÃO, 1983, p.20-21)

O imensamente conhecido sucessor de Poe na narrativa de enigma, Conan Doyle (1859-1930), escreverá suas aventuras sherlockianas narradas pelo Dr. Watson. Agatha Christie, algumas vezes, utilizará o Capitão Hastings para narrar os feitos detetivescos de Hercule Poirot. E Rex Stout fará com que Archie Goodwin conte os casos de Nero Wolfe (REIMÃO, 1983, p. 31).

Quando *Assassinatos da rua Morgue* começa, os crimes já ocorreram. Daí decorrem pelo menos duas consequências importantes para a conformação da variante clássica ou de enigma: a existência de uma dupla história, ambas contadas retrospectivamente, a do crime, que terminou antes de se iniciar a segunda, a da investigação; e a imunidade do detetive, que não será atingido, pois só entrou em ação depois do crime ter ocorrido, quando já não havia mais perigo de confronto com o assassino (TODOROV, 2004, p. 96).

Os dois traços acima mencionados, a estrutura de dupla história e a imunidade do detetive, estarão presentes na maioria das narrativas policiais de enigma.

Esse modo de estruturar a narrativa torna-a bastante formalizada:

As cento e cinquenta páginas que separam a descoberta do crime da revelação do culpado são consagradas a um lento aprendizado: examina-se indício após indício, pista após pista. O romance de enigma tende assim para uma arquitetura puramente geométrica: *Murder on the Orient Express* (Agatha Christie), por exemplo, apresenta doze personagens suspeitas: o livro consiste em doze, e de novo doze interrogatórios, prólogo e epílogo (isto é, descoberta do crime e descoberta do culpado).

(TODOROV, 2004, p.96)

O padrão tradicional da narrativa policial de enigma seria uma sequência composta pelo problema, solução inicial, complicação, estágio de confusão, primeiras luzes, solução e explicação. Não era o crime que importava, mas a resolução do quebra-cabeça. A cena final é a revelação do autor do crime, feita pelo detetive, que conseguiu juntar todas as partes e ler todos os índices, desfazendo os enganos com uma explicação detalhada e conclusiva, muitas vezes de estilo teatral, surpreendendo as demais personagens e o leitor. Trata-se de um jogo intelectual. “[...] o verdadeiro tema dos primeiros romances policiais não é o crime ou o assassinato, mas o enigma. O problema é analítico e não social ou jurídico.” (MANDEL, 1988, p. 37).

Dupin é detetive amador, não cobra pelos seus serviços e nem pertence à polícia que, por sinal, despreza, seja por sua incompetência ou por sua truculência, como já vimos na referência a Vidocq. Esse desprezo à instituição policial será volta e meia retomado pelos autores do gênero. A investigação empreendida por Dupin é apenas um passatempo e um desafio cerebral, não uma atividade profissional. Isso também marcará o gênero, detetives amadores frequentemente reaparecerão no policial de enigma.

Amador ou profissional, o que importa ao detetive dessa variante é o exercício da dedução, o predomínio da lógica, o desafio cerebral. Os enigmas serão sempre decifrados: o detetive desse tipo de narrativa consegue explicar tudo, ele é infalível.

Em *O Mistério de Marie Roget*, por exemplo, Auguste Dupin aponta a solução de um caso apenas acompanhando a história pelos jornais, sem sequer sair de seu quarto. A propósito, este conto foi baseado na história real do assassinato de Mary Cecilia Rogers ocorrido nos Estados Unidos e noticiado pelos jornais da época. Poe, provavelmente, reuniu depoimentos da imprensa, transportou o episódio para Paris e fez o mesmo que seu personagem: refletiu sobre eles e deu uma solução ao caso usando o cérebro, o pensamento analítico.

Para Boileau-Narcejac, tal infalibilidade do detetive tornará difícil para os autores dessa vertente o manejo dessa personagem. Sua superioridade intelectual o igualaria a uma máquina. “O homem que nunca se engana exclui-se da comunidade humana” (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p.24). No intuito de lidar com essa infalibilidade, os detetives da vertente clássica irão adquirir humanidade através de suas excentricidades. Os sucessores de Dupin, tais como o próprio, serão todos

[...] excêntricos, personagens estranhas, cheias de cacoetes e manias e – é claro – solteiras, pois não se vê bem Sh. Holmes casado ou Poirot constituindo uma família. Cerebrais ao extremo, parecem incapazes de amar.

(BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 24)

Sherlock Holmes faz uso constante de cocaína e morfina, toca violino, é propenso a desligamentos, tem crises de depressão. Poirot, o belga baixinho e careca, extremamente vaidoso, planta abóboras e irá, ao longo da carreira (de detetive e de personagem) se encher de achaques, manias, neuroses. O monumentalmente gordo detetive Nero Wolfe cria orquídeas, coleciona e bebe muita cerveja, é dado a altas gastronomias. Miss Marple é uma velhinha frágil, gentil, intuitiva e abelhuda.

Retornando-se aqui ao tema da infalibilidade do detetive: o mistério criado pelo assassinato ou crime sempre será resolvido na narrativa de enigma, ou seja, “toda aparência enganosa desaparece diante do detetive” (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 25). A resolução do crime pelo detetive restaura a ordem anteriormente quebrada, restabelece a ‘tranquilidade social’: o criminoso é apanhado, o mal é punido.

As histórias da vertente de enigma, de modo geral, e ainda que não se reduzam a isso, professam um racionalismo otimista, positivista e conservador.

1.1.3 Um duelo de pistolas feitas à mão, curare e peixes tropicais: elitismo, artificialismo e colonialismo

Os crimes a serem desvendados no universo do romance de enigma no período chamado a ‘idade de ouro’⁴ do romance policial podem se caracterizar como crimes de salão ou crimes domésticos, que ocorrem entre os membros das classes altas.

Ernest Mandel, em *Delícias do crime*, analisa os aspectos sociais dos ‘crimes de salão’, em dois trechos que destacamos a seguir:

Na casa de campo inglesa de Agatha Christie ou nas mansões da classe alta americana de Ellery Queen ou Rex Stout, vemos não uma burguesia conquistadora, mas uma classe estabilizada, na qual os *rentiers* [pessoas que vivem de rendas – aluguéis, juros, ganhos com títulos financeiros –, sem desenvolver atividade produtiva (N. do T.)] — e não os empresários — é que dão as cartas. Na verdade, o confinamento do cenário do romance policial clássico para a própria estabilidade da classe alta freqüentemente se torna formalizado como acontece nos romances de Rex Stout: Nero Wolfe cobra preços astronômicos, de forma que os mistérios a serem resolvidos geralmente dizem respeito aos ricos burgueses. A descrição do ambiente da classe alta é às vezes apimentada com humor e ironia, como nos livros de Dorothy Sayers e Rex Stout e parcialmente nas obras de Anthony Berkeley e A.A.Fair. Porém, o domínio do ambiente e dos valores da classe alta é óbvio demais para *deixar de ser ignorado [sic]* (MANDEL, 1988, p. 52, grifo nosso).

Os crimes das salas de visitas, casas de campo, mansões de milionários e salas de reunião de diretoria são marginais na sociedade, exceções e não regras. Os assassinatos dos primeiros romances policiais ainda tinham alguma relação com os verdadeiros criminosos, com as classes “perigosas” ou “criminosas”, com crimes reais cometidos nos bairros pobres e nas zonas de bordéis. Os crimes do romance policial clássico, por outro lado, se tornaram obscuros, abstratos e fictícios (MANDEL, 1988, p. 52-53).

Também indissociável da atmosfera dos romances de enigma no século XIX e nas primeiras décadas do século XX, até a segunda guerra mundial, é que, no campo das relações político-econômicas, o mundo estava sob o influxo do colonialismo:

Em 1900, a rainha Vitória comandava o maior império da história. “Os domínios de Sua Majestade, onde o sol jamais se põe” (como escreveu Christopher North em

⁴ Trata-se do momento de grande florescimento do policial clássico, com enorme produção e consumo, ocorrido no período entre guerras. Seus representantes clássicos são, entre outros, Agatha Christie, G. K. Chesterton, Dorothy Sayers, S. Van Dine, Margery Allingham, Erle Stanley Gardner e Ellery Queen.

Noctes Ambrosianae, em 1829), incluíam possessões em todos os continentes – ao todo, eram 28,49 milhões de quilômetros quadrados (quase um quinto da superfície terrestre) e 400 milhões de pessoas (um quarto da população mundial). Mas o poderio do Império Britânico começara a declinar. Os Estados Unidos ultrapassaram a Grã-Bretanha na produção de carvão, aço e ferro-gusa; a Alemanha incrementou sua máquina militar; e as colônias britânicas estavam cada vez mais inquietas. Cerca de 90 anos mais tarde, as possessões de Londres resumiam-se a 15 territórios dependentes, entre eles, as Ilhas Falkland/Malvinas, Hong Kong e Gibraltar.

(NOSSO TEMPO, 1995, p. 4)

As histórias policiais, notadamente as inglesas, que dominam o gênero na vertente de enigma, nos mostram de um modo ou outro essa realidade.

Em *Um Estudo em Vermelho* (*A study in Scarlet*, 1887), obra em que Conan Doyle apresentou ao mundo o seu Sherlock Holmes, o mais famoso detetive da ficção, descobrimos que o ‘excelente Dr. Watson’ acabava de voltar do Afeganistão, onde servia ao Império Britânico como cirurgião do exército:

No ano de 1878, obtive o título de Doutor em Medicina na Universidade de Londres, e fui então a Netley a fim de fazer o curso prescrito para os cirurgiões do exército. Depois de completar meus estudos naquele hospital, fui devidamente incorporado ao Quinto Regimento dos Fuzileiros de Northumberland como Cirurgião Assistente. Na época, o regimento estava postado na Índia, mas antes que pudesse me juntar a ele, irrompeu a segunda guerra afegã. Ao desembarcar em Bombaim, fiquei sabendo que minha unidade tinha avançado pelos desfiladeiros e já se encontrava bem dentro do território inimigo. [...] [...]fui atingido no ombro pela bala de um *jezail*, que me esmigalhou o osso e roçou a artéria subclávia. Eu teria caído nas mãos dos *ghazis* assassinos, se não fosse a dedicação e coragem demonstradas por Murray, meu ordenança, que me jogou sobre um cavalo de carga e conseguiu me levar a salvo até as linhas britânicas.

(DOYLE, 2008, p. 9-10)

Como nos ensinam as notas da tradutora Rosaura Eichenberg, na obra acima citada, *jezail* é um “fuzil afegão longo e pesado” e *ghazis*, “guerreiros muçulmanos veteranos” (DOYLE, 2008, p.9, rodapé).

As personagens de Agatha Christie são incansáveis *globe-trotters*, que se deslocam muito à vontade pelos domínios do vasto Império de Sua Majestade, como se nota desde os títulos de alguns de seus livros: *Morte sobre o Nilo*, *Mistério no Caribe*, *Morte na Mesopotâmia*, *Assassinato no Expresso Oriente*, *Assassinato em Bagdá*.

Esta alegre possessão do mundo só será de vez em quando perturbada por um ou outro assassinato ocorrido entre a classe alta inglesa, os ‘crimes domésticos’, motivados por paixões humanas tão velhas quanto a que fez Caim matar Abel.

Ciúme, vingança, amor ou ódio frustrado, inveja, ganância são os motivos do crime, “sendo que a ganância burguesa significativamente supera os outros impulsos” (MANDEL, 1988, p.51). Naturalmente que, ao longo do desenvolvimento do gênero, os motivos do crime se ampliarão.

Não se trata, no romance policial clássico, de se analisar paixões ou se tocar “a trágica ambiguidade da motivação humana e do destino”, mas de saber quem matou quem (MANDEL, 1988, p.51), o que está expresso na denominação *whodunit*, que também designa (em língua inglesa) narrativas policiais da vertente de enigma.

Embora o assassinato não seja o único crime investigado nos livros policiais – há, por exemplo, em histórias de Sherlock Holmes, investigação de casos de roubo, falsificação, falsidade ideológica – o homicídio é o seu assunto principal.

As formas de eliminar o próximo são muitas e variadas no romance policial:

O assassinato por bomba, granada, raio laser ou bombardeio aéreo; assassinato por arma branca, espingarda de caça, rifle, metralhadora ou bazuca; por venenos ou drogas; por estrangulamento, garrote ou apedrejamento; por atropelamento, por avalanche ou por eletrocussão; crimes por afogamento ou arremesso de um abismo; crimes com uma vara, pedra, sapato, lenço, corda ou cassetete; crimes com cordas de piano ou sinos de igreja; com os punhos, golpes de mão e todas as técnicas conhecidas de artes marciais da Ásia; crimes por inanição, falta de ar ou luz, hipnose ou terror que conduz ao ataque cardíaco; crimes por procuração ou suicídio induzido; crimes através de máquinas, robôs, agentes animais (cães, crocodilos, aranhas mortais; ou, num livro bem recente, por uma jibóia amestrada!). (MANDEL, 1988, p. 143)

Nos livros de Agatha Christie não há detalhes escabrosos nem cenas de violência. Nem por isso falta inventividade a seus assassinos em seus modos de matar. O mesmo se poderia dizer dos assassinos de Dorothy Sayers, G.K.Chesterton, Ellery Queen, e de muitos outros autores do policial da vertente de enigma. Suas personagens cometem crimes de forma engenhosa, intrincada, elaborada e, por que não dizer, dificultosa, o que valeu a um deles a (divertida) crítica de Raymond Chandler:

Existe também uma história de Dorothy Sayers em que um homem é assassinado quando está sozinho em sua casa à noite. A arma do crime é um peso liberado por meios mecânicos que funciona porque a vítima sempre liga o rádio num

determinado horário, sempre fica parado, de pé, numa determinada posição em frente ao rádio e sempre inclina o corpo num determinado ângulo. Uns poucos centímetros para cá ou para lá, e o assassinato fica adiado. Isto é o que se chama vulgarmente de ter Deus ao seu lado; um assassino que precisa de tanta ajuda da Divina Providência deve estar na profissão errada. (CHANDLER, 2001, p.172)

Venenos merecem um capítulo à parte nas tramas do policial clássico. Eles existem de todos os tipos e têm variada procedência:

[...] desde aquele que vem das misteriosas selvas amazonenses ou africanas, ou aqueles que poderíamos chamar de triviais, como o arsênico, a beladona, até outros que só se transformam em veneno letal por ter a vítima alguma doença que a impossibilite de ingeri-lo.

(MEDEIROS E ALBUQUERQUE, 1979, p. 101)

O artificialismo das tramas da vertente policial clássica, a falta de verossimilhança, a exacerbação do enigma e do quebra-cabeça vão tornando jogo e problema esse gênero literário. Romance-jogo, romance-problema, são outras denominações para o romance de enigma levado ao paroxismo (BOILEAU-NARCEJAC, 1991). Paroxismo que, possivelmente, teria levado o policial clássico também a certo esgotamento.

A narrativa policial, delineada por Poe no século XIX e adotada por seguidores importantes na história do gênero como o francês Gaboriau, Conan Doyle e Agatha Christie, conhecerá seu auge em termos de produção e popularidade na denominada Idade do Ouro da Ficção de Detetive, período que “se inicia após a Primeira Grande Guerra e vai até aproximadamente 1930” (CHANDLER, 2001, p. 166). Não que a modalidade de enigma deixe de ser praticada pelos escritores ou consumida pelo público após 1930.

Rex Stout (1886-1975), por exemplo, iniciou a série do gordo e cerebral detetive Nero Wolfe com *Fer-de-Lance*, em 1934, [traduzido no Brasil por *Serpente* (STOUT, 2008)], série que se estendeu até o ano de sua morte, sendo dos autores mais lidos do gênero até hoje, frequentemente citado como representante da mencionada Idade do Ouro da Ficção de Detetive, mesmo estando fora do período assim considerado. Escreve Ernest Mandel, em *Delícias do Crime*:

Os detetives clássicos não agem, pensam. Em casos extremos, como o de Nero Wolfe, ele só se move pelo andar térreo da sua casa em Manhattan, indo aos andares superiores de elevador, além de ser um cérebro privilegiado na sua mais pura essência.

(MANDEL, 1988, p. 139)

Descrito não raras vezes como ‘montanhoso’, ‘monumental’, ‘hipopótamo’, Nero Wolfe tem quase 130 kg, e os mantém com uma esplêndida dieta, preparada por seu cozinheiro suíço Fritz Brenner, e por um sortimento variado de cervejas, que bebe à larga. Gordo e sedentário, não sobe escadas, usa o elevador para ir ao andar superior de sua casa nova-iorquina, onde mantém uma estufa de quase 10.000 orquídeas raras, e evita sair à rua. Quem faz este serviço, quem entra em ação, à cata de pistas, casos e trocando sopapos e empunhando uma arma, é Archie Goodwin, seu assistente e narrador. Nero Wolfe é o típico detetive excêntrico e cerebral das narrativas de enigma, enquanto seu assistente Archie Goodwin estaria bem mais ao feitio dos novos tempos.

Pois as mudanças que vinham ocorrendo no mundo nas três primeiras décadas do século XX, Primeira Grande Guerra incluída, estavam engendrando um novo tipo de histórias policiais.

1.2 O NOIR AMERICANO: CONDIÇÕES ATMOSFÉRICAS

Para um historiador como Eric Hobsbawm, o século XX começa em 1914, como indica já o próprio título do livro deste autor ao qual nos referimos: *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. De fato, a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), com sua carnificina, catástrofe e absurdo, desmentia as crenças racionalistas, otimistas e positivistas construídas no século XIX.

No campo cultural, estava-se nos primórdios da psicanálise, cuja descoberta do inconsciente abalaria as conservadoras e ‘racionalistas’ ideias correntes da sociedade europeia. O desencanto causado pela guerra foi o estopim para um movimento como o dadaísmo, que valorizava a anarquia, o ‘primitivo’, o irracional, e se voltava contra as instituições burguesas, que se ancoravam em sistemas baseados na lógica e na razão instrumental.

O existencialismo também despontava nesse período, e, como os demais movimentos da época, não comungava do otimismo do século anterior, ou seja, daquele anterior à Primeira Guerra Mundial.

Entre 1900 e 1929, mulheres começam a conquistar o direito ao voto, com restrições ou plenamente, em diversos países, entre os quais, (não exaustivamente) na Rússia, em

1918; nos EUA, em 1920; no Reino Unido, com caráter restrito em 1918, e de modo pleno em 1928; no Equador, em 1929.

No campo da economia, as promessas de progresso e continuado bem-estar, ainda que restritas aos setores privilegiados das populações brancas dos países hegemônicos, começavam a se mostrar contrárias à realidade.

Nos Estados Unidos, com o ‘crack’ da Bolsa de Nova York, em 1929, inicia-se a época da chamada Grande Depressão, com seu desemprego em massa, tristeza e desespero.

A Grande Depressão confirmou a crença de intelectuais, ativistas e cidadãos comuns de que havia alguma coisa fundamentalmente errada no mundo em que viviam. Quem sabia o que se podia fazer a respeito? Certamente poucos dos que ocupavam cargos de autoridade em seus países e com certeza não aqueles que tentavam traçar um curso com os instrumentos de navegação tradicionais do liberalismo secular ou da fé tradicional, e com cartas dos mares do século XIX, nas quais era claro que não se devia mais confiar.

(HOBBSAWM, 1995, p. 106)

Para Ernest Mandel (1988, p.59), “com a Lei Seca nos Estados Unidos, o crime atingiu sua maioria, se expandindo das margens da sociedade burguesa até o âmago de todas as atividades.” Tal crescimento da criminalidade nos Estados Unidos, que se inicia na década de 20, não estaria relacionado apenas com as violações da lei que proibia a fabricação e venda de bebidas alcoólicas. Há uma notável expansão quantitativa do crime a partir da Grande Depressão, com o domínio do crime organizado que, como um negócio que é, para ampliar atividades, precisa capital para investir em “caminhões, armas, assassinos, capangas, subornos para a polícia e para os políticos...” Havia convenções de quadrilhas onde se decidia a divisão de territórios e mercados. E

[...] jornalistas corajosos haviam desmascarado redes de suborno e corrupção, ligando a construção civil e os empresários de obras públicas com políticos locais e estaduais em diversas regiões dos Estados Unidos durante o período que sucedeu a Guerra Civil.

(MANDEL, 1988, p. 60)

Parte da história desses anos viria a ser contada por escritores de um novo tipo de romance policial, conhecido posteriormente como romance *noir*.

O *noir*, tal como batizado e entendido pela tradição crítica francesa, englobaria quer a ficção de detetives *hard-boiled* (os chamados ‘detetives durões’ que estrearam na década de 1920, na revista *Black Mask*, opondo-se de vários modos, como veremos a seguir, aos detetives ‘intelectuais’ da escola clássica ou de enigma), quer a ficção dos anos 50 do século XX, publicada por autores como Jim Thompson, David Goodis, Horace McCoy, James Cain e outros, cujas histórias focalizavam o crime do ponto de vista do criminoso ou da vítima, com nenhuma ou limitada presença de detetives ou da polícia, marcadas por tons pessimistas, fatalistas e desesperados.

A denominação *noir*, no entanto, não encontra unanimidade entre os estudiosos ou aficionados do gênero, principalmente norte-americanos. George Tuttle, por exemplo, vê o *noir* como vertente derivada do *hard-boiled*, restrito àquela ficção de tons pessimistas acima mencionada que se relacionava com um novo tipo de mídia surgida nos anos 50 do século passado, os ‘*paperback originals*’, livros do tipo brochura que passaram a ser publicados já de início neste formato, em vez de serem lançados primeiro em capa dura, como até então, o que representou uma inovação do mercado editorial norte-americano, barateando os livros e atingindo grandes edições (TUTTLE, 1994, p. 35-36; 91).

Nesta pesquisa, utilizamos a denominação *noir* como faz a tradição francesa, querendo com a expressão abranger tanto a ficção de detetive *hard-boiled* quanto as obras de temas criminais dos anos 50 acima mencionadas, e, às vezes, *hard-boiled/noir*, quando queremos especificar que se trata de uma obra com ‘detetives durões’ da linhagem de Hammett, pois consideramos que assim entendida é mais afim à recepção crítica brasileira ao ‘*noir* americano’ como um todo, aos estudos de Todorov sobre a tipologia da narrativa policial que fundamentaram nossa investigação deste gênero⁵, bem como melhor se adéqua a um dos objetivos principais de nossa pesquisa, que é entender a presença do gênero policial nas obras do *corpus* deste trabalho.

O autor considerado mais importante do *hard-boiled/noir* é o norte-americano Dashiell Hammett (1894-1961) que, a partir de 1922, começou a publicar seus contos na revista *Black Mask*, uma típica *pulp fiction*, ou seja, revista barata feita de papel de má-qualidade, e recheada de histórias que se supunham também serem de má-qualidade.

⁵ Note-se que, na edição brasileira do livro de Todorov (2004), optou-se por traduzir ‘*roman noir*’ por ‘romance negro’. Trata-se, no entanto, do mesmo conceito amplo de *noir* acima descrito.

Foi nelas, entretanto, que se desenhou um novo tipo de detetive e de trama, com detetives profissionais que em nada se pareciam com “aqueles ingleses diletantes, cuja reação mais expressiva, diante de um caso complicado, era a de encher o cachimbo ou regar as begônias...”, como escreveu Ruy Castro na apresentação de *Continental Op* ao leitor brasileiro (HAMMETT, 1989, p. 9). Esse novo detetive protagonizaria histórias violentas e (supostamente) mais realistas, que se passavam na maior parte dos casos nas ruas, e à noite.

1.2.1 Dashiell Hammett: quando o detetive se põe a escrever

*Hammett devolvia o assassinato para o tipo de gente que
o cometia por razões, não só para fornecer um cadáver;
e com os recursos à mão, não com um duelo de pistolas
feitas à mão, curare e peixes tropicais.*

Raymond Chandler

Se o Chevalier Auguste Dupin era pobre mas refinado aristocrata que se dava a libações analíticas só pelo gosto de decifrar um mistério, se Sherlock Holmes era procurado por monarcas europeus e potentados árabes, visitado por atrizes famosas e resolvia casos às vezes sem sair de seu gabinete enfumaçado, se Poirot podia se dar ao luxo de viajar em férias por sofisticadas embarcações sobre o rio Nilo, de outro feitio são os detetives criados por Dashiell Hammett. Para Hammett,

[...] as tramas antiquadas sempre lhe pareceram ridículas: o detetive inteligente que, praticamente sem sair de casa, descobre o assassino através de pistas esotéricas, era uma piada. Hammett ficara muito tempo à espreita em vãos de portas, no frio, fora pego de surpresa muitas vezes e sabia como era freqüente, para um detetive, estar completamente “liso” quando tentava descobrir quem fizera o quê. Sabia também que esses profissionais não eram ricos que cuidavam de orquídeas em estufas e gozavam de boa vida, mas sim meros empregados.

(JOHNSON, 1986, p. 61)

Hammett sabia do que estava falando. Ele próprio foi detetive, contratado, em 1912, pela Agência Nacional de Detetives Pinkerton. Boa parte de seu trabalho consistia em ficar à espreita, debaixo de marquises, sob a chuva, durante incontáveis horas ou pela noite toda, ou viajando, de trem (mas não no vagão-leito e muito menos em embarcações luxuosas), para cidades distantes onde se hospedava em pequenos hotéis ou pensões baratas.

Durante alguns anos, ocupa-se de negócios sem fama que o põem, entretanto, em contato com uma certa ralé da qual ele se lembrará. Ele observa e anota; seu patrão, James Wright, superintendente adjunto da agência [Pinkerton, acréscimo nosso], tornar-se-á uma de suas personagens, o “Continental Op”. Depois, doente, abandona a profissão, bem como a família, e começa a escrever para um magazine popular: *Black Mask*, fundado em 1920 e destinado a uma bela carreira.

Esse magazine publicava novelas policiais do gênero clássico, mas evoluiu logo para o gênero *thriller* e o estilo *hard boiled*, isto é, brutal. Hammett lhe dá seus cinco primeiros romances, os mais célebres: *O grande golpe*, *Safra vermelha*, *Maldição em família*, *O falcão maltês*, *A chave de vidro*.

(BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 59)

A Pinkerton também protegia “a propriedade privada, geralmente fábricas e minas em disputas trabalhistas.” (JOHNSON, 1986, p 32-33).

Sua experiência como detetive da Pinkerton o colocou em contato, além daquela “certa ralé” mencionada por Boileau-Narcejac, com mineiros pobres e com os proprietários das minas, com suas casas ricas, e também com uma sórdida história do assassinato de um ‘agitador’ trabalhista, possivelmente protagonizada por homens de sua própria agência (a Pinkerton era contratada para impedir greves e ativismo político). Nesses confrontos, acabou por desenvolver a consciência de que entre os guardas e os prisioneiros, entre o detetive e o homem que ele persegue os limites eram tênues, e ele próprio se encontrava nessa zona intermédia (JOHNSON, 1986). As histórias que viria a escrever exalariam essa consciência:

No dia 1º de outubro de 1923, a primeira história do Op foi publicada na *Black Mask*. As pessoas foram atraídas pelo “homenzinho que seguia em frente dia após dia, enfrentando a lama, o sangue, a morte e as tapeações – tão insensível, brutal e cínico quanto fosse preciso – em direção a um objetivo confuso, sem nada para motivá-lo a não ser o fato de estar sendo pago para alcançá-lo. Hammett entendia muito bem o Op. Escreveu sobre ele vinte e seis histórias e contos e dois romances. Neles o detetive gordo e baixinho nada encontra que o surpreenda. Há bandidos e pessoas da alta roda – essas as mais sinistras, pois o interesse por dinheiro e poder leva-as a qualquer coisa. E há os estrangeiros, igualmente maus. As mulheres nunca são requintadas, mas extremamente inescrupulosas, com os mesmos princípios morais dos gatos.

(JOHNSON, 1986, p. 66)

Posteriormente Hammett criará outros detetives, como o muito mais conhecido e influente Sam Spade, de *O falcão maltês* (*The Maltese Falcon*, 1930). Mas os traços gerais do que viria mais tarde ser conhecido como policial *noir* já estavam todos ali, na primeira história do Op publicada na *Black Mask*.

1.2.2 O pesadelo *noir*: como a sombra persegue o corpo

Os trabalhos mais importantes de Dashiell Hammett, como *Safra Vermelha*, *O falcão Maltês* e *A chave de vidro*, foram publicados entre 1929 e 1932.

Mas Hammett não fez tudo sozinho. O *noir* foi criação de diversos autores que, a partir dos anos 20, publicaram regularmente um novo tipo de histórias nas páginas de *Black Mask*, no estilo chamado *hard-boiled*, e mais tarde, nos anos 50, as narrativas criminais dos ‘*paperback originals*’ de tons fortemente fatalistas e sombrios. Essas histórias se diferenciavam em vários aspectos dos policiais clássicos ou de enigma da escola inglesa.

Dentre esses autores poderíamos citar, além do próprio Hammett, e não necessariamente colaboradores de *Black Mask*, Carrol John Daly, Erle Stanley Gardner, James Cain, Raymond Chandler, Horace McCoy, Mickey Spillane e David Goodis.

Em seu ensaio “The Simple Art of Murder”, Chandler, na realidade, teorizou sobre esta mudança, datando-a como iniciada com a obra de Hammett. Foi uma quebra abrupta da delicadeza do romance policial clássico, especialmente do crime baseado em razões psicológicas individuais como a avareza e a vingança. A corrupção social, especialmente entre os ricos, tornou-se então o tema central, junto com a brutalidade, um reflexo não só da mudança dos valores burgueses provenientes da Primeira Guerra Mundial, como do impacto do banditismo organizado.

(MANDEL, 1988, p. 63-64)

Diferentemente da narrativa de enigma, que se estruturava sobre duas histórias já ocorridas, a primeira, do crime, a segunda, da investigação, a narrativa *noir* funde as duas histórias. “Não é mais um crime anterior ao momento da narrativa que se conta, a narrativa coincide com a ação”. O *noir* nunca nos é apresentado sob a forma de memórias: “a prospecção substitui a retrospecção”. Essa nova forma de estruturar o relato coloca o investigador ou protagonista no centro do acontecimento narrado, logo, ele não possui a imunidade do investigador da narrativa de enigma. “[...] não sabemos se ele chegará vivo ao fim da história” (TODOROV, 2004, p. 98; p. 99; p.99).

Também decorrente da estrutura de ação centrada no presente é a criação do efeito de suspense. Não há mais mistério a adivinhar, como nas narrativas de enigma, que partiam do efeito para a causa. Nosso interesse se centra aqui no que ainda vai acontecer.

O detetive não trabalha por diletantismo, mas pelo dinheiro. Ele é um profissional e, no mais das vezes, é um homem pobre. Sua visão de mundo, de modo geral, é carregada de amargura, cinismo e ironia.

Em contraste com o detetive das narrativas de enigma, ele não é infalível e pode, além de não solucionar o problema para o qual foi contratado, provocar os problemas.

Ao contrário dos infalíveis Holmes e Dupin, que, no limite, conseguiam desvendar um caso sem sair de uma poltrona, Spade [o detetive de Hammett] não acredita nessa possibilidade e afirma que, às vezes, nem mesmo um conjunto de indícios, quase completo e indiscutível, revela-se útil quando confrontado com o real. Ainda pensando na atividade do detetive em Hammett, ao contrário do clássico romance de enigma, onde a versão final dos fatos desvendados pelo protagonista é sempre “um exercício de desambiguação”, “uma explicação conclusiva tranquilizadora”, temos que, como colocou S. Marcus, o relato, a explicação proposta pelo detetive ao fim da história, “não é mais passível – nem se destina a ser – do que as histórias que lhe foram contadas por todas as partes interessadas, culpadas ou inocentes, no decorrer de seu trabalho”. Não existe verdade final, indiscutível, inquestionável, uma interpretação acima de qualquer suspeita. Toda interpretação é uma entre outras possíveis.

(REIMÃO, 1983, p. 60-61)

Ainda que a estrutura de história única da narrativa *noir* seja bastante diferente daquela de dupla história da narrativa policial clássica, não é sobre esse processo de apresentação diferente que se constitui a narrativa *noir*, mas sim muito mais “em torno do meio representado, em torno de personagens e costumes particulares; por outras palavras, sua característica constitutiva são seus temas” (TODOROV, 2004, p. 99).

Há um célebre texto de Marcel Duhamel, que, em 1945, na França, apresentava ao público a série *noire*, um novo tipo de narrativa policial ambientada em seu país e calcada no novo tipo de romance policial norte-americano. A série também publicava, pela primeira vez em francês, as histórias norte-americanas que só então chegavam ao mercado francês, impossibilitadas antes pela guerra. A denominação da série acabaria por batizar a variante até no país de origem, e o texto enumera as suas mais importantes características:

O leitor desprevenido que se acautele: os volumes da Série *Noire* não podem, sem perigo, estar em todas as mãos. O amante de enigmas a Sherlock Holmes aí não encontrará nada a seu gosto. O otimismo sistemático, tampouco. A imoralidade, admitida em geral nesse gênero de obras, unicamente para contrabalançar a moralidade convencional, aí se encontra bem, como os belos sentimentos ou a amoralidade simplesmente. O espírito é raramente conformista. Aí veremos

policiais mais corrompidos do que os malfeitores que perseguem. O detetive simpático não resolve sempre o mistério. Algumas vezes nem há mistério. E até mesmo, outras vezes, nem detetive. E então?

Então resta a ação, a angústia, a violência – sob todas as suas formas especialmente as mais vis – a pancadaria e o massacre. Como nos bons filmes, os estados d’alma se traduzem por gestos, e os leitores amantes da literatura introspectiva deverão fazer uma ginástica inversa. Há ainda o amor – de preferência bestial –, a paixão desordenada, o ódio sem perdão, todos os sentimentos que numa sociedade policiada só devem ser encontrados raramente, mas que aqui são moeda corrente, e são algumas vezes expressos numa linguagem bem pouco acadêmica, mas onde domina sempre, rosa ou negro, o humor.

(ALBUQUERQUE, 1979, p. 153)

Retomando a observação de Todorov de que aquilo que mais fulcralmente constitui as narrativas do tipo *noir* são os seus temas, e estes, como vimos, se relacionam com o *Zeitgeist* da sociedade norte-americana relacionado com o pós Primeira Grande Guerra e Grande Depressão, esta última ligada à quebra da bolsa de Nova York (1929), com seus consequentes desemprego, amargura e pessimismo, se pode observar, como faz Ernest Mandel, que, desde as origens,

[...] o romance policial norte-americano apresentou o crime como sendo muito mais integrado na sociedade como um todo do que entre os ingleses.

O tema é ainda a luta entre os interesses individuais e as paixões, embora os acontecimentos dos romances sejam menos artificiais, menos tangenciais à ordem burguesa como um todo, do que nos romances policiais ingleses. A paixão, a cobiça, o poder, a inveja, o ciúme e a propriedade não colocam apenas o indivíduo contra o indivíduo, mas crescentemente acarretam conflitos entre homens e grupos ou famílias, chegando até a revoltas contra o conformismo de classe. O crime torna-se um meio pelo qual se galga a escada social ou uma forma de se continuar a ser um capitalista apesar dos desastres financeiros. É a estrada que conduz do inferno ameaçado até a reconquista do paraíso. É o pesadelo que persegue o sonho americano como a sombra persegue o corpo.

(MANDEL, 1988, p. 79-80)

1.2.3 David Goodis, o homem invisível do romance *noir*

Talvez nenhum outro autor do *noir* tenha melhor descrito o desencanto e o “pesadelo que persegue o sonho americano” como David Goodis (1917-1967), o ‘*poet of losers*’. Seus livros, que abordam “existências sórdidas, marginalizadas e deprimentes”, muitos deles retratando as pessoas pobres que vivem nas margens dos rio Delaware e as do Schuylkill, da Filadélfia,

[...] fizeram sucesso primeiro na Europa, ao passo que nos Estados Unidos foram eclipsados por Dashiell Hammett, Raymond Chandler e James Cain. Estes eram bem

mais velhos que Goodis e já tinham conquistado a crítica e o público durante as décadas de 40 e 50. David Goodis morreu desconhecido – considerando-se o reconhecimento que sua obra obteve posteriormente –, em 7 de janeiro de 1967, aos cinquenta anos de idade.

(GOODIS, 2007, p.195)

Alguns de seus livros mais conhecidos são *Atirem no Pianista* (*Down There*, 1956), *A lua na Sarjeta* (*Moon in the gutter*, 1953), *Sexta-feira Negra* (*Black Friday*, 1953), *Dark Passage* (1946) e *Nightfall* (1947), todos deixando entrever, como escreveu Geraldo Galvão Ferraz, preocupações sociais e políticas, e exalam uma “poesia de solidão e terror” (GOODIS, 1984, p.8).

Na maioria das novelas de David Goodis tudo está sempre prestes a ruir, e a trajetória da personagem principal é pesadamente voltada para baixo, para a queda absoluta. Em outros autores do *noir* respira-se também uma atmosfera de violência, desespero e desorientação, mas, na obra deste autor, desenham-se talvez com nitidez mais gritante os contornos de um mundo distópico.

1.2.4 Violência, sexo, machismo, sadismo e macarthismo: Mickey Spillane

Finda a 2ª guerra mundial, surge, em 1947, nos EUA, *I, the Jury*, o primeiro livro com o detetive Mike Hammer, de Mickey Spillane.

Hammer é o detetive durão do estilo *hard-boiled*, levado ao paroxismo de violência e machismo, aliás, elementos já presentes nos seus predecessores da década de 20 em diante, mas sem a ironia ou crítica social que se encontram em Hammett e Chandler, e muito menos com algo remotamente parecido com a poesia escura de David Goodis.

Narrados na primeira pessoa, como nas histórias de Chandler, os livros de Spillane enveredam pela linha “olho por olho, dente por dente”, em enredos de extrema truculência e sadismo, que fizeram escola. Em *I, the Jury* (*Eu sou a lei*, na tradução brasileira) o detetive particular Mike Hammer jura se vingar do assassino do parceiro que esteve a seu lado na guerra e literalmente deu o braço por ele, “ao impedir que um maldito japonês” o matasse com um golpe de baioneta:

Hei de apanhar o miserável que o assassinou. Ele não irá para a cadeira elétrica. Não irá para a forca... Morrerá exatamente como você morreu, pela bala de um 45,

nas entranhas, logo abaixo do umbigo. Seja quem for, Jack, prometo que o pegarei.

(SPILLANE, 1950, p. 8)

O assassino, falando-se nisso, é uma mulher, linda, rica, independente e estudada, pela qual Mike Hammer se apaixonará e que, depois, ao descobrir-lhe a autoria do crime, irá matar e da qual se aproveitará enquanto não é um cadáver.

O mal que Mike Hammer costuma enfrentar em seu árduo labor, além das mulheres, como acabamos de ver, são a Máfia, o Partido Comunista, as minorias e os estrangeiros, o que faz de seu detetive um paladino 'literário' do macarthismo que grassava nos EUA dos anos 50 do século XX (CAWELTI, 1976, p. 150), e também um sintoma exasperado da Guerra Fria (1945-1991).

A carreira de anjo vingador de Mike Hammer prossegue em novos livros, como *The vengeance is mine* (1950), e outros de igual jaez.

Além de intensificar a fórmula da narrativa *noir/hard-boiled*,

[...] Spillane também traz para esta fórmula algo do fervor e paixão da tradição religiosa evangélica popular que tem sido de há muito um elemento dominante na cultura das classes média baixa e baixa da América. Certamente não é acidente que essa tradição também exemplifique muitas das hostilidades sociais principais de Spillane: suspeita da comunidade rural sobre a sofisticação urbana; ódio nativista de minorias raciais e étnicas; a ambígua hostilidade com relação às mulheres daqueles ansiosos a respeito de seu *status* e preocupados com a erosão da dominação masculina. Mas, acima de tudo, é a mesma intensidade da paixão, proveniente de um amargo, esmagador ódio do mundo como um lugar corrupto e pecaminoso, que une Spillane com a tradição evangélica popular. O envolvimento temporário do próprio Spillane com o milenarismo apaixonado das Testemunhas de Jeová sugere até onde sua própria visão de mundo é semelhante àquela da tradição evangélica. (CAWELTI, 1977, p.190, tradução nossa)⁶

Como um 'profeta do passado', destruindo a '*Scarlet Woman*'⁷, defendendo a pátria e hostilizando a cidade grande, pecaminosa, corrupta, representada de um lado pela riqueza e sofisticação e por outro pelos grupos não brancos e não protestantes, (CAWELTI, 1976), os

⁶[...] Spillane also brings to this formula something of the fervor and passion of the popular evangelical religious tradition that has long been a dominant element in the culture of lower-middle-and-lower-class America. It is certainly no accident that this tradition also exemplifies many of Spillane's primary social hostilities: rural suspicion of urban sophistication; nativist hatred of racial and ethnic minorities; the ambiguous hostility toward women of those anxious about their status and concerned about the erosion of masculine dominance. But, above all, it is the similar intensity of passion, growing out of a bitter, overpowering hatred of the world as a sinful and corrupt place that unites Spillane with the popular evangelical tradition. Spillane's own temporary involvement in the passionate millennialism of the Jeovah's Witnesses suggests the extent to which his own view of the world is similar to that of the evangelical tradition.

⁷ '*Scarlet Woman*' é uma expressão insultuosa de origem bíblica para designar a mulher promíscua ou prostituta.

livros de Spillane venderam-se aos milhões, tornando-o um dos autores mais lidos do século XX. Seu legítimo sucessor foi Ian Fleming, com as aventuras de James Bond.

1.3 ESPIONAGEM: NARRATIVAS DE GUERRA

Não é fácil estabelecer a origem da ficção de espionagem, pois, alguns de seus elementos característicos, como a própria presença do espião, podem ocorrer em inúmeras narrativas de natureza variada, como em histórias bíblicas, sagas, crônicas militares, aventuras. Segundo Paulo de Medeiros e Albuquerque, é necessário observar a especificidade do motivo, na medida em que

[...] há muito tempo, nas narrativas de fundo aventuresco, principalmente nas estórias que focalizam guerras, não raras vezes surgia a figura do espião. No entanto, fazia parte do conjunto do romance, não se podendo por isso classificá-lo especificamente como obra de espionagem. (ALBUQUERQUE, 1979, p. 155)

Para que se configure uma narrativa propriamente de espionagem, portanto, esta não pode ser apenas um detalhe do romance, mas seu tema central, que interligue toda a trama romanesca. Desse ponto de vista, seria o norte-americano James Fenimore Cooper o autor de um primeiro romance que tem a espionagem como tema principal. Trata-se da obra *The spy*, de 1821, ambientada durante a Guerra da Independência dos EUA na qual “significativamente o espião, e não seu oponente, é o verdadeiro herói” (MANDEL, 1988, p.99). O livro, porém, não terá seguidores imediatos.

Só a partir da última década do século XIX, no clima político de competição e rivalidades por territórios, mercados e tecnologias entre as potências europeias, que levaria o mundo à Primeira Guerra Mundial, a ficção de espionagem começou a ser cultivada de modo sistemático e prolífico. Com a deterioração política do período e o crescimento da atuação dos serviços secretos,

[...] o grande público passou a tomar conhecimento de uma nova espécie de “crime”, desta vez dirigido não contra a vida dos indivíduos e a propriedade, mas contra o Estado. Os infratores não eram indivíduos agindo em benefício próprio, mas “agentes” de outros governos ou países. Este interesse crescente pelo crime estatal – a espionagem acima de tudo – gerou um ramo do romance policial: o romance de espionagem.

(MANDEL, 1988, p. 99)

Entre os anos finais do século XIX, a Primeira Grande Guerra e a eclosão da Segunda Guerra Mundial, autores tão heterogêneos quanto William Le Queux, E.P. Oppenheim, Erskine Childers, Joseph Conrad, John Buchan, “Sapper”, Somerset Maugham e Eric Ambler, escreveram narrativas de espionagem.

Ainda assim, será a partir da Segunda Guerra Mundial que este tipo de narrativa conhecerá extraordinário crescimento. Dentre os inúmeros autores que passaram a escrever ficção de espionagem nesse período podemos citar Ian Fleming, John Le Carré, Len Deighton, Graham Greene.

Nesse gênero, os britânicos, com o James Bond de Ian Fleming e os heróis agrídoces de John Le Carré – ambos tinham trabalhado nos serviços secretos britânicos –, mantiveram uma firme superioridade, compensando assim o declínio de seu país no mundo do poder real.

(HOBBSAWM, 1995, p. 226)

Para Ernest Mandel,

[...] a aventura de espionagem é um produto da hipertrofia do sistema de espionagem, dos serviços de inteligência das grandes potências e de seu aparato militar; portanto, um produto do crescimento dos exércitos, da corrida armamentista e da guerra. Foi inicialmente um produto direto da Primeira Guerra Mundial e passou por um enorme desenvolvimento às vésperas, durante e após a Segunda Guerra Mundial – um desenvolvimento que continuou durante as etapas sucessivas da Guerra Fria.

(MANDEL, 1988, p.136-137)

A narrativa de espionagem ora é tratada como variante do gênero policial, ora como um gênero próprio, ainda que próximo do policial. Como escreve Paulo de Medeiros e Albuquerque (que considera a espionagem um gênero autônomo), as duas modalidades seriam muito confundidas: “Entre os dois gêneros há vários pontos de contato, e um livro de espionagem pode, evidentemente, ser também um romance policial, assim como o inverso” (ALBUQUERQUE, 1979, p. 154). Todorov, por exemplo, não inclui a narrativa de espionagem em sua “Tipologia do Romance Policial” (TODOROV, 2004). Já Ernest Mandel e Umberto Eco entendem que os romances da série James Bond, de Ian Fleming, bem como outras narrativas de espionagem são policiais.

No presente estudo, adotamos a posição de que a narrativa de espionagem é uma variante do gênero policial, derivada tanto das narrativas de aventuras (de longa tradição na

literatura ocidental), como da vertente *hard-boiled* do gênero, dividindo-se em pelo menos duas variantes principais – uma podendo ser exemplificada pelos relatos cinzentos e ‘realistas’ como em *O espião que saiu do frio* (*The Spy Who Came In from the Cold*, 1963), de John Le Carré (1980); a outra, pelas coloridas aventuras de James Bond, de Ian Fleming.

Na primeira variante acima mencionada, o espião anda de ônibus, permanece anônimo, costuma ser cético quanto a sua atuação e, principalmente, quanto a uma clara delimitação do bem e do mal nas questões em jogo. A segunda vertente, exemplificada pelo superespião de Ian Fleming, descreve aventuras glamorosas, fugas espetaculares, mulheres deslumbrantes, alta tecnologia, sem jamais economizar fogos de artifício, e mostra um agente secreto em luta contra odiosos vilões. Escreve Paulo Medeiros e Albuquerque:

James Bond e os outros de sua espécie, cujas aventuras são lidas hoje em todo o mundo com uma aceitação invulgar, na vida real nunca poderiam ser espiões. Quando muito, participariam apenas de uma aventura, uma única, já que daí por diante seriam conhecidos; e um agente secreto conhecido é um pouco como aquela famosa milícia do tempo de Salazar, que a irreverência do carioca colocou fardada, com um escudo ao peito onde se lia: espião.

(ALBUQUERQUE, 1979, p. 166)

Sobre a personagem de Ian Fleming falaremos em seguida.

1.3.1 James Bond, o agente 007

Cassino Royale, o primeiro livro com o agente 007, é publicado em 1953, inaugurando a série de romances de James Bond, de Ian Fleming (2006). A partir de 1962, as aventuras do agente secreto de Sua Majestade alcançaram enorme êxito também no cinema, tornando Bond conhecido em praticamente todos os países do mundo.

James Bond filia-se aos detetives norte-americanos violentos à la Spillane, utilizando, para solucionar seus casos, de boa dose de força bruta, e valendo-se também de extraordinários engenhos tecnológicos, os inúmeros *gadgets*, objetos inventados especialmente para auxiliar 007 em suas missões.

Um excelente resumo de todas as aventuras de James Bond nos é dado por Umberto Eco, que estudou a combinatória narrativa da série:

[...] a trama de *cada* livro de Fleming é a *grosso-modo* a seguinte: Bond é enviado a um lugar dado para esclarecer e evitar um plano de tipo *science-fiction*, urdido por um indivíduo monstruoso de origem incerta, em todo caso não inglês, que, utilizando uma atividade própria seja como produtor seja como chefe de uma organização, não somente ganha dinheiro enormemente, mas faz o jogo dos inimigos do Ocidente. Indo enfrentar este ser monstruoso, Bond encontra uma mulher dominada por ele e a liberta de seu passado estabelecendo com ela uma relação erótica, interrompida pela captura de Bond pelo Mau e pela tortura que lhe é infligida. Mas Bond derrota o Mau que morre de maneira horrível, e depois repousa de suas duras fadigas entre os braços da mulher, que ele está entretanto destinado a perder.

(ECO, 1972, p. 157)

Sobre tramas de espionagem, e sobre as de James Bond em particular, poderíamos também acrescentar a análise de Ernest Mandel:

Uma história detalhada do romance policial [leia-se aqui ‘romance de espionagem’, acréscimo nosso] poderia perfeitamente começar com uma crônica sobre as vicissitudes da política externa norte-americana, através dos anos da guerra fria e da *détente*, com as conseqüentes mudanças das identidades dos principais vilões: dos russos, aos chineses, aos cubanos, aos terroristas, aos xeques árabes do petróleo, aos anônimos bilionários loucos com seus exércitos particulares, situados em pequenas ilhas (como Gabriel em um dos romances de Modesty Blaise), voltando para os russos, que atualmente financiam, na maior parte das vezes, os terroristas internacionais. A trama do romance policial é geralmente baseada numa conspiração do ‘inimigo’, que é impedida – sempre no último minuto – pela bem-sucedida contramanobra dos ‘nossos aliados’ contra o inimigo em seu próprio campo de batalha. Embora as probabilidades estejam totalmente contra ele, o herói-espião triunfa no final, através de uma combinação de maior aptidão física, aparato tecnológico superior, melhor organização e inteligência mais arguta.

(MANDEL, 1988, p. 100)

Elemento característico que Fleming herdará de Spillane diz respeito à relação com a mulher. Como observa Umberto Eco, a propósito de *Cassino Royale*,

[...] a jovem Vesper Lynd, que inspira um amor confiante a Bond, revela-se no final um agente inimigo. Em um romance de Spillane o protagonista tê-la-ia matado, mas em Fleming a mulher tem o pudor de suicidar-se; entretanto a reação de Bond diante do fato é semelhante à transformação do amor em ódio e da ternura em ferocidade que se encontra em Spillane. “Está morta a vagabunda”, telefona Bond a seu correspondente de Londres e isto fecha este incidente sentimental.

(ECO, 1972, p. 136)

Ainda em relação aos aparatos tecnológicos, marca registrada do agente 007, há os carros que ele utiliza em suas ‘missões’, máquinas poderosas produzidas ou ‘otimizadas’ pelo Serviço Secreto Inglês, capazes de prestar serviços adicionais além de conduzir velozmente o agente para variados destinos, e que, provavelmente, junto com os engenhos, servem a pelo menos dois propósitos: marcar a hegemonia ocidental e a masculina no controle da tecnologia, como destacam Tony Bennett e Janet Woollacott em ensaio sobre a saga bondiana. (BENNETT, Tony e WOOLLACOTT, Janet, 1990, p. 429-440)

O agente secreto também é descrito como alguém de gosto refinado, o que se evidenciaria pelas boas refeições, elegância no trajar, criação de coquetéis, primorosa escolha de hotéis, marcas de champanhe e cigarros, grande habilidade e sorte no jogo e, claro, a companhia de lindas mulheres.

Há também toda aquela vilanagem distribuída nos vários livros e filmes, carregada de implicações ideológicas. Como observa Eco em seu ensaio sobre Bond, neste universo “o mau se distingue também por toda uma série de características raciais e biográficas” (ECO, 1972, p. 145).

Dr. No é desmesuradamente alto, tem pinças no lugar de mãos, “sangue mestiço de chinês e alemão”; Jack Spang é corcunda e ruivo; Mister Big é negro e “ajuda os soviéticos graças à sua possante organização criminal fundada sobre o culto vudu”, Le Chiffre é descendente de “uma mistura de raças mediterrâneas com os ancestrais prussianos e poloneses” e tem sangue judeu, Hugo Drax é alemão adotado por ingleses, Goldfinger tem origem báltica e provável sangue judeu, Blofeld tem pai polonês e mãe grega (ECO, 1972, p. 142-148). Todos possuem também uma ou mais taras, que seria fastidioso enumerar, e trabalham para os russos.

James Bond, por sua vez, é dono de atributos opostos, como a

[...] Lealdade ao Serviço, a Medida anglo-saxônica oposta à natureza excepcional do sangue mestiço, a escolha da Privação e a aceitação do Sacrifício contra o Fausto que o inimigo demonstra, a improvisação (Risco) oposta à fria programação e que triunfa desta, o sentido do Ideal oposto à cupidez... (ECO, 1972, p. 149),

numa bipartição maniqueísta, que, como observa Umberto Eco, é sempre intolerante e dogmática. Os romances e filmes de James Bond

[...] têm sido diversamente acusados de macartismo, de fascismo, de culto do excepcional e da violência, de racismo e assim sucessivamente. É difícil, após a

análise que acabamos de realizar, negar que Fleming se incline a pensar que o homem anglo-saxão é superior às raças orientais ou mediterrâneas, ou que ele professa um anticomunismo visceral (ECO, 1972, p. 159).

Ou, acrescentamos ainda, é difícil negar que a saga de James Bond professe fantasias masculinas hegemônicas, como a crítica feminista acentuou.

Para o teórico italiano, no entanto, o racismo de Fleming não ultrapassaria o “racismo larvar do homem comum”: o inglês caracterizaria seus vilões com tais atributos menos por motivos ideológicos do que por exigências retóricas, apropriando-se cinicamente dos “endoxa”, ou seja, daquilo que “a maioria das pessoas pensa”, para facilitar a criação de vilões detestáveis. Seriam o procedimento por esquemas e a bipartição maniqueísta (sempre dogmática e intolerante) os elementos que tornariam a série James Bond reacionária, e menos o fato dessas narrativas preencherem a coluna do ‘mal’ com um negro ou um judeu. “O democrata é o que recusa os esquemas e que reconhece as nuances, as distinções e justifica as contradições” (ECO, 1972, p.161)

O fim da Guerra Fria não foi o fim de James Bond. A saga de 007, iniciada em forma de livro em 1953, teve continuidade mesmo após a morte de Ian Fleming, em 1964, que foi substituído por outros autores. Filmes do agente secreto britânico continuam em cartaz no cinema contemporâneo, com lançamentos mundiais constantes.

A Academia de Cinema de Hollywood, porém, não é a única a se interessar por James Bond. Os estudos bondianos são hoje, na universidade inglesa, uma área de pesquisas recente, abrangendo semiótica, feminismo, cinema, estudos culturais e estudos pós-coloniais. O que nos parece demonstrar que o agente 007 terá ainda vida simbólica muito prolífica.

1.4 O CASO SIMENON

*Maior que Maigret, o detetive da Surété, é
Simenon, o Maigret da alma humana*

Otto Maria Carpeaux

O belga Georges Simenon (1903-1989) começa a escrever em 1920, e, até 1930, publica diversos romances populares, aventuras ou melodramas, num ritmo industrial (que jamais abandonará), e utilizando diversos pseudônimos. A partir de 1931 surge a primeira

história protagonizada pelo comissário Jules Maigret, no romance *Pietr-le-Letton*, onde o belga assina seu nome verdadeiro.

Diferentemente do policial da escola inglesa clássica ou de enigma que se preocupava tão somente com a resolução do problema quase geométrico proposto pelo crime (e que era resumido na expressão *whodunit*), e diferentemente da escola norte-americana do *noir* que privilegiava a ação, com maior ou menor crítica social, Simenon parece mesmo pertencer a uma tradição francesa que deve mais a Balzac do que a Edgar Allan Poe.

Conforme a dupla de autores e teóricos franceses do gênero policial, Boileau-Narcejac:

No começo de sua carreira, Simenon não pensou em discutir as regras que pareciam reger, desde Van Dine, o romance-problema. Escreveu novelas (*Les 13 énigmes*, por exemplo, ou *Le petit docteur*) que respeitam a técnica, agora tradicional, do romance policial. Mas não era homem de crer por muito tempo que a vida surge de uma investigação conduzida conforme os mandamentos da lógica. Que esta seja útil, que sirva até de armação à narrativa, assim seja. Nada de mais apaixonante do que chegar, passo a passo, a um culpado. Mas resta uma pergunta que não tinha sido feita: *por que ele?* Os autores, antes de Simenon, consideravam terminada a tarefa do detetive quando ele tinha posto a mão no ombro do assassino e dito: é ele, porque todos os índices o indicam. Sem dúvida! Mas por que ele e não um outro?

(BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 55)

De fato, o que o comissário Maigret busca é compreender a alma humana, ele não julga, quer entender. Ele nada tem do justiceiro violento e moralista de certa escola norte-americana, e nem o maniqueísmo da escola inglesa do enigma ou da espionagem à la James Bond. Pacífico, amante de um bom copo de cerveja e salsichões, casado com a rosada e agradável senhora Maigret, Jules Maigret tem uma vida pequeno burguesa, tranquila e regrada, o que cria um contraponto interessante na construção de uma personagem que não se esquia seja de mergulhar nos desvãos da alma humana ou de fazer crítica social.

O comissário Maigret não é detetive amador ou particular, ele é um funcionário público, trabalha na *Sûreté*, a chefatura de polícia de Paris. Tais dados acrescentam às narrativas policiais de Simenon certos traços da vertente ‘rotina policial’ (aquela que descreve o trabalho de uma equipe de polícia durante uma investigação), mas não as confundem com esta, que abre mão do mistério, centrando-se no processo policial de captura de um criminoso que de antemão já se sabe quem é.

Do ponto de vista estrutural, as narrativas de Maigret não seriam muito diferentes das de enigma, incluindo-se aqui o mistério referente à identidade do criminoso, o inquérito e a revelação final, como nas histórias de Agatha Christie, por exemplo. Mas o interesse de Simenon vai além da aferição de pistas e busca de um culpado, como observa Cawelti:

Simenon então cria uma estrutura eficiente de detecção e mistificação com a revelação final adiada até o final. Embora esta estrutura seja menos intrincada e evidentemente marcada por desafios explícitos ao leitor do que em Christie e Sayers, ela é de muitos modos mais envolvente porque se torna uma investigação a respeito das complexidades e ambiguidades humanas. As mais importantes deduções não são explicações de pistas materiais, mas inferências sobre como o caráter humano e o contexto social interagem para criar uma cadeia de ações. Poirot chega à solução do mistério quando ele compreendeu o modo pelo qual determinadas pistas apontam infalivelmente para um culpado específico, mas a solução de Maigret reflete a capacidade para fazer sua imersão intuitiva na atmosfera social de um crime e dos personagens envolvidos gerando um momento de iluminação racional e moral. Consequentemente, o poder principal da engenhosidade de Simenon no gênero do detetive clássico é sua praticamente única habilidade para fazer-nos compartilhar da síntese das percepções intelectuais e morais de Maigret, de sua descoberta não apenas do culpado, mas da significação moral do crime. Mesmo na mais complexa história de Agatha Christie, o culpado permanece uma pessoa má que cometeu uma ação ruim especialmente engenhosa.

(CAWELTI, 1976, p. 129-130, tradução nossa).⁸

Não é por acaso que a mais marcante característica de Simenon seja a capacidade de criar atmosferas, em todos os sentidos da palavra, como destaca Otto Maria Carpeaux: “Simenon sabe criar a atmosfera moral assim como a social e a meteorológica” (CARPEAUX, 1984, p. 2273).

⁸ Thus Simenon creates an effective structure of detection and mystification with the final revelation held until the very end. Though this structure is less intricate and clearly marked by overt challenges to the reader than Christie and Sayers, it is in many ways more engrossing because it becomes an inquiry into human complexities and ambiguities. The most important deductions are not explanations of material clues, but inferences about how human character and social background interact to create a certain chain of behavior. Poirot arrives at a solution to the mystery when he has grasped the way in which the particular clues point unerringly to a specific culprit, but Maigret's solutions reflect the capacity to make his intuitive immersion in the social atmosphere of a crime and the characters involved yield a moment of rational and moral illumination. Thus the chief power of Simenon's artfulness in the classical detective genre is his practically unique ability to make us share Maigret's synthesis of intellectual and moral perceptions, his discovery not only of the culprit but of the moral significance of the crime. Even in the most complex story by Agatha Christie, the culprit remains an evil person who has committed a particularly ingenious bad deed.

1.5 GÊNERO POLICIAL E SOCIEDADE: INTERTEXTUALIDADES, REPRESENTAÇÕES DA MULHER E OUTROS ASPECTOS

1.5.1 Intertextualidade e gênero policial

A intertextualidade está presente no gênero policial desde *Assassinatos da rua Morgue*, a obra considerada fundadora do gênero, publicada em 1841, primeira metade do século XIX, portanto. Ela aparece na citação explícita (e negativa) que o detetive de Edgar Allan Poe faz dos métodos de Vidocq, o policial francês que publicara suas *Memórias* na França em 1828 (POE, 2008, 112-3).

Mas Poe não será o único a proceder assim. Conan Doyle, em *Um estudo em vermelho*, cita ao mesmo tempo, através de Sherlock Holmes, os detetives de Poe e de Gaboriau, para depreciá-los. (DOYLE, 2008, p. 29-30)

Outro modo de relação intertextual comumente encontrada nesta categoria literária se refere à menção de algum caso ocorrido com o próprio detetive em outro livro, o que é possibilitado, obviamente, pela ocorrência muito frequente no gênero das 'séries', protagonizadas por um mesmo detetive ou grupo de personagens, como nas narrativas vividas por Dupin, Sherlock Holmes, Miss Marple, Philip Marlowe, e muitos outros, onde se encontram inúmeras dessas referências.

Como salienta Sandra Reimão, jogos intertextuais são, desde o início, uma característica permanente do gênero policial. Os do primeiro tipo possuem a função de dar especificidade a certo detetive e, também, de estabelecer com o(s) citado(s) uma certa filiação. Os do segundo recordam ao leitor as atuações do próprio detetive, ou indicam certa narrativa para leitura futura (REIMÃO, 1983, 28-29).

Há também, dentro do gênero policial, uma intertextualidade em sentido amplo, relacionada com a própria conformação genérica, seja na repetição de estruturas, na caracterização dos detetives, nos enredos, nos temas e nos efeitos pretendidos.

1.5.2 Relações intertextuais e efeitos de sentido

Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese...

Laurent Jenny

Citar, aludir, evocar, homenagear, reverenciar, criticar, destruir, mencionar, retomar, entre outros procedimentos de produção textual, como se sabe, são práticas de intertextualidade.

A ‘intertextualidade’, entendida aqui como ‘a presença de um texto em outro’, pode ocorrer através de simples referência ao nome de uma personagem até o aproveitamento mais ou menos explícito de episódios, características, temas, estilo, frases inteiras, linguagem, enredos. Como considera Laurent Jenny:

O que caracteriza a intertextualidade é introduzir a um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático “deslocado” e originário duma sintagmática esquecida. Na realidade, a alternativa apenas se apresenta aos olhos do analista. É em simultâneo que estes dois processos operam na leitura – e na palavra – intertextual, semeando o texto de bifurcações que lhe abrem, aos poucos, o espaço semântico.

(JENNY, 1979, p.21)

E, para se efetuar a leitura não linear a que se refere Jenny, é preciso atentar para a natureza destas inserções. Pois, tais inserções ou retomadas de textos alheios podem ser realizadas através de procedimentos que tornem o resultado de tal operação, do ponto de vista de sua significação ideológica, próximo ou afastado do texto gerador.

Entre tais práticas textuais onde há derivação de um texto anterior, Bakhtin (2005, p.194) menciona a estilização e a paródia, num célebre trecho de *Problemas da poética de Dostoiévski*, onde discute as diferenças entre esses modos de utilização do discurso de um outro. Na estilização, escreve ele, depois de “penetrar na palavra do outro e nela se instalar, a ideia do autor não entra em choque com a ideia do outro mas a acompanha no sentido que esta assume”. E, continua:

É diferente o que ocorre com a paródia. Nesta, como na estilização, o autor fala a linguagem do outro, porém, diferentemente da estilização, reveste essa linguagem de orientação semântica diametralmente oposta à orientação do outro. A segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com o seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de luta entre duas vozes. [...] O estilo do outro pode ser parodiado em diversos sentidos e revestido de novos acentos, ao passo que só pode ser estilizado, essencialmente, em um sentido: no sentido de sua própria função.

(BAKHTIN, 2005, pág. 194)

Como se vê, Bakhtin destaca, no par paródia e estilização, a orientação semântica em oposição ao discurso de um outro, na paródia, e em sua consonância, na estilização. Preferimos utilizar, no entanto, para os propósitos deste trabalho, com um sentido próximo ao que Bakhtin usa para ‘estilização’ e outros autores para ‘pastiche’, uma denominação encontrada no estudo *Paródia, paráfrase & Cia.* (SANT’ANNA, 1985), que é ‘paráfrase’, na medida em que esta nos parece ter um sentido mais estável do que ‘estilização’ ou ‘pastiche’, que admitem nuances e variantes.

‘Paráfrase’, pois, seria a reescrita de um texto anterior sem alteração de seu sentido inicial. Consequentemente, ao eixo da paráfrase pertencem as ideias de cópia, imitação, repetição, continuidade, reafirmação, reprodução, concordância, semelhança, identidade e sinônimo. Trata-se, na paráfrase, de dizer o que alguém já disse, não havendo, aqui, nem invenção, nem descontinuidade ou ruptura ideológica. (SANT’ANNA, 1985, p. 16-17; p. 28-29; p. 41).

Por sua vez, ‘paródia’ seria, na acepção dicionarizada, “a imitação cômica de uma composição literária” (FERREIRA, 2004). Mais propriamente, é uma reescrita de um texto anterior, retomando-se dele certos elementos de sua caracterização, estilo, gênero, espírito, linguagem e clichês, com intenções de zombar ou de marcar uma diferença forte ou oposição em relação ao texto parodiado, ou ambas.

Para Linda Hutcheon, a paródia, contemporaneamente,

[...] passou a ser uma estratégia muito popular e eficiente dos outros ex-cêntricos – dos artistas negros ou de outras minorias étnicas, dos artistas *gays* e feministas – que tenham um acerto de contas e uma reação, de maneira crítica e criativa, em relação à cultura ainda predominantemente branca, heterossexual e masculina na qual se encontram (HUTCHEON, 1991, p. 58).

Paródia, portanto, é o oposto da paráfrase.

Cada um desses procedimentos intertextuais, como vimos até este ponto, mantém uma relação de continuidade ou afirmação, autonomia ou oposição ao texto anterior, o que acaba por estabelecer uma identidade *contra* ou *a favor* do modelo, que é também ideológica. A paráfrase, sendo uma continuidade, estaria próxima da ideologia do texto gerador, ao passo que a paródia, enquanto ruptura, se colocaria contra a ideologia do texto que parodia. De qualquer forma, paródia e paráfrase podem ambas propiciar aquela *anamnese* (uma invocação voluntária do passado), como afirma Laurent Jenny (1979), trazendo consigo a memória da cultura, com sua determinada orientação semântica.

Para efetuarmos a leitura da intertextualidade nas obras do *corpus* desta tese, estes dois tipos de operação textual, paródia e paráfrase, orientarão nossas análises.

No entanto, será sempre necessário um olhar cuidadoso aos eventos dos textos para não transformarmos uma excelente possibilidade de trabalho com os procedimentos intertextuais num esquema pré-determinado de interpretação. “Pois qualquer modelo estático seria uma camisa de força que empobreceria a leitura. E a leitura deve antes ser tão criativa quanto a escritura” (SANT’ANNA, 1985, p. 82).

Neste trabalho, a palavra ‘intertexto’ é utilizada querendo significar “texto literário preexistente a outro texto e que é aproveitado, por absorção e transformação, na elaboração deste”, como consignado no *Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa* (HOUAISS, 2009).

Em se tratando do gênero policial, os textos ‘canônicos’ ou ‘intertextos’ são principalmente norte-americanos e ingleses. Eles constituem, ainda que na sua diversidade de variantes, o modelo hegemônico com ou contra o qual, e a partir do qual, se efetua, das diversas formas que falamos aqui, esse diálogo intertextual.

1.5.3 A representação da mulher no gênero policial

*Nunca se pode confiar inteiramente nas mulheres –
pelo menos nas melhores.*

Sherlock Holmes

Pode parecer paradoxal, mas, antes da revolução cultural operada pelo notável florescimento do feminismo a partir da década de 60 do século XX, será na moralista e conservadora sociedade vitoriana inglesa do século XIX e primeiras décadas do XX, que

reservava à mulher o confinamento doméstico (fala-se aqui, obviamente, das mulheres burguesas), que a representação da mulher no gênero policial lhe é mais favorável.

Tal observação se torna mais evidente quando comparamos o policial clássico da escola inglesa com o romance *noir* norte-americano e seus seguidores (incluindo-se aqui a britânica série James Bond, nascida na década de 1950), que se desenvolvem num universo sob o domínio masculino e altamente misógino, onde a mulher é vista como grave ameaça para a integridade do herói.

A ficção policial inglesa dos séculos XIX e XX, sem dúvida, também se constrói, em sua maior parte, sob o desenho de uma ordem simbólica patriarcal. Mas, no gênero policial da vertente enigma praticado por autores como Conan Doyle, Agatha Christie, Dorothy Sayers e outros, a mulher, se não tem grande espaço, terá mais espaços, seja através de uma representação menos adversa que dela se faz, seja pela forte presença de mulheres escritoras ou ainda na existência de personagens femininas detetives, se não como profissionais, pelo menos como pessoas inteligentes capazes de resolver problemas intrincados, com pleno direito de protagonizar as narrativas. Um dos exemplos mais conhecidos é o de Miss Marple.

Pequeno abalo na hegemonia masculina detetivesca nos é fornecido já numa história de Sherlock Holmes. Em “Escândalo na Boêmia”, primeiro conto de Conan Doyle, publicado na *Strand Magazine*, em 1891, Holmes é vencido por uma mulher, na única narrativa em que o cerebral e científico detetive londrino perde a partida. Certamente que Irene Adler, a antagonista de Holmes nessa aventura, é uma mulher que se diferencia, não é exatamente o ‘modelo’ feminino da moralista sociedade vitoriana, é uma atriz e amante de um rei que, por sinal, é quem contrata o detetive para recuperar dela uma foto que o comprometia, já que tal rei, obviamente, não se casaria com ela, mas sim com a herdeira de uma família real, e tem medo de um escândalo. Irene escapa da dualidade vítima ou *femme-fatale* da maioria das histórias norte-americanas *noir/hard-boiled*, conseguindo, com sua inteligência e perspicácia, ficar com o objeto procurado, com a única finalidade de se proteger, conquistando, para sempre, a admiração e a ‘conversão’ de Holmes que, conforme nos conta Dr. Watson, “costumava zombar da inteligência das mulheres, mas a partir desse dia nunca mais o vi fazê-lo.”(DOYLE, 2005, p. 101)

No entanto, como comentou Leslie S. Klinger, organizador de uma edição completa das aventuras sherlockeanas, no restante de sua obra Holmes beira a misoginia. Em *O Signo*

dos quatro (*The Sign of four*, 1890) este detetive dirá: “Nunca se pode confiar inteiramente nas mulheres – pelo menos nas melhores”. E, em *O Vale do medo* (*The Valley of fear*, 1915) : “Não sou um admirador entusiástico do sexo feminino, como você bem sabe, Watson”. De modo geral, Sherlock Holmes mantém a perspectiva do homem convencido da superioridade masculina no esforço intelectual e na capacidade científica. Mas como observa Klinger, “os sentimentos que revela em relação a Irene, portanto, acabam por fazer marcado contraste com sua imagem usual” (DOYLE, 2005, p. 61).

Miss Marple é caracterizada como uma velhinha ‘solteirona’ tipicamente ‘feminina’: pequena, frágil, interessada em inócuos trabalhos manuais, bisbilhoteira, tagarela, educada e agradável. São esses traços que facilitam sua intromissão e desenvoltura nos casos que investiga. Não profissionalmente, claro. Ela é detetive amadora, uma diletante. Não é paga pelo seu trabalho, que, aliás, de modo geral, não foi solicitado por ninguém. A simpática velhinha, porém, tem um olhar agudo para desvendar os crimes domésticos, o jogo de casamentos, adultérios, amantes traídas(os), ciúmes, heranças, inveja, cobiça, trapaças e desfalques financeiros que motivam os assassinatos ocorridos no aconchego da classe média inglesa das pequenas cidadezinhas do interior, com tudo devidamente regado a chá e bolinhos.

Jane Marple apareceu na ficção de Agatha Christie na obra *Murder at the Vicarage*, em 1930, dez anos após a estreia de Poirot em *O misterioso caso de Styles* (*The Mysterious affair at Styles*, 1920). Enquanto Poirot usa suas ‘pequenas células cinzentas’ para resolver os casos, Miss Marple não desdenha a ‘intuição feminina’ e a capacidade de olhar para os pequenos detalhes. E sempre consegue resolver, com independência, os casos que investiga.

O diletantismo dos detetives da escola inglesa, por sinal, o único tipo de atuação possível para mulheres detetives na ficção dos anos 30 do século XX, será duramente criticado por Raymond Chandler, no ensaio “A simples arte de matar”, onde zombará de sua ‘falta de realismo’ e excessos inverossímeis. Como exemplos Chandler (2001, p. 177; p.185) cita Dorothy Sayers e Agatha Christie, que recheariam seus livros com “amantes feitos de papelão e vilões de papier-machê e detetives de um refinamento raro e impossível”. Mas “este não é um mundo perfumado”, escreve ele, e é por isso que

Hammett tirou o assassinato de dentro do vaso veneziano e jogou-o numa ruela qualquer; o crime não tem de ficar ali para sempre, mas pareceu uma boa ideia

afastá-lo para o mais longe possível da ideia que Emily Post⁹ tinha de como uma debutante bem-educada deve comer uma asinha de frango.

(CHANDLER, 2001, p. 180)

Ainda segundo Chandler, Hammett teria escrito, e podemos estender tal proposição a todos os autores do *noir*, para

[...] pessoas que possuíam uma atitude perspicaz e agressiva perante a vida. Pessoas que não tinham medo do lado menos atraente das coisas; elas viviam nele. A violência não as fazia esmorecer; ela se encontrava logo ali, em suas ruas. Hammett devolvia o assassinato para o tipo de gente que o cometia por razões, não só para fornecer um cadáver; e com os recursos à mão, não com um duelo de pistolas feitas à mão, curare e peixes tropicais.

(CHANDLER, 2001, p. 180)

Provavelmente esses leitores presumidos, as “pessoas que possuíam uma atitude perspicaz e agressiva perante a vida”, que Hammett, Chandler, Cain e demais autores do *noir* tinham em mente, seriam homens.

O universo do *noir*, composto dos livros e também dos filmes deles derivados, como já mencionamos, é predominantemente masculino, misógino e machista. A mulher é vista como grave ameaça à integridade masculina, e tal se percebe, para começar, através da construção das personagens femininas, reduzidas às inocentes virgens incapazes de se proteger, ou a *femme-fatales* sedutoras, ambiciosas e perigosas, que devem ser destruídas antes que destruam o herói.

As *femmes fatales* podem ser entendidas como construções fantasiosas masculinas que buscavam responder às suas novas angústias sociais, provocadas pelas mudanças que começavam a ocorrer desde os anos 20 na sociedade norte-americana em relação aos tradicionais papéis sexuais e que prometiam desestabilizar a hegemonia masculina, notadamente os recém-conquistados direitos políticos das mulheres e sua (tímida) inserção no mercado de trabalho.

Essa relação hostil com a mulher — retratada de modo talvez mais irônico e sofisticado (mas não menos persuasivo) em Hammett, Chandler, Cain e em alguns filmes dessa vertente - será mais exacerbada e truculenta nos livros de Spillane:

⁹ Emily Post foi uma escritora norte-americana que publicou inúmeros artigos em revistas sobre boas maneiras e decoração e um livro de etiqueta em 1922 que se tornou um grande *best-seller*. Seu nome é sinônimo de elegância, boas maneiras, ‘bom gosto’.

Esta tensão é ademais complicada pelo novo status da mulher como competidor econômico e social bem como objeto de desejo sexual e símbolo de popularidade. [...] Quanto mais econômica e socialmente independentes da dominação masculina as mulheres se tornam, mais a estima e status masculinos são ameaçados. A única resolução possível para a insegurança causada pelo conflito entre a necessidade por mulheres como realização sexual e social e a ameaça da independência e dominação feminina é a simultânea posse e destruição da fêmea, uma meta que dificilmente pode ser atingida exceto em fantasia. Mickey Spillane representa exatamente esta fantasia na famosa confrontação final de *Eu sou a lei* quando Mike Hammer encara a bela, rica e bem sucedida psiquiatra Charlotte Manning, que representa não só a necessidade sexual como também a ameaça da nova mulher ao status masculino (note o significado simbólico do nome Manning). Este complexo objeto de medo e desejo despe-se sedutoramente diante do herói, um ato supremo de submissão feminina. [...] Assim a fórmula *hard-boiled* resolve a tensão entre admiração e hostilidade pelos símbolos de sucesso e estima numa sociedade onde o indivíduo sente a forte pressão para obter o fugidio respeito dos grupos sociais aos quais ele pertence.

(CAWELTI, 1976, p. 159-160, tradução nossa)¹⁰

A série James Bond, como já mencionamos, é herdeira direta do *hard-boiled* a la Spillane. A jovem Vesper Lynd, por quem James Bond se apaixona, em *Cassino Royale*, revela-se um agente inimigo, e “a reação de Bond diante do fato”, como escreveu Umberto Eco em seu ensaio sobre o agente 007, “é semelhante à transformação do amor em ódio e da ternura em ferocidade que se encontra em Spillane” (ECO, 1972, p. 136).

Mesmo quando a mulher não é adversária comprovada, quando ela é sua parceira, uma ‘Bond girl’, pode causar problemas para o herói:

‘A garota’ (algumas vezes) representa os valores do amadorismo no sentido de que suas ações são ineficazes contra a conspiração do vilão e provavelmente, além disso, tornarão a vida mais difícil para o herói: a tentativa de Tilly Masterton para vingar a morte de sua irmã, por exemplo, resulta em que não somente Bond mas também Tilly sejam capturados por Goldfinger. (BENNETT, Tony e WOOLLACOTT, Janet, 1990, p. 429, tradução nossa)¹¹

¹⁰ This tension is further complicated by the new status of woman as economic and social competitor as well as object of sexual desire and symbol of popularity. [...] The more economically and socially independent of masculine domination women become, the more male esteem and status are threatened. The only possible resolution to the insecurity caused by the conflict between the need for women as sexual and social fulfillment and threat of feminine independence and domination is the simultaneous possession and destruction of the female, a goal that can hardly be achieved except in fantasy. Mickey Spillane represents exactly this fantasy in the famous final confrontation of *I, the Jury* when Mike Hammer faces the beautiful, rich, and successful psychiatrist Charlotte Manning, who represents both sexual desirability and the new woman’s threat to male status (note the symbolic significance of the name Manning). This complex object of desire and fear strips seductively before the hero, a supreme act of feminine submission. [...] Thus the *hard-boiled* formula resolves the tension between admiration and hostility for the symbols of success and esteem in a society where the individual feels the strongest pressure to achieve the elusive esteem of the social groups to which he belongs.”

¹¹ ‘The girl’ (sometimes) represents the values of amateurism in the sense that her actions are ineffective against the organized conspiracy of the villain and likely, moreover, to make life more difficult for the hero: Tilly Masterton’s attempt to avenge her sister’s death, for example, results in both Bond and Tilly being captured by Goldfinger.

Os brinquedos tecnológicos de Bond são também marcadores da sexualidade masculina, como vemos a seguir:

[...] itens da coleção de engenhocas tecnológicas associados com os filmes de Bond geralmente articulam a sexualidade masculina com a habilidade para utilizar e controlar o poder das máquinas.

O seguinte comentário sobre o Aston Martin DB5 de Bond em *Thunderball*, ainda que extraído de um fanzine direcionado para circulação geral, apropriadamente ilustra o modo pelo qual a maquinaria bondiana tem sido 'falomorfizada': "O torcer da chave põe o motor entrando com ímpeto numa vida poderosa e palpitante. E é então que você se dá conta de que neste momento aquela é uma máquina que separa os meninos dos homens."

(BENNETT, Tony e WOOLLACOTT, Janet, 1990, p. 438-439, tradução nossa)¹²

Outra reflexão referente a James Bond, não restrita à questão da mulher, mas que também a abrange, refere-se ao voyeurístico e privilegiado olhar de Bond, que é o olhar do homem branco ocidental metropolitano, para quem se oferece à plena fruição a visão do Outro, representado ou pelos estranhos moradores de lugares 'exóticos' e periféricos, ou pela mulher:

[...] os romances de Bond constroem ideologias imperialistas e racistas por meio das convenções narrativas de turismo através das quais os lugares estranhos e exóticos das sociedades periféricas são representados como o objeto do olhar metropolitano e ocidental de Bond. Do mesmo modo... 'a garota' é posta num lugar dentro de um novo sistema de relações de sexo e gênero por meio das convenções narrativas da pornografia na qual a 'licença para matar' de Bond é menos importante que sua 'licença para olhar'. Exatamente como a convenção narrativa do turismo representa sociedades periféricas como objetos de espetáculo, também a convenção narrativa da pornografia codifica mulheres como o objeto de um olhar voyeurístico; esses dois sistemas de olhar – o olhar ocidental e o olhar masculino – sendo privilegiados ao serem combinados com o olhar secreto do espião.

(BENNETT, Tony e WOOLLACOTT, Janet, 1990, p. 440, tradução nossa)¹³

¹² [...] articles on the technological gadgetry associated with the Bond films have typically articulated male sexuality to the ability to harness and control the power of machinery.

The following commentary on Bond's Aston Martin DB5 in *Thunderball*, although taken from a fanzine intended for general circulation, aptly illustrates the way in which Bondian machinery has thus been 'phallomorphized': 'A twist of the key sets the motor bursting into powerful throbbing life. It is then that you realize that here is a machine that separates the men from the boys.'

¹³ [...] the Bond novels construct imperialist and racist ideologies by means of a narrative code of tourism through which the strange and exotic locations of peripheral societies are represented as the object of Bond's Western, metropolitan look. Similarly... 'the girl' is put into place within a new system of sex and gender relations via the narrative code of pornography in which Bond's 'licence to kill' is less important than his 'licence to look'. Just as the narrative code of tourism represents peripheral societies as objects of spectacle, so the narrative code of pornography codes women as the object of a voyeuristic look; these two systems of looking – the western look and the male look – being privileged in being combined with the secret look of the spy.

Não há mulheres protagonistas nas narrativas *noir*, como em algumas narrativas de enigma. Em uma ou outra história, podem elas até auxiliar o herói, mas não resolver o caso por si próprias. E também não se encontram autoras da vertente *noir/hard-boiled* antes do final dos anos 70 do século XX.

Patricia Highsmith, que estreou na literatura com *Pacto Sinistro* (*Strangers on a train*, 1950), é, às vezes, citada como escritora de *noir*, mas a norte-americana é também descrita como cultora de uma forma híbrida que se situaria entre o gênero policial e a chamada ‘literatura’, como pensavam Boileau-Narcejac e Todorov (BOILEAU-NARCEJAC, 1991; TODOROV, 2004), ou ainda como autora de ‘suspense’. Não é fácil mesmo classificar rigidamente os trabalhos da autora. Seus romances frustram as exigências da fórmula, seus assassinos não são apanhados, seus finais não são tranquilizadores, suas personagens não são unidimensionais e nem o ambiente nem os temas são típicos do *noir*.

Em maio de 1963, no entanto, Modesty Blaise, uma superespiã sedutora e perigosa, estreia nas tirinhas das páginas de jornais da Grã Bretanha e, posteriormente, aparecerá em livros e filmes, com muito sucesso. Seu autor foi Peter O’Donnell, inglês, escritor de histórias em quadrinhos para jornais e revistas, e sua espiã, uma James Bond feminina. Paulo de Medeiros e Albuquerque reproduz trecho de entrevista de O’Donnell:

[...] em diversas revistas femininas onde trabalhei, as historietas tinham grande aceitação com um herói masculino. Se juntasse a ele uma heroína que tivesse todas as prerrogativas do herói masculino, poderia dar certo. Porém, era essencial que essa heroína continuasse a ser feminina, não deixasse de ser feminina, uma mulher fascinante, mas que se movesse num mundo de perigos e violência, enfrentando terríveis vilões também criados por mim e, - é claro - derrotados por ela.

(ALBUQUERQUE, 1979, p. 168)

Como previu seu autor, Modesty Blaise fez sucesso entre leitores de ambos os sexos. Ainda que (ou talvez porque) o conjunto das características da heroína fosse inverossímil – ela é exímia lutadora de artes marciais, grande estrategista, linda, sexy, formas voluptuosas, charmosa, ágil, inteligente, – Modesty Blaise foi um ícone da cultura *pop* dos anos 60 e precursora das ‘garotas superpoderosas’ do entretenimento contemporâneo.

A partir do final dos anos 70, nos EUA, mulheres escritoras se dedicarão à vertente *noir/hard-boiled*, criando detetives femininas e/ou feministas que passam a atuar no

território antes exclusivamente ocupado pelos homens. Em narrativas ‘realistas’, que pretendem funcionar também como metáforas da vida contemporânea em seus aspectos sociopolíticos e culturais, essas novas personagens são agora profissionais, arriscam a vida, investigam um caso até o fim e o solucionam, são independentes, às vezes solitárias, criticam – e muitas vezes sofrem – os problemas de uma sociedade patriarcal e violenta, injusta e corrupta, algumas sabem lutar, e usam armas de fogo. Tais características seriam inimagináveis numa Miss Marple.

1.5.4 Panorama, perspectivas, tendências e usos da ficção policial¹⁴

Não só mulheres autoras do *noir/hard-boiled* ganharam espaço dentro do gênero. Autores negros e de outras etnias e também de outras orientações sexuais passaram a praticar o policial e a criar detetives que os representam de modo mais complexo e sem estereótipos, problematizando e discutindo o etnocentrismo, o machismo, a heteronormatividade sexual, entre outras questões.

Um importante autor afro-americano de ficção policial foi Chester Himes (1909–1984), criador de uma série, publicada entre 1957 e 1969, onde dois detetives negros, cínicos e honestos, Coveiro Jones e Ed Caixão, são os protagonistas de suas histórias, e representam papéis anteriormente vividos apenas por personagens brancas. Na obra deste autor a crítica ao racismo, ao mesmo tempo que a sátira, amargura e humor macabro são elementos centrais. Himes é um dos precursores da presença do protagonista negro na ficção de detetives.

O gênero policial, nascido em língua inglesa e praticado por autores norte-americanos e britânicos, migrou para diversos países, a começar pela França, que também ajudou a constituir-lo (seja com as memórias de Vidocq ou com as narrativas de Gaboriau, lidas por Conan Doyle e importantes para ajudá-lo a compor Sherlock Holmes). Hoje o gênero é praticado no Japão, na Argentina, no Brasil, na Itália, na Espanha, na Suécia, no Zimbábue, em Portugal, na China... o que pode ser entendido como uma das mazelas da globalização ou como a popularidade de um gênero (as duas coisas estão presentes no fenômeno, a nosso ver).

¹⁴ Não tivemos, neste capítulo, a pretensão de cobrir todas as variantes do gênero policial, nem os autores e títulos mais importantes. Nossa opção foi lançarmos um olhar para as variantes principais, fundadoras do gênero. São estas que, combinadas entre si e/ou com outras modalidades textuais, geram um sem fim de vertentes.

A difusão do gênero ganhou extraordinário alcance com a sua exploração pelo cinema, quadrinhos, rádio, televisão e novas mídias.

E, a partir dos anos 80 do século XX, com o advento da estética pós-modernista, estrutura, temas, atmosfera, personagens e clichês do gênero têm sido aproveitados em obras que retomam o passado com sentido irônico ou paródico, com utilização elevada de intertextualidade, e onde se buscam indefinir as fronteiras entre arte erudita e arte popular ou de massa, misturando-se os registros e fazendo-se também uma colagem de textos anteriores, com intenções as mais diversas. Bom exemplo desse procedimento encontramos em *O nome da rosa*, de Umberto Eco, publicado em 1980.

A presença do gênero policial em língua portuguesa tem se dado principalmente através de traduções de obras norte-americanas e inglesas e da criação de obras próprias, notadamente no Brasil e em Portugal. Nestes dois países, há coleções de livros dedicados a todas as vertentes do policial desde o começo do século XX, que são (e foram) largamente consumidas por seu público leitor.

Adaptações para crianças e jovens de histórias policiais, bem como criações especialmente dirigidas para essas faixas, são largamente consumidas por esse público leitor, que tem o gênero entre seus preferidos.

A retomada do gênero por autores brasileiros, angolanos, moçambicanos e portugueses, até o momento, seja na sua forma tradicional, seja de modo híbrido ou paródico, bem como sua marcante presença na literatura infantil e juvenil brasileira, parecem-nos justificar a importância do estudo do policial no âmbito dos estudos comparados das literaturas de língua portuguesa.

2 UM CASO A DESVENDAR: *BERENICE DETETIVE*

2.1 RETRATO FALADO DE JOÃO CARLOS MARINHO

O escritor brasileiro João Carlos Marinho nasceu em 1935, no Rio de Janeiro, formou-se em Direito em 1962, na Faculdade do Largo São Francisco da USP, e morou em Guarulhos (onde tinha um escritório de advocacia trabalhista) até 1987; passando, depois disso, a viver na cidade de São Paulo, onde são ambientados quase todos os livros da série das “Aventuras da Turma do Gordo”, das quais *Berenice detetive*, obra do *corpus* deste trabalho, é um exemplar.

Marinho estreou na literatura infantil com *O gênio do crime*, título que inaugurou a série.

Era o ano de 1969. A ditadura militar, que havia se instalado no poder em 1964, acabara de decretar, na agourenta e sinistra noite da sexta-feira 13, em dezembro de 1968, o AI-5 (Ato Institucional nº 5).

Tal decreto deu poderes extraordinários e absolutos ao presidente da república. Possibilitou ao regime, arbitrariamente, fechar o Congresso, cassar políticos, suspender direitos constitucionais entre os quais a garantia de *habeas corpus* (proteção judicial que assegura o direito de liberdade de locomoção a pessoa ameaçada por atos abusivos do poder), aplicar censura prévia à imprensa, instituir a liberdade vigiada, proibir reuniões e manifestações, prender opositores sem julgamento, afastar funcionários públicos e enviar para a reserva militares dissidentes, prender e perseguir artistas e intelectuais, efetuar prisões preventivas, confiscar bens de supostos corruptos, praticar e ocultar crimes de tortura e assassinato. (BRASIL. Ato Institucional nº 5; HABERT, 2003; PILAGALLO, 2004; RISÉRIO, A. et al., 2005)

Segundo depoimento da escritora Maria Rita Kehl, este decreto

[...] encerrou precocemente nossa promissora década de 1960. Embora o regime militar tenha começado em abril de 1964, durante os quatro anos seguintes o país ainda não tinha abandonado as grandes esperanças inauguradas no curto período do governo João Goulart. Não eram esperanças propriamente revolucionárias, mas as reformas sociais e estéticas que se tentava implantar traziam ares de revolução para um país que se modernizava tão tardiamente como o nosso.
[...]

O AI-5 sufocou toda essa efervescência¹⁵, fechou o congresso, prendeu as lideranças estudantis reunidas em Ibiúna, fez muita gente sair às pressas do país; autorizou prisões sem julgamento e facilitou que muitos assassinatos fossem abafados.

(KEHL, 2005, p. 31-32)

Com todos estes instrumentos de exceção, o AI-5 deu início aos Anos de Chumbo, o período mais duro e radicalizado da ditadura militar.

Nesse clima de autoritarismo e de violenta repressão a qualquer sinal de rebeldia, e de submissão ao ideário norte-americano, seja com relação ao projeto político-econômico ou à implacável caça aos ‘comunistas’, Marinho inovava, pondo em cena, com ironia e *non sense*, na obra inaugural e nas seguintes, crianças agindo com independência, inteligência, correndo riscos de vida, e parodiando elementos e clichês do gênero policial.

Em *O gênio do crime*, o gordo¹⁶, que tem à época, como o resto da turma, dez anos de idade, consegue se sair melhor na investigação do que “o maior detetive do mundo”, Míster John Smith Peter Tony, o D.I. (de ‘detetive invicto’), um escocês movido a uísque, paródia de Sherlock Holmes. Com o desfecho do caso, Míster tira as letras D. I. da porta de seu helicóptero, porque já não é mais invencível.

Desde o início do regime militar se praticou a tortura no país. Porém, a partir do AI-5, ela será exercida com maior desenvoltura. No livro que inaugura a série, o gordo acaba aprisionado pelos falsificadores de figurinhas que seguia. Estes ameaçam dissolver o gordo numa banheira de ácido, para não deixar pistas (“um omoplata, uma falanginha, uma falangeta”). E, para fazer o gordo contar como chegou até eles, submetem-no à tortura:

Almeidinha segurou forte o gordo. Bolachão quis se livrar mas o grandão tinha mão de pilão e atarraxou o gordo na cadeira. Atlas enfiou o alicate na unha do gordo, a do dedão, apertou e foi puxando para cima.
Dor assim o gordo nunca tinha sentido; a vista escureceu tudo e ele gritou:

¹⁵ A efervescência que a autora se refere é a série de ações culturais e políticas gestadas nos anos 60 no Brasil. Entre elas, o método de alfabetização de adultos de Paulo Freire, a Teologia da Libertação, o movimento estudantil, o teatro de José Celso Martinez Corrêa, de Gianfrancesco Guarnieri, o cinema de Glauber Rocha, a música de Chico Buarque, de Caetano Veloso, de Geraldo Vandré, a arte de Hélio Oiticica... (KEHL, 2005, p. 31-32)

¹⁶ Sempre que no decorrer desta tese nos referirmos à personagem ‘gordo’, escreveremos tão somente a palavra gordo, em minúscula e sem qualquer destaque, como tem preferido seu autor, em todos os títulos que publicou. Quanto ao nome da série, optamos por grafar “As aventuras da Turma do Gordo”, como consta em recentes edições.

— Chega! Eu falo.

O chefe fez um sinal e Almeidinha afrouxou o alicate; o dedo estava inchado e pingava sangue, mas não deu tempo de arrancar fora a unha, só deslocou um pouco. (MARINHO, 2005, p. 101)

Já não se trata, como se vê, da criança protegida da literatura infantil brasileira situada entre Lobato e os anos 70. Escreve Nelly Novaes Coelho:

Em finais da década de 70 (que coincidiam com a deterioração do governo militar instalado desde 1964), os ventos transformadores atingem a Literatura Infantil. A liberdade criadora que se havia atrofiado no período imediato após Lobato volta a fecundar a criação destinada à criança. Desvinculada de quaisquer compromissos pedagógicos (e mesmo insurgindo-se contra o “direcionismo didático” que predominara nos anos anteriores), a nova literatura infantil/juvenil obedece às novas palavras de ordem: *criatividade*, *consciência da linguagem* e *consciência crítica*. (COELHO, 2000b, p. 130, grifos da autora)

João Carlos Marinho é um dos representantes dessa nova literatura. Ainda que a trama de *O gênio do crime* não faça referência direta ao regime de exceção naquele momento instalado no campo extraliterário, e as cenas com a promessa de fazer o corpo do gordo desaparecer e a da tortura estejam humoristicamente tonalizadas, as lemos como alusões às práticas do regime, e da qualificação destas como atos de bandidos.

Por outro lado, cenas de tortura e sadismo com o intuito de se arrancar informações de agentes secretos ou de criminosos não são alheias à tradição do policial, principalmente nas vertentes *hard-boiled/noir* e na de espionagem. Exemplos seriam os métodos de Mike Hammer, o detetive de Spillane, ou situações vividas por James Bond, de Ian Fleming, como mencionamos no capítulo “A INVESTIGAÇÃO COMEÇA: SOBRE O GÊNERO POLICIAL”.

Em 1971, um ano após a seleção brasileira de futebol conquistar a Copa do Mundo de 1970, portanto, e no clima ufanista e de euforia popular que se instalou no país, Marinho publicou *O Caneco de Prata* (MARINHO, 2002b). Este livro nos convidaria a “uma leitura alegórica: na vertigem e *non sense* de sua narração fragmentada, onde se cruzam várias histórias, pode residir uma imagem do Brasil dos tempos do presidente Médici” (LAJOLO E ZILBERMANN, 1991, p. 142).

São nesses tempos do presidente Médici, os mais duros do regime militar, que a economia brasileira conheceu uma notável expansão. O período ficou conhecido como o do ‘milagre econômico brasileiro’.

O chamado milagre brasileiro consistiu em série de medidas que propiciaram grande industrialização do país e rápida expansão econômica, através de capitais estrangeiros e grandes investimentos estatais em indústrias de base, estimulando a ascensão de uma classe média que passou a desfrutar de um padrão de consumo mais elevado (eletrodomésticos, automóveis, financiamento imobiliário, mercado de capitais). Tais medidas econômicas não acabaram com as desigualdades sociais, pelo contrário, aumentaram a concentração de renda, já que, entre outros problemas, elevou a dívida nacional, promoveu inflação e compensou desta última só as classes mais favorecidas economicamente, coibindo aumentos salariais para as camadas mais pobres. (HABERT, 2003; PILAGALLO, 2004)

Conforme Pilagallo (2004), na época recorria-se a uma metáfora para explicar esta concentração de renda: o bolo precisaria crescer para depois ser repartido. Enquanto isso, as classes mais favorecidas abocanhavam os pedaços maiores.

A representação literária da família do gordo caracteriza-a como pertencente às classes que ficaram com os maiores pedaços do bolo, a partir dos anos 70 do século XX, passando a gravitar em torno de um modelo de vida consumista e competitivo, de procedência norte-americana.

De acordo com Lajolo e Zilbermann (1991, p.142-143), João Carlos Marinho acaba por fazer crítica à sociedade brasileira, violenta, consumista, desigual e injusta, de modo indireto, sem apelar para um tom condenatório como também sem incluir em seu texto as camadas mais pobres da população, preferindo lançar mão de recursos mais sutis e estritamente literários, entre os quais, a redundância, a naturalidade ao descrever os exageros de violência e também os artefatos tecnológicos sofisticados, o *non sense* e a ironia.

Assim, a percepção das diferenças entre as classes sociais não está ausente do texto de Marinho, como lemos, a seguir, num trecho do ensaio onde Edmir Perrotti analisa *O Caneco de Prata*, mas que julgamos abranger as demais obras do autor:

“Operário não entra em lanchonete — disse a Berenice.
— Por que será que operário não gosta de lanchonete?
— Eu acho que operário não gosta de cachorro quente com mostarda — disse o Biquinha.”

A referência a *cisões entre classes sociais* é um dado novo na literatura brasileira para crianças e jovens. Até os anos 70 prevaleceu uma visão idealizada da sociedade que fazia de conceito de Pátria elemento aglutinador e dissimulador de

todos os conflitos de interesses que caracterizam a sociedade de classes. Assim, talvez pela primeira vez, os grupos sociais mostram-se em estado de contradição...

(PERROTTI, 1986, p. 94, grifo nosso)

Em *Sangue Fresco*, publicado em 1982, o norte-americano Ship O'Connors, com o empréstimo de um banqueiro suíço e com dinheiro de dois sócios, um japonês e um alemão, e detentor de 51% das ações, fundou a *Flesh Blood Corporation*, 'empresa' localizada num acampamento na Amazônia onde, a partir de março de 1980, passou a aprisionar e manter no campo de concentração ali construído as crianças paulistas bem nutridas que mandava sequestrar, com a intenção de lhes extrair e vender o sangue no mercado internacional. O gordo e a turma também serão sequestrados e enfrentarão o vilão, dessa vez com a ajuda do Frade João, personagem provavelmente representante da esquerda católica que desempenhava importante papel de resistência à ditadura militar, ainda no poder no ano de publicação deste livro. (MARINHO, 2006a)

O Livro da Berenice (MARINHO, 2006b) tem sua primeira edição em 1984. Será este o último livro de Marinho das "Aventuras da Turma do Gordo" a ser publicado dentro do ciclo militar (1964-1985). Este é também o ano das "diretas já", cuja emenda seria derrotada em 25 de abril de 1984, e ano da criação do MST - Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (PILAGALLO, 2006, p. 93).

Nesta aventura, Berenice está escrevendo "Ninguém faz minha cabeça", livro que o milionário grego Papoulos Scripopulos vai roubando assim que é datilografado, através de um complicadíssimo sistema informático. Tal personagem "começou como batedor de carteira na linha Penha-Lapa, depois lançou-se em negócios imobiliários", se apropriando de uma praia no litoral norte de São Paulo, expulsando e ameaçando de morte os caiçaras e vendendo o loteamento classe A para milionários americanos e europeus. Outra referência à grilagem de terras é feita pelo Frade João, que lá pelo fim do livro manda telegrama da Amazônia avisando estar preso por ter sido caluniado pelos "grileiros brancos, que vivem tirando terras dos índios", que o execram por sua atuação em defesa destes. Ainda que nenhum destes dois episódios sejam centrais em *O Livro da Berenice*, caracterizam e delimitam claramente os campos que estão em oposição nesta narrativa.

O simples resumo dos enredos ou os comentários sobre os livros de João Carlos Marinho até aqui realizados, bem como os estudos de críticos literários anteriormente

citados, apontam para a contínua relação da obra do autor com os intertextos histórico, político e social do Brasil daqueles anos. Buscamos, até aqui, tão somente estabelecer, em breves anotações, essa constante.

Berenice detetive, obra do *corpus* deste trabalho, será tratada mais detalhadamente nos próximos segmentos deste capítulo. Os demais títulos do autor serão citados, se necessário, para elucidar aspectos desta obra.

2.2 BERENICE DETETIVE: OBJETIVOS E MÉTODOS DE ESTUDO

Como uma das narrativas do *corpus* deste trabalho, *Berenice detetive* (1987) será, a partir de agora, estudada com a finalidade de considerar se ela, em que pese o fato de ser uma obra da chamada Literatura Infantil, pertence ao gênero policial e, se tal proceder, com qual das vertentes do gênero em questão se filiaria; quais são as relações intertextuais mais evidentes que mantém com a tradição literária; como a mulher é aqui representada, principalmente no tocante à personagem-título enquanto detetive; e como a sociedade brasileira é nela retratada.

As fundamentações teóricas que serviram de base à elaboração do 1º capítulo deste trabalho, tais como as reflexões sobre gênero policial, intertextualidade e representação da mulher, serão agora utilizadas para orientar os questionamentos direcionados à *Berenice detetive*. Se necessário, outros suportes teóricos serão acrescentados no decorrer do estudo.

2.2.1 Obra e contexto

Obra publicada originalmente em 1987, *Berenice detetive* é o primeiro livro da série “Aventuras da Turma do Gordo” publicado fora do ciclo militar brasileiro (1964-1985), mas, no cenário internacional, dentro ainda do período da Guerra Fria (1945-1991). O *copyright* e a data de publicação certamente não remetem a quando a mesma foi escrita, mas o tempo diegético construído pelo autor é o segundo semestre de 1986, e será a essa época que nos reportaremos ao analisar o extratexto.

2.2.2 Berenice detetive: resumo

A narrativa começa no segundo semestre de 1986, Brasil, cidade de São Paulo, bairro Alto de Pinheiros, na casa do gordo. A turma está reunida em volta da piscina: o gordo (Bolachão), Berenice, Edmundo, Pituca, Mariazinha, Silva, Biquinha, Godofredo, Hugo Ciência e Zé Tavares. Todos têm dez anos e estão na 5ª série. O mordomo Abreu serve salgadinhos, doces e laranjadas. As conversas giram em torno da tia Rosinha, escritora de livros infantis, que vai participar de um debate na escola deles. Ela, no entanto, está hospitalizada, acaba de ter o 2º enfarte. Ainda assim, irá visitar a escola, logo que sair do hospital. As crianças combinam de levar presentes para ela, e passam a falar de outro assunto: o garoto Carlos Eduardo, da idade deles, está com câncer.

No dia seguinte, como combinado, todos levam presentes para a tia Rosinha. Esta, ao receber os presentes, cheira e passa na mão o perfume que ganhou (*Fleurs d'Orlane*), dá uma mordida numa maçã, e cai morta.

Depois do enterro, na casa do gordo, em volta da piscina, entre a tagarelice das outras crianças, Berenice lembra que não fizeram autópsia na tia Rosinha e que ela pode ter sido envenenada pela maçã. Ninguém lhe dá atenção, a não ser o gordo. Combinam de desenterrar a escritora e de analisar os intestinos dela no laboratório do Hugo Ciência.

O gordo e a turma entram no Cemitério São Paulo, com a ajuda do frade João e sua batina, utilizada como corda para galgarem o muro e mais tarde para imobilizar e amarrar o zelador do cemitério, que aparecera com um revólver na mão. Em seguida, o frade desenterra a escritora e, com um facão, retira pedaços do estômago e do intestino da morta, enterra-a de novo, liberta o zelador, e vão embora.

Hugo Ciência descobre que Berenice tinha razão: havia cianureto no estômago e intestino da morta, um veneno de ação rapidíssima, o veneno dos espiões. Berenice conclui que o cianureto estava na maçã que Rosinha comeu. Todos vão para a casa da escritora procurar pistas.

Ao entrarem na casa da morta, Edmundo topa com um sujeito grandalhão que estava se apoderando de uns papéis. Edmundo tentou capturá-lo, mas o homem escapou. Continuando as buscas, encontram escrituras recentes de dois apartamentos caros em nome de Rosinha, o que não condizia com os extratos dos direitos autorais da escritora. Encontram também depósitos muito altos em sua conta bancária. Aquilo podia ser a chave do crime, diz

Berenice, que também comenta que faria interrogatório na escola para ver quem deu maçã para tia Rosinha. O assassino só poderia ser um deles.

Feito o inquérito, apura-se que seis dentre eles deram maçã de presente: o gordo, o Anselmo, o Anderson, o Griegori, a Gisèle e a Naja. Filhos, respectivamente, de industrial e fazendeiro, banqueiro de bicho, cônsul dos EUA, cônsul da URSS, dona de loja de tecido, guru de uma seita. O problema é descobrir quem deu a maçã para cada um levar de presente. As maçãs que sobraram foram oferecidas para o zelador da escola, que tem nove filhos e a mulher espera o décimo, porque já está com os enjôos da gravidez.

No dia seguinte, na escola, Berenice pergunta para Rosana, mãe do Anselmo (filho do doutor Pestana, bicheiro) por que mandou maçã de presente para a tia Rosinha. Rosana diz que a maçã era para o lanche do filho, não era presente. O gordo repara que aquela mulher é bonita e está muito perfumada. Hugo Ciência, fechado numa sala com cinco computadores, acaba descobrindo que o cheque altíssimo depositado todo dia 10 na conta da tia Rosinha era do cônsul da URSS, o pai do Griegori. Berenice liga imediatamente para o Griegori e diz que sabem que o pai dele está metido no assassinato da tia Rosinha, e que irão visitá-lo na noite seguinte.

O cônsul da URSS conta para a turma que Rosinha de fato trabalhava para ele. Antes, trabalhara para o cônsul americano, por dez mil dólares por mês, mas ele ofereceu o dobro e ela mudou de lado. Berenice também descobre que a maçã que Griegori deu de presente à tia Rosinha era para o seu próprio lanche. Rosinha era a maior conhecedora em genética do mundo, e fazia pesquisas para o cônsul russo num laboratório que a escritora tinha em São Roque. O guru levardhu, pai da Naja, aparece na casa do cônsul para tratar de um assunto. As crianças vão embora.

Por intermédio de um vigilante, as crianças descobrem que o sujeito que encontraram na casa da escritora morta, roubando papéis, era o Joaquim Serapião, também escritor, pai de Eugênia. Serapião era amante da escritora. Descobrem também que levardhu frequentava a casa da escritora e que deve ter sido intermediário do cônsul soviético para fazer Rosinha passar para o lado russo.

Berenice vai com Anderson para a Bienal do Livro, onde irá autografar seu livro¹⁷, a pedido de seu editor. Na Bienal, ela vê Joaquim Serapião, também dando autógrafos. Aos

¹⁷ Trata-se do 'Ninguém faz minha cabeça', livro escrito por Berenice em *O Livro de Berenice*.

pés dele, está a bolsa que ele usava quando roubou os papéis de tia Rosinha. Pede ao Anderson para roubar aquela bolsa e fugir rápido, enquanto ela distrai o sujeito. O plano dá certo.

Na casa do gordo, o Anderson chega com a bolsa do Joaquim Serapião. Ela continha trinta mil dólares. Berenice chega à conclusão que o Serapião sabe quem é o assassino e está fazendo chantagem. Decidem que vão passar a seguir o sujeito, para chegarem ao assassino. A mãe do gordo comenta que com a morte de Rosinha a mãe do Rodolfo e o marido (seu Márcio) herdaram vários apartamentos e dinheiro aplicado. Márcio era seu único herdeiro. O gordo pensa que todos sabiam que o Rodolfo era sobrinho da Rosinha, mas ninguém ligou para isso porque ele não havia dado maçã para a escritora.

Edmundo e Pituca começam a seguir o Serapião. O resto da turma vai ao hospital visitar Carlos Eduardo, que está com câncer. Gisèle, a namorada dele, está no hospital, sempre a seu lado. O pai do Carlos Eduardo tem os olhos vermelhos, e sua mulher chora. Berenice, no hospital, investiga Naja, filha do guru Iyadhu, descobre que foi sua mãe quem lhe entregou a maçã. Pergunta a mesma coisa para dona Laura, mãe de Gisèle, e esta diz que a Gisèle pegou a maçã num caixote, em sua casa. Dona Laura leva o gordo para almoçar no Marco Polo. Os dois comiam a sobremesa quando chega um jovem policial que se apresenta e interroga o gordo: quem deu a maçã para ele? O gordo diz que foi o Abreu, o mordomo. Ao saber que o mordomo comprara um *Buggy Coyote* depois que tia Rosinha morreu, o policial passa a suspeitar do mordomo Abreu.

Em sua loja de tecidos, na Teodoro Sampaio, dona Laura sugere ao gordo (que foi ali montar um aquário a pedido dela) arrumar outra paixão, já que a Berenice está namorando o Anderson.

O gordo vai embora, mas volta, porque esqueceu um caderno. Então, vê sair da loja uma mulher alta, chique, lenço na cabeça quase cobrindo o rosto, reconhece Deborah (mulher do cônsul dos EUA e mãe do Anderson), passa a segui-la. Ela tomou um táxi, ele também. A mulher entrou num bar elegante da Oscar Freire. O gordo suborna o porteiro para poder entrar lá. O gordo percebe que Deborah usa o mesmo perfume que a Rosana, a mãe do Anselmo. O gordo se põe a escutar a conversa dela com os três homens na sua mesa. Falam em inglês, o gordo compreendia. A conversa envolve um representante do governo do Irã, reféns americanos sequestrados, o Iraque... O governo do Irã quer armas para lutar contra o Iraque, que ataca o país. Mas tudo tem de ser ultrassecreto: nem a

opinião pública norte-americana nem os militares brasileiros, que vendem armas ao Iraque, podem saber. Deborah está lá para negociar a libertação dos reféns americanos. Entrega um cheque de uma conta na Suíça. O gordo volta ao hospital e pergunta para a mãe do Carlos Eduardo quem comprou o perfume (*Fleurs d'Orlane*) para o Carlos Eduardo dar de presente para a tia Rosinha. Ela diz que foi o seu marido.

Pituca e Edmundo relatam à Berenice que o Serapião gastara uma fortuna naquele dia. Comprou carro esporte, livros e discos, camisas de seda, blusão de camurça, tudo importado.

Anselmo viaja com a mãe para os Estados Unidos, Berenice decide seguir o Serapião sem ele. De um orelhão próximo da casa do Serapião, liga para o Abreu pegar o carro e vir ajudá-la. Abreu chega com o *Buggy*, ele e Berenice esperam Serapião sair. Horas depois, Serapião entra num carro, pega a av. Rebouças, a Brasil, Rubem Berta... até parar num chalé 'tipo suíço', próximo à represa de Guarapiranga. Serapião entra no chalé. Logo surgem seu Márcio e Iervardhu, num Voyage, e também entram no chalé. Abreu pede para Berenice telefonar para a casa do gordo pedindo ajuda, Berenice quer antes ouvir a conversa, porque está morrendo de curiosidade, e os dois se aproximam da casa.

Lá dentro, o seu Márcio oferece 60.000 dólares para Serapião e Iervardhu e diz que basta. Serapião retruca que ele está rico com a herança de tia Rosinha. Márcio diz que contratará um pistoleiro para matá-los, se eles continuarem o chantageando. Serapião diz que as provas de que Márcio assassinou Rosinha estão no cofre de um amigo. Se eles morrerem, este o denunciará. Márcio reclama que até o guru metido a santo está arrancando seus dólares. A vida dele anda um inferno, sua mulher está num sanatório, o dinheiro não está adiantando. Propõe um acordo para os dois chantagistas: fará um último pagamento, e mais nada. Do lado de fora, Berenice decide telefonar para o gordo, já ouviu o suficiente. Mas um corcunda velho, revólver na mão, surpreende os dois (Berenice e mordomo Abreu) e os faz entrar na casa. Seu Márcio declara que devem matá-los. A ideia é deixá-los amarrados e amordaçados durante o dia, até que chegue a noite, quando irão colocá-los dentro do *buggy* e jogar o carro na represa.

Enquanto isso, o gordo faltou à escola e foi procurar o perfume *Fleurs d'Orlane* em perfumarias de um shopping. Ninguém conhecia, nem mesmo o contrabandista de perfumes de sua mãe, a quem telefonou. Ao chegar em casa, fica sabendo que o Abreu e a Berenice não telefonaram, como combinado. Edmundo lembra que a Berenice estava seguindo

Serapião. Vão ao apartamento dele, o gordo mostra os trinta mil dólares para o Serapião, que pula em cima do gordo. Edmundo acerta uma cabeçada no Serapião, o gordo senta em sua barriga e lhe pergunta onde está a Berenice, a mulher do Serapião atira uma garrafa na cabeça do gordo, a garrafa atinge a cara do escritor. Hugo Ciência chega com um policial, que tem ordens de levar o Serapião à delegacia. Lá, o advogado de Serapião defende seu cliente e ainda acusa os meninos e o frade de agressão, sequestro e roubo. O subdelegado diz depois ao gordo que vão seguir discretamente o Serapião, e que já ordenou uma busca para o *Buggy Coyote*. Depois que os meninos saem, o investigador e o subdelegado dizem que desconfiam mesmo é do mordomo.

Ao sair da delegacia, o gordo manda Edmundo seguir seu Márcio e Pituca, o levardhu, cada um num táxi. Quase oito horas da noite, Márcio sai de carro, encontra Iervardhu e ambos vão para Interlagos, num Voyage. Enquanto isso, um investigador da polícia seguia Serapião, mas este desconfiou, telefonou para Márcio e o guru dizendo que fossem os dois matar a Berenice e o Abreu, pois ele estava sendo seguido. O gordo pergunta ao Hugo Ciência se este conseguira o exame de urina da mulher do zelador. Hugo responde que o exame comprovou que a mulher não estava grávida, como ela chegou a acreditar, e os sintomas de vômito, diarreia e queda de pressão eram devido a ela ter comido uma maçã envenenada por arsênico. O gordo percebe que eram duas as maçãs envenenadas. A mulher do zelador era muito forte, e o arsênico não a matou. Tia Rosinha fora envenenada com cianureto, o veneno dos espiões, fortíssimo e instantâneo. O gordo diz ao Hugo Ciência que quem tentou matar Rosinha com arsênico foi o seu Márcio. Hugo percebe que o seu Márcio deve estar pensando ter sido ele (o próprio Márcio) quem matou tia Rosinha. O assassino de tia Rosinha, entretanto, é outro, que não ele. O gordo já sabe quem é, mas promete dizer só no dia seguinte.

Nem Pituca nem Edmundo conseguem seguir o Voyage, o plano fracassou. O gordo telefona para a turma pressionar o subdelegado, mas este não acredita no gordo, pois, para ele, Márcio e levardhu são homens sérios. O culpado, insiste ele, é o mordomo.

No chalé de Interlagos, o corcunda injeta soporífero em Berenice e Abreu, para deixá-los zonzos.

Em sua casa, o gordo anda de um lado para o outro, pensando, relê uma carta de amor que Serapião escrevera para tia Rosinha (que Berenice lhe dera) e encontra uma referência ao chalé dele “junto às águas”. O gordo deduz que o tal chalé deve ficar perto da

Billings ou da Guarapiranga, já que este parecia ser o caminho do Voyage. Mas aquelas represas são enormes, pensa ele. Então o gordo se dá conta de que a Berenice lhe deixou a carta, mas ficou com o envelope. O endereço deve estar lá. O pai do gordo leva-o até a casa da Berenice, com sua Mercedes. Lá, o gordo procura o envelope, a mãe de Berenice encontra-o sob a geladeira. O gordo escreve o endereço do envelope num papel e pede para a mãe da Berenice avisar a polícia, e sai com o pai e o cachorro. Como a letra do gordo era péssima, a mãe da Berenice deu um nome errado à polícia, de uma rua que ficava na Penha.

No chalé, levardhu e seu Márcio colocaram Berenice e Abreu, ‘desligados’, dentro do *buggy*. O corcunda Argeu senta no colo do mordomo, dirige o *buggy* na direção da represa, pula fora do *buggy*, e o carro começa a rodar para o barranco. Nisso, o cachorro Pancho surge atacando Márcio e levardhu, o gordo corre para alcançar o *buggy*, entra nele e, à beira do barranco, consegue brecá-lo, engata a ré, salvando a vida de Berenice e Abreu. O Pancho atacava os bandidos e quando o corcunda pegou o revólver, o cachorro mordeu-lhe a jugular. O pai do gordo aparece e diz que já havia telefonado para a delegacia.

O corcunda vai para a UTI e os outros dois são levados para a delegacia. Márcio confessa que ele e a mulher planejaram matar Rosinha para ficar com a herança. Conta também que enviara cartas para a irmã ameaçando-a de morte caso ela não lhe emprestasse dinheiro. Serapião soube das cartas e contou o fato para levardhu, que acabou encontrando as cartas e fazendo chantagem com Márcio. Eugênia, a filha de Serapião, contara ao pai que tinha visto o Rodolfo (filho de Márcio) colocar na mesa uma cafeteira e uma maçã para Rosinha. Serapião pediu para a filha não repetir isso a ninguém. E Rodolfo escondeu de seus interrogantes que havia levado uma maçã de presente para tia Rosinha, só mencionou a cafeteira. Ele não quis acusar o próprio pai.

Em casa, o gordo entra em seu ‘quarto duplo’ e percebe algo estranho. Sente um levíssimo cheiro de perfume, e algo mais, que não consegue identificar. Fica parado, olhando tudo detalhadamente, coisa por coisa. Até que tem um estalo, vai ao banheiro, pega um saco de roupas, bota o par de tênis dentro e joga tudo sobre sua cama, que explode. A explosão destrói o quarto, arranca pedaços da parede lateral e do teto, arrebenta seus aquários, acorda a sua família e a vizinhança. Aos pais, o gordo diz que estava fazendo uma experiência com um bujão de gás, e ele explodiu. Tudo mais calmo, vai dormir no quarto de hóspedes. Lá, pensa que salvara sua vida ao perceber que seu pijama estava com a gola

voltada para os pés, e não para a cabeceira, como sempre acontecia, invariavelmente, havia anos.

No dia seguinte, o gordo vai à academia de ginástica do seu Alberto, que o recebe com simpatia. O gordo tem numa das mãos um vidro de perfume e na outra sua embalagem de papelão. Seu Alberto pergunta o que é, o gordo diz que é *Fleurs d'Orlane*. Seu Alberto, depois de pensar um pouco, diz que é o perfume que comprou para o filho levar para a tia Rosinha. O gordo diz que aquilo é uma água de toalete, e que não tem selo de importação. E continua sugerindo que a Gisèle deve ter levado de casa o *Fleurs d'Orlane*, porque ela gostava muito da tia Rosinha, não levaria uma maçã de presente. E que quando o Carlos Eduardo (filho de Alberto) viu tia Rosinha morrer, pediu para Gisèle dizer que tinha dado a maçã e ele o *Fleurs d'Orlane*. Seu Alberto diz que não está entendendo, já que o assassino confessou. O gordo tira uma carta do bolso, escrita por um advogado que promete guardar segredo do que o gordo lhe contou, e onde aconselha Alberto a consultá-lo. Alberto começa a chorar e desabafa que não queria que seu filho sofresse, o médico havia lhe dito que as dores do filho agora seriam insuportáveis, e ele preferiu que o filho morresse rapidamente e sem dor, com cianureto. Alberto pergunta ao gordo como seu filho desconfiou que foi a maçã dele que matou a tia Rosinha. O gordo diz que não sabe, mas deve ter sido intuição.

Quarta-feira de tarde, na casa do gordo, em volta da piscina, Hugo Ciência pergunta ao gordo quem é afinal o criminoso, o gordo diz que foi o Abreu, mas que este já foi perdoado, porque é primário. Hugo fica intrigado. A turma está toda ali, o pai do gordo toca flauta, chegam Nikiforovich e Stanley com uma garrafa de vinho, e Stanley, com uma boneca para Berenice. É uma boneca americana, que nada em cinco estilos. Berenice pula de alegria e põe a boneca na piscina. Berenice dá gritos de emoção. M. Stanley diz que “por mais peripécia de detetive que uma menina faça, nada a deixa mais contente do que uma boneca”. Seu Alberto telefonou ao gordo dizendo que falou com o advogado e decidiu assinar uma confissão. O advogado acha que ele pegaria, no máximo, prisão domiciliar, ou seria absolvido. O cônsul americano chama o gordo de lado e pede desculpas pela Deborah (sua mulher e mãe do Anderson) ter posto explosivos na cama dele. Ela tinha visto o gordo naquele bar, quando combinava os detalhes da operação resgate dos reféns americanos, ficou com medo do gordo espalhar o que ouviu, o pai de Deborah era um dos sequestrados que seriam liberados. Ele tinha telefonado para avisar, mas o gordo não atendeu. M. Stanley lhe dá um cheque para cobrir os estragos, o gordo pede mais duzentos mil dólares pelo

susto da mãe, M. Stanley faz o cheque. O pai do gordo vai com o russo e o americano jogar sinuca. O Abreu está saindo de férias, com seu *buggy* e uma prancha de surfe, e leva um atestado médico ‘frio’ para ganhar mais quinze dias ‘justificados’.

2.2.3 As tramas de um enredo: anotações de leitura

O resumo que acabamos de realizar procurou acompanhar tão somente a linha central do enredo de *Berenice detetive*, deixando por ora de lado cenas que mais compõem, a nosso ver, o tom e a atmosfera do livro, mas não avançam sua ação. Interessa-nos, em princípio, considerar a estrutura e determinadas características da narrativa em relação aos paradigmas do gênero policial. Vamos a elas, portanto.

Berenice detetive é narrada em 3ª pessoa, por um narrador situado fora da história que conta, também chamado de ‘heterodiegético’, e que nos pareceu poder ser classificado como ‘onisciente neutro’. Este narrador exerce esta função de forma muito discreta, como se a história estivesse “defluindo de uma instância narrativa que cuidadosamente se dissimula e se apaga”, para usar uma expressão encontrada em Vítor Aguiar e Silva e que julgamos adequada para descrever o narrador desta obra (AGUIAR E SILVA, 2006, p. 769). Por outro lado, isso não quer dizer que tal narrador não se fará notar por outros meios, como pelo tom fortemente irônico ou por sua seleção e combinação de cenas. Mas o que adquire centralidade, neste procedimento, é a história que se conta. No que diz respeito ao gênero policial, embora na variante de enigma se encontre um número significativo de narrativas com um narrador em 1ª pessoa que costumeiramente relata as aventuras do detetive, há também, nessa vertente, narradores em 3ª pessoa, como acontece comumente nas narrativas *noir* e de espionagem. Apenas o foco narrativo, portanto, não é elemento conclusivo para qualificarmos *Berenice detetive* hipoteticamente numa ou noutra vertente do gênero policial.

Desde a abertura do livro, do momento em que a turma do gordo se reúne na casa dele para combinar levar presentes para tia Rosinha, passando por sua morte, investigação e solução do caso, o enredo se desenrola numa ordem cronológica: a narrativa coincide com a ação. Ou seja, não há aqui dupla história, a do crime e a da investigação, como ocorria nas narrativas de enigma ou clássicas. As duas histórias se fundem e não há a proteção que a distância temporal concede ao detetive no policial clássico. Os detetives que atuam nesta

narrativa, e em princípio serão eles tratados assim, coletivamente, tais detetives não têm imunidade. Podem falhar, serem aprisionados ou morrer, como se dá em narrativas *noir* ou nas de espionagem.

Assinalada a não imunidade dos detetives nesta obra, se faz ainda necessário estudar outros aspectos de grande importância na configuração do gênero policial relacionados ao detetive, como o seu modo de operar, a excentricidade, a infalibilidade e outros traços, o que realizaremos na próxima seção deste trabalho.

O modo de matar se dá aqui através de uma maçã envenenada com cianureto. Devido à dificuldade de se obter e se injetar tal veneno num fruto, e a inventividade necessária para planejar esta ação, sem esquecermos que, de fato, não era de todo provável que a vítima almejada comesse ela mesma a maçã, tal *modus operandi* do assassino se relaciona com as narrativas de enigma.

O fato do cianureto ser o veneno dos espões é um complicador do enredo, já que cônsules estrangeiros pagavam pelos serviços de genética que tia Rosinha lhes prestava, e que um deles poderia ter sido o autor do crime. Como sabemos, tal não procede, mas é uma estratégia para despistar o leitor e aumentar o suspense.

A existência de uma segunda maçã com veneno faz o enredo se duplicar: há dois casos para resolver, não apenas um.

Os móveis (ou motivos) do crime são duplos também. O primeiro, relacionado com o assassinato que se pretendia mas não se conseguiu, o da maçã com cianureto, com erro do alvo, matando tia Rosinha. O outro, o da maçã com arsênico, que afetou a saúde da mulher do zelador, mas não a matou, fazendo, no entanto, o autor do envenenamento acreditar que matara a irmã, que era o que ele, de fato, almejava. Tais motivos do(s) crime(s) são a eutanásia e a ganância, dirigidos, no primeiro caso, ao filho de Alberto, e o segundo, à irmã de Márcio. Correspondem aos chamados ‘crimes domésticos’ (ou crimes de salão) ocorridos entre pessoas da mesma família (e mesma classe social), movidos por arraigadas paixões humanas e associados com as narrativas de enigma.

Outro aspecto relevante quando se fala de gênero policial, é que não há, em *Berenice detetive*, sob a alegação de se tratar de obra dirigida ao público infantil ou juvenil, escamoteio da questão da morte. Um crime ocorre de fato. Há uma morte, o cadáver é desenterrado e dele se retiram amostras. Algo nessa mesma linha de raciocínio, certamente

até com mais veemência, poderíamos dizer a respeito do motivo do crime pretendido por Alberto: o assassinato do próprio filho por estar este em fase terminal de câncer.

Os traços até aqui mencionados, relacionados com a configuração do policial em sua estrutura e elementos principais, parecem apontar para um autêntico pertencimento da obra *Berenice detetive* a este gênero. Antes, no entanto, de darmos por estabelecido este ponto, vamos analisar a atuação dos detetives nesta narrativa.

2.2.4 Detetives em ação, detetives em relação: caracterização dos detetives e representação de gêneros em *Berenice detetive*

Mesmo sem um detalhado exame da ação dos detetives desta história é possível notar, de imediato, que os mais atuantes dentre eles são a Berenice e o gordo, ficando o resto da turma, com uma possível exceção do Hugo Ciência, numa posição menos decisiva, no que diz respeito à ação propriamente dita e à competência detetivesca.

Para avaliar a importância desses detetives enquanto tais, nos guiaremos por aqueles traços que a tradição literária do gênero policial confere a essas personagens. Tais traços se relacionam com seu modo de operar, diletantismo ou profissionalismo, resultados que obtêm, excentricidades, autonomia, iniciativa, ousadia, imunidade e demais atributos que os constituem.

A não imunidade do detetive em *Berenice detetive* estende-se a todas as personagens acima citadas que se engajam na detecção, já que esta condição decorre da organização de seu enredo, obediente a uma ordem cronológica, onde narrativa e ação coincidem. Tanto Pituca e Edmundo (cuja função é seguir de táxi os vilões), como Hugo Ciência (que analisa os restos mortais da escritora em seu laboratório caseiro e invade os computadores do Banco do Brasil), Berenice, e o gordo, correm riscos durante a ação. Dentre eles, só Berenice sofrerá por tal atuação.

A turma do gordo, incluindo-se aqui a Berenice e o próprio gordo, é constituída por crianças de dez anos, de classe média e alta, que não trabalham para viver. Seu engajamento na ação será por diletantismo, como detetives amadores. Não entram eles na aventura pela recompensa financeira, o que caracteriza o detetive profissional, mas antes pelo desejo de conhecer a verdade, solucionar um crime, atender a um desafio intelectual.

Como anteriormente destacamos, os principais detetives desta narrativa são o gordo e Berenice, um menino e uma menina. Devido a isto, estudar como age este par de personagens enquanto detetives é também pensar a representação dos gêneros que se faz nesta obra. ‘Gênero’, aqui, entendido como a

[...] forma culturalmente elaborada que a diferença sexual toma em cada sociedade, e que se manifesta nos papéis e *status* atribuídos a cada sexo e constitutivos da identidade sexual dos indivíduos. (FERREIRA, 2004)

A iniciativa pela aventura detetivesca se deve a Berenice. É ela quem impulsiona a narrativa, ao desconfiar que tia Rosinha morrerá envenenada pela maçã que havia comido na classe, no dia da visita à escola. O que lhe motivou tal desconfiança foi sua intuição que, como sabemos, revelou-se acertada. É, portanto, através de Berenice que se inicia a investigação do crime.

A ‘intuição’, aquela “faculdade de perceber, discernir ou pressentir coisas, independentemente de raciocínio ou de análise” (HOUAISS, 2009), consequentemente, é o modo de operar de Berenice. O senso comum costuma atribuir essa capacidade principalmente às mulheres. Vamos encontrá-la, no entanto, na tradição literária, como sendo o método de Jules Maigret, o detetive de Simenon, por exemplo. Na obra em análise, o atributo ‘intuitivo’ consta na parte *yin* da lista YIN-YANG que Ievardhu, o guru picareta e um dos vilões da narrativa, escreve durante uma visita à casa do cônsul soviético:

YIN	YANG
Feminino	Masculino
Contrátil	Expansivo
Conservador	Exigente
Receptivo	Agressivo
Cooperativo	Competitivo
Intuitivo	Racional
Sintético	Analítico

(MARINHO, 2002a, p. 65)

Os conceitos *yin-yang* da ancestral filosofia chinesa seriam

os princípios cosmológicos fundamentais, que se expressam na polaridade, e pelos quais todas as coisas e acontecimentos são coordenados. Isso engloba desde a polaridade entre os sexos até as estações do ano, as qualidades e os números. O

feminino, outono/inverno, flexibilidade e números pares correspondem ao Yin; o masculino, primavera/verão, força e números ímpares ao Yang. Ambos os princípios fundamentais formam, conjuntamente, uma unidade que se completa, representada pelo símbolo chamado *Tai-Chi*: um círculo que se divide por uma linha recurva em duas metades, uma preta (Yin) e a outra branca (Yang)¹⁸. Cada metade contém um ponto com a cor da outra, o que simboliza a existência embrionária de cada pólo em seu oposto. (LURKER, 2003, p. 772).

Ao conceito de *yin*, somem-se os atributos de passivo, negativo, nebuloso, escuro, negro, maleável, depressivo, suave, sombrio e lunar. Ao de *yang*, as ideias de ativo, criativo, positivo, firme, forte, branco, luminoso e solar. Para estes acréscimos, as fontes estão espalhadas por incontáveis veículos da mídia.

Em teoria, estes opostos teriam em si elementos do lado contrário, um se transformando no outro numa dinâmica de movimento e mutação. Mas esta parece ser a parte menos popular do conceito *yin-yang*.

O modo de operar de Berenice, entretanto, intuitivo e *yin*, não vai conduzi-la à solução do crime.

Ousadia é outro traço da personagem. Um exemplo é o telefonema que dá ao Griegori, filho do cônsul soviético, dizendo que descobriram que o pai dele está envolvido com a morte de Rosinha. Outro é quando ela pede para o Anderson roubar a bolsa do Serapião. Ambas as ações, no entanto, embora movimentem a história e lhe acrescentem complicadores, não levam à solução do caso: Berenice está seguindo pistas falsas.

Na maior parte do livro, Berenice interroga os colegas, faz cuidadosas listas de nomes, pede ao Hugo Ciência para descobrir quem depositava dinheiro para tia Rosinha, suspeita, em parte acertadamente, que Serapião deve estar chantageando o criminoso e por isso está na posse dos trinta mil dólares... vai agindo com certa perícia, até se pôr a seguir, com a ajuda do mordomo Abreu, o suspeito que supõe irá levá-la ao criminoso. Chegando ao chalé, no entanto, em vez de ligar para a casa do gordo pedindo ajuda, como a situação exigia, decide escutar a conversa, porque está morrendo de curiosidade. “Ouço só um pouquinho e depois telefono”, diz ela, no final do capítulo 18. É essa atitude tola e amadora,

¹⁸ Símbolo *tai-chi* : ☯

como uma verdadeira *bond-girl*¹⁹ (o que não combina muito com ações anteriores dela neste livro), que a faz ser aprisionada. Será necessária, então, a ação célere e cerebral do gordo, para salvar Berenice e o mordomo da morte.

A partir deste ponto, só o gordo agirá a contento, e Berenice se apaga. Ainda que o nome deste livro seja *Berenice detetive*, Berenice não é a personagem principal, a protagonista da história, como também não é, de fato, a real detetive desta narrativa, o que implicaria em não perder o controle do caso e obter sucesso em sua resolução.

Todos esses papéis são desempenhados pelo gordo. É o gordo que não só salva Berenice das garras dos vilões, tirando-a (e ao Abreu, o mordomo) de dentro de um carro que se movia fatalmente para o abismo, como também é quem assume o controle e soluciona o caso, descobrindo um assassino improvável e sequer cogitado por Berenice ou pela polícia, usando, principalmente, seu ‘cérebro’, como fariam um Hercule Poirot, um Sherlock Holmes ou um Monsieur Dupin.

Parafraseando a redação solicitada pela professora Jandira, “em que momento do livro, as Reinações de Narizinho passam a ser as Reinações da Emília?” (p. 14) perguntaríamos: a partir de qual momento *Berenice detetive* torna-se “gordo detetive”? A partir do momento, acreditamos, em que Berenice age com ‘amadorismo’ (aqui no sentido de inabilidade ou incompetência) e comete uma asneira, isto é, age impensadamente, enquanto o gordo ‘pensa’, espreme o cérebro, primeiro, afim de descobrir onde Berenice e Abreu estão, para, depois, apontar o verdadeiro autor do crime.

O ‘cérebro do gordo’ é o seu maior aliado no papel de detetive, desde *O gênio do crime*. No primeiro livro da série, o gordo fora aprisionado pelos bandidos e, para sair da sinuca em que se meteu, põe-se a pensar, primeiro, livremente, “porque ideia boa não sai forçada”, em seguida, começa a andar “daqui prali conforme seu costume de pensar andando, quando é coisa importante”, até conseguir colocar-se num estado mental propício

¹⁹ Uma ‘Bond girl’, como destacam Bennett & Woollacott, mesmo ‘bem intencionada’ causa problemas para o herói:

‘A garota’ (algumas vezes) representa os valores do amadorismo no sentido de que suas ações são ineficazes contra a conspiração do vilão e provavelmente, além disso, tornarão a vida mais difícil para o herói: a tentativa de Tilly Masterton para vingar a morte de sua irmã, por exemplo, resulta em que não somente Bond mas também Tilly sejam capturados por Goldfinger. (BENNETT & WOOLACOTT, 1990, p. 429, nossa tradução)

ao raciocínio lógico, à análise da situação e à criação de ideias: “O cérebro do gordo funcionava em alta rotação e até suave pela testa” (MARINHO, 2005, p. 114).

Em *Berenice detetive*, enquanto Berenice e Abreu estão sendo colocados, entorpecidos, dentro do *buggy*, para serem lançados na represa, o gordo “pensava, andando de um lado para outro” (MARINHO, 2002a, p. 130), pega uma carta do Serapião para tia Rosinha, relê, encontra nela uma referência a um chalé perto de uma represa e chega à conclusão que se encontrar o envelope, terá o endereço que precisa para resgatar Berenice e Abreu, e o seu raciocínio é procedente e o leva a resolver o problema. O gordo pensa, percebe, deduz, relaciona, conclui. Dito de outra forma, o modo de operar do gordo é por meio da aplicação do raciocínio lógico, do pensamento analítico e do pensamento criativo. Ação corporal e intuição não têm relação com os métodos do gordo. Poirot tem as suas “pequenas células cinzentas” e Sherlock Holmes não hesita em dizer: “...eu sou cérebro, Watson”. O gordo pertence a essa linhagem de detetives da vertente de enigma, pode ser descrito como um detetive ‘cerebral’.

Provavelmente será pela ‘cerebralidade’ do gordo (não só nesta como em outras aventuras da série) que os traços de ‘excentricidade’ são nele mais acentuados do que nas demais personagens. Como vimos no 1º capítulo, os traços de excentricidade do detetive têm a função de humanizá-lo, já que tais detetives cerebrais são infalíveis e sem tais características se assemelhariam a máquinas. Tal excentricidade consiste, na tradição do policial clássico, em ocupações diferenciadas, como o cultivo de *hobbies*, execução de um instrumento musical, habilidades extraordinárias, colecionismo, pequenas manias ou tiques nervosos, o hábito de fofocar, ou até mesmo o gosto por plantar abóboras ou o uso de drogas.

O gordo tem uma bem cuidada caracterização como excêntrico, que extrapola seus diversos *hobbies* e interesses.

Começando por estes: o gordo é colecionador de selos, de peixes raros, corresponde-se com filatelistas de países estrangeiros, constrói complicados aquários.

A ‘excentricidade’ do gordo não é aquela do “desvio ou distanciamento do centro” (*Dicionário Houaiss Eletrônico*, 1ª acepção), mas tem o sentido de ‘extravagante’, daquele que esbanja, que é acrescido de excessos, de sobras. O gordo é rico, tem casa com piscina, o pai tem fazendas, uma Mercedes, na casa do gordo tem copeira, jardineiro, mordomo, o gordo come uma costeleta todas as manhãs, o gordo tem o ‘cérebro do gordo’ (uma

evidente superioridade intelectual), tudo no gordo é superdimensionado, hiperbólico. Em suma, o gordo, como se extrai de sua mais frequente denominação, é *gordo*. Ou seja, tem “volumes e dimensões avantajadas, maior que o comum”, “fartura”, “generosidade”, “abundância”, “opulência”. O gordo, desde o nome, se caracteriza como ‘excêntrico’, no sentido que acabamos de expor. Não seria demais, acreditamos, aproximá-lo a Nero Wolfe, o também (muito mais) gordo, rico, excêntrico e cerebral detetive de Rex Stout.

Quando a aventura começa, como já mencionado, todas as personagens crianças estão envolvidas na busca do criminoso, com ênfase em Berenice, que dá início à investigação, o gordo, que imediatamente adere à ideia de Berenice, Hugo Ciência, que analisa os restos da morta em seu laboratório e passa uma noite em claro, fechado numa sala da casa do gordo, com cinco computadores, para conseguir violar o sistema de segurança do banco e ter acesso às informações que poderiam levar à captura do criminoso. Edmundo e Pituca seguem de táxi os bandidos e telefonam para a Berenice ou o gordo passando-lhes informações. E, como também já estabelecido, todas essas personagens não têm imunidade, correm riscos durante a ação, e todas elas, igualmente, incluindo a Berenice e o gordo, possuem o estatuto de detetives amadores, aqui no sentido de que realizam a busca por diletantismo, sem interesse pecuniário.

Durante a investigação, no entanto, será Berenice, inicialmente, e depois o gordo, que participam mais ativamente da aventura, ambos aparentemente adquirindo o *status* de protagonistas. Como vimos, entretanto, os métodos de operar e a linha de ação tomada por Berenice a levará ao fracasso. Por sua vez, também por meio do modo de operar e da linha de ação escolhida, o gordo conseguirá fazer a detecção do criminoso sendo, portanto, vitorioso em sua atuação. Essa diferença ainda mais se acentua em relação às outras personagens quando o gordo, no último capítulo do livro — depois de descobrir que foi o seu Alberto, o pai de Carlos Eduardo, que envenenou a maçã para matar o próprio filho — guarda segredo do que descobriu:

Hugo Ciência andou apressado até o gordo:

— Quem é o criminoso? Você disse que me contava hoje.

— O Abreu: de vez em quando apronta estas vingancinhas.

Como é a primeira tentativa de assassinato, meu pai perdoou, disse que na segunda leva uma suspensão por três dias e na terceira é despedido sem direitos.

Hugo Ciência ficou pensando, intrigado.

Esse encaminhamento do enredo confere ao gordo maior maturidade, seu comportamento passa a ser o de um adulto. A questão é delicada, e o gordo manterá a boca fechada. A propósito, será apenas com adultos que o gordo trocará impressões sobre o que de fato ocorreu, primeiro, com o advogado do pai, para quem contou o que descobriu, depois, com o próprio seu Alberto, o autor do crime.

É no último capítulo de *Berenice detetive*, aquele que se inicia com a pergunta de Hugo Ciência sobre a identidade do criminoso, que as recompensas são distribuídas aos mais importantes agentes desta narrativa. O dispensador destes favores será M. Stanley, o cônsul norte-americano. Ele chega com o cônsul soviético, este dá duas garrafas de vinho para o pai do gordo, M. Stanley dá uma boneca para Berenice:

— Eu trouxe para a Berenice uma boneca americana, muito melhor que a *Tchibum*. Nada em cinco estilos, dá salto ornamental, nada por debaixo d'água, faz o diabo.

Berenice deu um pulo de alegria e levou a boneca para a piscina.

A boneca curvou o tórax, abriu os braços, juntou as mãos na frente, deu uma cambalhota e mergulhou. Nadando debaixo d'água, passou sob a baleia, tocou a outra borda da piscina e voltou direitinho para onde estava a Berenice, contornando a baleia, variando estilos, crawl, de costas, de peito, borboleta e cachorrinho.

Berenice dava gritos altíssimos de emoção.

— Está vendo — disse M. Stanley — por mais peripécia de detetive que uma menina faça, nada a deixa mais contente do que uma boneca.

Os três fizeram vários brindes com o *Gorouli-Mtsvane*.

(MARINHO, 2002a, 153-154)

Depois desse último ato de Berenice, M. Stanley chama o gordo, discretamente, os dois ficam em pé “um diante do outro”, e M. Stanley pede desculpas ao gordo pela Deborah, sua mulher, ter colocado explosivos em sua cama. O cônsul explica que Deborah vira o gordo no bar, quando este a seguiu, receou que o gordo contasse o que ouviu e prejudicasse a ação de resgate dos reféns. Um deles era o pai dela, e Deborah temia que lhe estragassem o plano. O cônsul agradece o silêncio do gordo e entrega-lhe um cheque como indenização pelos estragos causados pela explosão. Esta é a última cena do gordo em *Berenice detetive*:

O gordo pôs o cheque no bolso e falou:

— Falta duzentos mil dólares pelo susto de minha mãe.

M. Stanley preencheu novo cheque e deu ao gordo.

(MARINHO, 2002a, p. 155)

Fortalece-se, assim, com o desfecho da narrativa, a paridade do gordo com os adultos, e não com Berenice ou o resto da turma. Como o ‘susto’ da mãe do gordo não teve maiores consequências, a não ser nos fazer rir, o pedido de pagamento é desnecessário, a não ser, obviamente, para recompensar financeiramente o próprio gordo pela aventura.

Esse desdobramento da narrativa tem também outro efeito, que altera o *status* do gordo em relação ao começo. Neste, a adesão do gordo à aventura detetivesca é aquela do dileitante, do amador: para conhecer a verdade, agradar ao próprio intelecto, solucionar o crime. Já o desfecho, com o gordo recebendo o cheque de duzentos mil dólares, premia o gordo por sua atuação, marca-o como um profissional. Como, além do próprio gordo, o detetive mais importante dessa aventura é Berenice, esta, por comparação, se manteve amadora. Há, por conseguinte, duas atuações claramente demarcadas nesta narrativa, a de Berenice, amadora, e a do gordo, profissional.

O gordo começa a narrativa rico, amador, e com a aplicação de seu método cerebral de operar, a termina mais rico, talvez mais sábio, profissional, certamente mais adulto também. Berenice inicia arrojada, intuitiva e sagaz, amadora, mas segue pistas falsas, comete erros, não fica mais rica, se mantém amadora, nem parece mais adulta ou mais sábia ao final. Pelo contrário, dá a impressão de estar mais tola do que no início. É como se as duas personagens vivessem duas histórias diferentes, ambas relacionadas com as atribuições de gênero que vimos no par Yin-Yang da lista do guru levardhu, sem qualquer flutuação entre elas.

Ainda que o próprio levardhu alerte que o “segredo é viver em harmonia com o Yin e o Yang”, e não valorizar em demasia o Yang, como faz o pai do gordo (p.66), sugerindo ser necessário se misturar mais os atributos, não foi isso o que ocorreu em *Berenice detetive*, pois o par menino-menina mais importante desta narrativa não escapou a essa disjunção: as duas personagens seguiram rigorosamente as prescrições de gênero que se fazem socialmente para meninos e meninas, seja na antiga China, seja no Brasil contemporâneo.

2.2.5 Relações intertextuais em *Berenice detetive*

As relações intertextuais em *Berenice detetive* são muitas e variadas, estendendo-se a seus diversos elementos ficcionais. Vamos encontrá-las desde a escolha do modo de matar, aos livros, filmes e músicas citados à vontade, nas solicitações de redação da

professora Jandira, bem como na caracterização do frade João, em grau menor na do mordomo Abreu e na do gordo enquanto detetive, na ambientação, entre outras menções.

O objetivo dessas escolhas, pelo autor, também atende a propósitos variados, e é sobre essas intenções de construção de sentido que tentaremos falar a seguir.

2.2.5.1 Um modo de matar familiar(es): a maçã envenenada

Quando tia Rosinha, a escritora de livros infantis, vai visitar a escola onde estuda a turma do gordo, numa funesta manhã do segundo semestre de 1986, recebe das crianças seis maçãs, um vidro de perfume, livros do Frederico Moraes e do Milan Kundera, uma cafeteira, rosas, entre outros presentes. Vejamos os seus últimos momentos:

Tia Rosinha respondeu mais duas perguntas, interrompeu-se, olhou para a mesa, pegou uma maçã, deu uma mordida, pegou uma caixa de perfume, abriu, tirou o frasco, passou o perfume na palma da mão, cheirou e disse:

— Hum, *Fleurs d'Orlane*, muito bom. Sou assim, meio distraída, só agora reparei nestes presentes e...

Não terminou a frase, tia Rosinha caiu no chão.

Edmundo impediu que a roda dos curiosos abafasse a respiração da doente, logo chegou o médico e disse que tia Rosinha estava morta.

(MARINHO, 2002a, p. 15)

Como descobriram Berenice e os demais detetives dessa narrativa, o que matou Rosinha foi uma maçã envenenada. Não terá sido a primeira vez, na história da literatura, que alguém é assassinado de forma tão elaborada:

A maçã fora preparada com tanta habilidade, que só a parte que tinha a casca vermelha foi que ficou envenenada. Branca de Neve olhou para a maçã e seu aspecto era tão apetitoso, que fazia realmente dar água na boca. A menina não resistiu muito: enfiou a mão pela janela e pegou o pedaço de maçã. Mal levou o pedaço à boca, caiu morta.

(GRIMM, 2000. p. 364)

O acerto de João Carlos Marinho ao escolher a ‘arma’ que mata a escritora, portanto, deve-se ao feliz cruzamento de duas tradições literárias, a do conto de fadas,

como acabamos de ver, e a do gênero policial, prolífico no uso de venenos como modo de matar.

Além das ressonâncias intertextuais acima mencionadas, acrescenta-se também o fato da maçã estar associada, por obra da mídia, ao lanche escolar das crianças e, conseqüentemente, à figura do professor, diversas vezes representado em filmes, livros e gibis com esta fruta sobre a mesa. Embora Tia Rosinha não seja professora, a cena se passa numa escola, e ela ocupa na sala de aula por certo tempo o lugar do professor. Por outro lado, não deixa de haver ironia e mesmo humor negro que num livro para crianças uma personagem escritora de livros infantis seja morta por uma maçã envenenada, que nos remete a um célebre conto de fadas.

A relação com “Branca de Neve”, no entanto, é mais importante num aspecto crucial de *Berenice detetive*, ao ecoar o tema deste conto de fada que aqui mais nos interessa: o assassinato de um filho.

Como sabemos, é a madrasta de Branca de Neve, a rainha invejosa, que mata a enteada com a maçã que envenenara. Nos contos de fada, porém, a alusão a madrastas e padrastos malvados seria mero disfarce dos pais ‘verdadeiros’.

Rosinha acabou comendo a maçã envenenada por acaso, esta não lhe era dirigida. Quem devia comê-la era Carlos Eduardo, o filho de Alberto, doente de câncer. Foi Alberto quem envenenou a maçã com cianureto. O motivo do crime que Alberto pretendia cometer, no entanto, não era inveja, mas compaixão: o que ele quis foi praticar em seu próprio filho a eutanásia, já que no estágio em que a doença deste se encontrava, as dores seriam a partir daquele momento inevitáveis.

Ainda assim, a referência intertextual *explícita* que a obra mantém com Branca de Neve parece-nos marcar o gesto de Alberto com uma ambiguidade que não se desfaz, mesmo não tendo ele conseguido levar a cabo o seu intento, mesmo estando seu filho em fase terminal. Pois, o tema do ‘pai que dá ao filho uma maçã envenenada’, que encontramos em “Branca de Neve”, se repete ao longo de *Berenice detetive*.

A palavra ‘veneno’ nos remete de pronto ao sentido de “qualquer substância, preparada ou natural, que por sua atuação química é capaz de destruir ou perturbar as funções vitais de um organismo” (HOUAISS, 2009), mas abrange também as conotações simbólicas da expressão, relacionadas a tudo que mina as forças vitais, intoxica a mente, faz definhar, deprimir, adulterar, envergonhar ou corromper.

Alguns exemplos de como o tema do ‘pai que dá ao filho uma maçã envenenada’ é recorrente em *Berenice detetive*, além daquele central à narrativa, mais acima citado, seriam quando Pancho, o cachorro (muito querido) do gordo, quase morre intoxicado por ter engolido os psicotrópicos que o pai do gordo consome à larga e descuidadamente, ou em outras alusões indiretas, mas próximas da ideia de envenenamento simbólico da criança pelo adulto, como quando a mãe do gordo trama com outra mulher o namoro de seu filho com a filha daquela, para se livrar de Berenice, de quem não gosta, ou um dos garotos da escola mente para proteger as atividades criminosas do pai, ou um dos vilões pede para a filha esconder de todos um fato relevante para que possa exercer chantagem, tornando-a praticamente sua (constrangida) cúmplice. Em todas essas passagens acima mencionadas, o ‘doador do veneno’ é o pai ou a mãe, o receptor, a criança, e o resultado, como sempre ocorre com a ingestão de venenos, sejam de efeito lento ou instantâneo, ‘reais’ ou simbólicos, é deletério.

2.2.5.2 Os anões acendem lâmpadas

Não se restringem à maçã envenenada as referências, nesta narrativa, à Branca de Neve. Elas reaparecem quando Berenice e Abreu chegam ao chalé:

No jardimzinho da frente havia um tanquinho seco e, no meio do tanquinho, a estátua de um cupido que devia esguichar água pela boca, antigamente.
Na varandinha, as estátuas de três anões da Branca de Neve, fumando enormes cachimbos. A boca dos cachimbos era o lugar de porem lâmpadas.
Abreu e Berenice se colocaram ao lado da casa, perto de uma janela fechada por uma veneziana podre.

(MARINHO, 2002a, p. 112)

Tal jardimzinho, como sabemos, é a antecâmara do chalé de um dos vilões, no interior do qual, naquele momento, ele se encontra com os demais bandidos em conciliábulo.

A cena é pintada com elementos que ressaltam sua decomposição, exaustão e desertificação. A ninguém terá escapado que o cupido não cumpre mais sua função, ele já não esguicha mais água. A veneziana está podre. E nos cachimbos dos três anões de Branca de Neve se colocam lâmpadas.

Não são, entretanto, lâmpadas que promovem visão ou ‘visionariedade’, palavra entendida aqui como a riqueza de imaginação, a “afinidade para com mundos utópicos, fantásticos” (FERREIRA,2004).

Além de caracterizar o local onde os criminosos se reúnem (lembremos que um deles tentou de fato matar a escritora com a maçã com arsênico e os outros dois o chantageiam por julgá-lo culpado), tais elementos de ambientação parecem-nos também se referir, jocosamente, à instrumentalização da literatura infantil: os anões de Branca de Neve, fortemente associados à literatura e à cultura dirigidas às crianças, como é notório, estão nesse inóspito jardimzinho sendo utilizados para uma finalidade que lhes é estranha, servindo aqui a um propósito meramente pragmático, e não mais fantástico ou ficcional.

2.2.5.3 Mordomo Abreu (e os direitos trabalhistas)

A aristocracia inglesa é tão esnobe e preguiçosa que até para cometer um crime manda que seu mordomo o faça.

Bernard Shaw

Vou procurar esse mordomo, ele vai vomitar tudo que ele sabe.

Policial da delegacia de Pinheiros em *Berenice detetive*

A simples presença de um mordomo em *Berenice detetive*, bem como em outros livros da turma do gordo, desde o surgimento da personagem em *O livro da Berenice*, obra de 1984, já tem algo de paródico em relação ao gênero policial. Mordomos são abundantes no policial clássico inglês, caracterizados, às vezes, de modo sinistro, ou mesmo sendo os culpados dos crimes narrados ali. O abuso teria motivado S. S. Van Dine a formular, entre as suas “vinte regras para escrever histórias policiais”, uma que rezava não fazer do mordomo ou de qualquer outro empregado doméstico o culpado, por ser expediente “fácil em demasia”. Reproduzimos a seguir a tal regra nº 11 de S.S. Van Dine, com os comentários (em itálico) de Paulo Medeiros e Albuquerque:

Criados — tais como mordomos, valetes, guardas florestais, cozinheiros e afins — não devem ser escolhidos pelo autor como culpados. Isso é uma questão de princípio, pois constitui solução fácil em demasia. Mostra-se insatisfatória, leva o leitor a achar que desperdiçou o tempo. O culpado deve ser a criatura decididamente merecedora — alguém que de modo comum não estaria sob

suspeita, pois se o crime foi obra sórdida de um trabalhador braçal, o autor não o deveria apresentar em livro. *(Também discutível. S. S. Van Dine parte de um ponto errado. O que ele chama criados ou pessoal doméstico pode ter seus problemas com a vítima como outro qualquer. Houve um tempo, no início do policial, fim da época vitoriana na Inglaterra, em que alguns autores apontavam, de preferência, elementos da criadagem como criminosos. A tal ponto que G. Bernard Shaw, certa feita comentando o fato, disse que “a aristocracia inglesa é tão esnobe e preguiçosa que até para cometer um crime manda que seu mordomo o faça”. Hoje, mesmo nos romances ingleses, a criadagem entra na linha de possíveis suspeitos como todos os demais. Caso contrário seria uma limitação – como quer S.S. Van Dine – desse jogo entre o autor e o leitor. Por outro lado o próprio Van Dine, em seu romance O Caso Garden (The Garden Murder Case), faz de Miss Beeton, enfermeira da família e, portanto, bem próxima da criadagem, a criminoso.)*

(ALBUQUERQUE, 1979, p. 27-28)

Dispensemos comentários sobre o que S. S. Van Dine pensa dos trabalhadores braçais e da ‘criadagem’, e voltemos para a personagem de João Carlos Marinho.

O mordomo Abreu, evidentemente, é ‘membro da criadagem’ da família do gordo, representante esta da afluente classe média brasileira dos anos 1970. Mas é um mordomo sindicalizado, que conhece seus direitos e, às oito da noite, pontualmente, encerra o que quer esteja fazendo, nem que seja terminar de servir a última porção de um prato do jantar. No mais, ele veste-se descontraidamente, chegando a usar, na narrativa aqui analisada, uma arrojada saia masculina de lona, do Maneco Rezende, tem sonhos de surfar profissionalmente, no Havaí, gosta do Lou Reed, tem um *Buggy Coyote* e anda lendo Spinoza (o filósofo, não o delegado). Muito diferente de um de seus ancestrais literários, o mordomo Barrymore (Barrymore e Abreu são quase anagramas), que encontramos em *O cão dos Baskervilles*, uma das aventuras de Sherlock Holmes, do escocês Conan Doyle:

Barrymore fora levar nossas malas aos quartos e voltara. Estava diante de nós, com o ar respeitoso de um criado bem treinado. Era um sujeito de aparência extraordinária, alto, bonito, com uma barba preta quadrada e feições pálidas e distintas.

— Quer que o jantar seja servido imediatamente, senhor?

— Está pronto?

— Dentro de alguns minutos. Os senhores encontrarão água quente nos quartos. Minha mulher e eu, Sir Henry, teremos muito prazer em ficar com o senhor, até que tenha organizado o serviço, mas verá que, sob as novas condições, a casa precisará de um grande número de empregados.

— Que novas condições?

— Quero dizer, senhor, que Sir Charles levava vida muito retirada e que nós dois dávamos conta de tudo. O senhor, naturalmente, há de querer companhia e precisará modificar o serviço.

— Quer dizer que você e sua mulher pretendem sair?

— Somente quando for de sua conveniência, senhor.

— Mas sua família está conosco há várias gerações, não está? Eu sentiria muito, se começasse minha vida, aqui, quebrando uma velha tradição.
Creio ter distinguido sinais de emoção no rosto pálido do mordomo.

(DOYLE, 1981, p. 65-66)

Só distinguimos semelhantes sinais de emoção no ‘rosto’ do mordomo Abreu quando este sai ruidosa e alegremente de férias, no fim do livro:

Ouviu-se uma buzina de oitocentos mil decibéis que deixou todo mundo zozinho.
Era o *Buggy Coyote* do Abreu, com a prancha de *surf* amarrada ao lado, que saía pelo portão.
— Tchau procês, escravos do trabalho. O menino está de férias, vou surfar em Garopaba os trinta dias da lei, e levo um atestado médico frio aqui, que me garante mais quinze dias justificados.

(MARINHO, 2002a, p. 156)

Antes desta cena final, ao longo do livro, mordomo Abreu foi considerado suspeito pela polícia de Pinheiros, que, como veremos a seguir, certamente desconhece as regras de Van Dine:

O investigador disse ao subdelegado:
— Interroguei o mordomo. Mostrou uma personalidade instável e imatura.
— Tem cara de drogado? — perguntou o doutor José.
— Isso ele tem. Anda de saia.
— De saia! É um anormal, certamente viciado em cocaína, desencaminhou a menina. Assisti uma palestra do psiquiatra francês Claude Olievenstein. Ele mostrou que os menores, alunos de escolas, já usam normalmente a cocaína. Fiquei muito impressionado.
— Vou seguir o Serapião — disse o investigador.
— Siga — disse o subdelegado — Temos que considerar todas as pistas. Mas nosso caminho não é por aí, o Joaquim Serapião é homem honesto, considerado, essas crianças estão delirando. O caminho certo é investigar as amizades deste mordomo, os lugares que freqüentava, ouvir os alcagüetes. Vou pedir ajuda ao Secretário da Segurança para botarmos dez investigadores neste rumo.

(MARINHO, 2002a, p. 123)

A estupidez da polícia está presente nos livros do gênero desde *Assassinatos da rua Morgue*, de Edgar Allan Poe e, em *Berenice detetive*, é elemento tanto de humor e paródia quanto de crítica social.

Mordomo Abreu pode ser lido como paródia dos bem-comportados mordomos do policial clássico inglês, com os quais (como ocorre nas paródias) antagoniza ideologicamente.

2.2.5.4 Frade João (e as insígnias da fé)

No capítulo 4 de *Berenice detetive*, o gordo, a turma e o frade encontram-se, à meia-noite, do lado de fora do cemitério São Paulo. Pretendem desenterrar o corpo da escritora e obter uma amostra de suas vísceras para posterior autópsia no laboratório do Hugo Ciência. Mas há uma dificuldade:

— Como vamos entrar? — perguntou Godofredo — O portão está fechado.
O frade, que vestia a imensa batina (hábito) e o capuz, segurando uma pá, falou:
— Pulamos o muro.
— É muito alto.
Sem responder, o frade despiu-se da batina, trepou no muro e, lá de cima, segurando por uma das mangas, baixou a batina até a calçada.
— De um em um vão pegando na ponta e eu puxo.
Todos subiram, puxados pelo frade; pular dentro do cemitério foi fácil, cada um se pendurou no muro e largou o corpo.

(MARINHO, 2002a, p. 22)

Quando, pouco depois, surge o zelador do cemitério com um revólver na mão, frade João atira a batina sobre ele e o amarra com suas mangas.

Tal expediente, o de utilizar como arma objetos relacionados com sua atividade religiosa, já ocorrera em *Sangue Fresco*, publicado pela primeira vez em 1982:

Frade João, num zás-trás, deu um trompaço na fuça de Ship O'Connors, que o atirou a trinta metros dali, curvou-se, pegou o pau da enorme cruz, levantou a meia-altura, deu uma volta em círculo, a cruz pegou impulso, a ponta da cruz, zunindo, rasgou a barriga de quarenta e nove capangas, arrancou os intestinos deles para fora, era só intestino reto, grosso e delgado, movendo que nem lombriga pelo chão.

(MARINHO, 2006a, p.124)

A cena remete à *Gargantua*, de Rabelais, onde frei Jean des Entommeures, entre outras façanhas, empunha e desfere contra seus inimigos o braço da cruz (RABELAIS, 1986, p. 202). Essa célebre ascendência é anunciada pela personagem de João Carlos Marinho, em sua primeira aparição. Reproduzimos, a seguir, a abertura do capítulo 33, de *Sangue Fresco*, quando isso ocorre:

Às onze e meia, Edmundo, Bolachão, Berenice e Pituca avistaram uma clareira, casas, uma capela, galinhas, cachorros, cabras, jacamins, e um frade grande, bonito, galhardo, forte, corado, musculoso, barbudo, de batina marrom, sandálias e capuz; dava tremendas machadadas em uma enorme cruz de madeira que estava no chão.

O frade limpou o suor e veio a eles:

— Olá. Deus os proteja. Bem-vindos. Estou vendo que trazem um doente de malária, vou mandar medicá-lo.

Chamou dois frades barbudos, vestidos do mesmo jeito, que levaram Hugo para a enfermaria, deitaram na cama e deram remédio.

— Somos capuchinhos — falou o frade forte — Meu nome é frade João, sou descendente do Frère Jean des Entommeures, não sei se vocês ouviram falar. Tem uma reserva indígena aqui perto, nós damos assistência. Sou paraibano, vocês, pelo sotaque, já vi que são paulistas.

(MARINHO, 2006a, p. 120)

Na sequência da cena, frade João leva as crianças ao refeitório, onde se reúnem a dez outros capuchinhos à mesa do almoço, e como melhor não teria feito a citada personagem francesa do século XVI, come sozinho trinta frangos, antes de enfrentar com a cruz de madeira Ship O'Connors e seus bandidos, como já vimos.

Para ampliarmos um pouco mais a compreensão do processo de construção de Frade João, voltemos nossa atenção outra vez ao livro de 1982, que marca a sua estreia nas “Aventuras da Turma do Gordo”.

Como já comentado, *Sangue Fresco* é ambientado na Amazônia, para onde a turma do gordo é levada pelo vilão Ship O'Connors, dono da *Flesh Blood Corporation*, que mantém no meio da selva um campo de concentração onde aprisiona as crianças para extrair-lhes o sangue. A invasão de terras indígenas e a ocupação da Amazônia por estrangeiros ressoam também nesse livro, mesmo que de modo periférico.

Ainda que a *performance* de frade João ao empunhar a cruz como uma clava também nos faça lembrar, além das explícitas referências intertextuais que acima mencionamos, do papel da igreja católica em nosso continente quando da época dos descobrimentos, algo na linha da ‘armada da espada e da cruz’, não é disso, aqui, que se trata. Frade João representa, na obra de Marinho, a atuante esquerda da igreja católica que opôs importante resistência à ditadura militar e que possuía certos valores socialistas.

A engajada ‘ficha policial’ de frade João, em *Berenice detetive*, também nos auxilia a perceber tal personagem:

— Puxa — disse o doutor José — Agressão com fraturas a dois mineralogistas americanos que estavam procurando manganês, rachou o crânio de um Adventista

dos Últimos Dias, que foi pregar o fim do mundo para os índios, atirou no Amazonas um diretor da Funai, botou fogo numa plantação de maconha que uns sujeitos estavam fazendo perto da zona indígena, queimando-os vivos, e agora, dinamitou o canteiro de obras de uma usina elétrica. Foi indiciado em todos os casos, mas o juiz da comarca mora no Rio de Janeiro e só vai fazer audiência e despachar uma vez cada dois meses, o promotor e o delegado são amigos íntimos do frade, vivem caçando e pescando com ele, almoçam todo domingo na missão. Entretanto, dinamitar uma usina é caso federal, a Polícia Federal mandou prender o frade, mas ele fugiu para o exterior, talvez pelas florestas do Peru. Os capuchinhos foram expulsos da missão. A Funai assumiu a zona indígena, os índios estão revoltados, exigem o frade de volta, entraram em greve de fome, a situação está muito tensa.

(MARINHO, 2002a, p. 124)

Repetem-se, nas atuações de frade João, cenas à mesa, à maneira de Rabelais, como vimos desde *Sangue Fresco*. As refeições são invariavelmente socializadas e, pela comida farta, pelo vinho copioso e quantidade de comensais, tratam-se sempre de banquetes. Escreve Yara Frateschi Vieira, a propósito da obra de Rabelais:

A imagem do banquete, enquanto representativa do ideal de abundância universal, é intimamente associada a essas festividades populares, expressando o sonho de uma idade dourada em que todos pudessem comer sem restrições e sem discriminações.

(VIEIRA, 1986, p. 13)

Não nos parece ter outro sentido a inclusão de cenas de fartas refeições, associadas ao frade João, na obra de João Carlos Marinho.

Assim, o procedimento intertextual de que o autor brasileiro se vale para retomar a personagem e cenas de Rabelais, portanto, não é o da paródia, pois não existe oposição ideológica entre as duas personagens, mas o da paráfrase, já que a personagem de Marinho acompanha a orientação semântica da personagem rabelaisiana.

Quase amorosamente, a caracterização do frade João vai buscar na obra de Rabelais os atributos que este investiu em Frei Jean: generosidade, grandeza, simplicidade, coragem, glotonice, hiperbólica capacidade briguenta, alegria de viver, camaradagem. “Nunca houve homem tão cortês nem tão engraçado” (RABELAIS, 1986, p. 187), nos avisa o narrador de *Gargantua*. Frade João também poderia ser descrito assim.

2.2.6 O ar que a turma respira: “este não é um mundo perfumado”

Não tinha lua nem estrela, apenas o fedor de uma carniça de gato que o urubu esqueceu de comer.

João Carlos Marinho

O ‘ar que envolve a turma’ do título deste segmento pretende aludir à ‘ambientação’ em *Berenice detetive*, esse elemento ficcional quase intangível que somaria, ao ‘espaço’ de uma determinada narrativa, sua atmosfera, certa dimensão simbólica, expressando a visão de mundo do autor e, portanto, passível de leitura.

Escreve Vítor Aguiar e Silva:

Em muitos romances, as descrições são portadoras de conotações que configuram um espaço eufórico ou disfórico, idílico ou trágico, que é inseparável das personagens, dos acontecimentos e da mundividência plasmada na diegese: o espaço, numa mescla inextricável de parâmetros físicos, psíquicos e ideológicos, pode ser representado como *locus amoenus* ou como *locus horrendus*, como cenário de *rêverie* ou de angústia, como convite à evasão ou como condenação ao encarceramento, como possibilidade de libertação ascensional ou de queda e enredamento no abismo.

(AGUIAR E SILVA, 2006, p. 742)

Ainda que o autor português não se refira exatamente à palavra ‘ambientação’, parece-nos que é disto que trata o trecho acima citado.

Em nosso país, devemos ao escritor Osman Lins o estabelecimento de distinções entre ‘espaço’ e ‘ambientação’:

Por *ambientação*, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa.

Conquanto a apreensão simultânea da imagem seja em grande parte ilusória, exigindo o que poderíamos chamar uma *leitura* (não linear, mas fragmentária ou sinuosa), o certo é que o quadro, a sala, a paisagem, apresentam-se aos nossos sentidos como uma totalidade. Atenda-se ainda à circunstância de que toda contemplação é um fenômeno nada simples e infinitamente matizado: diante do quadro, só a visão é invocada, mas a intensidade de sua *leitura* vai depender do estado de espírito e, principalmente, do nível cultural do contemplador; a temperatura, o silêncio reinante ou os ruídos, eis também alguns pormenores que poderão pesar quando observamos uma sala; a *leitura* da paisagem é incompleta se não se nota a ausência ou a intensidade do vento, o odor de resina ou de

fumaça, o zumbir dos insetos etc. Apesar de tudo, verifica-se, ante a doação da imagem, uma aquisição imediata e que, mesmo quando imperfeita e parcial, é satisfatória.

(LINS, 1976, p. 77-78, grifos do autor)

Para Osman Lins, como vimos, a apreensão do espaço nos seria mais direta e evidente, pois viria ao encontro de nossa experiência do mundo, enquanto que a percepção da ambientação nos demandaria intensa leitura dos diversos pormenores e dos símbolos investidos na construção da narrativa.

De fato, ‘ambiente’ significa não apenas tudo o “que cerca ou envolve os seres vivos ou as coisas, por todos os lados, envolvente”; o “lugar, sítio, espaço, recinto” (FERREIRA, 2004), como também o “conjunto de condições materiais, culturais, psicológicas e morais que envolve uma ou mais pessoas; atmosfera” (HOUAISS, 2009).

Tal ‘atmosfera’ que envolve as personagens, para que possa expressar o “conjunto de condições materiais, culturais, psicológicas e morais que envolve uma ou mais pessoas”, seria, portanto, obtida pelo conjunto dos elementos ficcionais. Cenário, diálogos, elenco de personagens, referências intra, inter e extratextuais, tom, linguagem e até mesmo cenas e o modo como o narrador trata o seu assunto, em princípio, tudo pode ser agenciado para compor a ‘ambientação’ de uma narrativa.

Em *Berenice detetive*, a apreensão do ‘ambiente’ (esse “conjunto de condições materiais, culturais, psicológicas e morais”) que envolve a turma do gordo, se dá dessas variadas maneiras acima mencionadas, que buscaremos desenvolver a seguir.

A ação é situada na cidade de São Paulo, a época é o segundo semestre de 1986. Cenário urbano e contemporâneo, portanto.

A cidade é um punhado de nomes de ruas e lugares, por onde a ‘turma’ circula: Livraria Capitu, rua Cônego Eugênio Leite, rua Gabriel Monteiro da Silva, Sorveteria Brunella, Avenida Rebouças, Pizzaria Zia Rosa, rua Pinheiros, rua Teodoro Sampaio, rua Joaquim Antunes, rua Oscar Freire. A casa do gordo, onde muitas cenas se desenvolvem, fica no alto de Pinheiros: uma mansão com jardim na frente e piscina no fundo. Como se vê, o ‘perímetro’ percorrido pelas personagens da turma delimita-se ao bairro de Pinheiros, região de classe média e alta.

As personagens da turma só se afastam deste entorno para ir à casa do cônsul russo num condomínio de luxo em Alphaville, ao Shopping Center Ibirapuera e, como ato extraordinário, para seguir Serapião e Ievardhu, ambos bandidos de classe média alta²⁰ que se dirigem ao chalé do primeiro, que fica na represa de Guarapiranga. Tais mudanças do lugar ‘geográfico’, no entanto, não alteram o espaço socioeconômico por onde a turma circula.

As personagens adultas em *Berenice detetive*, excetuando-se deste elenco mordomo Abreu e frade João, menos participam da linha central da ação e mais recheiam o livro de diálogos e ações que dão conta do *éthos* da sociedade nela retratada. *Éthos* aqui entendido como o

[...]conjunto dos costumes e hábitos fundamentais, no âmbito do comportamento (instituições, afazeres etc.) e da cultura (valores, ideias ou crenças), característicos de uma determinada coletividade, época ou região (HOUAISS, 2009).

Como exemplos do ‘comportamento’ dos adultos em *Berenice detetive*, relacionados a hábitos, costumes, valores e práticas, poderíamos mencionar aqueles que, repetidos ao longo da narrativa, acabam por constituir o ‘ambiente’ no qual as crianças da turma estão imersas.

Também nesta obra, Marinho não edulcora ou escamoteia o comportamento de personagens de sua ficção, calcadas na observação das práticas sociais, sob o pretexto de estar realizando literatura infantil. Ao longo do livro, uísque, vodka e psicotrópicos são bastante consumidos, principalmente pelo pai do gordo, o cônsul soviético, os generais da América Latina e o bicheiro. Examinemos, inicialmente, a ‘farmacinha’ do pai do gordo:

— Uma das minhas fazendas foi invadida ontem — disse o pai do gordo — Não posso ouvir conversa de reforma agrária, estou muito deprimido. Celeste, me dê meu Parnate.

— Marcelo, não queira se medicar sozinho, você não está em condições. O Parnate é ao acordar e na hora do almoço, se tomasse agora você não dormia.

A mãe do gordo deu duas pílulas para o marido e falou:

— No jantar é 1 Lexotan e 1 Tryptanol, às 9 e meia é 1 Gardenal, um Fenegan e 2 Tryptanol. Ao deitar são 4 Halcion.

(MARINHO, 2002a, p.9-10)

²⁰ Ievardhu cobra dois mil dólares por uma ‘consulta mística’, Serapião é descrito como funcionário público, escritor e chantagista de vida abastada.

E, a do cônsul soviético:

O gordo olhou para a estante e lá estavam os remédios: Parnate, Tryptanol, Lexotan, Gardenal, Fenegan e Halcion. Mais ao longe, mais distante na estante, havia umas caixinhas de Triperidol.

(MARINHO, 2002a, p. 65)

Convém interrogarmos o tipo de remédios encontrados nas prateleiras das duas personagens. Começando pela única diferença entre eles: só o cônsul soviético toma Triperidol. Os outros psicotrópicos são consumidos por ambos, igualmente. São os seguintes:

- 1) Triperidol: principalmente para aliviar sintomas de pacientes paranoicos,
- 2) Fenegan: usado em psiquiatria para combater efeito colateral de medicamentos contra psicoses e para induzir ao sono,
- 3) Parnate: para tratar depressão e fobia social,
- 4) Gardenal: para tratar convulsões, inclusive epiléticas, estados ansiosos e insônia rebelde,
- 5) Lexotan: para tratar distúrbios de ansiedade de modo geral e estados de tensão relacionados a problemas da vida pessoal do paciente,
- 6) Halcion: para o tratamento de insônia, e
- 7) Tryptanol: antidepressivo e para bloquear crises de pânico.

O explosivo coquetel de tranquilizantes e estimulantes consumido pelo pai do gordo provoca o riso, por seu excesso, pela divertida reação da personagem aos problemas de seu tempo e condição social, pela notória falta de gravidade de sua perda ('uma' das fazendas do pai do gordo foi invadida, mas ele continua muito rico e sem maiores preocupações, vive em casa tomando uísque e nunca o vemos trabalhar). Por outro lado, como já se mencionou anteriormente, sua negligência em relação a seus 'aditivos químicos' é potencialmente letal: quase mata Pancho, o cachorro do gordo.

A coincidência da maior parte dos remédios tomados pelo pai do gordo (capitalista) e pelo cônsul soviético (comunista) comenta que as duas sociedades, a despeito de suas particularidades, falham e têm fraturas que não encontram solução. Tal ideia é reforçada, em outro momento da narrativa, com a inclusão, na lista de presentes à escritora assassinada, de dois livros que expõem momentos críticos dessas fraturas: *Olga*, do

brasileiro Fernando Morais e *A insustentável leveza do ser*, do tcheco Milan Kundera (MARINHO, 2002a, p. 45). A propósito, *Berenice detetive* foi publicado antes da queda do muro de Berlim, o que explicaria a diferença (pequena, é certo) encontrada em um dos remédios, que seria, para o cônsul soviético, indicado contra paranoia.

Ainda que uísque e vodka pudessem ser tratados apenas como elementos caracterizadores da nacionalidade ou filiação ideológica das personagens, a lista de psicotrópicos, consumida tanto pelo pai do gordo como pelo cônsul soviético, sinaliza, embora com viés humorístico, a *Angst* reinante na vida contemporânea, e também para a disseminação de costumes propagados por uma mídia cada vez mais globalizada.

Essa *Angst* contemporânea, cujos sintomas (que os psicotrópicos buscam mitigar) são medo, ansiedade, fobia social, depressão, insônia, tensão, paranoia, reaparece nas constantes preocupações com ‘segurança’ externadas pelas personagens adultas, ao longo do livro. Uma cena desse tipo ocorre na casa do gordo:

— Seu Marcelo, tem aí dois vendedores.
 — Mande entrar. Filho, diga ao Pancho que é amigo senão ele mata.
 O gordo olhou para o Pancho e disse:
 — É amigo, Pancho, é amigo.
 Os vendedores entraram, trazendo suas pastinhas. O primeiro demonstrou ao pai do gordo que era inseguro ter apenas dois vigias do lado de fora e o pai do gordo assinou um contrato para ter mais dois vigias, equipados com gás paralisante, do lado de dentro.
 — Agora o senhor está garantido — falou o primeiro vendedor — na hora que o carro chega ou sai é que os assaltantes atacam. Se matarem os vigias de fora, os de dentro entram em ação.
 O segundo vendedor falou:
 — Mesmo que o senhor mude de trajeto todo dia, o que tenho certeza que faz, o senhor é obrigado a sair na rua, sua mulher vai às compras, seu filho vai ao colégio...
 — É a triste verdade — falou o pai do gordo — A rua é uma verdade cruel, não gosto de pensar nela, mas ela existe.
 — É lá, na rua, que eles seqüestram e pedem resgate — falou o segundo vendedor — Vendo seguro contra seqüestro: o senhor nos paga uma mensalidade e, se houver seqüestro, nós cobrimos o resgate.
 O pai do gordo escolheu um dos planos, assinou o contrato e recebeu o carnê das mensalidades. (MARINHO, 2002a, p. 52)

O cônsul soviético e sua família moram num condomínio fechado em Alphaville “por causa da segurança total” (MARINHO, 2002a, p.62).

Não se restringe aos adultos a consciência do clima inseguro resultante das diferenças sociais. No capítulo 12, há um exemplo eloquente, durante uma caminhada de Berenice e o gordo pela avenida Rebouças:

Berenice, que vestia um camisão Paris-Boulevard estampado em várias cores, e calça pescador, estava muito bonita: começou a dançar na calçada da Rebouças.
 — É o ar da primavera, gordo. Veja como florescem a tipuana e a sibipiruna, os colibris gorjeiam em volta do jacarandá mimoso, a cotovia se perfuma do rosa-avermelhado do resedá, o rouxinol se embriaga de lilases de Santa Bárbara, o bem-te-vi admira a exótica glória-da-manhã: eu e você, entes primaveris, caminhamos ao suave odor de lírios e margaridas, aspirando as infinitas cores do gerânio e a delicadeza do agapanto, e você, poeta bardo, curva-se e enche-me os braços de tulipas e de begônias.
 — Não estou vendo nada disso — falou o gordo — O que vejo é caminhão, automóvel, fumaça, e um trombadinha te seguindo, de olho na tua correntinha de ouro. Talvez ele seja o poeta bardo, desejando o colibri de tua correntinha.
 O gordo tirou do bolso a navalha de mola de Toledo, a mola abriu a navalha, que piscou um reflexo de sol, o trombadinha vacilou, resolveu mudar de calçada.
 Pegaram a rua Maria Carolina, chegaram à Gabriel Monteiro da Silva e entraram na Brunella.

(MARINHO, 2002a, p. 71-72)

Através da fala de Berenice o autor parodia aqui certa imagem eufórica do Brasil ‘primaveril’ e patrioteiro, [que transmitia aquela “visão idealizada da sociedade que fazia de conceito de Pátria elemento aglutinador e dissimulador de todos os conflitos de interesses que caracterizam a sociedade de classes”, como já apontara Edmir Perrotti ao estudar *O Caneco de Prata* (PERROTTI, 1986, p.94)], contrastando-a, em seguida, com a ‘realidade’ capturada nas ruas, e reforçando, nesta narrativa de 1987, quase *literalmente*, através da lâmina da navalha do gordo (iluminada pelo sol), o que o crítico acima citado já assinalara como o registro literário das “cisões entre classes sociais” em nosso país, costumeiramente presente na obra de nosso autor.

Se a ditadura militar fornecia pano de fundo distópico para os primeiros livros da série das “Aventuras da Turma do Gordo” (*O gênio do crime*, *Caneco de Prata*, *Sangue Fresco...*), não será isto alterado com a redemocratização do país, como vemos em *Berenice detetive*, primeiro livro do autor publicado (e, provavelmente, escrito) fora do ciclo militar brasileiro. A esse propósito, destacaremos a seguir certos trechos do capítulo 23 (quando os vilões colocam Berenice e Abreu narcotizados dentro do *Buggy*, para jogá-los na represa), que iluminam esse ponto:

Não tinha lua nem estrela, apenas o fedor de uma carniça de gato que o urubu esqueceu de comer.

[...]

Os quatro faróis *cross* do *Buggy Coyote* iluminavam agora um enorme cartaz de propaganda política, um *outdoor* que, no meio da escuridão de Interlagos, dava um efeito fantástico à cara beócia do candidato.

[...]

O gordo passou a mão no galo que se formara na testa, pela batida no pára-brisa, olhou a cara do Candidato Iluminado, um vento levou mais forte pra cima dele a catinga do gato morto, sentou no chão, fez um agrado no Pancho com a mão direita e ficou esperando a polícia.

(MARINHO, 2002a, p.133-135)

O autor de *Berenice detetive* não esconde de seus leitores (supostamente crianças) nem as ‘cisões’ entre as classes sociais, nem as fraturas existentes nos relacionamentos entre pessoas da mesma classe, como se depreende da tentativa de um dos vilões de matar a própria irmã para herdar seu dinheiro (o que, de resto, é moeda corrente no gênero policial) – nem a hipocrisia ou as ‘relações venenosas’ entre os adultos ou destes com as crianças, como abordamos ao tratar do tema da maçã envenenada, em outro lugar deste trabalho. Práticas sociais comuns, porém camufladas em ambientes hipócritas como os da classe média brasileira, como o adultério [cometido por Serapião, homem casado e ‘pai de família’ que, no entanto, é amante da (finada) tia Rosinha] ou o hábito do suborno, praticado até mesmo pelo gordo, também não se omitem aqui:

Deborah tomou um táxi, o gordo tomou outro e mandou seguir.

Do seu táxi o gordo via a Deborah olhando sem parar no espelhinho de mão e ajeitando os cabelos e a maquilagem.

Ela desceu na rua Oscar Freire e entrou num bar elegante.

O gordo esperou um pouco e desceu. Havia um porteiro, com boné, uniforme encarnado e botões dourados, que barrou o gordo.

— Criança não entra desacompanhada.

O gordo colocou dez dólares na mão do porteiro; ele deixou entrar e falou:

— Vossa Excelência está acompanhado.

(MARINHO, 2002a, p. 101-102)

Narrativa situada numa das maiores cidades brasileiras das últimas décadas do século XX, com o país mal saído de um período de longa ditadura, focada nos segmentos de classe média alta afluyente surgida nos anos 70 com o chamado ‘milagre econômico’, o autor nos transmite uma atmosfera de cidade sitiada, cercada, violenta, cindida socialmente,

competitiva, corrupta. Suas personagens, envolvidas com preocupações de ‘segurança total’, vivem relações venenosas [seja trazendo para cá a reflexão que fizemos a respeito do tema da ‘maçã envenenada’ presente nas relações familiares, seja somando ao cianureto e ao arsênico os outros aditivos químicos presentes para mascarar a *Angst* contemporânea (a longa lista de psicotrópicos), mais o uísque e a vodka também consumidos aqui como sedativos, além da fumaça que o gordo percebe como elemento dominante na ‘atmosfera’ (“O que vejo é caminhão, automóvel, fumaça...”, p. 71), e, sem dúvida, aquela carniça de gato que parece compor a ‘trilha olfativa’ para a cara beócia de um candidato num cartaz de propaganda política (p.133-135)]. Tais elementos distópicos predominantes em *Berenice detetive* nos permitem dizer, com Raymond Chandler, que “este não é um mundo perfumado”.

2.2.7 *Berenice detetive* e gênero policial

Quanto à filiação de *Berenice detetive* ao gênero policial, vamos agora inventariar brevemente os principais traços relacionados com a tradição do referido gênero, já mencionados anteriormente, e associá-los com suas variantes mais importantes.

Há, nesta narrativa, um único narrador, em 3ª pessoa (heterodiegético), onisciente neutro, que conta a história discretamente, fazendo-a sobressair. Este procedimento pode ocorrer tanto em narrativas do tipo enigma como nas vertentes *noir* ou espionagem, não sendo, por conseguinte, conclusivo para a questão que aqui nos interessa.

Contada em ordem cronológica, quando a história começa, o crime ainda não ocorreu: a narrativa coincide com a ação. Tal procedimento implica a não imunidade dos detetives nesta obra, ou seja, o empreendimento é arriscado: eles podem se ferir ou morrer durante a aventura. Em princípio, isso poderia ser associado com a variante *noir* do policial.

Por outro lado, como também já vimos, os detetives desta narrativa são amadores, engajam-se na aventura por diletantismo, e não por necessidades financeiras, o que se relaciona com a variante de enigma.

O *modus operandi* do assassino, ou seja, o seu modo de matar, se dá através de uma maçã envenenada com cianureto. De imediato, se poderia pensar na variante de espionagem, principalmente por conta do veneno escolhido, que é o dos espiões. Mas a engenhosidade necessária e a dificuldade de se envenenar uma maçã e ainda a suposição de

que ela seria realmente consumida pela vítima almejada – o que, como sabemos, não ocorreu – são próprias do policial clássico, ou seja, da variante de enigma.

O motivo do crime ou os motivos dos crimes, ainda que não realizados, foram eutanásia e ganância, ambos pertencentes ao campo dos crimes em família ou de salão provocados por paixões humanas ‘atemporais’, são marca da variante de enigma.

Como também já vimos anteriormente, o grande detetive da obra aqui enfocada é o gordo, e ele pode ser qualificado como um detetive cerebral, usando o raciocínio lógico para desvendar o crime, marca, também, da variante de enigma.

Quanto à atmosfera geral do livro, compondo, a nosso ver, um mundo distópico, corrupto, competitivo, agressivo, dividido e violento, esta se liga à vertente *noir* do policial.

Lembre-se ainda que ocorre mesmo um crime e há um cadáver, não havendo, nesse sentido, nenhum procedimento que tente omitir ou suavizar tal fato, e que a linha central da narrativa, do começo ao fim, é sustentada pelo assassinato da escritora, através da detalhada investigação e da resolução do crime. Investigação e conclusão do caso, por sinal, levada a cabo de modo independente, autônomo, pelas crianças, que não recebem maiores ajudas seja da polícia ou dos pais, a não ser, talvez, por uma carona do pai do gordo num momento decisivo da história, mas não mais do que isso: o confronto com os vilões é obra do gordo e de Pancho, o seu cachorro policial.

Os elementos acima comentados já nos permitem concluir que *Berenice detetive* pertence de fato ao gênero policial, e, ainda que contenha elementos do *noir* em sua composição (como a atmosfera distópica ou a coincidência da narrativa com a ação, não concedendo imunidade aos detetives) – ela é, em sua configuração geral, uma narrativa do tipo *enigma*.

Para fundamentar tal assertiva, argumentaríamos que tanto a ação principal (o próprio crime), como as levadas a cabo pelas personagens crianças, principalmente aquela realizada pelo detetive protagonista da história, sua caracterização como ‘excêntrico’ (através de seu comportamento e *hobbies*), a investigação e resolução do quebra-cabeça mediante o raciocínio lógico, remetem à tradição das narrativas de enigma.

A ‘atmosfera’ da narrativa, que identificamos como próxima ao *noir*, relacionada principalmente com as ações e ao *éthos* das personagens adultas como os cônsules americano e soviético, o bicheiro, os generais do Paraguai... não interfere na linha central da ação, não desvia o seu curso, não altera sua estrutura, como também os temas que veicula

não são centrais. Ainda assim, traços e elementos da variante *noir* do gênero policial encontrados nesta obra, mantêm, ao longo desta narrativa, um tom crítico e uma atmosfera caústica e ‘fedorenta’.

Consideramos, portanto, que esta narrativa pertence ao gênero policial na sua variante de enigma, em sua configuração geral, com traços da variante *noir*, especialmente na ambientação, não deixando de ser, ao mesmo tempo, obra de literatura infantil.

2.2.8 *Berenice detetive*: reflexões de leitura

Retomamos agora alguns pontos discutidos neste trabalho, não com o intuito de concluir, mas tão somente de indicar o curso das reflexões até aqui exploradas.

Os vários aspectos construtivos de *Berenice detetive*, seja através do desenvolvimento e desfecho de seu enredo [um crime, seus motivos, os modos de matar, as múltiplas suspeitas, a investigação e solução do caso (quando os enganos são desfeitos e se revela a ‘verdade’)], seja pela atuação de suas personagens (destacando-se a atuação do gordo, o detetive protagonista desta narrativa, que se vincula à tradição de detetives cerebrais como Sherlock Holmes ou Hercule Poirot), apontam para o pertencimento desta narrativa, de pleno direito, ao gênero policial, na sua vertente clássica ou de enigma, acrescida de traços da variante *noir*, devidos principalmente ao *éthos* de suas personagens adultas, o que alimenta a atmosfera crítica e ‘fedorenta’ de uma narrativa que é, também, obra de literatura infantil.

Dentre os muitos jogos intertextuais presentes em sua composição, destacam-se – e permanecem conosco – aqueles fundamentais para a construção do(s) sentido(s) desta obra do autor: os relacionados com a maçã envenenada, com o mordomo Abreu e com frade João.

Como vimos, o mordomo Abreu, para além de ser referência aos mordomos do policial clássico dos séculos XIX e início do XX, é praticamente uma paródia de Barrymore, o mordomo inglês servil e sem direitos trabalhistas, sempre pronto a atender os seus quase ‘senhores’, personagem presente em *O cão dos Baskervilles*, aventura de Sherlock Holmes. O espírito rebelde, irreverência, autoestima, ânsia por liberdade e a luta por seus direitos, marca registrada do mordomo Abreu, o recomendam como bom companheiro das crianças

da turma, que, por sua vez, são independentes em relação aos adultos e agem com autonomia, a maior parte do tempo.

Frade João, herdeiro de Frère Jean des Entommeures, representa o ideal socialista, seja nas causas que abraça, na camaradagem que demonstra, no gosto pela comida e pelo vinho, quase sempre transformados em ‘banquete’ comunitário, que se associaria ao “sonho de uma idade dourada em que todos pudessem comer sem restrições e sem discriminações” (RABELAIS, 1986, p.13), ideia que já se encontrava em Rabelais, sendo também relacionado, no plano extraliterário, à esquerda católica que teve importante papel de resistência à ditadura militar brasileira.

Este frade brigão, criativo e com disposição sempre aventureira é o principal companheiro das crianças da turma, e, como Abreu, não integra o elenco dos adultos, do ponto de vista da ideologia e do comportamento geral daqueles, parecendo mais serem legítimos participantes da turma do gordo. Cabe ainda dizer, a este propósito, que as leituras tanto de mordomo Abreu como de frade João se valeram também dos efeitos acumulativos obtidos através da relação intratextual, na medida em que as personagens aparecem em livros anteriores das “Aventuras da Turma do Gordo”, por se tratar de uma série. Essa ‘intertextualidade interna’, obviamente, vale também para as demais personagens fixas.

A relação intertextual explícita com a maçã envenenada de Branca de Neve, presente no ‘modo de matar’ do assassino, traz à tona o inquietante e central tema das relações venenosas no interior das famílias da classe média brasileira, cujas principais vítimas são as crianças.

A representação da mulher nesta narrativa, seja pelo tratamento que dispensa à personagem-título ou às demais personagens femininas, obedece a uma hierarquia entre os gêneros onde estas ocupam posição inferior. A começar pela participação de Berenice em sua aventura detetivesca, que termina em fracasso, seja porque ela vacilou em momento inoportuno, dando lugar a uma curiosidade naquele momento tola e perigosa, seja porque erroneamente pensou que o crime havia sido resolvido com as prisões de Marcio, Serapião e levardhu, ou ainda porque teria algo mais importante para fazer, o que está explicitado na frase do cônsul norte-americano (e que não sofre nenhuma contestação por parte dela) de que “por mais peripécia de detetive que uma menina faça, nada a deixa mais contente do que uma boneca” (p. 154). Todo o impulso questionador que provocou Berenice e motivou sua busca (e de toda a turma) pela solução do assassinato da escritora terminou ali, à beira

da piscina, com o deslumbramento por uma boneca americana. Tal desfecho faz pensar que, no fundo, Berenice não estava verdadeiramente envolvida no caso, que, como sabemos, revelou-se muito grave: faltou seriedade e aprofundamento à detetive que deu nome ao livro, mas não consistência.

A esse propósito poderíamos ainda acrescentar que as mais importantes e prestigiadas personagens de *Berenice detetive* são homens. Estes são também os mais simpáticos, os mais camaradas, os mais engraçados, com quem se pode contar, incluindo até o pai do gordo que, mesmo sendo meio *blasé* e depressivo, na hora H, dá uma carona ao filho que, embora não resolva todo o problema, coloca-o numa posição mais simpática para nós leitores do que a da mãe do gordo, que da ação propriamente dita não participa em nada, mas tenta, pelas costas do gordo, arranjar-lhe um namoro com outra garota, já que ela não gosta de Berenice, como já mencionamos anteriormente. Não há, entre as mulheres, personagens tão interessantes, amigas ou criativas quanto mordomo Abreu ou frade João. Sem mencionar o muito bem sucedido protagonismo do gordo que, pelo êxito de suas investigações, ainda que nem todas diretamente ligadas ao crime principal, é premiado ao fim da aventura com uma polpuda recompensa financeira. Semelhante representação dos gêneros reproduz as relações sociais desiguais vigentes entre os sexos e encerra esta narrativa numa ordem simbólica patriarcal.

Algumas marcas deste livro de 1987 delimitam seu texto historicamente àqueles anos limítrofes à ditadura militar que por longos 24 anos se impôs ao país, e à Guerra Fria, que, no campo internacional, dividiu o mundo em dois blocos antagônicos, [poderíamos citar, como exemplo dessas marcas, a menção de músicas proibidas pela censura emitidas pela rádio ‘Lontra de Pinheiros’, mantida pelo gordo e a turma (a censura só acabaria oficialmente no Brasil com a constituição de 1988); uma livraria Capitu localizada na rua Pinheiros, livraria que não existe mais nem nesta rua nem em outro local da cidade; as óbvias alusões à Guerra Fria, pela presença dos cônsules americanos e soviéticos agindo, no início, em lados contrários, pela disputa da escritora-bióloga assassinada; a percepção de que ambos os lados davam respostas insuficientes às grandes questões humanas, como indicavam *Olga*, de Fernando Morais, e *A insustentável leveza do ser*, de Milan Kundera, os dois livros apresentados à escritora morta; e a distensão entre os dois blocos, que a confraternização entre M. Stanley e Nikiforovich, através do vinho e da sinuca, já parecia apontar.

No entanto, para além dessas marcas localizadas no intertexto histórico do Brasil dos anos imediatamente após o término da ditadura militar, inúmeros temas que foram compondo não apenas a atmosfera, mas a própria razão de ser desta narrativa, mencionados ao longo deste trabalho, tais como violência, ganância, ansiedade, autoritarismo, hipocrisia, poluição ambiental, distância entre as classes sociais, corrupção (suborno), relações venenosas no interior das famílias atingindo principalmente as crianças, e, até, o patriarcalismo, não perderam atualidade. Ainda retratam fielmente a sociedade brasileira, iniciada já a segunda década do século XXI.

3 RASTREANDO MISTÉRIOS: JAIME BUNDA, AGENTE SECRETO

3.1 RETRATO FALADO DE PEPETELA

Artur Carlos Pestana dos Santos, o Pepetela ('pestana', em umbundo), nasceu em 1941 em Benguela, Angola. Em 1958, aos 17, portanto, transfere-se para Portugal a fim de frequentar a Universidade de Lisboa, onde decide por estudar Letras. Na capital da metrópole portuguesa de então encontrará um ambiente propício para a discussão das ideias emancipatórias que ocupavam a cabeça dos jovens estudantes africanos, como sintetiza Benjamin Abdala Júnior:

Historicamente, como é conhecido, Pepetela situa-se numa geração de estudantes que se articulou, em Lisboa, em torno da Casa dos Estudantes do Império e de sua utopia social, configurada politicamente nos movimentos de libertação nacional.

(ABDALA JÚNIOR, 2003, p. 24)

Essa efervescência fertilizaria o futuro escritor e também lhe renderia o exílio na França entre 1961 e 1962, de onde seguiu para Argélia e formou-se em Sociologia. Estreou na literatura com *Muana Puó*, obra de 1969, publicada em 1978. A partir de 1972 "passa a lutar como guerrilheiro na Frente Leste, ocasião em que escreveu *As aventuras de Ngunga e Mayombe*" (SECCO, 1999). A estas obras seguiram-se, até o final do século XX, *A corda* (1976/1979), *Yaka* (1983/1984), *O cão e os caluandas* (1985), *Lueji* (1989), *Luandando* (1990), *A geração da utopia* (1991/1992), *O desejo de Kianda* (1995), *A parábola do cágado velho* (1990/1997), *A gloriosa família: o tempo dos flamengos* (1997), *A montanha da água lilás* (2000).

A obra de Pepetela, como aponta Tania Macêdo, é dona de uma visão aguda sobre a realidade de seu país: "a crítica das instituições e a forte presença da história angolana na ficção do autor podem ser focalizadas como linhas de força que percorrem e, não raro, estruturam seus textos." (MACÊDO, 2009, p. 296)

Avaliando o conjunto da obra do autor desde sua estreia até a publicação de *A gloriosa família* (1997), escreve Rita Chaves:

[...] Pepetela firma o seu itinerário e organiza as linhas de uma obra onde se pode recolher fios expressivos da própria história de Angola. Talvez mais do que em

qualquer outra produção estejam visivelmente assinalados na sua as representações, os impasses e as contradições da história recente do país.

(CHAVES, 1999, p. 219)

Se em *Mayombe* o enredo “desvela as dimensões várias daquelas horas em que se está gestando a utopia da libertação nacional” e a floresta-narrativa se faz “espaço do diálogo”, personagens e narrador são construídos “a partir de um processo vivo que reúne identidades e diferenças, coincidências e dissidências, homologias e rupturas” (CHAVES, 1999, p. 220 e 221) – em *A geração da utopia*, cuja diegese cobre um tempo que vai de 1961 a um “a partir de 1991”, evidenciam-se as marcas do desencanto, marcas relacionadas com o intertexto histórico, com o qual Pepetela sempre dialoga:

Durante essas três décadas, iniciou-se a luta armada pela independência, nasceu o país, ensaiou-se o projeto socialista, transcorreu a guerra de agressão movida pelo regime racista da África do Sul, intensificou-se a guerra civil entre o MPLA e a UNITA, assinaram-se alguns tratados de paz jamais concretizados na íntegra, optou-se pelo neoliberalismo, o multipartidarismo sucedeu o regime de partido único.

(CHAVES, 1999, p. 225)

Esse intertexto histórico vai, ao longo do tempo, tingindo a obra de Pepetela de tons mais amargos, porque o guerrilheiro que lutou pela Independência de seu país (feito do qual se orgulha imenso até hoje, diga-se de passagem), sempre sonhou “com um futuro autêntico, que não encontrava na práxis dos atores políticos da Angola liberta”, e passou a criticar, inicialmente, o “socialismo epidérmico, que vive de falas vazias e não dá conta dos problemas de seu país” (ABDALA JÚNIOR, 2009, p. 177 e 178), e, posteriormente, os rumos adversos que o Estado foi impingindo ao projeto original.

Em 2001, primeiro ano do século XXI, e, certamente, “a partir de 1991”, esse tempo marcado lá pelo final de *A geração da utopia*, o autor angolano publica *Jaime Bunda, agente secreto - estórias de alguns mistérios*, obra do *corpus* deste trabalho, livro que vem a ser um dos primeiros de ‘feição’ policial a surgir em Angola.

Analisar em que medida *Jaime Bunda, agente secreto*, de Pepetela, é ou não um livro do gênero policial, com quais vertentes do citado gênero se relacionaria, quais relações intertextuais com obras policiais seriam agenciadas na obra e com quais finalidades, é um dos propósitos desse trabalho.

Mas antes de passarmos para tais considerações, um breve parêntese. No prefácio ao caderno *Poesia Negra de Expressão Portuguesa*, Manuel Ferreira nos conta que, ao se querer entender como se formaram culturalmente aqueles jovens da Casa dos Estudantes do Império, perguntou-se a Antero Abreu (participante ativo da seção de Coimbra da casa) “o que então os estudantes africanos liam” no período entre 1947-1955. Eis a síntese do que ele respondeu:

“Os cadernos verdes das ‘Éditions Sociales’, as ‘Notions Elementaires’ do Politzer, o ‘Le marxisme’ de Henri Lefèbvre na colecção ‘Que sais-je’, o Cogniot, o primeiro Garaudy... E também da ‘Editorial Calvino’ de um Brasil acabado de sair do Estado Novo. Os mais afeitos e afoitos iam metendo o dente no Engels, no Lenine e, acidentada aventura intelectual, no Marx”. Cita ainda “Estes dias tumultuosos” do jornalista belga Van Passen, “A grande conspiração contra a U.R.S.S.”, “Os dez dias que abalaram o mundo”. E nessa “aventura” (“íamos devorando livros de ficção e poesia”) avançavam em Gorki, Ilya Ehemburgo, Cholokov, Jorge Amado, Graciliano de Ramos, José Lins do Rego, Erico Veríssimo, “o inevitável Manuel Bandeira, que deixou filhos por toda a África de expressão portuguesa”, o Carlos Drumond de Andrade, e ainda os espanhóis Lorca e António Machado e versos de Eluard, Aragon e Prévert. E os “ficcionistas americanos, então muito em voga, consumiam-se dias inteiros: Upton Sinclair, John dos Passos, Sinclair Lewis, Steinbeck, Hemingway, Erskine Caldwell, Howard Fast” e “não esquecer” Dashiell Hammett [...]

(FERREIRA, 1982, p.15-16.)

Pepetela só chega em Lisboa em 1958, mas é de supor que suas leituras incorporaram as acima citadas. Teria o jovem Artur Pestana não se esquecido de Dashiell Hammett e consumido dias inteiros lendo *O Falcão Maltês*, *Safrá Vermelha*, *Seara de vidro*, *Continental Op?* Pelo menos duas de suas personagens, Sara e Aníbal, o Sábio, antes de Jaime Bunda, admitem ler e apreciar livros policiais. Tal cena tem lugar em *A geração da utopia*, depois de Aníbal desertar do exército colonialista para não ir lutar contra os angolanos. Está se arranjando sua fuga, e Sara e ele combinam como passar um telefone e obter informações. Aníbal diz para Sara tomar cuidado para não ser seguida. Ela tenta acalmá-lo:

- Já li muitos livros policiais, está descansado.
- Sim, às vezes são úteis. Nunca tive tempo para ler muitos, tinha outras preocupações.
- Preconceitos de intelectual, que só lê grande literatura.
- Não, também há grande literatura policial.

(PEPETELA, 1992, p.74)

Não seríamos nós a dizer que o Sábio estava enganado.

3.2 JAIME BUNDA, AGENTE SECRETO: OBJETIVOS E MÉTODOS DE ESTUDO

Jaime Bunda, agente secreto, obra do *corpus* deste trabalho, será, neste capítulo, examinada com o intuito de se avaliar o seu pertencimento ou não ao gênero policial, e, num caso ou no outro, a quais vertentes ela se refere ou se filia; quais relações intertextuais tal obra mantém com a tradição do gênero policial, e com quais finalidades; como se dá a relação da personagem principal com as mulheres e como elas são retratadas nesta narrativa; e como a sociedade angolana é nela representada.

Para fundamentar tais estudos, utilizaremos as reflexões teóricas que foram desenvolvidas no 1º capítulo, a saber: a teoria do gênero policial (incluindo-se os aspectos sociais relacionados com cada vertente), as questões sobre intertextualidade, e sobre a representação da mulher. Os demais suportes teóricos e estudos serão acrescentados, quando necessário.

3.2.1 Obra e contexto

No primeiro mês do primeiro ano do século XXI, Pepetela termina de escrever *Jaime Bunda, agente secreto - histórias de alguns mistérios*, obra que, independentemente de ser ou não considerada pertencente ao gênero policial (o que tentaremos avaliar no âmbito deste capítulo), pode, no entanto, desde já ser pensada como das primeiras narrativas de autor angolano com temas, personagens, motivos, clichês e convenções do gênero favorito da personagem Jaime Bunda.

Para marcarmos um pouco melhor o contexto de sua criação e publicação, talvez seja suficiente situá-la como posterior a *A geração da utopia*, que, conforme a análise da professora Rita Chaves anteriormente citada, localiza-se num “a partir de 1991”, após uma trajetória de três décadas marcadas pelo nascimento do país independente ao desencanto com os rumos tomados pelo projeto ali realmente realizado (CHAVES, 1999, p. 225), acrescidos da última década do século XX, que, como se sabe, marcou-se pelo chamado fim da Guerra Fria (1945-1991), pela queda do muro de Berlim, e pela aceleração da implantação global de ideologias e práticas neoliberais.

3.2.2 Jaime Bunda, agente secreto: resumo²¹

Num “Prólogo”, a ‘voz do autor’²² relata:

Uma adolescente se despede da amiga e anda pela avenida, quando para, assustada por um carro preto, que também breca. O condutor olha-a com ‘apetites de caçador’, e prossegue até o fundo da Ilha. Ao voltar, revê a menina no ponto do candongueiro (táxi clandestino) e lhe oferece uma carona. Era feriado, havia pouca condução. Ela entra no carro, o motorista acelera. O enorme sol caía majestoso. O mar parecia calmo para receber a estrela. Será que foi isso que ela pensou ao olhar o pôr do sol, se pergunta essa voz.

Livro do Primeiro Narrador:

1. O espantoso Jaime Bunda

Jaime Bunda está na sala dos detetives, sentado, enquanto os outros investigadores trabalham nos computadores obsoletos, quando surge o contínuo e diz que o chefe (Chiquinho Vieira) o chama. Este tem um caso para ele. Finalmente reconhecem seu mérito, pensa o Jaime, esperando sentado (na mesma cadeira) havia mais de vinte meses, sem nada para fazer, só marcando o assento com o peso de sua (enorme e pesada) bunda. O chefe até dissera que só o mantinha ali porque o D.O. (Diretor Operativo, parente do Jaime) tinha mandado, nunca passaria de detetive estagiário. Jaime foi recrutado sem as formalidades de praxe (“abaixo a burocracia”), e desde então só o mandavam comprar cigarros ou fazer coisa pouca, em papéis subalternos. Mas agora o chefe tem um caso para ele. Trata-se da violação e do assassinato de uma menor de 14 anos. Fala para Jaime pegar mais detalhes no Ministério do Interior, que está seguindo o caso. Mas diz que eles (Chiquinho Vieira, Jaime Bunda) estão diretamente ligados ao Bunker e podem interferir no caso, com discrição. Todos têm medo do Bunker, inclusive Jaime e seu chefe. Se necessário, Jaime deve dizer que trabalha para o Bunker. Jaime pede um carro para o serviço. E, após Jaime observar ao chefe, que mantinha os pés debaixo da mesa, que este usava cadarços de cores diferentes

²¹ Este resumo procurou reproduzir as divisões, subdivisões, numerações, títulos, denominações de capítulos e intertítulos da narrativa aqui estudada, na medida em que a alternância de narradores por estas divisões indicada, as hesitações, e outros detalhes correlatos são relevantes para as análises realizadas neste estudo. Difere, no entanto, do resumo de *Berenice detetive*, efetuado sem a divisão em capítulos, já que tal obra, narrada em 3ª pessoa do começo ao fim (e sem intertítulos), não necessitou destas menções.

²² ‘Voz do autor’ é uma designação do próprio Pepetela para a instância narrativa que, em *Jaime Bunda, agente secreto*, tem o poder de convocar ou destituir narradores, de comentar-lhes suas atuações e de abrir e fechar a narrativa, sempre indicada graficamente entre colchetes.

nos sapatos, Chiquinho se pergunta se escolhera mesmo o homem certo para o serviço que o Bunker lhe recomendara. O que faz a ‘voz do autor’ se questionar se não errara ao deixar o narrador revelar talvez cedo demais o pensamento de Chiquinho.

2. O inspetor Kinanga serve uísque

O carro destinado a Jaime é velho e maltratado, ele pensa que deve ser para disfarçar, podre por fora, bolido por dentro. Pede a Bernardo, o motorista, para andar rápido, este avisa que o carro não tem sirene e seu carburador está preso por um barbante. O carro parte soltando uma nuvem de fumaça negra, que Jaime acha ótimo porque isso não despertaria suspeitas em Luanda. Jaime fica pensando nos casos importantes que irá resolver, Bernardo conta a vida para ele, quantos filhos tem, quanto ganha, conta que eles (dos SIG) recebem do circuito paralelo, não do orçamento do Estado, por isso ganham cinco vezes mais do que o pessoal do Ministério do Interior, por tal razão os polícias do citado ministério ‘penteiam’ as pessoas etc. Jaime diz que gostaria que aquele carro tivesse rádio para falar com outros carros e com a central, Bernardo diz que nem rádio para ouvir música eles têm, é uma miséria.

No Ministério do Interior, Kinanga recebe Jaime com respeito e certo temor, oferece café, uísque, o detetive estagiário pede um copo grande, com gelo, está aproveitando o novo status.

Kinanga fala do caso: Catarina Kiela Florêncio, 14 anos, estrangulada e violada. Foi no fim da tarde do dia 11, feriado. Um carro preto novo e reluzente deu-lhe carona. Um vizinho (o mais velho Salukombo) testemunhou. A autópsia já foi realizada e o corpo devolvido à família. Jaime acha negligência o fato, seria necessário retomá-lo enquanto durasse o inquérito, Kinanga diz que causaria transtornos à família, muito pobre, pois já comprou a comida para o funeral, o que acarretaria duas despesas. Jaime não volta atrás, Kinanga o teme, faz o que ele manda. Jaime muito se apraz que o outro tenha medo dele. Os dois conversam sobre o caso, Jaime lembra os livros policiais que lia na infância, graças aos quais aprendeu o ofício e agora trabalha nos SIG, irá resolver o caso porque, como ensinaram seus ídolos (Chandler, Gardner, Spillane), não havia crime perfeito, mas investigadores relapsos, a justiça triunfaria.

Kinanga se põe a pensar como conseguiria descobrir o cara maluco, que devia ser muito bem de vida e muito respeitado socialmente, que matou e violentou uma garota de

14 anos? E por qual motivo o Bunker, que só tratava de assuntos relacionados com a proteção do Estado, assuntos políticos, espionagem, estava interessado no assassinato de uma menina que nem era filha de alguém importante? Pergunta-o a Jaime, que dá uma resposta atravessada, pois aprendera no estágio de dois anos esperando sentado nas cadeiras dos SIG que, se quisesse aparentar possuir certo poder, não devia revelar segredos e sim parecer conspirativo e misterioso. Antes de ir embora, aconselha Kinanga a *cherchez la femme*, como ensinavam os ‘clássicos’.

3. Funje de pacaça, discos voadores e conspiradores

Jaime pede a Bernardo que o leve ao Bairro Operário, onde irá comer funje de pacaça. O bairro lembra-o do pai. Almoça no Kiko’s Bar, frequentado por uns escritores que falavam mal do governo, contavam casos de discos voadores, morrendo de rir. Passaria até as algemas no dono do bar, não fosse aquele o único lugar onde se comia aquele pitéu. Bunda se considerava um detetive cerebral, não era dos que prendem e arrebetam. Dali, iria interrogar o mais velho Salukombo.

4. Onde se fala de um sueco negro

Na Ilha, o velho conta a Jaime sua história desde o tempo colonial, e depois lhe diz que viu Catarina entrar num carro preto grande, que brilhava, e que o condutor era negro. Isso avançaria o inquérito, pensa o detetive, pois eliminaria os brancos, os mulatos, os indianos e os filipinos. Chefe Chiquinho Vieira retruca que restariam 12 milhões de suspeitos e que, visto de longe, até sueco pareceria negro. Jaime se aborrece com a falta de sigilo do inquérito pois os colegas já zombavam dele por conta do sueco negro.

5. De cavaleiros teutônicos a uma discussão literária

Um funcionário de Kinanga vai retirar o corpo da menina do lar paterno (para indignação de sua família), onde já tinha curso o funeral e a comilança, com as autoridades presentes e enchendo a barriga. Dona Filó (interlocutora dos espíritos das águas) não pôde entrar, o padre não deixou. Kinanga desvendara o caso de um alemão e um inglês assassinados na praia enquanto mantinham uma relação sexual, mas a ‘voz do autor’ ressurgiu aqui para lembrar que os meandros dessa investigação não interessam e desviariam a atenção da personagem estrela desta estória, o Jaime Bunda. Mas os assassinos

do inglês e do alemão eram filhos de gente rica, com muito poder, o que tornou difícil o prosseguimento do inquérito. O que ajudou Kinanga foi a pressão das rádios estrangeiras e o fato do governo querer ganhar credibilidade internacional. Kinanga pôs os culpados na cadeia, no entanto eles aparecem por aí nos fins de semana, em cabarés, no Mussolo, e até férias de três semanas com a família na África do Sul tiraram na época do natal. Um deles viu e ameaçou Kinanga (a “cabeça ainda razoavelmente socialista”) que se perguntou valeria a pena ser tão zeloso por tão pouco salário. E Jaime Bunda chega no gabinete de Kinanga, pede uísque, adora saber que este leu Conan Doyle, Spillane e Highsmith. Mas este diz que Simenon é um de seus preferidos, Bunda discorda veementemente, os europeus não sabiam escrever policiais. Quando Bunda sai, Kinanga acha estar sendo espionado por ele.

6. Podia ser um jantar romântico

A ‘voz do autor’ interrompe o narrador, que está muito apressado. Antes de narrar o telefonema, devia dizer o que Jaime Bunda fez naquela noite.

Bernardo levou-o na Vila Alice, onde Jaime mora. Ele sai com ar importante para que todos notem sua chegada triunfal, mas nem tia Sãozinha (que xereta tudo) está na varanda. Jaime passa o portão e entra em seu quarto, num anexo, por obra do tio Jeremias, irmão de seu pai, senão moraria ainda no Sambizanga, num quarto minúsculo, longe de tudo. Tia Sãozinha preferia alugar o quarto, vive às turras com Jaime. O Jaime era da parte da família caída na desgraça, o tio ajudou-o. Tio Jeremias conseguiu benefícios no cargo do Departamento e se arrumou. O pai de Jaime era um intelectual, tinha escrúpulos de alegar relações de parentesco com gente do poder para conseguir benefícios, acabou expulso até do Bairro Operário. Foi o pai que passou a Jaime o gosto de ler, embora este desistisse dos romances e enciclopédias e preferisse os policiais americanos, onde encontrou seus mestres. Jaime arruma o quarto, se lava, escolhe uma de suas melhores camisas, irá jantar com Florinda, sua amante. É um jantar importante, pois ele quer que ela decida se fica com ele ou com o marido. Não aceitará mais a bigamia dela, só homem pode ser bígamo, em mulher pega mal. Florinda é mais velha do que ele, casada com Antero Lopes, kamanguista, fazia tráfico ilícito com diamantes. Florinda pagaria o jantar, Jaime não tinha dinheiro para levá-la a restaurantes finos.

Ela chega num carro novo, vermelho, presente do Antero. Ela e o marido também comprarão uma vivenda. O marido vai ser dono de uma mina de diamantes, tem um sócio

general. O jantar é melancólico, ela só fala em coisas que vai comprar, viagens que vai fazer. E Jaime que queria pressioná-la... Conhecia-a desde menino, ela era uma mulher mais velha, foi reencontrá-la no ano anterior, numa batida policial sem mandato, acompanhando Isidro, homem dos SIG. Ela estava lá, assustada. Lançou-lhe olhares simpáticos, contou-lhe depois que a batida foi vingança do Isidro, que havia tido uns negócios com o marido dela e este lesara o sócio policial. Se alguém falava no serviço alguma coisa sobre kamanga, Jaime logo contava para ela. Em retribuição, ela passou a dormir com ele, no quartinho do tio Jeremias. Florinda continua a falar dos planos que tem com o marido, e o surpreende dizendo que não dormirá com ele naquela noite, o marido volta dia seguinte, quer estar fresca para ele. Paga a conta, deixa-o em casa e vai embora.

Em seu quarto Jaime pensa que Laurinha, a única filha que mora com os tios, tem 16 anos agora, só é dois anos mais velha que a menina assassinada. Tal pensamento parece fora de propósito ao narrador.

7. Um frio vindo da espinha

A 'voz do autor' comenta que a tal menina está completamente esquecida, por isso o narrador fará Jaime Bunda ligar ao Kinanga para falar desse assunto.

No gabinete dos detetives, Jaime liga ao policial, que não tem novidades. Pede a Bernardo que o leve à Ilha, onde pretende visitar os pais da falecida. Pensa que devia fazer o marido de Florinda correr para o estrangeiro, sozinho, Florinda o esqueceria. Problema era o sócio general, gente habituada à violência.

Na Ilha, o óbito está na praça, muitas mulheres de preto, o pai da moça diz a Jaime que já dissera tudo o que sabia, ele quer interrogar a mãe, mas esta está viuvando, não convém desrespeitar uma kijila, sua avó lhe ensinara. Jaime se dirige ao portão com caneca de café e pão, do funeral, e dona Filó, a quimbanda famosa na Ilha, pergunta quem ele é. Ao saber que ele é da polícia, cospe no chão, pois foram esses que levaram a falecida. Jaime interroga o pai e uma amiga da menina, nada consegue. Serve-se de café, omelete e chouriço e senta ao lado de dona Filó. Ela diz que atirou os búzios e não sabe quem matou a menina, mas viu que Jaime Bunda não vai descobrir quem foi. Quando ele chegar perto de quem foi, vai morrer de medo. E quando tiver tanto medo a ponto de se mijar nas calças, se lembrará dela.

Jaime fica arrepiado, tem vontade até de se benzer, mas sai para a rua, respirando fundo. A ‘voz do autor’ entra aqui para afirmar que dona Filó tem mesmo poderes paranormais, mas erra às vezes, senão o relato policial desinteressaria, não se vê estória policial em que se diga que o detetive não apanha o assassino. Ou seria isso que interessaria o leitor? Jaime Bunda vai atrás do mais velho Salukombo, pelo menos ele não o perturba com “misticismos estúpidos”.

8. O tenebroso senhor T

A ‘Voz do autor’ diz ter adiado ao máximo mas que chegou o momento de falar do tenebroso senhor T, um conselheiro do Bunker, sujeito que não é necessariamente o assassino, mas homem tão poderoso que ele nem ousa mandar (o narrador) escrever o nome, pois não quer que o tal sujeito descubra que se refere a ele. Ele (nos conta agora o narrador) é feio, tem boca de peixe, atarracado, rude, tem várias mulheres e filhos, é contra o controle da natalidade pois acha ideia do ocidente imperialista. Foi militante dedicado ao socialismo, não faltava a reuniões do Partido, onde gritava palavras de ordem, da primeira fila, para se fazer notar. Acabou sendo convidado para trabalhar no Bunker e, embora os salários fossem equiparados, ficou muito rico com os cartões de abastecimento que recebia e trocava por cerveja, que revendia. E porque o senhor T andava preocupado com coisas que não lhe tinham saído bem, resolveu contratar um quimbanda que atendia o pessoal das altas esferas, embora essa gente não o confessasse.

O quimbanda atendia num musseque perto do aeroporto numa casa diferente das cubatas dali. Com três metros de altura, era cercada de arame farpado, tinha portão de ferro e um guarda. Tal quimbanda surgiu de túnica da África Ocidental, prometeu discrição, convidou-o a sentar. A casa tem móveis caros, artesanato tradicional, quadros de pintores angolanos famosos na parede. Ele agita a mão dentro de um cesto de adivinhação e mexe o conteúdo, observa as figuras por alguns minutos, e diz que o visitante é homem importante que está com medo daquilo que o chefe sabe. Pergunta se falou a verdade, o senhor T diz que sim, suando em bicas. O adivinho diz que há uma mulher que criará problemas, uma velha da Ilha. Ele poderá fechar os caminhos dessa velha para ele, mas o consulente precisará de um tratamento forte. Que vem a ser um “enrabanço puramente banto”, que o senhor T aceita estoicamente. Depois o quimbanda oferece uísque de 15 anos, diz que o problema já foi resolvido, conta que fez mestrado em Filosofia no Brasil, que não cobrará a

consulta, mas que algum dia poderá precisar da influência de T. E que deve sempre usar uma peça branca de roupa.

O senhor T vai embora e como agora tem o corpo fechado decide ir à Ilha, onde tem uma inimiga. E é por isso que, quando Jaime Bunda está interrogando outra vez o mais velho Salukombo sobre o caso da menina assassinada, o interrogado vê passar o carro de T e o aponta como parecido com o que vira na ocasião. Jaime entra no carro e segue T até este chegar em casa. Anota o número da casa. Agora ele tem um suspeito.

A 'Voz do autor' retorna para comentar que espíritos mais exigentes poderão julgar meio forçado, um erro de técnica narrativa esse episódio, mas ele sempre poderá culpar o narrador.

9. A alegada espinha de peixe

Jaime Bunda consegue o nome do dono da casa onde entrou o homem que seguia, mas não sabe se o motorista e esse dono são a mesma pessoa. Vai consultar os arquivos do Bunker, mas nada encontra. Armandinho explica que há quem conste apenas no arquivo especial, que só chefes podem acessar. Jaime entra no gabinete do chefe Chiquinho Vieira e quando pede a ele a ficha do seu suspeito, Chiquinho engasga e tem um acesso de tosse que pensam até em chamar uma ambulância, mas o ataque passa e o chefe quer saber o que o Jaime andou descobrindo sobre o sujeito que mencionou. Não deixa Jaime verificar no arquivo, diz para ele esquecer esse nome, que nunca o ouviu. Tratasse de investigar noutra direção. Mas Jaime interrompe a conversa e sai depressa. Pede ao Bernardo para levá-lo ao departamento de trânsito, onde pergunta a quem pertence aquela matrícula de carro. Respondem que não sabem de quem, mas é de um carro do Bunker, que usa placas não autorizadas e sem registro. Jaime Bunda agradece, perturbado. O cara não tem ficha porque é um dos que mandam fazer fichas. Por isso seu chefe tentou desviá-lo da investigação. Jaime topara com um "boss", acima de qualquer suspeita. Volta para o carro e pede a Bernardo levá-lo ao Roque Santeiro.

10. Roque Santeiro, onde tudo pode acontecer

Jaime entra numa barraca e pede um calulu. Enquanto espera, um sujeito senta-se diante dele. É Antonino das Corridas, antigo conhecido. Diz ter uma empresa de segurança que faz serviços especiais. Bunda logo percebe, talvez Antonino possa dar cabo do Antero

Lopes, o marido da Florinda. Pergunta se caso ele fosse pego pela polícia, omitiria o nome do mandante. Antonino garante que sim, tem ética profissional. Jaime ataca o calulu, depois pergunta os preços do serviço. E encomenda uma surra no marido de Florinda com ameaça de que no futuro seria pior, para fazê-lo fugir do país. Feito o acordo, volta para o carro.

11. Onde se revelam segredos de Estado

Entra no carro e diz para Bernardo rodar. Põe-se a pensar se segue ou não as ordens do chefe para esquecer o senhor T. Resolve visitar Kinanga para tomar-lhe o uísque. Este o recebe com notícias: uma testemunha viu o carro perto de onde o corpo foi encontrado. Tomam uísque, Jaime fala que romances policiais ajudam na investigação, o narrador deixa de reproduzir a conversa para não aborrecer os leitores inteligentes; e a ‘voz do autor’ nos lembra que fez o narrador cumprimentar nossa inteligência, para recomendarmos o livro aos amigos. Jaime Bunda se demora na conversa, Kinanga se sente pressionado a descobrir o assassino, caso contrário, seria despedido. De volta ao carro, pede a Bernardo levá-lo à casa de T: o chefe que se dane, Jaime quer saber o que aquele manda-chuva faz, afinal, o cara era suspeito. Não contaria ao chefe e nem ao Bernardo. Pediu para este parar o carro numa esquina, para disfarçar. Mas dois sujeitos parados num carro chamavam atenção. Um segurança veio saber quem eram, até crianças os notavam. Mudam de esquina, continuam atraindo curiosidade. Escurecia quando chegou um carro e dele saiu o senhor T, reparou no carro de Jaime Bunda, falou com um guarda, entrou, e saiu novamente trinta minutos depois, noite escura já, com um guarda-costas. Jaime manda Bernardo seguir o carro discretamente. No Hotel Presidente, o carro de T estaciona na vaga reservada às autoridades, e ele desce. Jaime desce também e entra no hotel, vê T tomar um elevador. Estava havendo uma recepção cerimoniosa, um coquetel de uma embaixada, Jaime não poderia entrar. Vai embora, continuaria no dia seguinte.

12. Continuam as revelações

Seis da manhã Jaime e Bernardo já estão de olho vivo na esquina de T. Jaime estava cansado, fora espionar Florinda, que chegou às onze da noite agarrada ao marido, teve pesadelos com Florinda e o senhor T. Este sai às nove de casa e olha com má cara para os dois polícias, Jaime se afunda na cadeira e Bernardo segue o carro de T, que para em frente aos SIG, um péssimo sinal. Vinte minutos depois, T sai de lá e vai direto falar com Jaime

Bunda. Que ele fosse falar com Chiquinho Vieira, o chefe dele, que irá lhe arrancar a pele. De fato, o chefe está furioso, Jaime não obedeceu às suas ordens, vai botá-lo na rua. Fora chamado para explicar porque os SIG vigiavam um homem do Bunker. Jaime fora descoberto pelo número da matrícula do carro.

Mas o telefone toca, Chiquinho atende, é o D.O., quer falar com Jaime. Chiquinho ainda diz a Jaime que agora não terá mais carro, Jaime aproveita para dizer que encontraram uma testemunha, o que interessa muito ao Chiquinho, aquilo sim era importante, ele que fosse atrás da testemunha, descobrisse onde ela morava, como chamava etc. Jaime vai então falar com o D.O., que é seu parente, isso o alivia. Ao saber do ocorrido o D.O. diz que Jaime deve ter mexido em ninho de marimbondo. Também estranha o Chiquinho ter posto Jaime atrás do caso da menina assassinada, porque esse crime não deveria interessar os SIG. E fica alerta quando Jaime lhe conta que Chiquinho não gostou de saber que havia uma testemunha e que não quis dar informações sobre o senhor T. Diz a Jaime para continuar, arrumará outro carro para ele, sem matrícula: ele não deve largar esse senhor. O D.O. conta que quer descobrir os podres de T e entregá-lo ao comandante, porque uma vez este o prejudicou. Se precisasse de ajuda, procurasse o Armandinho. E Jaime pega o novo carro na garagem e sai dirigindo, outra vez no encalço do senhor T.

13. Da natação a outros encantos

O senhor T avança para fora da Cidade Alta, até chegar numa praia, onde se despe, mergulha, volta ao carro para amarrar um lenço no pulso, e se põe a nadar. O narrador lembra isso ter sido recomendação do feiticeiro e que Jaime não sabe porque não leu o livro. A ‘voz do autor’ se aborrece com a petulância do narrador, se não fosse preguiçoso inventaria outro.

T volta, se veste, entra no carro e arranca. Jaime retoma a perseguição. À hora do almoço T vai a um restaurante da ilha e senta-se a mesa com um casal de brancos. Ele parecia árabe, ela, cabelos negros, compridos, é linda.

Quando saem do restaurante, T e a mulher entram no “novíssimo Hotel Ilha de Luanda”, e o árabe sai com o carro. Num ímpeto de arrojo, Jaime segue o árabe. Este entra num banco e uma atendente diz a Jaime tratar-se do senhor Said. Jaime lembra-se dele, libanês expulso de Angola por tráfico ilícito e espionagem. Acabou sendo expulso para que se evitasse um julgamento, que poderia expor nomes (locais) importantes.

O árabe volta ao hotel, Jaime paga a um menino lavador de carros para entrar lá e averiguar com quem o árabe está e o que fazem. O menino volta e diz que Said está hospedado com a mulher, Malika, mas ela entrou primeiro com um velho (T) e foram para o quarto. Mais tarde o árabe os seguiu. Armandinho fica no lugar de Jaime, vigiando, enquanto Bunda vai conversar com o D.O.

14. Demissão inesperada

O D.O. folga em saber que o senhor T tem negócios com Said Bencherif. Jaime reclama melhores condições, um parceiro. D. O. consegue-lhe um telemóvel e diz para ausentar-se do serviço (os SIG), dirá depois ter estado doente. Armandinho fará dupla com ele, clandestinamente.

Jaime retoma a campana no lugar de Armandinho. O senhor T sai com um jovem de uns 18 anos, dirigem-se para a casa de T. No hotel, Jaime descobre o nome que o árabe está utilizando e o número do quarto onde se hospeda, e fica no bar, bebendo e esperando. O casal desce pela escada, deixa a chave na recepção e Jaime vai atrás deles.

A ‘voz do autor’, aborrecida com a monotonia do narrador, que compara a um desfile de formiga quissone mudando de formigueiro, pelo poder absoluto que possui, demite irrevogavelmente o narrador.

Livro do Segundo Narrador:

(Que vem a ser Malika, a mulher argelina que acompanha Said. Será o único narrador em 1ª pessoa no romance. Tal narradora conta que...)

1. A bailarina de dança do ventre

Tinha um contrato com Said de ir para a cama com homens que tinham negócios com ele, mas não conseguia fazê-lo com Ezequiel (nome que o senhor T está usando), sente repugnância por ele. Said está em Angola a fim de recuperar o que perdeu quando o expulsaram. Tinha uma rede de cambistas que trocavam dólares por kwanzas. Quando ia pôr a mão no dinheiro, a polícia chegou e o levou ao aeroporto. Conheceu-a em Dacar. O sócio dele ficara na moita, nenhum angolano admite ter negócios com um ‘libanês’ (que é como chamam sauditas, iraquianos...), para não ficar malvisto. Said foi para a África Ocidental mas prometeu voltar para Luanda e se vingar. Ezequiel o mantém informado e disse que o sócio

(Meritório Tadeu) ficou com tudo. Said quer que ela durma com Ezequiel, para se sentir mais tranquilo. Mas este homem é asqueroso, tem boca de peixe. E é muito poderoso. Há coisas que ela quer saber de Said mas este responderá “à boa maneira muçulmana”, isto é, que aquilo é assunto de homens, mulher serve na cama, na cozinha e para remendar roupas, não na política ou nos negócios. Said é racista e lhe disse que ia arrumar um casamento com um negro novo-rico, estes perdem a cabeça por uma branca, e ela passa por uma. Por enquanto, ele finge ser casado com ela, o que dá boa cobertura, demonstra confiança nos sócios. Ninguém imaginará que, com a família, ele irá dar um bote. Ao chegarem à casa de Ezequiel, há um jovem com ele, e Malika sente um estouro no peito. O jovem é belo e olha-a com igual interesse. É Tozé, afilhado de Ezequiel. Ambos conversam com os olhos. Quando Said e Ezequiel se afastam, Tozé conta sua história para Malika. O pai morreu na guerra contra os sul-africanos, Ezequiel o protegeu, mandou estudar em Marselha e lá ele foi vítima de racismo, surras, ameaças, que ele estava tirando o lugar de um francês, “retourne à la brousse” (volta para a mata), ele não aguentou, voltou. Os dois também trocam telefones.

2. Os degoladores

Tozé liga para ela logo cedo, se encontram na praia, Said também. Tozé não disfarça o olhar interessado em Malika, Said diz para voltarem ao hotel. No quarto, diz que ela só anda com homens que ele mandar, senão lhe corta o pescoço. Ela pensa em fugir, mas dura pouco. Está aterrorizada com a voz do Said, igual a de seu pai, que quis degolá-la para salvar a honra da família, quando soube que aos 14 anos ela se encontrava com outro rapaz que não o ‘noivo’ com o qual estava comprometida desde os 11 anos, e que nem conhecia. Quando descobriram o namoro clandestino, a família bateu-lhe até desmaiar, queriam que confessasse que não era mais virgem, o que não procedia. Uma velha da aldeia confirmou sua virgindade, a família ficou mais tranquila mas lhe proibiu a escola. Na casa tão pequena em que morava não tinha lugar nem para chorar. Revoltada, decidiu fugir, perderia a virgindade com o primeiro que topasse. Que veio a ser o mozabita da loja da esquina. O pai descobriu, quis matá-la, a família não deixou. Mas os homens da casa a tratavam pior do que a um cão. Ela conseguiu dinheiro com o mozabita e fugiu para a casa de um amigo deste, o Mustafa, um arquiteto. Este aceita Malika como criada e amante. Viveram assim três anos. Com Fatma, uma serviçal cinquentona, aprimora a dança do ventre, que já praticava anteriormente. Mas quando Fatma e ela dançavam, cresciam por dentro, julgavam entrever

o paraíso. Três anos ali ela um dia dança para Mustafa, que fica estupefato: ela já tem uma profissão da qual viver. Algum tempo depois Mustafa lhe diz que vai se casar, ela teria de se afastar. Dá-lhe dinheiro e consegue-lhe um emprego no cabaré Andalou. Faz isso “com a morte na alma”, dizia-lhe seu coração. E tendo conhecido Mustafa, como agora suportar Said? No restaurante, pergunta para ele por que, se ele quer que ela durma com Ezequiel, dar a entender que são casados? Said lhe diz que soube que ele só se atrai por mulheres comprometidas.

3. Prazeres proibidos são os melhores

Said encontra quem procurava, um sujeito alto e magro, da África Ocidental. É Bubacar, um maliano. Depois do almoço, Said sai do hotel, Malika vai ao encontro de Tozé. Tomam juntos uma bebida, vão a um motel, onde desfrutam de grande prazer. Mas Malika abrevia o encontro, com medo de Said voltar antes dela. Combinam marcar novos encontros, no mesmo lugar. A ‘voz do autor’ agradece à simpática narradora, mas é obrigado a dispensá-la sob pena de entrarmos em ambientes dignos das mil e uma noites e perdermos o espantoso Jaime Bunda. Por isso convoca outro narrador, que é o mesmo que iniciou o relato, a quem está dando segunda oportunidade.

Livro do Terceiro Narrador:

1. Tia Sãozinha fica admirada

Jaime Bunda deixa Armandinho em seu lugar (em frente à casa do senhor T, seguindo o casal) e, depois de dar cabo de uma feijoada, posta-se em frente a casa de Florinda. Antonino das Corridas surge e diz para ele sumir dali, pois entrará em ação brevemente. Jaime vai para casa onde é recebido por uma hostil tia Sãozinha, sempre abelhuda. No dia seguinte, torna a seguir o casal de árabes, vê o Said conversando com Bubacar. Pede para Armandinho fotografar o sujeito, que ele não sabe quem é. E se põe a comer uma muamba de galinha com funje de milho, obrigando-se a reconhecer que os atrasados de Benguela “sabem comer”. Armandinho diz que Bubacar já era conhecido dos SIG, desconfiavam dele, mas nunca o pegaram. Jaime segue o árabe, que o leva até um armazém. Said e Bubacar entram ali. Gente entrando e saindo, carregando grades de cerveja e outras coisas, até penicos. Said só saiu do armazém à noite, Jaime vai atrás. Mas o telefone toca, o D.O.

chama-o para falar com ele: quer desmascarar o ‘bagre defumado’ antes que ele seja nomeado chefe dos SIG, o que parece iminente. Um indício qualquer seria suficiente para denunciar ao chefe. Entrega a Jaime um relato da trajetória de T, onde consta que ele pertencia a uma certa elite angolana, foi dedo-duro no tempo do colonialismo, conseguindo benefícios pelos serviços prestados, mudou de lado com a descolonização, tornando-se “macaco dos comícios”, granjeando simpatia, ganhando cargos importantes e enriquecendo com negócios ilícitos e tráfico de influências. Ao ler o relatório, Jaime percebe o perigo de T se tornar chefe do Bunker, não só para o D.O., como para si mesmo.

2. Afinal percebemos de onde vem aquela bunda, nem tudo são mistérios

Jaime Bunda acordou mal-humorado, dormira mal à noite, assombrado com a possível nomeação de T e com a perfídia de Florinda. Teve dor de barriga e pisou numa cobra ao ir ao banheiro. Inquietava-o perceber que os criminosos não deixariam de agir só porque não eram vigiados. Ligou para o D.O. dizendo ser necessário segui-los à noite também. O D.O. destaca mais dois homens (Ramiro e Pica-Chouriços, mas ao segundo não se poderia falar tudo, não era seguro). Jaime se torna chefe de equipe e manda Ramiro seguir o Said. E foi ver como ia o negócio com Antonino das Corridas no Roque Santeiro, encontrando o ‘escritório’ fechado. Vai visitar a mãe, no Sambizanga. Ela aparece limpando as mãos no avental, uma senhora de um ‘valente traseiro’, Jaime puxou a ela. Dá algum dinheiro à mãe, ela reclama do governo. O irmão caçula, Gégé, estudou jornalismo, mas não tem emprego, vende rádios nos semáforos, ele está revoltado. Jaime sai da casa da mãe, volta ao Roque Santeiro, e nada do Antonino. Vai substituir Pica-Chouriços na vigilância. O Said tem ido ao armazém do Bubacar, deve ter negócios com ele. Fica de olho vivo.

3. O caçador caçado

Jaime recebe ligação do Antonino, marcando encontro, e um do D.O., nervosíssimo, a nomeação do bagre defumado será no fim de semana, e ainda não se descobriu nada. Encontra Antonino, em frangalhos, sem dentes, de olho fechado, levou uma surra dos homens do Antero (o marido de Florinda), uns militares que mencionaram um general, nem adiantou ele dizer que trabalhava para o Bunker. Eles o torturaram, ele entregou Jaime Bunda. Jaime se preocupa, eles não devem imaginar se tratar de um gesto individual, mas relacionado com o tráfico de diamantes, vão pensar que o Bunker investiga o negócio deles.

Como Jaime precisa urgente de uma história qualquer (contra o senhor T), inventa uma: estão fazendo tráfico de heroína do Oriente dentro dos penicos (o armazém está cheio de penicos importados do Oriente), a droga viria num fundo falso. Armandinho adora a ideia, deve funcionar.

4. Florinda vai à caça

De manhã cedo, Jaime em casa, chega Florinda, acusa o detetive de ter contratado Antonino para quebrar a perna de seu marido. Avança em Jaime, unha-lhe a cara, esbofeteia-o, xinga-o, diz só ter dormido com ele para proteger o marido, desdenha sua performance sexual, deixa-o com os lábios sangrando e se vai. Laurinha entra no quarto, surpresa com o estado do primo. Ela lhe faz um curativo e o consola. Jaime vai ao encontro do D.O. e, usando a sugestão de Laurinha, diz ter sido atacado por três bandidos contratados para o assustar. Relata a história dos penicos com heroína, o D.O. diz que venderá essa história ao chefe do Bunker, o que serviria ao menos para ganharem tempo.

5. Ministro escapa aos crocodilos

Jaime aproveita estar cheio de curativos para visitar o chefe Chiquinho Vieira, precisava justificar suas faltas, faz tempo que não aparece ali pois está trabalhando para o D.O., visita a sala de detetives onde sua cadeira vazia sente saudades de seu peso, conta para todo mundo ter sido violentamente atacado por ladrões, mas logo todos se voltam a discutir o caso do dia, um velho que se suicidou com veneno por ter sido considerado feiticeiro pelos vizinhos, seu mau-olhado teria matado uma árvore. Mas o que o pessoal discutia não era tanto a notícia, mas o destaque dado a ela: por quê? Alguma razão política, decerto. Jaime sai da sala de detetives e vai falar com o chefe, e mesmo tão barbaramente ferido, fala com o chefe de pé, para demonstrar humildade, o chefe quase o deixa sentar mas ao perceber que os olhos de Bunda ainda estão bem abertos, olhando com muita atenção uma natureza-morta na parede, prefere logo afastá-lo para que ele não descubra nada por ali que desorienta as hierarquias. E dispensa-o do serviço. Volta então ao armazém da Boa Vista, onde substitui Pica-Chouriços na campana, não tem mais dúvidas que tal armazém é o quartel-general da operação criminosa. E fica observando o movimento de entrada e saída de homens e mulheres, com caixas de cerveja, bacias, penicos, carros que chegam e estacionam. Said sai de carro do quartel-general, apanha Malika no hotel e vai

para a casa de T, de onde em seguida todos saem. Desta vez, Malika sai com T e Tozé, enquanto Said vai para outra direção. Armandinho segue o carro de T e Bunda vai atrás de Said.

Ao telefone, Armandinho conta a Jaime que os três que seguia foram almoçar num restaurante com piscina e tanque de crocodilos, e que, na hora do café e conhaque, se juntaram ao ministro dos Transportes. T vai passear com o ministro em volta da piscina e, como esse ministro fecha os olhos ao falar, acabou tropeçando num torrão de terra e teria mergulhado no tanque de crocodilos, se T não o tivesse segurado. A partir de então, T e o ministro andam de braços dados mas, a certa altura, T põe o dedo em riste na cara do ministro. As más-línguas insinuem que tal ministro sempre discursava (e fechava os olhos) quando precisava assinar contratos importantes, sendo isso ruim para o país e bom para as grossas comissões de alguns.

Jaime seguira Said, que, depois de almoçar sozinho, voltou ao armazém. E o detetive passa a tarde toda em campana, sentindo o cheiro dos frangos assados que vinha do Roque Santeiro e morrendo de fome.

Por sorte, Jaime encontra por ali num jipe, ouvindo *rap* bem alto, um velho conhecido seu, o Quim Sortudo, que esperava a namorada chegar. Depois de muito papo furado e após a garota chegar, Quim vai buscar para o Jaime frango e cerveja.

Mais tarde, Said e Bubacar saem do quartel-general, de carro, Bunda dá um tempo para segui-los, para não dar na vista.

Enquanto segue Said, que está voltando para o hotel, Jaime fica pensando em se vingar de Florinda e o marido. Mas a coisa ia ser bem cuidada, nem que levasse anos, pois, como dissera Buda ou Confúcio, a vingança se serve fria.

6. O ataque frontal

À noite, em casa, Jaime recebe telefonema do Pica-Chouriços: está havendo um desembarque no armazém. Era sábado, meia noite, Said e outros descarregam caixotes de um barco, só podia ser contrabando. Vai para lá. Ele e Armandinho seguem cerradamente o carro de Said, Jaime avisa o D.O., este diz que mandará reforços. Chegam quatro carros da polícia especial, ficam na frente do armazém, Jaime e equipe nos fundos. Quando soa um tiro, Jaime mija nas calças, pensa que foi atingido. Prendem Said, Bubacar e mais sete sujeitos. Estavam introduzindo dinheiro falso no país.

D.O. ordena levarem os prisioneiros a um ‘lugar calmo’, para interrogá-los. Vão para uma casa isolada, fora da cidade. É uma casa do Bunker, para seminários, cursos e interrogatórios secretos. A ‘voz do autor’ dispensa este narrador, escolherá outro mais próximo dos “cânones clássicos do gênero” policial.

Livro do quarto narrador:

(onde se conclui, sem conclusão expressa)

1. Um rasto de sangue no corredor

D.O. interroga Said, este conta que a operação consistia em introduzir notas falsas de mil kwanzas para trocá-las por dólares. A coisa seria feita devagar, para o dólar não subir muito depressa. Arrecadariam em algum tempo milhões de dólares, comprariam diamantes do garimpo também. Said denuncia o ex-sócio Meritório Tadeu. Como Said não se dispõe a dizer que o senhor T é seu sócio angolano atual, passa a ser torturado por Armandinho, ordens do D.O. Mas Said não abre a boca. Jaime leva-o para a cela, o sangue deste lhe suja a camisa e faz um rasto de sangue no corredor. Jaime vai buscar Bubacar para o interrogatório. Este diz nunca ter ouvido falar no senhor T. Jaime sugere que se consiga uísque, quando este chega, sente-se dentro de uma estória de James Ellroy.

2. Onde se fala de novo de Boca-de-Pargo

Armandinho lembra que a mulher árabe pode avisar T da ausência de Said. Jaime e ele vão buscá-la no hotel. D.O. se põe a interrogar Malika. Ela empalidece quando sabe que Said foi pego com milhões de kwanzas falsos. Conta que serviria de isca para Said estabelecer uma aliança com T. Jaime Bunda fica consternado ao saber que o senhor T não se interessa por virgens, não poderia ser o violador e assassino da Catarina Kiela. Seu principal suspeito virou fumaça. D.O. propõe a Malika escrever como ela entrou nessa história. Num quarto fechado, ela começa a escrever. E a ‘voz do autor’ explica que este relato se tornou, com pequenos cortes, o Livro do Segundo Narrador. D.O. diz achar que a moça falou a verdade. Pede que tragam Bubacar de novo, mas acabou dormindo de bêbado.

3. Nem sempre o meritório ajuda

Acordam, trazem Said de novo para mais interrogatório e pancadas, até ele desmaiar.

O árabe diz que ‘Ezequiel’ nada sabe sobre os kwanzas falsos, quem organizou tudo foi Diallo Keita, um guineense que nunca esteve em Angola. Trazem Meritório Tadeu para acareação com Said, ambos trocam acusações, mas sem novidades. D.O. terá de interrogar o próprio bagre defumado. Armandinho conta a Isidro (nos SIG) que Jaime caçou o Said e descobriu todo o assunto. Isidro fica invejoso, um cara como ele atrás de um caso sem importância (o assassinato da menina), pôr a mão numa história daquela.

4. O chefe do Bunker manifesta-se

Ao voltar da conversa com o chefe do Bunker, D.O. conta que este não vê consistência que justifique interrogar o bagre defumado. Nada realmente o incrimina, mas tal sujeito não será mais diretor-geral dos SIG, isso eles conseguiram. E recebeu ordens de soltar o Meritório Tadeu imediatamente, e pedir-lhe desculpas. Ordens do chefe do Bunker. O Tadeu, quando solto, retoma a arrogância, tinha certeza que o mandariam soltar. Saiu de lá “ameaçando tudo e todos”. De onde viria o poder deste homem? Enquanto o D.O. lê o relato de Malika, Armandinho retoma a pancadaria em Said. D.O. quer saber se Malika gostaria de ficar em Angola, trabalhando num cabaré etc. Bunda fica sabendo que a Interpol e a polícia de Conakry julgam impossível Diallo Keita estar metido no golpe dos kwanzas, o homem é um pobre maluco, analfabeto, não fazia mal a uma mosca. Mas D.O. nem pode fazer mais nada para ainda tentar incriminar o ‘bagre defumado’ (T), pois o “nosso muata do Bunker” o inocentou. E “se o muata diz está inocente, é porque está inocente”. E tal chefão pedirá um relatório ao bagre contando onde esteve no dia da Independência, em que mataram a menina. E o senhor T deixou de vez de ser seguido.

5. Um fecho de segurança

Jaime Bunda passa a receber reconhecimento até de tia Sãozinha. Entra triunfalmente nos SIG. Solange (a secretária do chefe) o recebe com palmas e tasca-lhe dois beijos, sobre os esparadrapos. Chiquinho Vieira o recebe constrangido. Jaime Bunda, supostamente inferior, trabalhou sem que ele soubesse, para seu superior hierárquico, com grande sucesso. Jaime visita Kinanga, que o recebe satisfeito.

Kinanga diz ter apanhado o assassino de Catarina Kiela. É o filho de um deputado, da bancada majoritária, ainda por cima. Uma testemunha viu que o carro que deu carona à Catarina tinha um amassado do lado esquerdo. A polícia procurou a sério, até porque o

agente do Bunker (Jaime Bunda) fez muita pressão. Acharam três carros com sinais parecidos. O assistente de Kinanga consultou dona Filó, ela passou as mãos nos bancos dos carros e apontou aquele onde a menina esteve. O filho do deputado usava o carro do pai, deu carona e violou-a. Como ela lutasse muito, ele apertou seu pescoço, o que a matou. O sujeito nem tentou esconder os indícios, julgava-se imune. E confessou. Mas, mesmo assim, o pai e os amigos acabarão por safá-lo, supõe Kinanga, que diz estar cético quanto ao castigo, mas realizou o seu trabalho.

Jaime lembra do dito de dona Filó: teria medo diante do assassino. Mas lembra ter sentido medo diante de T. Os dois crimes pareciam se misturar. Jaime pede uísque a Kinanga, más notícias, nada de uísque, houve corte de despesas: “novas determinações do FMI”. Jaime devolve o carro ao D.O., que lhe entrega o relatório de T: no dia da independência nem saíra de casa, estava com diarreia. Mas o deputado em questão era amigo de T, isso explicaria Chiquinho Vieira ter posto Jaime Bunda no caso da menina, queria estar informado de tudo. A pedido de T, certamente. Bunda convida Bernardo para comer funje de pacaça, ele paga.

T, em pessoa, vai cumprimentar todos os agentes envolvidos na operação dos kwanzas falsos. D.O. arruma emprego para Malika num cabaré e vai montar-lhe uma casa. Um sujeito da África do Sul, implicado pelo interrogatório, saiu ileso, era um cidadão respeitável. E o Said acabou como o grande responsável por toda a operação.

Epílogo:

Aqui o autor ‘dispensa os narradores’ e retoma a palavra.

Jaime está em casa de perna engessada. Três homens do general sócio do marido de Florinda quebraram-lhe uma perna. Ficará dois meses imobilizado. Gégé, o irmão mais novo, vai visitá-lo. Começará a trabalhar num pequeno jornal independente. Jaime se alarma, é um jornal de oposição. Gégé diz ser aquilo o que queria. Fora-se o tempo da luta contra o colonialismo, quando se sonhou em criar uma sociedade mais justa e melhor. Fora-se também o tempo da luta contra o regime realmente criado. Agora, pegaria na caneta para contar a verdade: “é o nosso tempo”. Bunda não sabe como explicar que há verdades que devem ficar ocultas sobre sete véus. Mas Gégé já está indo embora, vai contar no seu bairro que há um jornalista que vai expressar os sentimentos e desejos da população sempre

posta à margem. Sai quase correndo, alegre, entre as pessoas e carros da cidade. Finalizando a narrativa, um lugar e uma data: *Luanda, janeiro de 2001*.

3.2.3 Enredos, desenredos e mistérios: anotações de leitura

Jaime Bunda, agente secreto (PEPETELA, 2003) é construído através de seis partes principais: ‘Prólogo’, ‘Livro do Primeiro Narrador’, ‘Livro do Segundo Narrador’, ‘Livro do Terceiro Narrador’, ‘Livro do Quarto Narrador’ e ‘Epílogo’.

‘Prólogo’ e ‘Epílogo’ estão a cargo de uma instância narrativa denominada ‘voz do autor’, que tem o privilégio de abrir e de fechar a obra, e, portanto, de controlar-lhe o sentido. Essa ‘voz do autor’ ressurgirá em outros momentos, além do prólogo e do epílogo, nos livros dos diversos narradores acima mencionados, seja para comentar, elogiar, criticar ou mesmo destituir tais narradores de suas funções, prerrogativa que, como ‘voz do autor’, essa instância possui.

Como se depreende das denominações dos diversos ‘livros’, temos, em *Jaime Bunda, agente secreto*, diversos narradores, além do ‘autor’, o que marcaria um diferencial em relação à tradição do policial. Neste, na vertente clássica ou de enigma, um narrador em 1ª pessoa, comumente amigo íntimo ou muito próximo do detetive, e sempre atrasado em relação aos saberes deste, narrava-lhe as aventuras, nunca poupando elogios à genialidade, aos métodos, à inteligência superior de seu herói.

A estrutura deste tipo de relato desdobrava-se numa dupla história, a do crime e a da investigação, e era narrada retrospectivamente: o crime já havia ocorrido, o que também dava imunidade ao detetive, que não corria riscos em sua investigação que era quase tão somente matemática. Em narrativas policiais do tipo *noir* ou nas de espionagem, a narrativa coincide com a ação, avança em direção ao futuro, o detetive mergulha na ação e, por isso, não tem imunidade, correndo risco de vida e podendo até provocar os problemas, em vez de solucioná-los. Tais histórias são narradas, algumas vezes, em 1ª pessoa, por seu detetive-protagonista ou, como é mais usual, por um narrador em 3ª pessoa.

Em *Jaime Bunda, agente secreto* os diversos narradores, convocados/criados por uma ‘voz do autor’ [apresentada sempre entre colchetes, como estes que emolduram esta frase], nos dão a conhecer os enredos e desenredos deste romance.

Começando pelo ‘Prólogo’, onde a ‘voz do autor’, que também narra, evidentemente, nos introduz ao assunto com um tom onde não se ausentam nem a emoção nem certa interrogante poética, ambas relacionadas com a morte da menina.

O ‘Primeiro Narrador’ não está presente na história que conta, é do tipo heterodiegético. Deste narrador nada sabemos, a não ser as disposições ou indisposições do ‘autor’ para com ele, é figura quase abstrata na sua pura funcionalidade. É este narrador que nos revela o detetive e sua inserção na história (diegese) e nos meandros do poder e que, segundo a onipresente ‘voz do autor’, o faz com certa imprudência, revelando, logo no 1º capítulo de seu “Livro”, o que talvez fosse para esconder, ou se apressando demais no começo do capítulo 6, ou esquecendo quase completamente a menina assassinada, ou até excitando o ‘autor’ por fazer a quimbanda dona Filó dizer que Jaime não resolverá o caso policial que tem em mãos, ou cometendo “um erro de técnica narrativa, de foco narrativo” (p.88), sempre segundo essa ‘voz do autor’, que então pondera ser melhor deixar este narrador seguir o caminho que quiser, pois, se algo der errado, sempre poderá culpá-lo. Mas a ‘voz do autor’ começa a se arrepender pela ‘petulância’ do narrador que escolheu, quando este diz que Jaime Bunda não sabe que o senhor T amarrou um lenço branco no pulso por recomendação do feiticeiro porque ainda não leu o livro, que vem a ser aquele que está sendo escrito, o próprio *Jaime Bunda, agente secreto*. Demitiria esse narrador, nos diz esta ‘voz do autor’, se não fosse tão preguiçoso (p.139). O que acaba por acontecer vinte e uma páginas depois, num capítulo exatamente denominado “Uma demissão inesperada”. Pelo poder absoluto que só ele possui, o ‘autor’ demite este 1º narrador, “irrevogavelmente”.

O ‘Segundo Narrador’ de *Jaime Bunda, agente secreto* é uma narradora, que nos dá seu relato em 1ª pessoa, o relato de um ‘eu’ situado dentro da história que conta, também chamado de ‘homodiegético’, ou, para utilizarmos a classificação de Norman Friedman, um narrador do tipo ‘Eu’ como testemunha,

[...] que vive os acontecimentos aí descritos como personagem secundária que pode observar, desde dentro, os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil. *Testemunha*, não é à toa esse nome: apela-se para o testemunho de alguém, quando se está em busca da verdade ou querendo fazer algo parecer como tal.

No caso do “eu” como testemunha, o ângulo de visão é, necessariamente, mais limitado. Como personagem secundária, ele narra da periferia dos acontecimentos, não consegue saber o que se passa na cabeça dos outros, apenas pode inferir, lançar hipóteses, servindo-se também de informações, de coisas que viu ou ouviu, e, até mesmo, de cartas ou outros documentos secretos que tenham ido cair em suas mãos. Quanto à distância em que o leitor é colocado, pode ser próxima ou

remota, ou ambas, porque esse narrador tanto sintetiza a narrativa, quanto a apresenta em cenas. Neste caso, sempre como ele as vê.

(LEITE, 1985, p. 37-38)

Tal narradora-testemunha é Malika, mulher argelina, linda bailarina da dança do ventre, amante de Said Bencherif ou Benselama.

Saberemos mais tarde, no ‘Livro do Quarto Narrador’, à página 328, pela ‘voz do autor’, fora do âmbito do ‘Livro do Segundo Narrador’ narrado por ela, portanto, que Malika produziu o seu “relatório biográfico”, que depois virou o ‘Livro do Segundo Narrador’, exatamente na categoria de testemunha, a pedido do D.O. (Diretor Operativo) dos SIG (Serviços de Investigação Geral). A dificuldade que tal narradora encontrará para dar conta de todas as informações importantes que lhe são requisitadas deve-se à posição subalterna na qual é mantida, como mulher muçulmana. Como a própria narradora nos explica, segundo a sua cultura, mulheres são boas para a cama, a cozinha e a costura, mas não podem se meter em assuntos de política e de negócios (p.167). Será desse lugar secundário, periférico, que Malika fará o seu autobiográfico relato, recheado da problemática da mulher na cultura muçulmana e de suas aventuras amorosas, mas não conseguirá implicar o inimigo do D.O., o senhor T (Ezequiel), porque foi mantida longe dos assuntos de política e negócios, pelo amante Said. E Said é homem metido em negociatas e relacionado com políticos, como se sabe, e a explorava para seus propósitos profissionais.

Ao fim do ‘Livro do Segundo Narrador’, a ‘voz do autor’ agradece a participação da narradora e a dispensa, para não adentrar em ambientes mais apropriados às mil e uma noites. Irá substituí-la por um narrador que se concentre em Jaime Bunda e sua luta contra os crimes de Luanda, ou seja, um que coloque o detetive e suas ações no centro de suas preocupações narrativas. Convoca de novo, então, o primeiro narrador, depois de lhe fazer críticas e recomendações. Sobre esta narradora voltaremos a falar em outro momento deste trabalho. Abordaremos agora o terceiro (que como vimos é o primeiro) narrador.

O ‘Livro do Terceiro Narrador’ fica a cargo de um narrador que está fora da história (heterodiegético), que a conta em 3ª pessoa, dando destaque para as aventuras e desventuras de Jaime Bunda, como era esperado. Ainda assim, a ‘voz do autor’ decide, “por questões de economia” substituí-lo por um narrador que permaneça “mais próximo dos cânones clássicos do gênero” policial (p.296).

O 'Livro do Quarto Narrador' é igualmente contado em 3ª pessoa por um narrador ausente da história, que a concluirá, "provavelmente sem conclusão expressa" (p.297), desempenhando bem o seu papel e não merecendo reparos ou críticas da 'voz do autor'.

O 'Epílogo' é onde o 'autor' não utiliza narradores e reassume a palavra. Depois de contar o que faltava contar, dá até lugar a certa efusão lírica, através da descrição da personagem Gégé, o irmão mais novo de Jaime Bunda, jovem jornalista interessado em dizer a verdade a seus conterrâneos.

O enredo desta obra avança em ordem cronológica, quando a cargo do 1º e do 3º narrador (que é o mesmo, como sabemos); envereda por caminhos totalmente alheios à (suposta) narrativa central, quando assumido pelo segundo narrador, que é a mulher árabe Malika; retoma a (suposta) narrativa central e continua numa ordem cronológica com o 4º narrador, até o Epílogo, que também avança num sentido prospectivo.

Ainda que a narrativa central às vezes seja contada de forma errática, mesmo pelos outros narradores que não Malika, focalizando personagens periféricas ou esclarecendo situações presentes através do passado, ainda assim não há, em *Jaime Bunda, agente secreto* 'dupla história', a do crime e da investigação, como usualmente ocorria em narrativas da vertente clássica ou de enigma.

As duas histórias se fundem aqui, o que, como se sabe, não dá imunidade ao detetive, que não tem a proteção da distância temporal, pois tudo acontece 'agora': nosso detetive é vulnerável quando em ação, corre riscos ao mergulhar em seu fluxo, e não sabe onde ela irá desaguar. Este aspecto aproximaria *Jaime Bunda, agente secreto* da vertente *noir* do policial ou até mesmo da vertente de espionagem.

Demais aspectos da caracterização da personagem Jaime Bunda enquanto detetive, além da não imunidade acima mencionada, como o modo de operar, excentricidade, infalibilidade, diletantismo ou profissionalismo, traços (no conjunto) relevantes para se aferir sobre o pertencimento da obra ao gênero policial, serão desenvolvidos no próximo segmento deste trabalho.

O modo de matar, em *Jaime Bunda, agente secreto*, é direto e brutal. Um homem violenta e estrangula uma menina. Dá-lhe uma carona em seu carro "preto e reluzente" e depois a ataca. Não é necessário nem inventividade nem maiores elaborações para se efetuar este homicídio, bastam a lei do mais forte, arrogância e covardia. Além de tal detalhe 'operacional', temos que o assassino é um homem da classe alta angolana, filho de

um deputado, que, por sinal, é o dono do carro preto e reluzente (com a lataria amassada, detalhe que ajudará a polícia a descobri-lo), e a vítima, Catarina Kiela Florêncio, uma menina de família pobre, menor de catorze anos, uma “catorzinha”, como se refere a ela a polícia, filha de ninguém ‘importante’. [A denominação ‘catorzinha’ é de entrada recente em Angola e está relacionada à presença das “tristemente famosas prostitutas infantis”, meninas com idade média de catorze anos, fato relacionado às modificações ocorridas naquela sociedade, principalmente a partir de 1991, e que passam a marcar a cena literária angolana no século XXI, como destaca, com agudeza e sensibilidade, Tania Macêdo em “Monandengues, pioneiros e catorzinhas: crianças de Angola”. (MACÊDO, 2007, p. 358).]

Voltando ao enredo, o corpo da menina foi encontrado próximo ao Morro dos Veados (p.13). Não se trata dos requintados e geométricos crimes que precisam da colaboração do acaso e conhecimento quase científico do assassino, seja em venenos raros ou no modo de uma faca cair sobre a cabeça de alguém num momento exato e pré-determinado pelo assassino, presentes nos crimes domésticos ou de salão das narrativas de enigma, ocorridos no interior de uma mesma família ou classe social.

Assassino e vítima, aqui, são de classes sociais diferentes, e o crime não é realizado num recinto fechado do tipo salão inglês ou casarão cercado por muros. Mesmo que o crime tenha sido realizado no interior de um carro, assassino e vítima não se conheciam antes, se encontraram na rua, o carro se movimentou a céu aberto e o corpo foi também jogado a céu aberto, na rua, com facilidade. Depois de descobrir o assassino, Kinanga tem dúvidas de que o mesmo seja punido. Afinal, o sujeito é o filho de um deputado do partido majoritário, tem amigos, dinheiro, advogados, que tudo farão para livrá-lo do castigo. Tais elementos de brutalidade e de crítica social aproximam *Jaime Bunda, agente secreto* da vertente *noir* das narrativas policiais.

Os ‘motivos’ do crime cometido contra Catarina Kiela são cobiça sexual e certeza de impunidade.

Este não é, contudo, o único crime ocorrido em *Jaime Bunda, agente secreto*.

Ao investigar o assassinato da menina, como se sabe, o detetive estagiário acaba por esbarrar na armação de um grande golpe contra a economia angolana, que, além de Said e Bubacar, bandidaços notórios, conta também com a muitíssimo provável participação de certo senhor T, personagem ligada ao Bunker (uma instituição ficcional que seria ligada ao Estado angolano), com relações que se ramificam na própria polícia e em outros altos

poderes estatais. Jaime Bunda apanhará os criminosos mais óbvios (e estrangeiros), não conseguindo, no entanto, pôr as mãos no todo poderoso senhor T que, até mesmo, irá cumprimentar o detetive pelo excelente trabalho.

É neste momento que Jaime Bunda deixa de ser um detetive estagiário, já sabe agora como funciona o poder na sociedade angolana, completou o estágio.

E, por conta da participação de dona Filó, a quimbanda interlocutora das águas, adquirirá também a consciência de que os dois crimes são um só.

Os traços até aqui avaliados e que se relacionam com a configuração do policial em sua estrutura, enredo e elementos convencionais, não são, no seu conjunto, conclusivos a respeito do pertencimento ou não de *Jaime Bunda, agente secreto* ao gênero policial.

Avançaremos na leitura de outros aspectos desta obra, a começar pela caracterização de seu principal detetive, e depois voltaremos a essa questão.

3.2.4 O cérebro e a bunda de um detetive: investigando Jaime Bunda

...mas ele era um investigador cerebral, não um homem de ação.

Pensamento de Jaime Bunda

Juntamente com a estrutura, o ambiente e os temas da narrativa, como vimos no 1º capítulo deste trabalho, a caracterização do detetive é de grande importância na construção do gênero policial, como também em sua filiação a determinadas variantes genéricas.

A tradição do policial confere aos detetives certos traços relacionados com seu modo de operar, diletantismo ou profissionalismo, resultados atingidos durante a investigação de um caso, suas excentricidades, autonomia, iniciativa, ousadia e imunidade, entre outros atributos.

Jaime Bunda tem um nome que remete, a um só tempo, a James Bond e à sua própria e volumosa bunda. A esta se deve culpar pelo epíteto jocoso, obtido durante um jogo de vôlei numa aula de educação física quando Jaime não saltava como o treinador achava que ele devia. “— Jaime, salta. Salta com a bunda, porra!”, gritou-lhe aquele. Jaime não saltou, mas a alcunha ficou. Assim pelo menos é o que nos conta o primeiro narrador, e não temos motivos para desconfiar dele (PEPETELA, 2003, p. 11).

Se, naqueles idos, Jaime já demonstrara falta de vocação para correr, saltar, ou seja, para praticar qualquer atividade física, isso não diminuirá quando no exercício da profissão de detetive nos SIG (Serviços de Investigação Geral). Mesmo para conseguir esta colocação, não deve ter se movimentado muito, pois conseguiu a vaga por ser parente do D.O. (Diretor Operativo), que mandou contratá-lo “evitando as formalidades de praxe”, ‘burocracias impeditivas do combate ao crime’ (PEPETELA, 2003, p. 13).

Voltando à bunda deste detetive, e lembrando que nomes também caracterizam personagens, nos deteremos um pouco nesta palavra.

‘Bunda’, como se sabe, é a região glútea, as nádegas, também o ânus, por extensão. No Brasil, além do sentido usual, tem uso pejorativo: ordinário, de baixa qualidade, sem valor. A abonação que colhemos no *Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa* (HOUAISS, 2009) para tal acepção é “um livro bunda”. Se pespegado a uma pessoa, significará ‘João-ninguém’, ‘indivíduo insignificante’, ‘sujeito à toa’.

O mesmo dicionário nos dá, em uma segunda acepção da palavra ‘bunda’, e também para a palavra ‘bundo’, o sinônimo ‘ovimbundo’, que seria o indivíduo pertencente ao grupo banto, de língua umbundo, habitante da região ao sul do rio Cuanza, de Angola, e também, mais específico para o vocábulo ‘bundo’, a “designação genérica de negro de Angola”, bem como o modo preconceituoso de se referir à língua falada pelo povo bundo como ‘estropiada’ e ‘incorreta’.

Do quimbundo ‘mbunda’, a palavra, tida por Jorge Amado como a mais bela da língua, é de origem angolana.

Todas essas ressonâncias que o termo pode provocar apontam desde já para conteúdos paródicos e irônicos associados ao detetive em questão.

E os gaiatos narradores de *Jaime Bunda, agente secreto* não só descrevem a lentidão dos movimentos de Jaime devido a sua pesada bunda, como também comentam que os excessos gastronômicos do detetive são os cuidados que ele toma para mantê-la.

Outros aspectos imediatamente derivados do nome da personagem, e que remetem às paródicas relações entre Jaime Bunda e James Bond, serão abordados posteriormente.

Na tradição do gênero, o modo de operar do detetive, ou seja, a estratégia da qual ele se vale para solucionar os casos que investiga, pode ser, como já mencionado, o raciocínio analítico, o que faria dele um ‘detetive cerebral’, que privilegiaria o pensamento para desvendar os crimes. É o tipo ‘máquina de raciocinar’, cujos melhores exemplos seriam

Sherlock Holmes e Hercule Poirot. Ou pode ser ele do tipo *noir/hard-boiled*, que prefere a ação violenta, pouco afeito à resolução de intrincados quebra-cabeças, metendo-se na perseguição dos criminosos, usando punhos, armas, músculos. Aqui poderíamos citar Sam Spade, de Hammett, e Mike Hammer, do Spillane. Ou pode usar a ‘intuição’, como Miss Marple, de Agatha Christie, ou Maigret, de Simenon.

Os métodos não ortodoxos ou não ocidentais, como a vidência ou imposição de mãos, como faz em *Jaime Bunda, agente secreto* dona Filó, a quimbanda interlocutora dos espíritos das águas, se situam fora do gênero policial, em todas as vertentes até aqui mencionadas, de enigma, *noir* ou espionagem.

Jaime Bunda, ele mesmo, considera-se detetive ‘cerebral’.

A ironia é flagrada por seus leitores, pois a autoimagem deste detetive é enganosa. Não o vemos aplicar-se a uma linha de raciocínio metódica ou a buscar a solução através da lógica, convertendo-se na citada ‘máquina de raciocinar’ fria e analítica, como os principais detetives da vertente clássica ou de enigma o fariam. Não irá ele resolver o caso de seu primeiro livro usando métodos ditos ‘cerebrais’. Nem mesmo resolverá o caso que tem em mãos, embora acabe por acaso descobrindo outro delito, de grandes proporções. Quanto ao método de Jaime Bunda, este se reduz à eterna ‘campana’: segue-se o suspeito, troca-se de vigilantes, coloca-se um boné para disfarçar, liga-se para o departamento de trânsito ou prefeitura para levantar nomes, espiona-se um sujeito 24 horas por dia até que se consiga apanhá-lo em alguma coisa. Lembra mais os procedimentos descritos por Dashiell Hammett da rotina de seu trabalho como detetive na agência Pinkerton, e que este levou para o policial *noir*. Seria, então, Jaime Bunda, um detetive do tipo *hard-boiled/noir*, um violento homem de ação, valendo-se de fortes punhos e armas de fogo?

Mais uma vez, a resposta seria não.

Em *Jaime Bunda, agente secreto*, em termos dos paradigmas do gênero policial quanto a caracterização do detetive, temos uma equação que não fecha.

Pois o mundo no qual Jaime Bunda mergulha, um mundo distópico, de engrenagens podres, corrupto e injusto, é *noir*, mas este detetive não tem nada dos detetives durões do *hard-boiled* americano, sujeitos de punhos pesados e miras certas, pois tem dificuldade até para se levantar de uma cadeira, o peso da bunda dificulta-lhe a ação.

Também não tem ele maiores habilidades com armas de fogo, ao ouvir o estampido de uma, no meio de um cerco policial contra o armazém de Bubacar, urina nas calças e se supõe atingido pelo tiro, e já a perder sangue.

O que o aproximaria dos detetives do *noir/hard-boiled* é o gosto pelo uísque, copos bem cheios, com gelo. Isto o faz visitar seguidamente, e mais vezes do que seria necessário, o gabinete de Kinanga no Ministério do Interior, onde o uísque é farto e de boa qualidade. Kinanga, o policial de “cabeça razoavelmente socialista”, por se sentir pressionado pelo Jaime, que se apresenta como agente do Bunker, redobra esforços para capturar o criminoso. Kinanga contará com a ajuda de dona Filó, que imporá as mãos no banco dos carros suspeitos e indicará aquele onde Catarina esteve, apontando assim como culpado o filho de um deputado, que, de fato, confessa o crime. Bunda teve aqui papel indireto.

Quanto aos demais traços, já foi assinalada anteriormente a não imunidade de Jaime Bunda enquanto detetive, decorrente do modo de apresentação do enredo, em que a história e a ação se fundem. De fato, Jaime Bunda não tem imunidade, a estrutura do enredo permite que ele corra riscos, ele pode sofrer acidentes ou até morrer. Nosso detetive, como se sabe, primeiro apanhará da amante Florinda, quando ela descobre que Jaime pagou Antonino para bater em seu marido. Depois, levará uma surra de pau que lhe quebrará uma perna, fazendo-o acabar a narrativa engessado, como o herói de *Janela indiscreta* (*Rear Window*, 1954, EUA), de Hitchcock.

Nenhum dos dois fatos teve algo a ver com sua ação detetivesca. A derradeira foi vingança do marido de Florinda e seus comparsas. O estado lamentável em que ele se encontrará ao final do livro não pode ser reputado a seu heroísmo, mas à falta dele.

A excentricidade dos detetives é traço acrescentado a estes principalmente na escola clássica ou de enigma, para humanizar detetives que do contrário se assemelhariam a máquinas.

Ora, Jaime Bunda é demasiadamente humano, pouco necessitaria de tais acréscimos. Ele não executa instrumentos musicais, nada coleciona e não tem excentricidades, embora a bunda exagerada pudesse ser colocada nesta categoria. Mas Jaime pode ser considerado excêntrico no sentido que Linda Hutcheon dá à expressão: “ex-cêntrico, o que está fora do centro” (HUTCHEON, 1991, p. 65). Angolano, negro, morando de favor no quatinho do tio Jeremias (que fica mais próximo do centro de Luanda do que a casa materna, no Sambizanga), detetive estagiário, sem dinheiro, no trabalho usa computadores obsoletos e

carros que nem rádio têm, amante de uma mulher casada que prefere o próprio marido, bundudo, Jaime está ‘fora do centro’, nas margens do poder, ainda que contra a vontade.

Outro ponto de grande importância nas narrativas policiais é a infalibilidade do detetive. Esta é inquestionável nas narrativas de enigma e nas de espionagem aos moldes de James Bond, — seus detetives ou agentes sempre encontram os criminosos, conseguem explicar a realidade de forma total, restabelecem a ordem social que fora quebrada com o crime — e relativizada ou até às vezes negada em obras do *noir*, pois nem sempre seus detetives apanham os criminosos ou conseguem dar explicações conclusivas ou tranquilizadoras sobre o caso que enfrentam. Jaime Bunda, ele mesmo, acredita na infalibilidade dos detetives:

E agora estava finalmente com um caso bicudo nas mãos. Um crime sem indícios. O crime perfeito? Nunca há crime perfeito, a justiça sempre triunfa, o Mal será vencido, tinha aprendido estas verdades absolutas nesses livros. Pois bem, ia mostrar que os seus ídolos Spilane, Chandler ou Stanley Gardner estavam cheios de razão e não há crimes perfeitos, há é investigadores imperfeitos.

(PEPETELA, 2003, p. 29)

No entanto, com relação ao caso do assassinato de Catarina Kiela Florêncio, a ‘catorzinha’, Jaime Bunda irá falhar, conforme os acertados prognósticos de dona Filó, obtidos através dos búzios e dos rastros dos caranguejos na areia: “Mas uma coisa eu sei, tu não vais descobrir” (PEPETELA, 2003, p. 74).

A qual crime estaria se referindo dona Filó, ao da menina Catarina ou àquele relacionado com o senhor T?

Jaime Bunda, de fato, não solucionou o assassinato da ‘catorzinha’, que foi resolvido pelo Kinanga e pela própria dona Filó, com a acusação ao filho do deputado, que confessou tudo. Também não conseguiu implicar o senhor T, que parecia ser o mandante e principal beneficiário do golpe que pretendia aplicar contra a economia de seu próprio país, conseguindo apanhar, provavelmente, apenas os seus ‘executivos’ principais, Said e Bubacar. Portanto, para além das firulas da mídia ou da repartição, que destacam sua atuação no caso das kwanzas falsas, Jaime Bunda não foi detetive infalível em nenhum dos crimes que enfrentou.

Jaime não se envolverá no caso da catorzinha ou posteriormente no do senhor T por diletantismo ou passatempo, como os detetives amadores da vertente de enigma. Jaime é,

queiramos ou não, um ‘profissional’, trabalha pelo salário, ainda que tal trabalho muito o agrade e o encha de um entusiasmo ‘intertextual’, digamos assim. Também não é um ‘particular’, mas um funcionário contratado (de modo não muito ortodoxo, já sabemos) de uma instituição policial do Estado angolano. Bunda é funcionário público, um agente secreto, um policial, como também o são (para citarmos dois que muito têm a ver com o detetive angolano) James Bond e Inspetor Maigret.

E, como falar de Jaime Bunda enquanto personagem se não se levar em consideração a sua formação como detetive, realizada não nos treinos ou provas de uma academia de polícia ou de agentes secretos, mas nas páginas dos livros policiais? Sobre tais relações intertextuais, falaremos em seguida.

3.2.5 Relações intertextuais em *Jaime Bunda, agente secreto*

*Mas Jaime Bunda não era um investigador qualquer,
tinha muitas leituras.*

Pepetela

As relações intertextuais em *Jaime Bunda, agente secreto*, explícitas ou não, são em grande número, e sua apreensão, nunca é demais repetir, depende do repertório do leitor. Em consequência, só poderemos comentar aquelas referências que nossas leituras anteriores nos permitiram perceber.

Tais relações se fazem presentes nos diversos elementos ficcionais que compõem a obra. Vamos encontrá-las de imediato no título do livro, que remete a James Bond, e nos procedimentos paródicos de construção do detetive angolano com este agente mencionado; nas inúmeras citações a livros e filmes policiais com as quais Jaime preenche seus pensamentos e lembranças ou recheia suas conversas com Kinanga e demais colegas; em trechos inteiros de enredos ou cenas de obras alheias; e em diálogos literários que obtêm os mais variados efeitos, da melancolia ao riso.

Sobre algumas dessas ocorrências, buscaremos falar a seguir.

3.2.5.1 Jaime Bunda e James Bond: diálogos desorbitados

Fale-se em James Bond e de imediato se associam à personagem carros velozes e repletos de acessórios; sofisticados ‘gadgets’ (pequenas engenhocas eletrônicas ou outros

instrumentos tecnológicos mirabolantes) propiciados por sua agência governamental, [o SIS (Secret Intelligence Service), do Reino Unido] que lhe aumentam a eficiência; lindas e apaixonadas mulheres que morrem (literalmente) pelo herói (as famosas ‘bond-girls’); martíni seco batido, não mexido; armas letais que o agente 007 maneja com grande destreza, sejam pequenas armas de fogo (tem uma Walther PPK .32 que guarda num coldre de ombro), armas brancas ou mísseis; corpo atlético e musculoso, treinado em artes marciais; viagens a lugares ‘exóticos’ e magníficos; vilões igualmente exóticos e magníficos que pretendem destruir o Ocidente ou sua economia ou seus valores.

A este propósito, cabe destacar novamente o excelente resumo realizado por Umberto Eco sobre as aventuras da série James Bond, de Ian Fleming:

[...] a trama de *cada* livro de Fleming é a *grosso-modo* a seguinte: Bond é enviado a um lugar dado para esclarecer e evitar um plano de tipo *science-fiction*, urdido por um indivíduo monstruoso de origem incerta, em todo caso não inglês, que, utilizando uma atividade própria seja como produtor seja como chefe de uma organização, não somente ganha dinheiro enormemente, mas faz o jogo dos inimigos do Ocidente. Indo enfrentar este ser monstruoso, Bond encontra uma mulher dominada por ele e a liberta de seu passado estabelecendo com ela uma relação erótica, interrompida pela captura de Bond pelo Mau e pela tortura que lhe é infligida. Mas Bond derrota o Mau que morre de maneira horrível, e depois repousa de suas duras fadigas entre os braços da mulher, que ele está entretanto destinado a perder.

(ECO, 1972, p. 157)

Todos esses elementos da série James Bond, e ainda outros não mencionados acima, serão utilizados na composição de *Jaime Bunda, agente secreto*, seja na caracterização da personagem-título como nas demais componentes da narrativa.

Senão, vejamos:

Enquanto James Bond dirige, por exemplo, em *007 contra Goldfinger* (*Goldfinger*, 1964, Inglaterra), um Aston Martin DB5 prata, máquina veloz, com três carburadores, à prova de balas, ou se comunica com o seu chefe no SIS (Secret Intelligence Service, do Reino Unido), através de sofisticados aparelhos, a Jaime Bunda, que trabalha para os SIG (os Serviços de Investigação Geral, de Angola) é disponibilizado um carro velho e maltratado, que não tem sirene, não tem radiocomunicador e nem sequer um ‘radinho’ para se ouvir música, cujo (único) carburador está preso por um barbante e que, quando dá a partida,

deixa para trás uma grossa nuvem de fumaça preta (o que, segundo o agente secreto angolano, era útil para não despertar suspeitas em Luanda).

Enquanto a desafortunada, linda e delicada Vesper Lynd, de *Cassino Royale*, que, para salvar a vida de um homem que amara, se tornou agente dupla, uma espiã a serviço dos russos e que, depois, loucamente apaixonada por James Bond, e por tê-lo traído, transmitindo aos ‘vermelhos’ algumas (irrelevantes) informações, suicida-se, esvaziando um vidro de calmantes, — a sortuda, linda e indelicada Florinda trai Jaime Bunda com o próprio marido, [um traficante de diamantes de quem ela realmente gosta e com quem tem ‘ambiciosos’ planos (viagens maravilhosas, casa nova, carro etc.)], e está com o detetive apenas para proteger o dito cujo, e que, ao saber que Jaime contratou Antonino das Corridas para surrar e espantar de Angola o seu querido, dá uma boa surra no detetive, deixando-o com a cara arranhada e os lábios sangrando.

Se o agente 007 é um grande perito em armas e jamais anda sem elas, Jaime Bunda nunca havia usado uma arma antes de sua primeira aventura, não fazia a menor ideia de como ela se comportava e, ao ouvir soar um tiro do lado oposto onde se encontrava, molha as calças, de susto.

Ao atlético e musculoso Bond, destro em artes marciais, corpo bem proporcionado, elegante, contrapõe-se um Jaime Bunda com enorme bunda e derivada falta de atletismo, inábil seja para as lutas marciais, para subir uma ladeira ou mesmo apenas para se levantar de uma cadeira.

E, ainda, se James Bond é enviado a lugares ‘exóticos’ mundo afora, Paris, Tóquio, ou à Índia, ao Azerbaidjão, ou para distantes ilhas vulcânicas, ou Las Vegas, a primeira aventura de Jaime Bunda o leva a percorrer a única avenida de Luanda de lá para cá, e da Ilha ao Sambizanga, do Bairro Operário ao Roque Santeiro, da Cidade Alta à Vila Alice.

Como vimos na seção “**Relações intertextuais e efeitos de sentido**”, no 1º capítulo deste trabalho, tais retomadas de textos alheios são realizadas através de determinados procedimentos que resultam em proximidade ou afastamento ideológico do texto gerador, sendo a paráfrase uma retomada pró-ideologia do texto Pai e a paródia o seu oposto.

Ou seja, na paródia, tem-se a retomada de um texto anterior com a função de marcar com ele uma ruptura ideológica, deformando e invertendo o seu sentido, obtendo-se, com tal procedimento, os efeitos do riso e da crítica.

São obviamente paródicas, portanto, as relações de Jaime Bunda com James Bond.

3.2.5.2 Quando cai o sol, aparece a lua

*O sol, enorme, lá à frente, baixava majestoso na direção dos coqueiros do Mussulo.
O mar estava calmo, parecia preparado para dentro dele receber a estrela. Foi isso
que pensou a menina, olhando o pôr-do-sol?*

Pepetela

*... o luar descia na direção de todos os becos escuros onde inúmeros seres da noite
brincavam de esconde-esconde.*

David Goodis

A cena de abertura de *Jaime Bunda, agente secreto* focaliza uma moça, que se despede. Ela vai pegar uma carona e, como sabemos, ser violentada e assassinada pelo motorista do carro preto. Tal assassino, como predador que é, ao ver a moça sente, literalmente, “compulsivos apetites de caçador”.

A ‘voz do autor’ introduz esse assunto sem muitos detalhes, buscando conter-se. Não chega esse ‘autor’ a representar o crime, apenas o sugere, suspendendo a ação. Ainda assim é possível ler-lhe a emoção e uma passagem para o lírico quando essa voz se pergunta sobre o que a menina estaria a pensar quando vê o enorme sol baixar majestoso sobre o mar. Difícil não imaginar os tons intensamente vermelhos do poente, de um vermelho de sangue. Ou não imaginar que tal autor, ao escrever *O sol enorme, lá à frente, baixava majestoso...*, esteve lá. É de tal ponto de vista melancólico que ele escreve. Do lugar onde ela foi assassinada. Tudo aquilo já ocorreu, sobre isso o autor escreve. Olhando para as marcas do sangue. Olhando para o pôr do sol.

O sol, e principalmente sua queda, logo no início do livro, aquele enorme sol caindo sobre Luanda, é imagem ainda mais inquietante se lembrarmos que a solaridade do continente africano é uma de suas características mais marcantes. Este pôr de sol que Catarina (saberemos mais tarde, esse é o nome da menina: *Catarina* Kiela Florêncio) viu na tarde de certo feriado, dia 11, dia em que foi assassinada. Este feriado é o 11 de novembro, quando se comemora a independência de Angola.

Esta conjugação carrega de mais significados a queda do astro: é a utopia da independência de Angola que se oblitera, já não brilha mais. Tanto a jovem Catarina quanto o sol (da utopia da Independência) desapareceram.

Historicamente, como se sabe, 11 de novembro de 1975 é a data que marca a libertação de Angola, conquistada pela Guerra de Libertação, década e meia de lutas que pôs fim a 4 séculos de dominação colonial portuguesa. A realidade de Angola pós-independência, no entanto, não só pela eclosão da violenta guerra civil que se seguiu à libertação, como pelos rumos que os atores políticos de posse do poder de Estado deram ao país, não foi capaz de concretizar os anseios utópicos mobilizados durante as lutas pela independência. É contra esse descompasso entre utopia e realidade que o escritor Pepetela dirige aqui suas armas literárias de ironia, desencanto e crítica mordaz – e não, evidentemente, contra a independência em si, absolutamente necessária para qualquer direção que se queira dar aos destinos de um país.

Portanto, a jovem aqui focalizada, menor de 14 anos, significaria, simbolicamente, o “princípio de juventude”, as mudanças possíveis (as possibilidades utópicas associam-se simbolicamente com o princípio de juventude), tal jovem, repetimos, foi violentada e assassinada.

O sol que cai neste ‘Prólogo’ simbolizaria/presentificaria/emularia a perda dos ideais da independência, e o próprio sangue da menina assassinada. É uma passagem do dia para a noite, da solaridade para a lunaridade: quando cai o sol, aparece a lua. E marca a passagem dos projetos utópicos para a realidade distópica.

A leitura desta cena de abertura levava-nos de volta, de modo insistente, a um outro livro, cuja cena inicial transcrevemos a seguir:

Na beira de uma viela que dá para a Rua Vernon, um gato cinzento esperava uma grande ratazana sair de sua toca. O rato tinha corrido para uma fenda na parede do barraco de madeira, e o gato inspecionava todos os orifícios, imaginando como o rato tinha conseguido enfiar-se ali. Na escuridão quente e úmida daquela meia-noite de julho, o gato esperou mais de meia hora. Quando foi embora, deixou suas pegadas no sangue seco de uma garota que tinha morrido ali no beco uns sete meses antes.

Passaram-se alguns momentos de silêncio na viela. Depois, ouviram-se os passos de um homem que vinha devagar pela Rua Vernon. Logo em seguida ele entrou no beco e parou imóvel sob a luz da lua.

(GOODIS, 1984, p. 11)

Trata-se do primeiro capítulo de *Lua na sarjeta* (*The Moon in the Gutter*), livro publicado em 1953, de David Goodis, autor norte-americano cuja obra é conhecida por

retratar a distopia da sociedade americana e o desespero daqueles que habitam as margens de tal sociedade. O homem do trecho acima “era William Kerrigan, irmão da garota que tinha morrido no beco” (GOODIS, 1984, p.11).

O narrador de *Lua na sarjeta* inicia a sua história no beco onde a garota morreu, bem ao rés-do-chão, sendo capaz de ver (iluminado pela lua) o rato que se enfiara num buraco, o gato que o persegue e, principalmente, a mancha de sangue. Antecipa, assim, por talvez poucos minutos, William Kerrigan, que visitava o local todas as noites, desde que sua irmã mais nova ali morrera.

O exame *post-mortem* descobriu que a moça fora violentada. Não aguentando o choque, ela cortou a garganta. Kerrigan queria saber quem a atacara, mas não conseguia atinar, pois, ali, as imediações da rua Vernon, “era o tipo de lugar em que o número de suspeitos seria ilimitado”(p.12). Então Kerrigan, que era estivador do cais, ficava lá

[...] olhando as manchas de sangue. Tinham tentado lavar o chão, e as chuvas de verão já tinham diminuído bastante as marcas, mas o vermelho seco daquele sangue agora fazia parte do calçamento do beco, eram marcas que não se apagavam. O luar despejava-se sobre elas e as fazia brilhar em meio à escuridão.

(GOODIS, 1984, p. 12)

Depois de uma busca dolorosa e infrutífera, entre as lembranças do passado e a amargura do presente, Kerrigan chega à conclusão que

[...] a coisa não tinha a ver com nenhum rosto ou cara de homem nenhum. Concentrava o olhar na janela que dava para a Rua Vernon. Olhou através do vidro sujo e viu o luar refletido na saliência das pedras arredondadas do calçamento. Era um brilho verde-amarelado que atravessava a Vernon e formava poças de luz na sarjeta. Viu o mesmo brilho na calçada de piso sulcado e viu que o luar descia na direção de todos os becos escuros onde inúmeros seres da noite brincavam de esconde-esconde.

E onde quer que os mais fracos estivessem escondidos, jamais escapariam do luar da Vernon. Estavam encurralados. Predestinados. Mais cedo ou mais tarde, seriam espancados e surrados e esmagados. Aprenderiam da maneira mais difícil que a Rua Vernon não era lugar para corpos delicados ou almas tímidas. Eram a caça, isso mesmo, e se destinavam à goela sempre faminta da sarjeta da Vernon.

(GOODIS, 1984, p. 168)

O que matou a irmã de Kerrigan foi a rua, o luar, o espaço público, a organização social injusta, a sociedade capitalista violenta e distópica descrita ali, sua atmosfera asfixiante e sem saída, e, principalmente, selvagem, onde tem livre curso a “seleção natural” entre a caça e seus predadores.

E ela tinha apenas vinte e três anos. O nome dela era *Catherine*.

Entretanto, nem só da incidência da luz do luar sobre a sarjeta se faz a obra de David Goodis. A imagem do sol, em *Lua na sarjeta*, parece simbolizar certo devir utópico que o tira por brevíssimo momento da “dureza do chão, onde tudo era sempre pão-pão e queijo-queijo”(p.86):

Ele andou devagar pela Rua do Cais e depois entrou na Vernon, no caminho de casa. A água lodosa da sarjeta estava rósea, iluminada pelo fogo do sol do entardecer, e ele olhou para o alto e viu o globo grande e bem vermelho lá em cima, os raios da esfera flamejante misturando-se com as nuvens alaranjadas, e o céu era como uma opala imensa, as cores brilhantes pairando no ar, mesclando-se, algo realmente para se olhar. Ele pensou: “É magnífico”. E perguntou a si mesmo se naquele exato momento alguém mais estaria olhando para o alto e pensando a mesma coisa.

(GOODIS, 1984, p. 85)

Se o sol, para Goodis, encerra, ainda que fugaz, uma promessa de felicidade (que sua personagem se pergunta se seria possível partilhar), a lua (com a melancolia que derrama) se relacionaria com a falta de esperança imposta por uma ordem social imutável, fortemente estratificada, violenta e distópica.

Sol e lua, utopias e distopias, Catarina e Catherine, ambas jovens, violentadas e mortas, pretextos ficcionais para se olhar suas sociedades violentas e injustas, distantes no espaço e no tempo — os Estados Unidos da década de 50 do século XX e a Angola do início do século XXI — se poderia aqui pensar na ocorrência de um diálogo intertextual, seja tal diálogo agenciado pelo autor de *Jaime Bunda, agente secreto*, ou por esta leitora.

David Goodis, autor comentado no 1º capítulo deste trabalho, é escritor de romances *noir*, e está entre os que, em sua obra ficcional, apresenta o crime como integrado à ordem social em seu conjunto, como se depreende do trecho anteriormente citado, em que o narrador de *Lua na sarjeta* atribui a autoria da morte da irmã à Rua Vernon. Aqui também, poderíamos dizer, em sentido algo figurado, que “os dois crimes são um só”.

Pepetela, em *Jaime Bunda, agente secreto*, vincula o assassinato da menina Catarina com a ‘morte’ da utopia da independência de Angola. E também, como sabemos, unirá os dois crimes, o do assassinato de Catarina Kiela e aquele provavelmente cometido pelo senhor T contra a economia angolana ou, mesmo, contra a utopia da independência, já que ao se atentar contra uma, fere-se a outra.

Os dois autores exercem, através da literatura, profunda crítica às suas sociedades.

Mas se David Goodis só navegava nas águas noturnas, sombrias, distópicas e sem esperança empoçadas na sarjeta, Pepetela vai, ao longo de sua obra literária, remando o seu barco por entre as ondas de utopia e distopia que o curso da História produz.

Outra jovem, no entanto, poderia ser a personagem com quem Catarina Kiela talvez efetue um diálogo intertextual. Chama-se Catarina também, tem vinte e três anos, e está presente em *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*, obra de 1997, do próprio Pepetela, narrativa ambientada no século XVII. O que ressalta na composição desta outra Catarina, anterior (que nos é apresentada como filha ‘do quintal’ do dono da casa com uma escrava, e não com a ‘legítima’ esposa) (PEPETELA, 1999, p.22), é a estrutura colonialista inserida no interior da própria família angolana. Em *Jaime Bunda, agente secreto*, o assassinato de Catarina Kiela, com todos os seus desdobramentos, põe a nu a estrutura neocolonialista existente na organização política do Estado angolano no início do século XXI.

O procedimento intertextual de que teria se valido o autor angolano, se fosse possível afirmar uma relação consciente ou inconscientemente construída com a obra de Goodis, ou mesmo com sua própria obra, como acima propusemos, seria a paráfrase, pois, como vimos anteriormente, a paráfrase não quer se opor semanticamente ao texto anterior, antes se situa a seu lado, quer fazê-lo falar outra vez. Reproduzir, repetir, trazer de volta determinado texto anterior seria, num caso ou no outro, apresentar às gerações contemporâneas esses textos do passado, que talvez não tenham sido suficientemente ouvidos, para fazê-los falar outra vez (como diz a teoria), chamando nossa atenção para as lições que a História tem nos fornecido.

3.2.5.3 O *début* de Jaime Bunda: Angola também tem o seu Maigret

De onde vinha o poder deste homem, fato que até espantara o parente, informado de tudo por obrigação? Mistérios e mais mistérios, esta terra está cheia de mistérios, disse para si mesmo Jaime Bunda, a dar ao arranque. Provavelmente é casado com uma filha da realeza, ou cunhado de algum membro da corte. Ou sabe mujimbos explosivos sobre os cortesãos e o seu silêncio convém comprar. De que é feito o poder nesta terra?

Pepetela

Compreendia agora que não era uma simples questão de dinheiro. A partir de determinado nível de fortuna não é o dinheiro que importa, e sim o poder.

Simenon

O que se deveria pensar quando Jaime Bunda, “homem de muitas leituras”, como ele próprio gosta de se autodenominar, numa visita que faz a Kinanga com o propósito de tomar-lhe o uísque, o que se deveria pensar, repetimos, a respeito de sua pronta reação no momento em que Kinanga menciona sua preferência por Simenon?: “...o quê, um europeu, os europeus nunca souberam escrever policiais.” Tal cena transcorre após Kinanga responder que certamente já havia lido Sherlock Holmes:

Jaime Bunda ficou encantado, encontrava finalmente um polícia culto, uma alma gêmea. E Spilane? E Highsmith? Concordaram os dois que os livros que Perry Mason protagonizava eram especiais. Bunda não vendo defeitos mas Kinanga defendendo que eram no entanto pouco realistas, pois nem sempre em casos reais o assassino está no tribunal prontinho para ser desmascarado como Mason sempre fazia, o que para o outro era um detalhe insignificante, o que interessa é a fábula nele contida. Kinanga cometeu o erro de falar em Simenon como um dos seus preferidos, o quê?, um europeu, os europeus nunca souberam escrever policiais. Kinanga, aquecido pela conversa e pelo uísque, lembrou que Conan Doyle era inglês, logo europeu, mas logo Bunda arrematou, esse não conta, fala inglês, língua de gringo. Continuariam por ali se não batessem à porta [...]

(PEPETELA, 2003, p. 55-56)

Em princípio, poderíamos tomar sua indignação como simples ignorância em questões relativas ao gênero policial (o que, por sinal, é o que pensa o colega Kinanga);

adesão ideológica aos Estados Unidos e Inglaterra, como os colegas dos SIG e do Bunker; ou até mesmo meramente seu inalienável direito à crítica literária.

A negativa veemente e definitiva de Jaime Bunda, no entanto, não sinalizaria para algo mais misterioso, não ocultaria, talvez, algum segredo, já que nossa roliça personagem protagoniza uma história de detecção?

Se lançarmos um olhar mais atento para a linha central do enredo de *Jaime Bunda, agente secreto*, aquela que segue a trajetória da personagem-título, de detetive estagiário a “temido bófia do quadro”, percebemos que se trata do romance de estreia da personagem, não tanto como personagem de série, o que também é verdadeiro, mas enquanto detetive: é a primeira vez de Jaime Bunda, seu *début*, sua primeira investigação.

Como sabemos, Jaime Bunda consegue o trabalho nos SIG por um ‘empurrãozinho’ que recebe do D.O., o diretor operativo de tal instituição, que é seu parente. No entanto, Jaime fica sentado na cadeira dos detetives durante dois anos, sem fazer nada de importante, só o mandavam ir comprar cigarros. Até que um dia ele é chamado pelo chefe Chiquinho Vieira para investigar o caso do assassinato de uma catorzinha, e já sabemos nós por termos lido o livro que o chefe só queria mesmo tomar conhecimento da existência de alguma testemunha do crime para neutralizá-la, pois o crime fora cometido pelo filho de um seu aliado político, um deputado importante. Quando Jaime conta a Chiquinho que de fato havia uma testemunha, este manda seu subordinado descobrir tudo sobre ela, onde mora, o que sabe etc. Jaime, no entanto, se põe no encalço do senhor T, alguém num posto elevado na hierarquia do Bunker, órgão do Estado angolano ligado aos SIG, onde trabalha. Jaime Bunda, para não perder T de vista, se planta numa esquina próxima da casa daquele, chamando a atenção dos seguranças da rua e até das crianças. Quando T se percebe seguido e descobre por quem, vai falar com Chiquinho Vieira, que, muito alarmado, sugere que Jaime Bunda mire em outra direção e, logo depois, praticamente tira o caso das mãos dele.

Nosso detetive, no entanto, continuará seguindo o seu principal suspeito, e será ajudado pelo D.O., que o aconselha a se afastar do trabalho nos SIG por alguns dias, para poder investigar T sem interferências ou interrupções. Como Jaime já era conhecido de T mas tinha de continuar seguindo-o, arruma um chapéu (boné) para se disfarçar. Sempre seguindo o poderoso T, Jaime Bunda acabará descobrindo ligações deste homem com uma quadrilha que está executando uma operação criminosa contra a economia angolana, para grande espanto dos colegas invejosos e do chefe Chiquinho Vieira. Tal quadrilha será presa,

mas nem Jaime nem o D.O. conseguirão implicar o poderoso senhor T, o provável comparsa e mentor angolano, que escapará ileso, e o grosso da culpa recairá sobre as costas do Said, que não incriminou T.

O crime da catorzinha, com o qual Jaime iniciou a investigação, também não será desvendado por ele, mas pelo Kinanga e por dona Filó. Ao fim do livro, Jaime Bunda lamenta que o irmão Gégé queira contar todas as verdades, porque “há verdades que incomodam e por isso devem ficar pudicamente sob sete véus”. Ainda mais agora que ele foi promovido e passou de detetive estagiário a “temido bófia do quadro”.

Passemos agora a observar alguns momentos da linha central de *A primeira investigação de Maigret*, obra de 1949, de Georges Simenon (SIMENON, 2006).

O jovem secretário da delegacia do bairro de Saint-Georges, Maigret, está na noite de 15 de abril de 1913 estudando um manual da polícia quando chega Justin Minard, o também jovem segundo flautista de uma orquestra francesa, dizendo que ouviu uma mulher pedir socorro na janela de uma casa numa rua elegante (a rua Chaptal) e que, em seguida, ouviu um disparo. Maigret ainda não sabia que aquela seria a sua primeira investigação, e que ela terminaria em fracasso. Desde seu ingresso na polícia, o que ocorrera havia quatro anos, e com um ‘empurrãozinho’ do chefe Xavier Guichard, amigo de seu pai, ele só realizara modestos serviços como policial de rua ou de estações ferroviárias, copiando depoimentos ou redigindo atestados de indigência.

Maigret começa a investigar o caso ocorrido na mansão da rua Chaptal, que vem a ser a residência da rica e influente família Gendreau-Balthazar, dona da indústria de café Balthazar. Le Bret, chefe de Maigret na polícia e homem de alta sociedade, é amigo da família Gendreau-Balthazar, e logo se alarma com o rumo das descobertas de Maigret. Uma das primeiras providências de Le Bret é pedir a um de seus policiais para investigar a testemunha, o flautista Justin Minard.

E o caso dos Gendreau-Balthazar (que se tratava de um assassinato acidental cometido por Lisa Gendreau contra o conde de Anseval, um homem de má reputação com quem ela queria se casar) foi rapidamente abafado por Le Bret, afastando Maigret do caso e (possivelmente) armando a confissão de Louis, o mordomo, que se prestou a isso para proteger Lisa. Maigret pensa inicialmente em pedir demissão da polícia, e Le Bret tenta convencê-lo de que a verdade seria mais prejudicial do que benéfica. Le Bret irá também

mexer os pauzinhos para Maigret ser promovido e realizar o seu desejo de entrar no *Quai des Orfèvres*, no setor de homicídios.

A descrição da linha central do enredo das duas obras aqui referidas demonstra a existência da forte relação intertextual estabelecida entre elas. A apresentação de um quadro comparativo e não exaustivo de alguns de seus elementos ficcionais também poderá evidenciar tais relações.

QUADRO COMPARATIVO DE *A PRIMEIRA INVESTIGAÇÃO DE MAIGRET* E *JAIME BUNDA, AGENTE SECRETO*:

AUTOR	Simenon	Pepetela
OBRA	<i>A primeira investigação de Maigret</i>	<i>Jaime Bunda, agente secreto</i>
ANO DE PUBLICAÇÃO DA OBRA	Assinada pelo autor como acabada de escrever em: <i>Outubro de 1948.</i> Publicada em 1949.	Assinada pelo autor como acabada de escrever em: <i>Luanda, janeiro de 2001.</i> Publicada em 2001.
O DETETIVE	Maigret	Jaime Bunda
A INSTITUIÇÃO	<i>Sûreté</i> (até 1934), e Polícia Judiciária (depois disso)[organizações ‘reais’ operando na França]	SIG (Serviços de Investigação Geral) [ligado ao Bunker] [organizações angolanas ‘fictícias’]
ANO REFERIDO NA DIEGESE	(15 de abril de) 1913	Não há menção a ano, mas ao mês: <i>novembro</i>
O ‘PADRINHO’ DO DETETIVE	Xavier Guichard amigo do pai de Maigret	D.O. (Diretor Operativo) primo de Jaime
ANTECEDENTES	4 anos fazendo pequenos e desimportantes trabalhos na delegacia de Saint Georges	2 anos tomando chá de cadeira na sala dos detetives
TIPO DE DETETIVE	Profissional Funcionário público	Profissional Funcionário público

RELAÇÕES DO CHEFE DO DETETIVE COM O ASSASSINO OU ASSASSINA	Le Bret, homem de ‘alta sociedade’, age rápido para abafar o caso do assassinato do conde, levado a cabo por Lise Gendreau, rica herdeira dos Café Balthazar, cuja casa frequenta e de quem sua mulher é amiga pessoal.	Chiquinho Vieira foi designado por T (que detém alto posto na hierarquia estatal angolana) para abafar o caso da catorzinha cujo assassinato foi perpetrado pelo filho de certo deputado, seu aliado político.
PREOCUPAÇÕES DO CHEFE	Le Bret parece ansioso com o fato de Maigret estar investigando acontecimentos ocorridos na casa da família Gendreau-Balthazar, preocupado em saber o quanto Maigret, aquele secretariãozinho de linguagem ousada, descobrira sobre aquele mundo da alta sociedade que, afinal, é o seu (de Le Bret). (p.102-107)	Jaime solicita a ficha de T a Chiquinho Vieira, e este tem tal ataque de tosse que causa pânico no gabinete. Depois, quer que Jaime esqueça o nome de T e mude o curso do inquérito, pois T é seu ‘colega’ e superior, da alta hierarquia do Bunker, sujeito acima de qualquer suspeita. (p. 92)
O CHEFE E A TESTEMUNHA	Le Bret manda investigar a testemunha, Justin Minard, o flautista jovem e pobre, como primeira providência relacionada ao caso Gendreau-Balthazar.	Chiquinho Vieira insta Jaime Bunda a investigar a suposta testemunha, o velho e pobre Salukombo, descobrir onde ele mora, arrancar tudo o que tal sujeito sabe.
MÉTODO DE DISFARCE	Maigret aprende no manual da polícia que um boné é um disfarce eficaz: <i>“Um boné, um lenço, um casaco usado constituem, conforme demonstrou a experiência, disfarce eficaz”</i> . p. 52	Jaime Bunda arruma um chapéu para se disfarçar: <i>“Um chapéu ou um boné é que disfarçavam mais”</i> . p. 134

CONSULTAS BIBLIOGRÁFICAS E OUTRAS	Maigret lê o livro <i>Curso de sinais descritivos (retrato falado) para uso de oficiais e inspetores de polícia</i> , e o regulamento interno da polícia, um ‘manual’.	Jaime Bunda ‘consulta’ de memória seus romances e filmes favoritos do gênero policial – menos os livros de Simenon, como ele deixa claro.
O INICIANTE INICIADO	<p>“Como é que aquele ignorante havia descoberto tanta coisa?”</p> <p>(A frase acima é o que Maigret acertadamente supõe que devem ter pensado a seu respeito) p. 140.</p>	<p>“... nunca lhe podia passar pela cabeça que o estagiário[...] considerado pouco mais que parvo pelo chefe Chiquinho[...] pudesse ter metido a mão sozinho em tão importante caso.”</p> <p>(Pensamento de Isidro a respeito de Jaime) p.347.</p>
INVESTIGAÇÃO POR TELEFONE	<p>Maigret telefona para o registro de veículos da prefeitura, para descobrir de quem é o carro que estacionou em frente à casa dos Gendreau-Balthazar.</p> <p>p. 73</p>	<p>Jaime Bunda telefona para o registro de imóveis para descobrir o nome do proprietário da casa onde T entrou com seu carro.</p> <p>p. 89</p>
SOBRE A ‘VERDADE’	<p>“Evidentemente a verdade foi um pouco alterada. É uma necessidade que compreenderá um dia. Existem casos em que [...] a verdade crua seria mais prejudicial do que benéfica.” p. 177</p>	<p>“[...]há verdades que incomodam e por isso devem ficar pudicamente sob sete véus [...]” . p. 376</p>

O 'PATO'	O mordomo Louis assume a culpa pelo crime cometido por Lise Gendreau.	A Said será imputada toda a culpa pela operação dos kwanzas falsos, T sai ileso, nada se apura contra ele.
AUTOMÓVEIS	Uma limusine preta, com grandes faróis de cobre, foi vista em frente à casa dos Balthazar.	Um carro preto e reluzente deu carona à Catarina Kiela Florêncio.
A PROMOÇÃO	Maigret deixará de ser o secretário da delegacia de Saint Georges e irá trabalhar no <i>Quai des Orfèvres</i> , setor de homicídios.	Jaime Bunda deixará de ser detetive estagiário e passará a “temido bófia do quadro”.

Finalmente, após a comparação das linhas centrais dos dois enredos e de alguns de seus elementos ficcionais, pensamos poder dizer que a indignação de Jaime Bunda com as preferências literárias de Kinanga, que diz gostar de Simenon, não passava de ‘resistência’ psicanalítica. Ou seja, era a “recusa do paciente em tomar consciência de suas motivações inconscientes e/ou reconhecê-las como *motivações próprias e escondidas da experiência vivida*, e de sua conduta” (HOUAISS, 2009, grifo nosso).

É como se Jaime Bunda desconhecesse que o enredo que está a viver enquanto personagem de romance já fora vivido pelo investigador de Simenon em *A primeira investigação de Maigret*. Ignorante da ou reprimindo uma história tão parecida, embora outra, Jaime se dá ao luxo de desdenhar um autor que lhe aumentaria o autoconhecimento e, meio que edipianamente, negasse (ou quisesse matar) o Texto-pai. Para grande divertimento de seu criador, nos permitimos supor.

O tipo de procedimento intertextual levado a cabo por Pepetela nesse aspecto de seu romance seria algo como uma ‘apropriação parafrásica’ da linha central do enredo de Simenon no que diz respeito à trajetória de seu detetive. Como vimos anteriormente, o

procedimento parafrásico não cria antagonismo ideológico com o texto anterior, não pretende desviar-se do significado ali manifesto, antes quer repeti-lo, porque ele ainda não foi suficientemente ouvido e continua a fazer sentido na contemporaneidade.

É o que ocorre em relação ao romance *A primeira investigação de Maigret*, publicado em 1949, ambientado em 1913, numa história policial surpreendente onde um jovem detetive Maigret não consegue resolver o primeiro caso que tem em mãos, atropelado que será pelas relações de poder hegemônicas e algo misteriosas impostas pelo chefe Le Bret, representante, nesta obra, tanto da instituição policial como do poder econômico.

Convém lembrar que o título completo do livro de Pepetela é *Jaime Bunda, agente secreto – Estórias de alguns mistérios*, como lemos no frontispício da edição que consultamos (PEPETELA, 2003).

Tais *mistérios* seriam as fontes do poder, sua trama, seu secreto (ou ocultado) entrelaçamento, certa névoa que convenientemente os envolve e que lembra o *fog* das velhas histórias de Sherlock Holmes, suas relações, seus tentáculos. Um tema que, como se sabe, é caro a Pepetela e que já produziu em sua obra pelo menos uma grandiosa e inesquecível cena, como a da luta submarina de Aníbal (o Sábio) com o polvo, em *A geração da utopia*.

O poderoso e camaleônico senhor T, em *Jaime Bunda, agente secreto*, ganha uma biografia, mas não um nome, já que tal indivíduo “é tão poderoso, tão poderoso, que nem o nome dele ousou mandar escrever”(p. 77), astuciosamente nos diz a ‘voz do autor’.

O tema das relações de poder e da ansiedade por este, as disputas por melhores posições na hierarquia social, repete-se de muitas maneiras ao longo deste romance de Pepetela, incluindo não apenas o senhor T e seus aliados, mas o próprio detetive de bunda grande, que não perde oportunidade de mostrar o cartão da polícia até para o pobre e velho Salukombo, como prova de sua irrefutável superioridade, ou de aguardar subalternidade das mulheres (que nem sempre, como sabemos, o atenderão).

Vejamos, em outro momento, como o detetive angolano reflete sobre a tão misteriosa e enigmática questão, a respeito do surpreendente poder demonstrado por ‘Meritório Tadeu’, personagem nomeada de modo fortemente irônico, já que completamente destituída de méritos a não ser o de suas nefastas ações e relações:

De onde vinha o poder deste homem, fato que até espantara o parente, informado de tudo por obrigação? Mistérios e mais mistérios, esta terra está cheia de mistérios, disse para si mesmo Jaime Bunda, a dar ao arranque. Provavelmente é casado com uma filha da realeza, ou cunhado de algum membro da corte. Ou sabe mujimbos explosivos sobre os cortesãos e o seu silêncio convém comprar. De que é feito o poder nesta terra?

(PEPETELA, 2003, p. 353)

Sim, de que é feito o poder nesta terra?

Esta amarga lição marcará a estreia dos dois jovens detetives.

A tragédia estaria em que tal quadro de relações de poder em nosso mundo pouco mudou: retratado por Simenon na França de meados do século XX num pequeno livro policial, pôde ser retomado por Pepetela para descrever certos aspectos da Angola do século XXI, sem nos causar estranhamento.

3.2.6 Jaime Bunda e as mulheres: *Cherchez la femme* ou “Que mulher vou procurar, senhor Bunda?”

Truques baixos de mulheres conhecia ele, vinham em todos os bons livros policiais. Aquela estória de não dormir com ele porque queria estar fresca para o marido era uma kíbua monumental, é como quando elas se queixam de dor de cabeça, hoje não dá, querido, tenho uma enxaqueca horrrrrível, nem posso olhar para ti. Felizmente estudava os livros com muita atenção, muito mais que nos tempos da escola, e neles aprendera a eterna psicologia feminina.

Jaime Bunda

Sim, porque só o homem pode ter duas mulheres, nunca o inverso, isso é adultério.

Idem

Mulheres são malévolas aranhas devoradoras da masculinidade do herói ou indefesas vítimas que precisam de sua proteção, principalmente nas narrativas do *noir* americano e nas vertentes correlatas, como vimos no 1º capítulo deste trabalho. Jaime Bunda conhece bem o tema, principalmente a parte referente à ‘perfídia’ das mulheres, não só porque leu os clássicos do gênero policial, como também através dos ditames de sua própria cultura. Será por isso que aconselhará ao colega Kinanga a *Cherchez la femme*²³, estupidamente ou com certa ironia, já que o caso que tem em mãos é obviamente de autoria masculina. O colega se desentende: “— Que mulher vou procurar, senhor Bunda?

²³ *Cherchez la femme* – Procure a mulher. Frase com que se busca demonstrar a presença da mulher na origem ou motivação de todos os crimes.

Não estou a ver...” “— Há sempre, há sempre,” responde Jaime, “já os clássicos ensinaram.” (p. 33)

E, como nos clássicos do gênero policial, o detetive que protagoniza *Jaime Bunda, agente secreto* terá a ótica machista e patriarcal em relação às mulheres, externada por ele em diversas situações durante a narrativa e revelada também através da menção de suas preferências literárias e cinematográficas, como nos elogios reiterados que faz a Mickey Spillane, aos filmes de James Bond, a Hammett e a Chandler. A diferença é que, enquanto nos romances policiais *tout court* as personagens que agem de acordo com tal visão de mundo em geral estão expressando a ideologia de seus autores (ou, como quer Eco a respeito de Fleming, cinicamente usando os ‘Endoxa’ para atingir um público ‘ingênuo’, vasto e ‘medianamente’ preconceituoso), em *Jaime Bunda, agente secreto* autor e personagem não professam as mesmas crenças. É desse jogo irônico entre o autor e sua criação literária que Pepetela obtém felizes efeitos cômicos e críticos.

Fazendo breve inventário das personagens femininas em *Jaime Bunda, agente secreto* temos Catarina Kiela Florêncio, Florinda, Dona Filó, a mãe de Jaime, Tia Sãozinha, Laurinha, Solange e Malika. A seguir, comentaremos qual mulher se procura (no plano da ideologia da indústria cultural ou da prática social angolana) e quais ‘realmente’ são encontradas.

Catarina Kiela Florêncio é do sexo feminino e, além disso, uma menina, não tem ainda catorze anos. Esta é a vítima. O crime cometido contra ela foi estupro e estrangulamento. A exploração sexual aqui foi levada ao extremo e está plena de conotações alegóricas. Já mencionamos que o assassinato de Catarina ocorreu no feriado de 11 de novembro, data da libertação de Angola, e os significados que adquire na obra da qual falamos (incluindo as possíveis referências à personagem Catherine, de David Goodis e talvez também à Catarina, de *A gloriosa família*). Acrescentamos ainda que a natureza do crime, praticado por um angolano da elite política do país, remete também à continuidade das práticas do tempo da colonização, das assimétrico-hegemônicas e violentas relações senhor escrava, como (infelizmente) se sabe. Durante a narrativa tanto Jaime Bunda como alguns de seus colegas policiais referem-se com certo cinismo à Catarina como ‘catorzinha’. Mas Catarina não é uma ‘catorzinha’, ela não é uma criança de rua, uma prostituta infantil dos dias que correm, não está desligada de sua família, como algumas crianças de Angola

hoje o estão, sejam ‘catorzinhas’ ou ‘roboteiros’. [‘Roboteiros’ são “crianças trabalhadoras dos mercados populares.” (MACÊDO, 2007, p. 358.)]

Catarina era uma menina pobre e muito querida que vivia com os pais num ambiente harmônico e aceitou carona no carro preto do filho do deputado porque naquele dia, feriado da independência, a condução era escassa.

A ela, de fato, coube o papel de vítima nesta narrativa. Os algozes são as relações assimétricas que ocorrem, na sociedade angolana, entre os que detêm o poder e os que não, estejam tais relações evidenciadas nas existentes entre os gêneros, entre as classes sociais, ou em outras destas derivadas.

Florinda é uma mulher madura, bonita, casada com um kamanguista (um traficante de diamantes), e amante do Jaime Bunda. Esta é a *femme fatale*, a aranha perigosa. O ‘F’ de seu nome não será por acaso, num autor como Pepetela que muitas vezes utiliza a nomeação como forma de caracterizar suas personagens, como ocorre com Jaime Bunda, Meritório Tadeu ou Said. E uma *femme fatale* com um nome que lembra flor só aumenta a ironia do procedimento. Tal *femme fatale*, Florinda, a namorada de Jaime Bunda, de fato, como rezam os clássicos do gênero, ameaça a integridade e a masculinidade do herói, não apenas dando uma surra nele quando este contrata Antonino das Corridas para espancar e expulsar o marido dela do país, como também ridicularizando o desempenho sexual do detetive, deixando-o duplamente arrasado. Florinda é consumista, interesseira, ambiciosa, espertalhona, não é submissa, sabe se defender. Mas não termina a narrativa como as mulheres malévolas dos livros ou filmes *noir*, destruídas pelo ‘herói’, como em Spillane, ou mortas ou ‘suicidadas’, como em Fleming, nem subindo absolutamente solitárias e psicologicamente derrotadas uma imensa e luxuosa escadaria que vai dar num quarto vazio, uma potente metáfora para inibir a ambição das mulheres, cena vista tantas vezes nos filmes *noir* e seus correlatos. Florinda lembra mais Matty Walker, a inescrupulosa personagem vivida por Kathleen Turner em *Corpos Ardentes* (*Body Heat*, 1981, EUA), um filme neo-*noir* dirigido por Lawrence Kasdan, em que a sensual e malévola *femme fatale* convence um advogado (interpretado por William Hurt), loucamente apaixonado por ela, a matar seu milionário marido, safando-se ela sozinha com a grana, indo gastá-la numa ilha ‘paradisiaca’, enquanto o tolo advogado vai para a prisão. A graça, aqui, é que Florinda faz o exato inverso: envolve-se com o policial Jaime Bunda não para matar seu querido e próspero marido, mas para protegê-lo, e tem planos de ir de férias com o legítimo para as Ilhas Seychelles.

Florinda é realmente a *femme fatale* da narrativa e reúne em sua caracterização tanto os aspectos de comportamento que fazem dela a ‘malvada’ (do ponto de vista do Jaime, é claro), como os que a fazem uma representante de uma próspera e ascendente classe ‘empresarial’ angolana interessada apenas em acumular e desfrutar sua fortuna de duvidosa origem sem quaisquer outras preocupações. E Florinda também representa, se não a nova mulher angolana, pelo menos a que busca não se curvar submissamente ao domínio masculino, como impõe a tradição de seu país. Talvez por conhecer certo cínico mas não inútil ‘ditado feminista’ que nos ensina que meninas boazinhas vão para o céu, mas as más vão a todos os lugares.

Dona Filó é a quimbanda famosa na Ilha, interlocutora dos espíritos das águas, respeitada pela comunidade. Esta é a ‘detetive’. Uma detetive do sobrenatural, digamos assim. É ela quem de fato revela o assassino de Catarina e o leva à prisão pelo método de imposição das mãos no banco dos carros que a equipe de Kinanga encontrara por descrição de testemunhas. É Dona Filó quem diz a Jaime que ele não conseguirá apanhar o assassino de Catarina e que tremerá quando vir tal assassino, o que faz dela uma vidente em mais de um sentido, grande conhecedora também dos problemas de seu país, ao relacionar de modo nebuloso, porém acertado, os dois crimes que ocorrem na narrativa, um contra a menina Catarina, o outro contra a economia angolana. Dona Filó tem as mãos estriadas e de veias salientes, a cara “toda enrugada, rugas sobre rugas, algumas parecendo cicatrizes profundas, marcas de muitos anos de sol e salitre.” (p.75) Representa o conhecimento feminino ancestral e não letrado que se desenvolve no campo da oratura, a experiência adquirida com a longevidade e o trabalho, a intuição, espiritualidade e saberes tradicionais, pensamento mítico, valores em tudo opostos ao racionalismo patriarcal do tipo ocidental.

Há outro quimbanda nessa história, do sexo masculino, mas ele não pertence a esse território da oratura. Presta (para nosso divertimento) seus serviços de aconselhamento e fechamento de corpo às altas e machas esferas do poder, como o senhor T. Tal personagem é um rematado malandro relativamente culto, letrado, que fez mestrado em Filosofia no Brasil e que, ao contrário de Dona Filó, usa a atividade religiosa e divinatória tão somente para se beneficiar. Dona Filó também tem ‘F’ no nome e algo de *femme fatale* quando diz a Jaime que ele não conseguirá realizar o seu intento. Mas em Dona Filó o lado *fatale* não se restringe ao que é ‘funesto’ ou ‘mortal’, tem antes o sentido de ‘fado’, de ‘destino’, de ‘vaticínio’, conhecimentos que essa interlocutora das águas possui. E Dona Filó, sábia e

certeira, aponta para as limitações dos métodos e capacidades de Jaime Bunda, aprendidos com a leitura dos traduzidos livros policiais norte-americanos e ingleses produzidos na 1ª metade do século XX, diante das secretas e ‘misteriosas’ maquinacões entretecidas por aqueles que na Angola contemporânea detêm o poder.

Malika é uma das narradoras do livro, mais exatamente do “Livro do Segundo Narrador”. Ela é a única narradora em 1ª pessoa da obra que estudamos, a única também a ter um nome e uma história, uma narradora do tipo ‘eu’ como testemunha, que narra da periferia dos acontecimentos, já que, sendo uma mulher muçulmana, é mantida afastada de conversas que enfoquem política ou negócios, sendo convocada pelos homens só quando se trata de sexo ou cozinha, como ela própria nos informa durante sua narração. Malika é argelina, linda, dançarina da dança do ventre e é amante de Said, Bencherif ou Benselama, um dos vilões da narrativa. A maior parte deste “Livro do Segundo Narrador” é uma transparente e vívida acusação ao modo como são tratadas as mulheres na cultura muçulmana. Nossa personagem, por se insurgir contra estas imposições, acaba fugindo da opressiva casa paterna, se tornando dançarina do ventre e cortesã.

É quase impossível afastar a ideia de que a narrativa de Malika, bem como a própria existência de tal personagem (cujo amante se chama Said) não sejam, ao mesmo tempo, uma referência intertextual e uma provocação a Edward Said.

A ‘referência’ a encontramos em *Orientalismo*:

Há muito pouco consenso em jogo, por exemplo, no fato de que o encontro de Flaubert com uma cortesã egípcia produziu um modelo amplamente influente da mulher oriental; ela nunca falava de si mesma, nunca representou suas emoções, presença ou história. *Ele* falava por ela e a representou. Ele era estrangeiro, relativamente rico, do sexo masculino, e esses eram fatos históricos de dominação que lhe permitiram não apenas possuir fisicamente Kuchuk Hanem, mas falar por ela e contar a seus leitores de que maneira ela era “tipicamente oriental”. (SAID, 2007, p. 33, grifo do autor)

Kuchuk Hanem e Malika têm muito em comum, a cultura e a ‘profissão’. Mas Flaubert não deu a Kuchuk o estatuto de narradora, como salienta Said, enquanto Malika foi convocada por Pepetela para ser um dos narradores de seu romance, num lance brincalhão e intertextual.

Quanto à provocação, também não isenta de humor, ela se manifestaria na escolha do nome do vilão e amante de Malika: *Said*.

Ainda que 'Said' seja denominação bastante comum na cultura árabe, um autor como Pepetela que, como dito anteriormente, costuma caracterizar suas personagens através de seus nomes, escolheria outra denominação ao amante de Malika se não desejasse que fizéssemos a associação. A provocação provavelmente diria respeito aos motivos do embaraço e mal-estar que o grande intelectual sentia quando precisava falar das relações entre homens e mulheres nos países árabes que, como sabemos, reproduzem (infelizmente) as mesmas relações entre senhores e escravos e/ou subalternos que os ocidentais impuseram/impõem aos 'orientais', contra as quais, com plena justiça, Said se indignou.

A argelina Malika, narradora e personagem, parece representar, na obra estudada, a opressiva, subalterna e violentamente sexista situação da mulher na África, o que, sem dúvida, incluiria tanto a Argélia quanto Angola.

Outras mulheres participam aqui em papéis menos centrais do que os de Catarina, Florinda, dona Filó e Malika, mas sinalizam, igualmente, para a variedade de modos de representação da mulher nesta narrativa. Dessas personagens falaremos com brevidade.

A mãe de Jaime é uma mulher pobre e batalhadora, viúva, que mora numa casinha modesta no Sambizanga, pariu oito filhos, queixa-se e fala mal do governo que continua a deixar o povo na miséria. Tem uma mandioqueira no quintal onde, à sua sombra, se cozinha e se come. Em sua casa não tem banheiro, a latrina fica do lado de fora, cavada no chão. Ela mantém seu quintal sempre limpo, "molhado e varrido várias vezes ao dia", de tal modo que o chão nem mais parece terra, mas uma 'tijoleira'. Ela é a origem da bunda grande de nosso Jaime.

Tia Sãozinha é mulher de espírito prático, mesquinha e filistina, preferia que o marido alugasse o quarto que oferece gratuitamente ao sobrinho Jaime. Quando Jaime ganha certa projeção após resolver o caso dos kwanzas falsos, irá se mostrar menos hostil.

Laurinha tem 16 anos, filha do tio Jerônimo e tia Sãozinha, é a única mulher com quem Jaime tem uma relação franca, não precisa fingir ou usar *personas*, isto se dá entre os dois desde que ela era uma menina. Ela é doce, romântica, sonhadora. Lê os livros policiais que Jaime empresta, mas prefere romances de amor.

Solange, a secretária (realmente) burra do chefe Chiquinho Vieira, fica deslumbrada e até revira os olhos para o Jaime depois que este vira herói. Lembra a senhorita MoneyPenny das histórias de James Bond, e todas as secretárias burras do velho clichê.

O que se vê em *Jaime Bunda, agente secreto* no que diz respeito à representação das mulheres é a superposição dos discursos hegemônicos sexistas proferidos por algumas personagens masculinas, como o próprio Jaime Bunda (que acrescenta à ideologia machista de sua própria cultura aquela adquirida através do consumo de seus livros e filmes policiais preferidos), o poderoso senhor T, o Said e o D.O., bem como a refutação desses pressupostos, seja através da própria atuação das personagens femininas, como mais acima comentado, seja através do humor crítico, irônico ou paródico de seus narradores, com destaque para a presença de uma mulher narradora, cujos olhos a ‘voz do autor’ pediu emprestados para compor parte importante de seu romance.

Numa obra como esta que insistentemente trata das relações de poder existentes na sociedade angolana contemporânea, e que usa como intertexto o gênero policial em suas variadas plumagens, a representação das mulheres não é uma questão acessória, antes aspecto necessário e estrutural na construção ficcional de *Jaime Bunda, agente secreto*.

Através da conjugação dos discursos e ações das personagens masculinas e femininas, bem como pelo manejo que os vários narradores dão a seu material, a obra que estudamos critica, condena e escarnece a ótica e a ordem simbólica patriarcal existentes na sociedade angolana contemporânea.

3.2.7 Funje de pacaça à moda neoliberal: caçadores e caçados na Angola do século XXI

Neste segmento pretendemos abordar aquele elemento ficcional quase intangível, a ‘ambientação’, entendida aqui como o efeito obtido por um conjunto de procedimentos agenciados em *Jaime Bunda, agente secreto*, que uniriam o espaço físico às suas dimensões simbólicas, estas construídas através dos diversos elementos ficcionais [incluindo o *éthos* das personagens, ou seja, “o conjunto dos costumes e hábitos fundamentais, no âmbito do comportamento (instituições, afazeres etc.) e da cultura (valores, ideias ou crenças)” (HOUAISS, 2009), característicos de uma determinada coletividade, época ou região], e que lograriam expressar a visão de mundo de seu autor. Trata-se desta visão de mundo, sugerida pela ambientação, que queremos, no fundo, capturar aqui.

A ação é situada na cidade de Luanda, a época é o pós 1991, marcada, no âmbito global, como sabemos, pela queda do muro de Berlim e pelo avanço das práticas e

ideologias neoliberais ao redor do mundo, incluindo Angola, e que sinalizam o começo do século XXI.

É, portanto, um cenário contemporâneo e urbano.

A cidade de Luanda nos vai sendo revelada através da investigação do detetive protagonista, que a percorre de carro, com o motorista Bernardo ou sozinho, parecendo, num caso ou no outro, cruzá-la em todas as direções e entretecendo, desse modo, uma rede de afetos, memórias, relações de poder, ruínas e sonhos.

Embora seja a cidade de Luanda a desencadear as lembranças e reflexões da narrativa, convém desde logo salientar que o espaço a que queremos aludir não seria o ‘físico’ ou ‘geográfico’, antes o simbólico e o político.

Desse modo, vai-se construindo nesta obra certa arquitetônica embebida na memória afetiva da história angolana, que configuraria certo espaço simbólico, e nas relações de proximidade ou distância do poder, que nomeamos aqui o espaço político.

Não existiria, entretanto, na cidade literária luandense nos proporcionada por Pepetela, uma delimitação geográfica absoluta a separar uns e outros, uma configuração espacial que ordenasse as personagens de acordo com suas posses ou poder: em *Jaime Bunda, agente secreto* os espaços são híbridos. Exemplos teríamos na cena do início do livro onde o filho do deputado rico e motorizado dá carona para uma menina pobre, na rica e confortável casa do pai de santo incrustada numa vizinhança modesta, na carreira policial do próprio Jaime Bunda do anonimato ao estrelato, só para citarmos algumas situações dessas misturas dos espaços. Mas tal hibridismo, por si só, não elimina as contradições sociais postas a nu nesta narrativa, como passamos agora a expor.

Dentre outros lugares luandenses de *Jaime Bunda, agente secreto* destacam-se, por sua carga simbólica e política, Bairro Operário, Roque Santeiro, Sambizanga e Cidade Alta.

Jaime vai ao Bairro Operário comer um funje de pacaça numa tasca, e lembra que o bairro era muito querido por seu pai:

Olhou em redor, investigando as ruas cheias de buracos e de crianças brincando, as bancas de mulheres vendendo pão, latas de chouriço, cigarros, cerveja e tomate. B.O. dos grandes tempos, como lhe contava o seu pai, saudoso do bairro de onde foi corrido para o Sambizanga, no tempo colonial, por falta de dinheiro para o aluguel da casa. No Bairro Operário nasceu o Ngola Ritmos, contava ele com orgulho, os fundadores da moderna música angolana e do nacionalismo. No B.O. viveu Agostinho Neto, o nosso primeiro Presidente... O pai era adepto ferrenho do

Bairro Operário e morreu de tuberculose, triste por não ter acontecido aí o trespasse, mas no Sambizanga, para onde iam os deserdados dos deserdados.

(PEPETELA, 2003, p. 36)

O Sambizanga, segundo a narrativa, seria o lugar onde moram “os deserdados dos deserdados”. É o endereço da mãe e do irmão mais novo de Jaime. Numa de suas andanças pela cidade, o detetive aproveita para dar um pulinho na casa da mãe:

A casa modesta de adobe e a cair aos bocados era apesar de tudo das maiores daquela zona, pois tinha três quartos e um pequeno quintal, com um muro constituído por chapas de zinco, tábuas e arame farpado. No quintal imperava a indispensável mandioqueira, tão velha que virara árvore de tronco nodoso. À sua sombra se cozinhava e comia. Do outro lado do quintal havia uma latrina, que era apenas uma fossa cavada no chão, tapada à volta por entrançado de caniço e sem cobertura. Os quartos serviam para se dormir e guardar coisas. A vida social se passava no quintal, onde também lavavam roupa. Como sempre, estava limpo, molhado e varrido várias vezes ao dia, de tal forma que já não tinha areia, a terra vermelha batida mais parecendo tijoleira. Foi naquele quintal, sentado à mesinha das refeições, que Bunda estudou as lições enquanto freqüentou a escola. Olhou para aquilo tudo sem saudade, no fundo era o único dos irmãos que conseguira sair do musseque e viver em casa definitiva no centro da cidade, mesmo se num anexo para criado do colono. Graças à bondade do tio Jeremias.

(PEPETELA, 2003, p. 229)

O Roque Santeiro, “o maior mercado ao ar livre da África, de nome de novela brasileira” (p. 101), é o lugar para onde Jaime vai depois de receber uma notícia inquietante em sua investigação (a de que o carro que seguia não tinha placa de identificação porque era do próprio Bunker). Ir ao Roque, para ele, “era como voltar à casa paterna quando algo nos corre mal”, já que Jaime cresceu com o Roque Santeiro ao lado, quando morava com os pais no Sambizanga. O mercado foi ‘construído’ por vendedores que,

[...] escorraçados de outros mercados da cidade, fechados *manu militari*, aproveitaram aquele terreno vago no alto da barroca, depois da lixeira acima do porto, para montarem as primeiras bancas.

(PEPETELA, 2003, p. 101)

O mercado foi se tornando o destino das mercadorias roubadas ou contrabandeadas que escapavam do porto sem o pagamento da alfândega e, mesmo clandestino, no princípio

dos anos 80, era lugar onde se encontrava de tudo, e muito seguro (p.102). Mas o cenário mudaria, no entanto:

Depois chegou o progresso: bares, restaurantes, negócios de prostituição, venda de drogas, ladrões, assassinos a soldo, imigrantes indocumentados, falsificadores de passaportes, de cartas de condução, cassinos, enfim, uma Nova Iorque de esteira, poeira e lixo.

(PEPETELA, 2003, p. 102)

Se, em *Jaime Bunda, agente secreto*, o Bairro Operário e o Sambizanga seriam espaços ocupados principalmente pelos angolanos mais pobres, o Roque Santeiro, um local intensamente frequentado por ricos e pobres, a Cidade Alta é o reduto do poder. E o poder, ou os poderes, ali se intercomunicam, para mutuamente se fortalecer, como nos mostra a narrativa:

Na Cidade Alta tudo é perto, sendo o melhor exemplo o fato de o palácio do Arcebispo estar mesmo ao lado do Palácio do Governo, poder temporal e espiritual irmanamente vizinhos, ligados provavelmente por algum subterrâneo ou porta camuflada para os encontros secretos.

(PEPETELA, 2003, p. 150-151)

É na ‘Cidade Alta’, este lugar elevado de onde se pode, factual ou simbolicamente, descortinar e controlar o panorama, que a narrativa situa os ‘SIG’ e o ‘Bunker’, instituições policiais e governamentais ficcionais que representam as instâncias de poder.

O Bunker, por sinal, ao modo do autor da narrativa, possui um nome bastante eloquente, que não lhe esconde o caráter. Pois que ‘*bunker*’ tanto pode ser, como lemos no dicionário, o “buraco de areia que defende o *green*” (e *green* é o campo gramado onde se pratica o golfe), como também é a “estrutura ou reduto fortificado, parcial ou totalmente subterrâneo, construído para resistir aos projéteis de guerra” ou ainda um “abrigo muito protegido” (HOUAISS, 2009).

A governar esta fortaleza subterrânea, o seu enigmático comandante, que ninguém vê, mas sobre quem circulam rumores:

Os chefes só tinham uma preocupação, adivinharem a todo o momento o que agradaria ao Bunker e em especial ao seu comandante, desconhecido de todos. Kinanga já ouvira as mais desencontradas informações, mas a mais comum era que o muata vivia numa cave reforçada com todas as proteções, paredes de betão

capazes de resistir a um bombardeamento nuclear, ligada por túneis secretos a vários edifícios da Cidade Alta, havendo mesmo um que vai dar à Praia do Bispo, utilizando aliás parte do célebre e nunca descoberto caminho subterrâneo por onde os padres se escapuliam das suas tristes celas para irem namorar as madres do convento da Samba, em pleno século XVIII. Foi esta versão que deu o nome ao organismo, hoje absolutamente generalizado: o Bunker, o centro, o cérebro, o miolo. O que originou um verbo muito em voga, mesmo em documentos oficiais. Até uma criança sabe que se diz bunkerizar para centralizar e debunkerizar para o antônimo. Se conta também que à custa de viver tantos anos debaixo da terra o grande muata do Bunker perdeu a cor dos antepassados e ficou cinzento-acastanhado, como os descendentes de africanos criados nos países do norte da Europa. E que os olhos são enormes, redondos, como os das osgas. Mujimbo de confirmação impossível, se ninguém o vê. O comandante contata com o mundo exterior apenas através de telefone e *e-mail*. Evidentemente que não se lhe conhece mulher, mas correm boatos que de vez em quando virgens desaparecem misteriosamente nos labirintos que levam ao Bunker. E nunca mais voltam.

(PEPETELA, 2003, p. 115-116)

Note-se que todo um aparato arquitetônico está montado, seja para centralizar o poder, seja para proteger e afastar os que o detêm do contato com a realidade das ruas. Além do mais, o grande chefe do Bunker também é descrito como alguém que, por força de ficar debaixo da terra, foi perdendo a cor. E que é alimentado por virgens. E que é “desconhecido de todos”.

Essa criatura mitológica acima descrita muito se assemelha ao Minotauro, o monstro de corpo de homem e cabeça de touro, a quem, no Labirinto de Creta, todo ano se ofereciam sete rapazes e sete moças para serem devorados.

Mas não só.

Alguns traços da caracterização do chefe do Bunker, personagem que personifica ou apresenta nesta narrativa o próprio poder, evocam também a figura do vampiro. Este, como se sabe, é o morto-vivo que precisa do sangue dos vivos para se manter. Sem este fluxo, o vampiro fenece.

Em outro momento da narrativa, se volta a falar, ironicamente, das inclinações do comandante:

Toda a gente sabia que o chefe do Bunker era candidato a uma canonização pela Igreja, mal batesse as botas, graças ao seu amor indefectível pelas criancinhas, especialmente meninas, as quais acariciava sempre muito e protegia de todos os males, não falhando uma missa na Igreja de Jesus, onde por vezes recebia a hóstia do próprio arcebispo.

(PEPETELA, 2003, p. 251)

Apetite minotáurico, pedofilia e vampirismo, portanto, são os atributos principais do comandante do Bunker. O que não é de estranhar, pois os temas são correlatos; as meninas (ou os rapazes) são virgens, o seu sangue é fresco, e é isso que alimenta o minotauro, o pedófilo e o vampiro, sempre mais velhos que suas vítimas.

Outra personagem também situada no alto da hierarquia e igualmente ligada ao Bunker, ou seja, ao topo do poder, é o senhor T. Esta é descrita como sinistra, inescrupulosa, corrupta, oportunista e perigosa, mas o que nos chama a atenção em sua biografia para o ponto que aqui desenvolvemos é sua data de nascimento: dois de novembro de 1950, dia de Finados (p. 216). Logo, o senhor T nasceu no dia dos mortos, o que não só aludiria, a nosso ver, à falta de 'alento' que tal personagem espalha à sua volta, como também o associa àquilo que nasce morto ou nasce quando morre: o morto-vivo, o vampiro.

E se o vampiro é um morto-vivo, uma criatura que vive à custa de e enriquece explorando outra, temos também que o vampiro é um caçador que sai à noite do túmulo para capturar suas presas. Mas os vampiros de uma cidade solar como Luanda não precisam se restringir com antigas proibições, como a de não sair do túmulo durante o dia, por exemplo, restrição, de resto, já afastada pela ressignificação do vampiro na cultura de massas contemporânea que, para se proteger dos efeitos do sol, a ele lhe bastam óculos escuros ou filtro solar, ou, quem sabe, um automóvel preto com vidros fumê, como o que usava o filho do deputado quando abateu Catarina.

Caçadores e caçados, portanto, nesta narrativa, parecem ecoar a própria topografia da cidade: os caçadores estão na Cidade Alta, os caçados, na parte inferior. Dito de outro modo: os caçadores estão no ou muito próximos do poder, os caçados, longe dele.

O tema da caça, como se vê, vai se tornando central neste livro. Ele surge desde a situação inicial, a do assassinato de Catarina Kiela Florêncio, a menina pobre oriunda da parte pobre da cidade, caçada e trucidada pelo predador da Cidade Alta, o já referido filho do deputado, que passeava dentro de um carro preto de vidros fumê procurando ao redor uma presa para saciar o seu apetite de caçador e se atizando quando vê o que qualifica como uma 'gazela', como se num safári estivesse; em alguns dos títulos (e no interior) de seus capítulos, como "Funje de pacaça, discos voadores e conspiradores", "O caçador caçado", "Florinda vai à caça" e "Ministro escapa aos crocodilos"; na própria caracterização

do detetive como caçador, farejador, sabujo, lugar-comum nas narrativas do gênero policial (principalmente nas variantes *noir*, de espionagem e noutras destas derivadas, como nos *thrillers*, onde o elemento de suspense é geralmente sustentado por longas situações de caçador/caçado), o que também ocorre em *Jaime Bunda, agente secreto*, seja em tom trágico, como no início, ou humorístico e paródico, em cenas posteriores. Para não falar que há, em variados momentos, menções a onças, leoas, elefantes e formigas quissonde (que têm poderosos ferrões para capturar suas presas).

As metáforas e imagens de ‘vida selvagem’ e devoração vão, conseqüentemente, se acumulando com o desenvolvimento do romance. Parecem simbolizar a selvageria presente nas relações sociais característica do neoliberalismo que passou a vigorar na Angola pós-1991, atingindo a primeira década do século XXI. Os predadores, como vimos, estão situados nos estratos mais elevados da hierarquia social. Em tais estratos (para ilustrar as ideias pseudodarwinistas incorporadas à ideologia neoliberal) se encontrariam os ‘vencedores’, os poderosos caçadores localizados no topo da cadeia alimentar.

Se estes são os vencedores, ou caçadores, quem, neste modelo de sociedade, seriam os perdedores, ou presas, representados nesta narrativa?

A menina Catarina Kiela Florêncio. Mutilados de guerra pedindo esmola nos faróis. Meninos lavando carros na frente de hotéis luxuosos. Catorzinhas nas ruas, à noite. Um velho que se envenenou por ter sido acusado de feitiçaria. Jovens desempregados vendendo radinhos e quinquilharias eletrônicas nos faróis. A mãe do Jaime Bunda. O casal de homossexuais estrangeiros trucidado na praia. Dona Filó.

Feitas as contas, crianças, mulheres, homossexuais, velhos, deficientes físicos e pessoas pobres são aqueles que perdem numa sociedade onde impera a selvageria e cuja ótica é a predação dos mais fracos.

Jaime Bunda, agente secreto é ‘ambientado’ num mundo feroz assim.

3.2.8 Jaime Bunda e o caso do romance policial

Então, Jaime Bunda se sentiu num momento perfeito, particularmente feliz. Agora sim, agora estava verdadeiramente dentro de uma estória de James Ellroy.

Pepetela

Após os estudos até aqui realizados, retomamos a questão do pertencimento ou não de *Jaime Bunda*, agente secreto ao gênero policial.

Para responder a essa dificuldade teórica, buscaremos inventariar os principais argumentos comentados anteriormente a respeito deste ponto: os que dizem respeito à estrutura da narrativa, os relacionados com a atuação da personagem-detetive, e os referentes ao enredo, no que diz respeito aos temas e ambientação da obra.

Como vimos na seção **“Enredos, desenredos e mistérios: anotações de leitura”**, a estrutura narrativa da obra aqui focalizada é construída em seis partes principais, que seriam os livros dos ‘quatro’ narradores, mais o prólogo e o epílogo, os dois últimos a cargo da instância narrativa denominada ‘voz do autor’, que tem o poder de convocar e substituir narradores, bem como de se introduzir nas narrativas de seus narradores, comentando-lhes o curso, estilo, defeitos, ritmo e escolhas ficcionais.

Tal estrutura narrativa, de constante agenciamento de narradores por um autor, de seus comentários, arrependimentos e dispensas, semelhante procedimento metaficcional, ao expor o mecanismo construtivo da obra, provoca, de imediato, distanciamento crítico entre a matéria narrada e seu receptor, efetuando rupturas no desenrolar do sonho ficcional, quebrando as regras do gênero e as expectativas do leitor. Não é recurso usual nas narrativas policiais convencionais, seja na vertente de enigma ou clássica, seja na variante *noir*, na de espionagem, ou nas demais modalidades do gênero. “O romance policial por excelência não é aquele que transgride as regras do gênero, mas o que a elas se adapta” (TODOROV, 2004, p. 95), lemos num célebre ensaio sobre a tipologia do policial.

O segundo aspecto é o da atuação da personagem principal: como é Jaime Bunda enquanto detetive?

Conforme comentamos em **“O cérebro e a bunda de um detetive: investigando Jaime Bunda”**, nossa personagem é tratada paródica e ironicamente por seu autor naqueles traços mais gerais de sua composição [incluídos aqui a bunda, o nome, a origem, a trajetória e as pretensões (considerar-se detetive cerebral, por exemplo, mas não agir de acordo com

esta autoavaliação)]; como também, ao entrar em ação, atuar na contramão dos detetives canônicos do gênero policial.

Jaime não resolveu o caso para o qual foi inicialmente designado.

Tal feito foi realizado pela ação conjunta de Kinanga e Dona Filó por procedimentos não admitidos nas convenções do gênero policial, pois estas não aceitam a presença do fantástico ou maravilhoso como método de investigação. Nosso detetive também não conseguirá implicar o senhor T como o mandante do crime contra a economia angolana.

Jaime Bunda, portanto, não é infalível e nem irá restabelecer a ‘ordem’ quebrada pelo crime, como o fariam os detetives da corrente de enigma ou de espionagem. No entanto acredita, como aqueles, que tal é possível.

Não é Jaime o homem de ação violento e cínico do *noir*, embora o mundo em que circule seja tão gritantemente distópico quanto aquele.

Essa disparidade na construção de Jaime Bunda enquanto detetive, como observamos anteriormente, nos propõe uma equação que não fecha em termos dos paradigmas dos detetives do gênero policial.

Os traços de detetive de enigma e *noir/hard-boiled* que se cruzam um tanto despropositadamente na personagem Jaime Bunda e em diversos lances da narrativa protagonizados por ela antes parecem ser efeito da superposição que a personagem efetua em si mesma dos traços dos detetives dos livros e filmes que tanto admira. Nem detetive de enigma nem superagente secreto nem detetive *hard-boiled*, Jaime Bunda é uma colagem de suas leituras favoritas, um ‘detetive intertextual irônico paródico’ (para cunharmos um palavrão), mas sem, no entanto, ter o desempenho como de seus heróis, transgredindo, nesse ponto, as regras do gênero policial. Por isso mesmo, Jaime Bunda acaba por se revelar menos um detetive e muito mais uma personagem singularmente angolana e ‘demasiadamente humana’. Tal caracterização do detetive principal em *Jaime Bunda, agente secreto* também não nos parece apontar para o pertencimento da obra ao gênero policial nos moldes convencionais.

A conjugação desses aspectos acima mencionados, relacionados com a estrutura da narrativa e com a caracterização do detetive, por sua quebra das regras que fundamentam o gênero, indicam que *Jaime Bunda, agente secreto* não é uma narrativa policial.

Outros elementos ficcionais muito importantes nas narrativas do tipo *noir* e onipresentes na obra que estudamos são a atmosfera profundamente distópica, os temas da

brutalidade, competição desenfreada, impunidade e desagregação de valores, a presença da *femme fatale*, a corrupção social, especialmente entre os mais ricos, as assimétricas relações de poder e o banditismo organizado.

Depois do desencanto causado pela Angola pós-1991, onde se deixaram para trás os sonhos de uma sociedade utópica e se abriu caminho para uma sociedade tão competitiva, brutal e distópica quanto a retratada nos romances *noir*, deve ter parecido ao autor de *Jaime Bunda, agente secreto* que, no começo do século XXI, um romance que aproveitasse, mesmo transgredindo-os, os elementos do gênero policial, encontraria motivos, temas e grande fôlego para falar *comme il faut* desse momento histórico da sociedade angolana.

3.2.9 Ascensão e queda de Jaime Bunda

A obra de Pepetela, como entende Benjamin Abdala Júnior, pode ser relacionada com a estrutura de ascensão e queda dos sonhos libertários, como no mito de Ícaro, o que pode ser percebido seja ao focalizarmos as atitudes das personagens, ou o desenvolvimento do todo de sua obra. O mito de Ícaro, entendido como figuração da utopia libertária, simboliza o desejo humano de voar. É o voo que liberta das prisões, históricas ou psicológicas, e propicia a visão e a construção de novos horizontes, mais amplos e significativos (ABDALA JUNIOR, 2003, p. 13-31; p.239-247).

Focalizando aqui a personagem-título de *Jaime Bunda, agente secreto*, através da caracterização e atos que lhe atribuiu seu irônico autor, buscaremos comentar, não conclusiva e nem exaustivamente, como se dá a oscilação da personagem entre os movimentos de ascensão e de queda dos sonhos e utopias libertárias.

Sonhos e utopias libertárias são entendidos aqui como construções da imaginação e da práxis humana que desestabilizam a rigidez das hierarquias presentes na vida em sociedade, rompem os grilhões que enredam pessoas e países em relações assimétricas, questionam e modificam ideias e ações tidas por inquestionáveis, criando alternativas ao real e transformando o mundo num lugar melhor, aqui e agora, e também no futuro.

Semelhantes projetos e práticas libertárias remetem à compreensão contemporânea de que não há em nossos horizontes ‘um’ único inimigo da liberdade: as opressões são múltiplas. Patriarcalismo e machismo, racismo, consumismo, degradação da natureza, controle social, intolerância, autoritarismo, burocracia, exploração do trabalho, coisificação

do outro, entre outras formas de imposições hegemônicas e cerceamentos, seriam algumas dessas cadeias que é preciso quebrar (SANTOS, 2000).

Para Boaventura de Souza Santos (2000), tais transformações em direção à(s) utopia(s) só podem ser realizadas por subjetividades rebeldes – subjetividades conformistas imobilizariam essas aspirações.

Por conseguinte, subjetividade rebelde seria aquela inclinada a romper com os elos opressivos acima mencionados e capaz de voar.

A este campo semântico do movimento de *ascensão* pertencem as ideias de libertação da gravidade, correr velozmente, coragem, entusiasmo, alento, impetuosidade, imaginação, inspiração, leveza, movimento, agilidade, princípio de juventude, esperança, desejo de conhecimento, mudança, paixão... tudo o que trama a favor dos projetos utópicos.

Em sentido contrário, subjetividade conformista seria aquela que impõe e suporta os vários aprisionamentos sendo, portanto, incapaz de voar e propensa à queda.

Ao movimento de *queda* se associam ideias de peso, morosidade, obediência, temor, submissão às leis da gravidade, imobilidade, certa ‘materialidade terreal’, manutenção do *status quo*, desesperança, fracasso, prostração... tudo o que conspira contra os sonhos libertários.

3.2.9.1 A bunda

Para compreender como é construída a personagem-título de *Jaime Bunda*, agente secreto em torno do par de opostos ascensão e queda, começaremos pela característica superlativa que lhe angariou o ‘sobrenome’: a bunda. Deixando de lado a óbvia alusão a ‘Bond’, de James Bond, parodiado no romance, ao nosso detetive é atribuída uma qualificação que o distingue do exterior, como nas caricaturas ou nas chamadas personagens planas. O que nos interessa, por ora, é como este formidável atributo marca as ações da personagem e que sentido parece lhes conferir. Herança da mãe, uma senhora que tem um “valente traseiro”, a bunda de Jaime é descrita como “avantajada”, “exagerada em relação ao corpo”, “as suas nádegas exageravam”. O detetive “esperava pacientemente na sala, sentado na mesma cadeira,[...] amolgando a cadeira com o peso da sua bunda” (p.13). Ficamos sabendo também que “o estagiário Jaime Bunda não corria, era contra os seus

princípios de vida” (p.12), que o peso de sua bunda praticamente o gruda ao assento, exigindo do detetive demasiado esforço para erguê-la dali, como o chefe Chiquinho não deixa de notar: “Como é que um tipo tão novo podia demonstrar tanto esforço e sofrimento para se levantar de uma cadeira? Os suspiros de Jaime Bunda eram de cortar o coração” (p.17). Ao sair do gabinete do chefe, o detetive “virou em câmera lenta para a saída e nunca, nunca mesmo, o chefe Chiquinho viu alguém demorar tanto tempo até chegar à porta, abri-la e desaparecer” (p. 17).

Todas as atribuições acima referidas esboçam/desenham/se associam com ideias de peso, imobilidade, morosidade, oposição ao princípio de juventude, materialidade terreal, submissão à lei da gravidade – que se relacionam ao movimento de queda. A portentosa bunda do detetive angolano, em princípio, é elemento da caracterização que o inclinaria à *queda*.

3.2.9.2 A personagem enquanto detetive

Comentaremos agora brevemente a ação da personagem enquanto detetive, no próprio curso da investigação que lhe foi confiada. Depois de longo tempo sentado esmagando e moldando com a bunda o assento de sua cadeira da sala de detetives, Jaime é finalmente chamado a investigar um caso. Trata-se de uma menina violada e assassinada, menina pobre, de apenas catorze anos, uma ocorrência considerada banal. O detetive-estagiário começa sua investigação inspirado pelos livros policiais de norte-americanos e ingleses que lê desde a infância onde aprendeu que “o crime não compensa e que não há crimes sem solução, mas investigadores que não vão até o fim”. Movido por essas convicções, sua insistência detetivesca o põe no rastro de certo senhor T, alto figurão do governo angolano. Ao saber do andamento das investigações o chefe de Jaime, Chiquinho Vieira, o aconselha a alterar o rumo do inquérito e mirar em outra direção. Jaime, no entanto, desobedece ao chefe e continua na pista do figurão, sempre movido pela ideia de que o trabalho do detetive é investigar e descobrir a verdade, chegando a saltar da cadeira quando se lembra de algo que o porá no encalço do todo-poderoso senhor T, para a perplexidade de seu superior:

De repente, Jaime Bunda saltou da cadeira. Literalmente. O chefe mais pasmado ficou, pois sabia a dificuldade que o outro tinha em se levantar, nunca ninguém era tão lento e demonstrava tão visível máscara de sofrimento. Desta vez, picado por uma surucucu ou lacrau, o certo é que o agente estagiário se pôs de pé num instante, pediu desculpa, chefe, lembrei-me agora de uma coisa vital, e saiu quase a correr, deixando o superior de novo sem fôlego ao ver a agitação que percorria aquela bunda a alcançar a porta.

(PEPETELA, 2003, p.97)

A atitude impetuosa e desobediente de Jaime acabará por levá-lo a desbaratar uma quadrilha de falsificadores de kwanzas que preparava um grande golpe contra a economia angolana. Em outro desdobramento da narrativa, com relação ao assassinato da menina, Jaime Bunda pressiona Kinanga, funcionário de outra repartição estatal, com visitas costumeiras para filar uísque e conversar sobre romances policiais e sobre o caso que têm em mãos, visitas que Kinanga considera enigmáticas e preocupantes e que o constroem a prosseguir na investigação do caso (em vez de deixá-lo para lá por considerá-lo irrisório) e a encontrar o culpado, que vem a ser o filho de um importante deputado.

Independentemente do fato do senhor T escapar incólume do caso da falsificação de kwanzas e de se duvidar, na própria narrativa, da justa punição ao filho do deputado, interessa-nos aqui o conjunto das ações da personagem enquanto detetive. Tais ações configuram uma subjetividade rebelde, com marcas insuspeitas de leveza, velocidade, espírito de desafio, desejo de conhecimento da verdade, desobediência, impetuosidade e imaginação, e o relacionam ao movimento de *ascensão*.

3.2.9.3 A relação com as mulheres

Outro aspecto da construção da personagem diz respeito a seu relacionamento com as mulheres, tema já tratado anteriormente, no entanto, olhado agora do ponto de vista da ascensão e queda dos sonhos libertários.

Jaime Bunda tem uma namorada, a Florinda, mulher casada com um kamanguista, a quem o detetive pretende suplantar. Florinda é uma angolana bonita, experiente, mais velha do que ele, e pouco afeita à submissão. Pelo contrário, ela namora com Jaime para conseguir dele informações privilegiadas para proteger seu marido, que também desconhece esse arranjo. Apaixonado por Florinda, porém sofrendo a concorrência do marido, o detetive

contrata um sujeito para lhe dar uma surra e afastá-lo do país, mas o tiro lhe sai pela culatra. Uma furiosa Florinda, ao descobrir o que Jaime Bunda pretendeu fazer, dá-lhe uma grande surra, unhando-lhe a cara e enchendo-o de bofetões, deixando-o com o rosto muito machucado e o olho inchado, o que mais tarde será propagandeado pelo detetive como resultante de um ataque de bandidos. Despeitado pelo rompimento e humilhação infligidos pela namorada, Jaime Bunda olha com novo interesse para Solange, a secretária linda e burra do chefe Chiquinho Vieira:

Mil vezes melhor que Florinda. E jovem, carne fresca. Com a vantagem de ser conhecida como burra, o que implicava pouca capacidade de armar em evoluída independente, a dizer constantemente ninguém manda em mim, como começavam a surgir alguns exóticos personagens agora, herdeiros do finado processo revolucionário e da dita campanha de emancipação da mulher.

(PEPETELA, 2003, p. 129)

Ainda que o imaginário do detetive esteja povoado pelas fantasias masculinas hegemônicas de um James Bond, por exemplo, e pelas determinações machistas de sua própria cultura, como em “só o homem pode ter duas mulheres, nunca o inverso, isso é adultério” (p. 69), Jaime Bunda escolheu uma namorada difícil de dominar. Até o fim do romance, seus pensamentos verdadeiramente amorosos se voltarão apenas para Florinda. Na prática, o detetive se deixou levar pela paixão, pelo ardor que sentia por ela, e não por sua adequação aos ritos patriarcais. Os pensamentos que ele expressa a esse respeito durante a narrativa, no entanto, em relação à Florinda, à Solange ou a outras mulheres, se associam com o campo da opressão e, nos termos aqui propostos, estão relacionados com o movimento da queda. Mas a Florinda ‘real’ não se adequou ao figurino e quebrou suas expectativas. Suas fantasias de supremacia em relação a ela foram logradas. Este quebrar das expectativas machistas dominadoras, o rotundo fracasso do detetive nestas suas intenções, acaba aproximando a personagem, através de sua dolorosa (e hilariante para nós leitores) experiência, ao campo da ascensão. No tocante ao relacionamento de Jaime Bunda com as mulheres, portanto, as imagens de *ascensão* e *queda* coexistem e não encontram, pelo menos neste romance, uma mais acabada solução.

3.2.9.4 A comicidade da personagem

Os movimentos de queda ou ascensão podem ser também flagrados na personagem por meio de seu caráter fortemente cômico.

Muito desse caráter é obtido através do aspecto paródico da personagem. Isto se traduz pelas diversas inversões realizadas em relação aos detetives da tradição do gênero policial, ou seja, pelas ineficiências, erros, vacilos, mimetismos, desvios e distância (cômica) que a personagem mantém dos modelos canônicos.

Jaime Bunda provoca riso quando sua relação com Florinda inverte parodicamente as atuações do violento detetive de Spillane. Ou quando ele se autoengana com frequência, supondo-se tão astuto quanto Sherlock Holmes ou tão ágil quanto James Bond. Rimos de seus desejos de poder.

Nosso riso vai corroendo a personagem.

Essa corrosão o rebaixa, o diminui em sua posição hierárquica, em suas pretensões detetivescas ou de poder, fazendo-o perder o peso das esferas oficiais, tornando-o mais leve. O que não é de estranhar, pois, como sabemos, o riso tem a capacidade de desestabilizar e criticar as hierarquias, de desmontá-las e apresentá-las como ridículas, o que subverte a ordem estabelecida e tem efeito libertador. Como nos ensina Bakhtin:

O riso tem o extraordinário poder de aproximar o objeto, ele o coloca na zona do contato direto, onde se pode apalpá-lo sem cerimônia por todos os lados, revirá-lo, virá-lo do avesso, examiná-lo de alto a baixo, quebrar o seu envoltório externo, penetrar nas suas entranhas, duvidar dele, estendê-lo, desmembrá-lo, desmascará-lo, desnudá-lo, examiná-lo e experimentá-lo à vontade. O riso destrói o temor e a veneração para com o objeto e com o mundo, coloca-o em contato familiar e, com isto, prepara-o para uma investigação absolutamente livre.

(BAKHTIN, 2010b, p. 413-414)

Esta poderosa arma política de crítica social, por si, constrói espaços de rebeldia e utopia, ao não referendar o *status quo*. Todas as ações de Jaime Bunda que mais se aproximam daquelas que lemos como conformistas sofrerão este efeito compensador. Ainda assim, elas valerão pelo que são e seremos nós os leitores que faremos, pelo riso, este ajuste interpretativo e libertário.

A corrosão da personagem pelo riso a mantém em ascensão.

3.2.9.5 Conformismo e rebeldia de um detetive angolano

Na construção da personagem Jaime Bunda no tocante aos aspectos que tratamos – a bunda, o detetive, a relação com as mulheres, sem esquecer as observações relativas à sua comicidade –, se nota uma espécie de registro híbrido, no qual um misto de conformismo e rebeldia parece mover o processo de caracterização literária, não havendo preponderância de nenhum desses movimentos, e mantendo-se, cada um deles, com acentos nítidos e fortes. Em diálogo direto com uma sociedade angolana com muitos traços distópicos – pobreza, corrupção, burocracia, máquina estatal centralizadora, nepotismo, injustiça social, criminalidade urbana, elites bem situadas como no tempo colonial, capitalismo selvagem –, a personagem parece manter, ela mesma, em sua subjetividade e em sua trajetória romanesca, aquela dimensão dialética de oscilação entre ascensão e queda dos sonhos libertários, com a qual a obra de Pepetela tem sido relacionada.

3.2.10 Uma seção para dona Filó ou como dona Filó sabe o que sabe

Como classificar dona Filó? Enquanto detetive da narrativa? Talvez como representante do universo feminino? Ou, ainda, situá-la num futuro trecho sobre realismo maravilhoso, já que esta personagem, interlocutora do espírito das águas, tem poderes sobrenaturais que são requisitados pela polícia angolana como auxílio para seus métodos ocidentalizados de perquirição da realidade? Em que lugar encaixar esta personagem que vai ganhando importância ao longo do livro, mesmo que de modo aparentemente tão discreto?

A dificuldade em dar uma única resposta a essa questão e a própria importância da personagem nos convenceram de que dona Filó merecia um subcapítulo de nossa tese, mas como eliminar a subalternidade da partícula ‘sub’ de subcapítulo? Denominamos então este segmento de *seção*, no sentido de “divisão de uma obra escrita”, para que Dona Filó pudesse ter aqui uma seção (ou até uma sessão) só sua.

De fato, dona Filó já foi incluída no trecho sobre as mulheres, pois ela é uma de suas mais importantes representantes em *Jaime Bunda, agente secreto*, e talvez fosse correto reunir os dois textos, até para evitar repetições, mas esse arranjo torna possível enfatizar aspectos diferentes da personagem.

Vamos, portanto, retomar nossa reflexão sobre esta personagem a partir de seu nome: 'Filó'. E em se tratando de Pepetela, convém rastrear as possibilidades relacionadas a tal denominação.

Como encontramos no dicionário, 'filó' é o "tule de seda, algodão ou outro material"[...] "cuja urdidura forma uma espécie de rede". E 'rede', no mesmo dicionário, é o "entrelaçado de fios, de espessura e materiais diversos, formando um tecido de malhas com espaçamentos regulares" com a qual se poderia "apanhar peixes, aves, insetos etc." (HOUAISS, 2009)

É por esta rede sensória tão delicada que dona Filó apanha o vestígio da menina no banco do carro, conseguindo assim apanhar também o assassino.

Dona Filó, então, através de seu método não racional de investigação da realidade consegue apontar o autor do crime tornando-se, deste modo, a verdadeira detetive desta narrativa. Contudo, como dona Filó sabe o que sabe?

Em "Sinais – Raízes de um paradigma indiciário", Carlo Ginzburg analisa um modelo epistemológico que chama de 'paradigma indiciário', surgido na esfera das ciências humanas por volta do final do século XIX, que se baseia na leitura e interpretação de indícios, marcas e sinais, com a finalidade de reconstruir um acontecimento. As origens desse paradigma se deveriam à atividade dos caçadores, *in illo tempore*, que necessitavam decifrar as marcas deixadas pela passagem dos animais. "O caçador teria sido o primeiro a 'narrar uma história' porque era o único capaz de ler, nas pistas mudas (se não imperceptíveis) deixadas pela presa, uma série coerente de eventos." (GINZBURG, 1989, p. 152). Para Ginzburg, portanto, não só o paradigma indiciário, de grande importância para as ciências humanas, como também a arte da narrativa, seriam legado deste grupo humano que possuía este saber da arte venatória. Este modelo de conhecimento do caçador, como se vê, dirige sua busca para o passado. Esse mesmo padrão de investigação do passado, utilizado pelo caçador, é seguido também pelo detetive e pelo historiador.

O olhar de quem indaga pode ser dirigido para as diversas categorias temporais, como argumenta este autor: "Em suma, pode-se falar de paradigma indiciário ou divinatório, dirigido, segundo as formas de saber, para o passado, o presente ou o futuro" (GINZBURG, 1989, p. 154). Quando uma investigação busca, através de índices ou sinais, desvelar o futuro, tem-se o modelo da adivinhação.

Reiterando: o caçador, o detetive e o historiador leem os indícios para reconstruir o passado; já o adivinho intenta ler o futuro. Quais desses modelos de conhecimento ou padrões de investigação da realidade dona Filó emprega em seus vaticínios e descobertas?

A primeira aparição de dona Filó, “a quimbanda famosa na Ilha” é no velório da Catarina Kiela. Quando vê Jaime Bunda entrar, cospe no chão com desprezo, pois foi informada que ele é da polícia e esses tais levaram dali o corpo da menina. Algum tempo depois, Jaime senta-se ao lado dela para comer a refeição que serviam no velório, conforme o costume angolano, e dona Filó se põe a conversar com ele, dizendo-lhe que atirou búzios e viu na areia as pegadas deixadas pelos caranguejos, e que estas lhe indicaram que Jaime Bunda não iria descobrir o assassino. Como sabemos, dona Filó acertou em cheio, pois Jaime não descobriu o assassino da menina: a quimbanda famosa na Ilha de fato adivinhou.

Para reforçar este modelo sagrado da adivinhação, lembramos que a própria dona Filó diz a Jaime Bunda: “Meu nome é Filó, Filomena no papel, nome de santa, não esquece. Quando tiveres medo de te mijar pelas pernas, lembra de mim”. O narrador nos revela os pensamentos de nosso detetive: “Raio da velha, era feiticeira ou quê? Com nome de santa?” (Pepetela, 2003, p. 75).

Sim, poderíamos responder a Jaime Bunda, feiticeira e santa, ou santa e mãe-de-santo, pois dona Filó/Filomena é depositária de duas tradições religiosas, a africana e a europeia.

Como sabemos, será a própria dona Filó que vai descobrir a identidade do assassino, pelo método de imposição das mãos sobre o banco do carro do filho do deputado que levou Catarina de carona para a morte. Contudo, diferentemente da cena inicial com Jaime Bunda onde a quimbanda busca ler o futuro, aqui dona Filó lê *o passado*: a menina esteve lá. Este é o modelo de conhecimento do caçador, do detetive, do historiador. O modelo do caçador só está presente como padrão: dona Filó foi neste momento *detetive*, porque apontou o autor do crime, e *historiadora*, porque pôde ler o passado, não só através dos indícios, mas porque foi investida simbolicamente nesta narrativa como pessoa que conhece a fundo a história de seu país.

Outro aspecto de dona Filó que gostaríamos de sondar é sua ligação com a menina assassinada. A fonte da ligação de dona Filó, uma “quimbanda famosa na Ilha”, interlocutora dos espíritos das águas, com a menina Catarina Kiela, nos obriga a pensar: quem é esta menina? Essa menina também aparece na Ilha, lugar onde vivem os Axiluandas, “gente de

Luanda”, “filhos do mar”, pescadores, uma comunidade de pessoas relacionadas com o negócio do peixe e com os cultos aos espíritos protetores das coisas da água, entre eles a Kianda. Escreve Pepetela em *Luandando*: “No caso dos Axiluanda, a *kyanda* é o espírito mais venerado e que implica ritos mais constantes, pois a sua influência é grande na actividade dos pescadores, sempre relacionada com o mar.” (PEPETELA, 1990, p.134)

A Kianda, nos ensina a professora Tania Macêdo em *Luanda, cidade e literatura*, é a mais ilustre moradora e a guardiã desta cidade:

A galeria de habitantes da Luanda da escrita não estaria completa sem a moradora mais ilustre da cidade: a Kianda. É a ela que são dedicadas as festas da Ilha, é a Kianda que guarda as águas da capital angolana (sejam as do mar ou as da “lagoa do Kinaxixe”, por exemplo) e a ela é dedicada a cidade de Luanda, conhecida como a “cidade da Kianda”.

(MACÊDO, 2008, p. 137)

Ainda em *Luanda, cidade e literatura*, a autora se pergunta que aparência teria a ‘sereia’ do Kinaxixi (a Kianda) e onde ela residiria atualmente, já que aterraram sua lagoa? E responde em seguida: “Segundo o imaginário luandense, a Kianda, que tem uma aparência humana (não guardando qualquer semelhança à sereia europeia, figura híbrida peixe/mulher) continua a morar no Kinaxixi, de onde nunca se ausentou.” (MACÊDO, 2008, p.140) E é esta pesquisadora também que nos oferece à leitura trecho do *Correio da semana* assinado por José Luandino Veira e Arnaldo Santos e citado pelo antropólogo Virgílio Coelho, com uma descrição da Kianda que não deixa margem a dúvidas, pois é depoimento de ‘testemunhas luandenses privilegiadas’:

Qual sereia, qual areia! Sereias eram as tágides do zarolho Luís Vaz de Camões e as outras ditas que obrigaram Ulisses de Ihe amarrarem num mastro, como cantou outro poeta cego, o grego Homero. (...) Quianda, quituta e outros belos nomes, é ser inteiro completo. Garanto por que Ihe vi, na nossa lagoa do Kinaxixi. Se é homem, é inteiro, mulher inteirinha é. Nada de bipolarização. Que se escondem, por vezes, em pessoas penando no mundo, em disfarce de pequena deformidade física, coisinha de dar aviso a todos nós, os que não sabem ler mas sabem saber.

(VIEIRA & SANTOS apud COELHO apud MACÊDO, 2008, p. 142)

Lemos também em texto de Ruy Duarte de Carvalho, “as ‘sereias’ são como as pessoas, andam calçadas mesmo, podem até usar ‘quedes’ ” (CARVALHO apud MACÊDO, 2008, p.141).

Se a Kianda pode andar por aí, de chinelo ou quedes, na forma de homem ou de mulher, quem sabe até poderia tomar uma carona com um assassino e sofrer o que os humanos sofrem, mesmo sendo um encantado do reino mágico ou maravilhoso?

Este assassinato simbólico que estamos sugerindo aqui se reforçaria pela data em que o crime ocorreu, como analisamos anteriormente neste trabalho, coincidindo com o feriado da Independência de Angola. A Kianda é associada à cidade de Luanda, e esta cidade não só se ofereceu como um lugar onde as diversas etnias de Angola se reuniram podendo gestar assim um projeto de nação, como também abrigou os ideais do projeto da nação independente, e suas utopias (irrealizadas). Para o benguelense Pepetela, foi nos musseques de Luanda que se forjou um projeto de nação:

[...] o musseque era (e tudo leva a crer que permanece) um espaço transétnico onde de facto nasceu a ideia de nação e onde ela se reforça constantemente pela integração dos elementos que vão chegando das zonas rurais.

(PEPETELA, 1990, p. 108)

Como não associar as utopias sonhadas e irrealizadas ao assassinato simbólico da guardiã e moradora mais ilustre da capital de Angola?

Se pudéssemos fazer semelhante associação, teríamos aqui um motivo adicional para que dona Filó, a interlocutora dos espíritos das águas, tenha sido neste livro a escolhida para dialogar com uma presença-ausência, com um presente-passado, com uma perda, não só porque dona Filó é a interlocutora destes *ituta* (seres espirituais ligados à natureza), como também porque esta narrativa parece querer nos dizer que a Kianda só pode existir ligada a seu lugar de origem, à sua paisagem ancestral, e que esta vem sendo alterada velozmente nesses novos tempos.

3.2.11 *Jaime Bunda, agente secreto: reflexões de leitura*

Neste segmento final do presente capítulo, que focaliza a obra *Jaime Bunda, agente secreto*, do escritor angolano Pepetela, buscamos indicar o rumo que tomaram os temas até aqui discutidos.

A estrutura narrativa da obra analisada, ao usar procedimentos metaficcionais em sua composição, com presença de diversos narradores e a intrusão da ‘voz do autor’, provoca distensão do suspense, aumento do teor crítico e a consequente quebra das regras dos cânones do gênero e que, somada a uma caracterização paródica e irônica do detetive que dá nome ao livro, desviam a obra de ser uma narrativa policial, podendo-se dizer que a obra *Jaime Bunda, agente secreto* configura-se como um falso romance policial.

Há, no entanto, sem que se invalidem as observações do parágrafo anterior, uma larga utilização da estrutura, temas, motivos, clichês e ambientação do gênero policial, principalmente na sua vertente *noir*, elementos bastante apropriados para retratar a brutalidade social, as relações de poder entre as classes e os gêneros, a corrupção, a violência e a distopia reinantes na sociedade angolana contemporânea.

Ainda que, por força daquelas inúmeras estratégias ficcionais mais acima mencionadas, esta obra de Pepetela não se caracterize ao fim e ao cabo como obra do gênero policial, também não se distancia dele de modo absoluto. Como lemos em *Os gêneros do discurso*, de Todorov:

O fato de a obra “desobedecer” a seu gênero não o torna inexistente; somos quase levados a dizer: pelo contrário. E isso por uma dupla razão. Primeiro, porque a transgressão, para existir como tal, necessita de uma lei – que será, precisamente, transgredida. Poderíamos ir mais longe: a norma não se torna visível – não vive – senão graças às suas transgressões.

(TODOROV, 1980, p. 44-45)

Dentre os muitos e variados jogos intertextuais presentes na construção da obra em questão destacamos principalmente as relações paródicas efetuadas com a série James Bond e com os romances de enigma, e em certa medida também com a vertente *noir* do policial, especialmente no que toca à representação da mulher, cujo intuito nos parece ser fazer desgastar pelo riso e ridículo o discurso hegemônico contemporâneo globalizante e patriarcal; a relação parafrásica com *Lua na sarjeta*, de David Goodis (hipoteticamente) e com *A primeira investigação de Maigret*, de Simenon (demonstrada de modo explícito) cujo

propósito seria apontar a atualidade de tais obras, fazê-las falar novamente porque o seu discurso, infelizmente, ainda não se esvaziou.

Não seriam estas as únicas referências ao gênero policial em *Jaime Bunda, agente secreto*: algumas não foram mencionadas no corpo deste trabalho e, provavelmente, muitas nos escaparam. No entanto, as obras acima citadas são, pelos motivos acima expostos, fundamentais para a construção do(s) sentido(s) desta obra que foi a primeira assinada por Pepetela no século XXI.

A representação da mulher nesta narrativa obedece a pelo menos duas ordens simbólicas diferentes, a da personagem-título (e de outras personagens laterais, como os vilões) e a da obra.

A personagem Jaime Bunda, como sabemos, tem uma ótica machista e patriarcal, tanto adquirida dentro de sua própria cultura como nos filmes e livros do gênero policial. Já a obra, em sua íntegra, através de seus narradores irônicos e de sua mulher narradora, da diversidade de personagens mulheres nos mais variados papéis, e do próprio tratamento paródico da personagem-título, contraria os pressupostos ideológicos de uma hegemonia masculina e propõe outra ordem simbólica, o que condiz, por sinal, com uma narrativa que trata o tempo todo do descompasso das relações de poder na sociedade angolana.

A atmosfera de selvageria nas relações sociais predomina na obra, efeito obtido através do acúmulo de imagens de caça e devoração espalhadas pelo livro, desde o crime do início da narrativa a menções correlatas, como a dos hábitos do chefe do Bunker (assemelhado ao minotauro ou a um vampiro), bem como às violentas cenas de tortura protagonizadas pelo D.O. (o Diretor Operativo dos SIG e parente de Jaime Bunda), ou ainda no desencanto generalizado com a sociedade que está se construindo na Angola pós-libertação colonial, que tais cenas nos parecem ilustrar.

Para um autor como Pepetela, cujo projeto literário é indissociável da história de seu país, não nos parece gratuito o fato de que o livro que escolheu para ser o primeiro a ser publicado no século XXI mantenha tão fortes relações com o gênero policial.

FINAL DO INQUÉRITO OU CONCLUSÕES

1 *BERENICE DETETIVE* E JAIME BUNDA, *AGENTE SECRETO*: AFINIDADES E DIFERENÇAS

As pesquisas realizadas no âmbito desta tese buscaram de início entender as características fundamentais do gênero policial, principalmente aquele praticado na vertente clássica ou de enigma, na *hard-boiled* e *noir*, e na de espionagem, com o propósito de exercer a análise comparativa entre as duas narrativas de nosso *corpus* (que dialogam intensamente com tais vertentes) através do ângulo deste gênero literário. Este '**FINAL DO INQUÉRITO**', por conseguinte, procurará concluir o esforço até aqui empreendido, reiterar as principais ideias deste trabalho e, porventura, apresentar outras.

O gênero policial é uma categoria literária relativamente recente, com menos de dois séculos de existência, com seu surgimento relacionado ao desmesurado crescimento das cidades nas novas sociedades industriais florescentes nos grandes centros de poder a partir do século XIX, o que acabaria por configurar lugares superpopulosos, intrincados, opressivos e violentos, imersos em angústias e contradições. Nestas novas cidades industriais são ambientadas as narrativas do novo gênero, que buscava expressar esta experiência humana do viver em sociedade.

Se o novo gênero encontrou, inicialmente nos jornais, 'magazines' e livros da febril imprensa que ganhava amplas tiragens e significativo número de leitores, o seu veículo de expressão privilegiado, com a chegada dos novos meios de comunicação tais como o cinema, o rádio, a televisão, mais tarde o computador e a internet, não se viu diminuído o seu interesse.

Por um lado se pode pensar que a vigorosa permanência deste gênero literário tanto em suas formas mais convencionais como nas mais experimentais esteja ligada ao efeito multiplicador que o próprio gênero provoca, por outro se pode considerar que o tipo de experiência humana do viver em sociedade mergulhada em angústias e contradições que ele busca expressar ainda não se esgotou.

Berenice detetive nos pareceu firmar-se como obra de literatura infantil bem como obra do gênero policial, esta filiada à vertente clássica ou de enigma. Ocorre um assassinato, solucionado pela investigação levada a cabo pelo gordo, cujo modo de operar é o da intensa cerebração ao redor de pistas, método tradicional dos detetives nas narrativas de enigma

desde Edgar Allan Poe. Além do modo de operar do detetive, que acabamos de mencionar, a própria natureza do crime, bem como seu aspecto familiar e de salão, reforçam a filiação de *Berenice detetive* à vertente clássica do gênero policial. Ainda assim, as contradições entre a estrutura temporal das narrativas de enigma e a da obra *Berenice detetive* (pois nesta o crime ainda não ocorreu quando começa a história, o que não é usual nas narrativas de enigma e sim nas do tipo *hard-boiled/noir*), a decorrente perda da imunidade de seus detetives, como também principalmente a ambientação tendente ao *noir* no que diz respeito ao *éthos* das personagens adultas, acrescentam a esta narrativa traços da vertente *noir*. São estes traços que mantêm, ao longo desta narrativa, tons e atmosfera críticos, cáusticos e 'fedorentos'.

As convenções do gênero policial são respeitadas em *Berenice detetive* e não se faz, aqui, em relação aos temas e assuntos deste gênero, concessões ao leitor imaginado para esta obra, supostamente uma criança.

A obra *Jaime Bunda, agente secreto*, por sua vez, atenta contra várias convenções do gênero policial e não lhe pertence de pleno direito. Entre as transgressões mais importantes citamos a presença de uma 'voz de autor' e dos vários narradores da obra, os comentários deste 'autor' sobre os diversos lances romanescos propiciados por seus narradores, estratégia que cria distância crítica entre a matéria narrada e seus leitores, ferindo assim o envolvimento com o suspense de um romance supostamente policial; o tratamento altamente paródico de seu detetive e principalmente a sua não resolução do assassinato da Catarina Kiela, a 'catorzinha', o que foi realizado por Kinanga e dona Filó.

Se Kinanga atuou por métodos investigativos tradicionais, dona Filó chegou ao autor do crime por métodos sobrenaturais, e aqui se quebra uma regra fundamental do gênero policial, tanto o de enigma/clássico quanto o *hard-boiled/noir*, que é a obrigatoriedade da resolução do crime se dar não por meios mágicos ou miraculosos, mas 'racionais'. Já a insatisfatória solução do caso das kwanzas falsas, deixando a impressão de que o alto figurão do Estado angolano saiu ileso e prenderam-se os 'patos', não é estranha ao gênero policial na vertente *noir*, é quase sua marca registrada.

Embora *Jaime Bunda, agente secreto* não seja de fato uma obra do gênero policial, também não o abandona totalmente. Para lidar com essa aparente descoordenação lembramos que, se esta narrativa parodia James Bond, o Mike Hammer do Spillane, como também em certa medida Nero Wolfe e Sherlock Holmes, por outro lado, parafraseia e se

‘apropria’²⁴ do enredo de um romance de Simenon, um dos principais escritores do gênero policial, não para parodiá-lo, em absoluto, mas para buscar nele um forte legado de crítica social.

A atuação dos detetives é questão central nas narrativas do gênero policial, contribuindo para a qualificação de um enredo como pertencente ou não ao gênero, e relacionando-a também com suas variantes.

Na obra *Berenice detetive* tal atuação questiona o próprio título da narrativa, na medida em que o detetive da obra não é a Berenice, mas o gordo. Berenice opera de modo ‘intuitivo’ (conhecimento quase instantâneo que não dependeria de análise ou raciocínio, conforme dicionarizado, atributo de personalidade que nesta narrativa é relacionada ao princípio feminino, à parte *yin* da polaridade *yin-yang* da ancestral filosofia chinesa) e impetuoso. É Berenice quem desconfia que tia Rosinha não teria morrido de morte natural, dando início a toda a investigação. Mas seus modos de operar não a levam a resolver o caso, antes causam complicações e até a necessidade de ser salva pelo gordo das garras dos vilões, como uma *bond-girl*. Ainda que possamos entender tais cenas como tonalizadas de humor ou mesmo ironia, o fato é que Berenice não resolveu o caso. Quem o fez foi o gordo, com o método de operar dos detetives clássicos. Como aqueles, o gordo utiliza, para solucionar o crime, os poderes do cérebro: raciocínio lógico, pensamento intenso e continuado e pensamento criativo, sem qualquer utilização da força física.

Jaime Bunda também não resolve o caso para o qual foi designado, embora acabe por acaso levantando lebres que não caçava, mas sem conseguir apanhá-las. Em sua caracterização como detetive misturam-se traços tanto dos tipos enigma e *hard-boiled* como dos agentes secretos à la James Bond — Bunda é o próprio ‘mosaico de citações’ dos detetives da literatura e do cinema, sem, no entanto, obter o mesmo desempenho de seus pares ficcionais. O fracasso de Jaime Bunda se dá por uma série de inversões paródicas com propósito irônico-crítico. O modo de operar deste detetive não é o cerebral, como ele apregoa, tampouco o violento-muscular. Ele emprega quase sempre a fastidiosa ‘campana’, seguida das perseguições ao suspeito no fumacento calhambeque da polícia angolana, mais os relatórios ao Diretor Operativo. O que melhor faz Jaime Bunda, entretanto, habilidade provavelmente aprendida dos detetives *hard-boiled*, é tomar uísque, o que o leva a fazer

²⁴ Palavra utilizada aqui no ‘sentido fraco’ da expressão, entendida no contexto acima como ‘aproveitamento’ parafrásico do enredo, e não ‘apropriação’ no sentido de utilizar a mesma forma com significado oposto ou paródico.

continuadas visitas a Kinanga, o outro detetive desta narrativa, muito empenhado em resolver o assassinato da ‘catorzinha’, porque toma as constantes visitas de Jaime Bunda em busca do uísque por pressões governamentais, pois Jaime Bunda trabalha junto a escalões superiores da polícia estatal. Os métodos de Kinanga são os da rotina policial, com a busca sistemática de suspeitos, coleta de depoimentos em torno ao local do crime, insistência. Desse modo, Kinanga localiza, através das descrições de testemunhas, três automóveis muito parecidos com aquele que levou Catarina para a morte.

Para resolver o impasse, Kinanga chama a talvez mais importante ‘detetive’ desta narrativa, a mãe-de-santo dona Filó. A primeira aparição de dona Filó relacionada com o assassinato de Catarina ocorre no velório da menina, quando a mãe-de-santo diz a Jaime Bunda que este não irá apanhar o assassino. A predição de dona Filó é acertada. Como seu prognóstico, evidentemente, busca ler o futuro, dona Filó usou aqui os métodos dos adivinhos. A próxima atuação de dona Filó, também relacionada ao assassinato da menina, é quando Kinanga solicita sua colaboração. Dona Filó, então, dirige-se aos três carros suspeitos e impõe sobre seus bancos as mãos, apontando aquele onde Catarina sentou-se. O diagnóstico de dona Filó novamente é certo. Desta vez, o seu modo de operar é o de buscar ler o passado, como fazem os detetives e os historiadores. Ao acusar o filho de um importante deputado de assassinar uma jovem pobre, dona Filó de fato se afirma como detetive e como historiadora.

Do ponto de vista da representação da mulher a obra *Berenice detetive* obedece a uma ordem simbólica patriarcal, não se diferenciando, nesse aspecto, de parte da orientação principal de seus predecessores no gênero policial, temporalmente localizados entre a primeira metade do século XIX até o final dos anos 70 do século XX. As personagens masculinas são mais atuantes, mais prestigiadas, mais simpáticas e fazem a ação avançar, excetuando-se, aqui, o ímpeto inicial da personagem-título, mas que será desvirtuado até o final do livro. Tal assimetria nas relações de gênero é mais exemplarmente demonstrada nesta narrativa através da desastrada e desanimadora atuação de Berenice enquanto detetive, contrastada com o extraordinário e bem recompensado desempenho do gordo.

Por sua vez, a representação das mulheres em *Jaime Bunda, agente secreto* opta por encenar o conflito entre os discursos hegemônicos sexistas de várias personagens masculinas e do próprio Jaime — este misturando a ideologia machista da cultura angolana com aquela aprendida em seus livros e filmes policiais favoritos — com a atuação e

caracterização das personagens femininas enquanto seres humanos complexos e completos. Tal efeito é fortalecido pela presença de uma narradora argelina falando por meio de sua própria voz desta assimetria na sociedade africana, e pela determinante presença de dona Filó, que sintetiza o conhecimento feminino ancestral ligado à oralidade, intuição e espiritualidade, à longevidade e ao trabalho, convocados aqui para solucionar um crime que também é simbólico.

Em *Berenice detetive* bem como em outras obras da série a gordura do gordo é marcadora de sua 'excentricidade', entendida aqui como 'fartura', 'opulência'. Tudo na personagem é superdimensionado, hiperbólico. Sua gordura busca simbolizar os seus excessos, as suas sobras, tais como riqueza, esperteza, inteligência e criatividade. O monumental detetive Nero Wolfe é seu precursor, na excentricidade, na cerebralidade e na gordura, mas diferentemente deste, que tem dificuldades até para andar no próprio apartamento, o gordo, embora gordo, é leve.

Já a gordura de Jaime Bunda, especialmente sua bunda, acentua os aspectos que retratam uma personagem lerda, 'devagar quase parando', incompetente, pesada. No entanto, às vezes, surpreendentemente, aquela deixa de ser uma âncora para se transformar em mola propulsora da ação, sempre que o Jaime esteja embalado pelos sonhos de ser um detetive tão bom quanto os que lia desde menino, como quando achando-se de posse de uma pista, é capaz de saltar com grande agilidade, como se sua bunda não fosse tão grande nem tão volumosa e pesada. Jaime Bunda também tem parentesco com Nero Wolfe. Como este, é um bom garfo e tremendo bebedor de cerveja. Mas, enquanto o nova-iorquino tem a seu dispor um cozinheiro suíço que lhe proporciona as mais finas iguarias francesas e internacionais, Jaime Bunda dá cabo de pratos imensos da cozinha angolana, servidos em restaurantes semiclandestinos do Roque Santeiro, ou em tascas tradicionais do Bairro Operário.

A cidade de São Paulo apresentada em *Berenice detetive* não é um lugar agradável, muito ao contrário, é um verdadeiro *locus horrendus* violento e inseguro, ameaçador, cindido socialmente, hipermaterialista, enfumaçado e fedorento, espaço que exacerba angústia, medo e ansiedade nas relações sociais e humanas, mesmo que tais aspectos sejam retratados com exagero cômico. Mas o que dá o tom de inquietude dominante nesta obra são as relações familiares, descritas de modo breve e cortante e, no entanto, determinantes da própria trama da narrativa, como na tentativa de assassinato da escritora pelo próprio

irmão, ou na de um pai em matar o próprio filho, esta certamente atenuada pela intenção de lhe abreviar o sofrimento, além de muitas outras cenas reveladoras das relações venenosas ou hipócritas ou exploratórias no interior das famílias. Tais cenas não só ajudam a compor pela repetição e amplificação a ambientação distópica da narrativa, como são indissociáveis dos temas e convenções do gênero policial.

Jaime Bunda, o detetive convocado para desvendar o assassinato da menina Catarina Kiela, cruza a cidade de Luanda em todas as direções. Como o detetive-*flâneur* descrito por Walter Benjamin (1989), feito quem não quer nada ou está procurando outra coisa, Jaime Bunda vai ‘luandando’, meio sem rumo às vezes, sempre nos revelando as camadas escondidas ou meio encobertas da cidade constituídas por sua memória afetiva. Que lugar melhor para exercer a *flânerie* do que dar um pulinho no Roque Santeiro, ‘o maior mercado ao ar livre da África’, onde as mercadorias não estão em vitrines mas em esteiras, no chão, como roupas do Brasil, passaportes falsos, aparelhos eletrônicos, ou sobre bancas no Bairro Operário onde mulheres vendem pão, lata de tomate, chouriço, cigarros. Ao fazê-lo, este detetive não nos revela o autor do crime, mas a própria história da cidade, seus musseques, seus mercados, as ruas de terra batida, os confins da Ilha, as praias, as tascas, a mandioqueira no quintal da casa da mãe, nos mostra a cidade onde nasceram a ideia da nação angolana e a utopia da independência, e as ruínas destes sonhos, evidenciadas pelo contraste com a sociedade que de fato se ergueu ali, contraste encenado através de diversas metáforas que configuram a ambientação deste romance como um espaço de caça, onde os desprovidos de poder são caçados por aqueles que o detêm, como no tempo colonial.

Um dos mais relevantes motivos de *Berenice detetive* é o da maçã envenenada, ligado ao enredo de “Branca de Neve” e, como este, trazendo à tona os perturbadores temas do envenenamento da criança pelo adulto. Este ataque à infância, nesta obra de Marinho, é localizado no interior da dissimulada e interesseira família de classe média brasileira e se repete ao longo do texto, constituindo-se em um tema central, indissociável da estrutura da obra e de suas mais ambíguas e profundas (mas não necessariamente mais explícitas) significações.

Tal ataque também se faz presente na obra de Pepetela que aqui focalizamos e, além de ser aquilo que de fato aparenta, se reveste de intenções alegóricas: o ataque à infância pode ser lido como a destruição do novo, das mudanças, do espírito da juventude, das utopias, cometido por aqueles instalados no poder em Angola.

Não há, em *Berenice detetive*, a presença do maravilhoso. Os elementos de conto de fada presentes na obra, como a maçã envenenada e os anões de cimento, aumentam o desencantamento expressado pela narrativa. Se a maçã envenenada nos parece aludir às relações familiares tóxicas, os anões de cimento transmitem um sentimento de esvaziamento do mágico no mundo urbano contemporâneo, onde se desenvolve a ação das personagens. Os anões dos contos maravilhosos estiveram um dia aqui com seu potencial mágico e maravilhoso mas agora só temos seus simulacros de cimento que serviriam apenas para acender lâmpadas. Deste lugar, o maravilhoso foi expulsado, tornando-se não mágico.

Já em *Jaime Bunda, agente secreto*, a ação de dona Filó ao descobrir a presença de Catarina Kiela no banco do carro do filho do deputado por imposição das mãos é inexplicável de modo ‘racional’, trata-se de intervenção sobrenatural que podemos associar ao campo do mágico ou maravilhoso. Ainda que em tristes condições, o ato de dona Filó, a interlocutora dos espíritos das águas, naquele momento, reencanta o mundo, podendo ainda ministrar-lhe certa esperança de justiça.

A presença da intertextualidade em *Berenice detetive* se deixa ver através das muitas alusões, referências e citações tanto relacionadas ao gênero aqui focalizado, evidente na caracterização do detetive e no uso dos demais elementos comuns ao gênero, como também através de outras presenças literárias alheias ao policial, como, por exemplo, na caracterização rabelaisiana do Frade João, sua ação rebelde, briguenta, comilona e companheira, em menções a Monteiro Lobato seja nas solicitações de redações da professora Jandira ou mesmo nas descrições iniciais da casa do gordo, que nos lembra o modo como Lobato inicia *Reinações de Narizinho*, por exemplo, ou, mais centralmente, a relação com Branca de Neve, através do tema da maçã envenenada. Este tema adquire grande importância nesta narrativa, ao cruzar duas tradições literárias, a do conto de fadas e a do gênero policial, se constituindo não só em elemento do enredo como em sua própria estrutura de narrativa da variante de enigma, já que, além de fornecer o crime que ocupa todo o enredo, se recobre daqueles aspectos de crimes familiares ou de salão que se associam à variante clássica ou de enigma do gênero policial e que dão a esta obra uma inquietude particular.

O caráter paródico de *Jaime Bunda, agente secreto* faz da intertextualidade não só um prolífico procedimento construtivo, mas seu tema central. Como Dom Quixote de la Mancha, Jaime Bunda é “um homem de muitas leituras” que decidiu descartar os aspectos

vicários da literatura e viver as aventuras livrescas ele mesmo, com resultados não muito diferentes daqueles do cavaleiro andante espanhol: ambos ‘voltam para casa’ com menos ilusões.

Como a crítica especializada tem destacado, os escritores aqui focalizados, João Carlos Marinho e Pepetela, costumeiramente dialogam, ao construir suas obras ficcionais, com o intertexto histórico de seus países. E é para encaminhar perguntas e refletir seu tempo e lugares que, ao construir as duas narrativas aqui analisadas, os dois autores escolheram lançar mão, de modo direto ou indireto, de uma categoria literária que voluntária ou involuntariamente parece dar conta das fraturas e dos aspectos mais distópicos de nossa sociedade: o gênero policial.

Voltando ao gênero que serviu de eixo orientador a esses estudos, o que colabora para debilitar o estatuto artístico do gênero policial, como inúmeras vezes afirmaram seus adversários e mesmo seus fãs, seria a exiguidade de temas, o apego a fórmulas e consequente estreitamento de expectativas, a fraqueza ou estereotipia de personagens e enredos, resultando em obras de limitado alcance estético e cognitivo.

Se nos parece difícil negar que muitas obras deste gênero sejam formulaicas e de escasso interesse literário, também não é razoável esquecer aquelas que escapam a esta redução. Por paradoxal que pareça, em questões de gênero literário é um tanto problemático generalizar.

Pois, nada impede que estrutura, temas e demais elementos ficcionais associados às convenções do gênero aqui focalizado sejam revestidos de materiais literários de qualidade, permitindo engendrar uma obra de gênero que não deixe de ser também singular.

O que repetir e o que rejeitar, ou ainda, o que absorver e o que transformar da tradição literária são decisões que se encontram no coração do problema do gênero ficcional do ponto de vista de sua produção textual ou, mais exatamente, de sua criação ‘autorial’. Tais decisões são poéticas, políticas, sociais e culturais – indissociáveis do projeto estético ‘singular’ de cada autor.

Se o gênero literário é uma asserção teórico-abstrata que parece exigir a união de determinados elementos ficcionais, temas e estrutura estipulados previamente, a atualização destas virtualidades se traduz em obras concretas que têm a possibilidade e o poder de deslocar e mesmo desafiar os limites de tais pressupostos genéricos.

São estes movimentos, afinal, os capazes de manter nos leitores o interesse pelos gêneros literários diante das mudanças que a vida humana, este grande intertexto das obras de arte, é capaz de engendrar em sua trajetória no espaço e no tempo.

Porque o jogo do gênero é ser si mesmo e ser outro.

A riqueza de percepções, constatações e associações que as duas obras aqui analisadas foram capazes de propiciar, nos faz acreditar que ambas assim praticaram o jogo do gênero policial.

2 OS MÉTODOS DE UMA DETETIVE OU COMO FIZ A COMPARAÇÃO

O propósito desta seção é procurar elucidar o(s) caminho(s) metodológico(s) percorrido(s) durante a execução deste projeto de pesquisa que se concretizou na análise comparativa das duas narrativas ficcionais de língua portuguesa do *corpus* deste trabalho, *Berenice detetive*, do brasileiro João Carlos Marinho, e *Jaime Bunda, agente secreto*, do angolano Pepetela, realizada através do ângulo do gênero policial.

A maior dificuldade para retratar estes caminhos é que se traduzem eles em série de processos, nem sempre conscientes, algumas vezes intuitivos, muitas vezes de caráter errante e não linear, muito embora sempre guiados pelo objetivo de provocar, pela minuciosa interrogação, pela paciente acumulação, pelas analogias e contrastes e pela diversidade de abordagens, uma relação tanto hermenêutica quanto heurística com os objetos de pesquisa escolhidos.

Por conseguinte, buscarei relatar a seguir, de modo aproximativo e algo emaranhado, o conjunto de ações, reflexões e dilemas envolvidos na elaboração da comparação através de um determinado gênero literário.

A leitura cuidadosa das narrativas do *corpus* é a porta de entrada para o trabalho comparativo. Este ato inicial apresenta ao pesquisador, de modo forte e intuitivo, o desenho geral da(s) obra(s) — personagens, temas, formas, problemas, o(s) gênero(s), enredos, contextos, dúvidas, procedimentos construtivos, ideias, campos do saber relacionados, intertextos, visão de mundo — e atrai, a partir daí, os meios para investigá-la(s).

Nas narrativas escolhidas como objeto do presente estudo o diálogo com o gênero policial que ambas realizavam me pareceu um elo bastante promissor para explorar,

constituindo este uma complexa configuração através da qual se poderia, com variedade de recursos, exercer a comparação entre as obras.

A primeira necessidade que se impôs diante deste problema de pesquisa foi compreender em que consiste o gênero policial.

Para construir essa compreensão busquei fundamentação na leitura de diversas obras ficcionais e cinematográficas deste gênero, o que será comentado em especial mais adiante, e na consulta aos principais estudos teóricos a esse respeito, dentre os quais, os realizados por Todorov, Boileau-Narcejac, Ernest Mandel, Sandra Reimão, John G. Cawelti, Umberto Eco, Tony Bennett, Janet Woollacott, Raymond Chandler, Medeiros e Albuquerque e Carlo Ginzburg, todos devidamente consignados na bibliografia final deste trabalho. Cada um desses autores tem uma contribuição única no exame do assunto e ilumina um ou vários de seus aspectos, entre os quais, os históricos, os sociais, os culturais e os relacionados com tema, forma e estrutura.

Junto com os estudos específicos sobre o gênero policial efetuados através destas facetas variadas realizadas por estes autores acima citados, a noção indispensável de que o gênero literário é um conjunto indissociável de estrutura, formas, temas e público (como se encontra em Warren & Wellek, Genette, Aguiar e Silva e Guillén, para citar alguns) também orientou o meu olhar.

A maior dificuldade de se efetuar a análise comparativa através do gênero literário decorre, conseqüentemente, da própria complexidade da noção de gênero. Como sugerido no parágrafo anterior, o gênero demanda uma combinatória de características estruturais, formais e temáticas para sua concretização. No entanto, conforme nos lembra Claudio Guillén (1985, p. 138), *“la elucidación del género no debe escorarse demasiado ni del lado del tema ni del lado de la forma. En ello reside su dificultad más atractiva.”*

Evidentemente, como as abordagens variadas a respeito do gênero policial deixam entrever, a questão contextual se reveste de significativa importância neste estudo em questão. Por isso, nesta pesquisa, procurei tomar contato com determinados ‘contextos’ relacionados de forma ampla com o gênero policial e, de modo mais específico, com os das obras do *corpus*. Identifiquei quatro momentos principais que reclamavam uma investigação.

O primeiro desses ‘contextos’ é o relacionado com a ‘gênese’ do gênero, ou seja, aquelas circunstâncias e fatos históricos, políticos, econômicos, tecnológicos, científicos e

culturais, que já tinham lugar ou se acentuaram a partir de meados do século XIX, em torno de 1841, data em que se situa o nascimento ‘oficial’ do gênero policial, com *Assassinatos da rua Morgue*, de Edgar Allan Poe. A maior parte dos estudos teóricos sobre o gênero policial dá minuciosa atenção a esses aspectos que acompanhavam o nascimento deste gênero. Para compor um ‘pequeno panorama’ que pudesse dar conta de tais aspectos, reuni as várias contribuições desses estudiosos.

Mas, se o século XIX respondeu pelos fatos imediatos que cercam o nascimento do gênero policial da vertente de enigma, quando se destacam o crescimento das cidades, a criação da força policial como nos moldes atuais, as inovações tecnológicas da revolução industrial, bem como a fé na ciência e no pensamento positivista que lhe era correlato, além de imperialismo patriarcal, será no século XX que o gênero policial conhecerá um crescimento espetacular, consolidando autores de grande importância para a sua história, conquistando imensa massa de leitores e vendo também crescer novas variantes, estas, também, indissociáveis dos novos contextos. Para entender algumas questões do século que forneceu ao gênero depressão econômica, duas guerras mundiais, a corrida armamentista, a consolidação dos serviços de espionagem e o processo de emancipação das mulheres, fundamentei-me principalmente em Eric Hobsbawm, Ernest Mandel e John G. Cawelti.

Um terceiro contexto necessário ao presente estudo relaciona-se com *Berenice detetive*, de João Carlos Marinho, obra publicada em 1987 mas que, no entanto, por integrar a série “As Aventuras da Turma do Gordo” que teve sua estreia no Brasil no ano de 1969, em plena ditadura militar, portanto, deve buscar desde essa data as circunstâncias e os fatos que acompanharam o seu nascimento. Além de consultar aqueles críticos da literatura infantil brasileira que escreveram sobre este autor e aquela época, tais como Edmir Perrotti, Marisa Lajolo, Regina Zilberman e Nelly Novaes Coelho, e de buscar subsídios em estudiosos que escreveram sobre outros aspectos relevantes deste campo literário, como José Nicolau Gregorin Filho, Maria Zilda da Cunha e João Luís Ceccantini, consultei dados históricos e factuais sobre século XX no Brasil, em Nadine Habert, em Oscar Pilagallo, em compêndios de história da década de 70, e em depoimentos e artigos de intelectuais brasileiros que viveram intensamente o período, como também fatos históricos deste mesmo período no mundo ocidental, na obra de Hobsbawm. Do ponto de vista da ordenação do trabalho, este trecho, embora pensado em conjunto com os demais contextos históricos, sociais, artísticos e

culturais do século XX (que foi também o século das ditaduras em muitos outros países da América Latina), se situou no interior do capítulo dedicado a *Berenice detetive*.

E um último estudo de 'contexto' se refere a *Jaime Bunda, agente secreto*, de Pepetela. A obra é do primeiro ano do século XXI, mas necessita, para sua compreensão, que se conheçam desde os aspectos da história de Angola que remetam, pelo menos, ao início da guerra da Independência, até os dias atuais. A síntese de tais contextos históricos, antropológicos, políticos e culturais foi obtida junto aos estudos concretizados em livros, artigos e aulas de Tania Macêdo, Rita Chaves e Benjamin Abdala Júnior, conhecedores das literaturas africanas de língua portuguesa, de modo geral, e da obra de Pepetela, em particular. Também estas referências contextuais se localizaram no interior do capítulo relacionado com *Jaime Bunda, agente secreto*.

Outra forma de falar a respeito de 'contextos' é considerá-los intertextos, elementos ativos da produção textual. Nesse sentido, me parece conveniente lembrar que tanto João Carlos Marinho quanto Pepetela dialogam, em suas obras, com o intertexto histórico de seus países. Aquelas dimensões da vida que são os eventos históricos no qual estamos todos mergulhados são textos que, junto com os da série literária, se forçam sobre e adentram a criação poética do autor.

Em nosso campo de estudos, no entanto, o principal interesse que a observação cuidadosa do(s) contexto(s) de obras literárias pode proporcionar é sua reverberação no interior delas. Quando essas marcas contextuais (sociais, históricas, políticas ou culturais) se consubstanciam em elementos próprios, tais como personagens, enredo, foco narrativo, ambientação, temas e símbolos, podem ser detectadas através da análise literária de caráter estrito.

Uma análise desse tipo pode permitir ao pesquisador perceber essas marcas contextuais acima mencionadas, servir de parâmetro para a avaliação do grau de adesão ou transgressão de uma obra a determinado gênero e, em consequência, orientar as comparações entre estruturas, formas, temas e demais elementos porventura presentes nas narrativas estudadas.

Trata-se aqui de efetuar uma leitura atenta e minuciosa, centrada nos textos, com pormenorizada descrição dos procedimentos construtivos e técnicas narrativas, com o intuito de apreender a estrutura do enredo, as formas, o(s) foco(s) narrativo(s), a

caracterização das personagens principais e secundárias, e a presença de temas e símbolos nas obras em análise.

As leituras teóricas realizadas para a apropriação dos conceitos literários indispensáveis ao exercício analítico foram, entre outras, principalmente as seguintes: Vítor Aguiar e Silva, Ligia Chiappini, Tzvetan Todorov, Warren & Wellek, Osman Lins e Antonio Candido.

Os estudos realizados anteriormente sobre o gênero em questão, no presente caso o policial, proporcionaram um conjunto de traços e convenções genéricas que pôde então ser recuperado ou investigado na análise.

No entanto, convém ressaltar, a partir de estabelecido aquele ‘conjunto indissociável de estrutura, formas, temas e público’ (entendendo-o como expectativas genéricas estabelecidas pela tradição literária e compartilhadas pela comunidade leitora), a análise não se deve guiar apenas por este conjunto de elementos inventariado no estudo aprofundado sobre o gênero em questão, mas incluir todo e qualquer elemento literário que a obra focalizada possa trazer à tona. Muitas vezes, serão estes elementos imprevistos que podem nos oferecer as mais interessantes e promissoras chaves de leitura das obras analisadas.

As relações entre o gênero policial e a intertextualidade podem ser pensadas quer como meio para a absorção de modelos genéricos, tendo, neste caso, caráter constitutivo, quer como convocação ou atualização da memória da cultura. A leitura do maior número possível de obras desse gênero, por conseguinte, é fundamental para estes estudos.

Porém, diante de um gênero tão prolífico quanto o policial, com imensa quantidade de autores e variantes, o que ler?

Os critérios que empreguei na seleção de obras levaram em conta títulos considerados inaugurais do gênero bem como suas variantes mais importantes e conhecidas; títulos, tanto de livros como de filmes, ostensivamente convocados pelas duas narrativas do *corpus*; os achados de pesquisa, ou seja, aqueles títulos inesperados e não explicitados que encontrei por meio de averiguação de hipóteses construídas durante as análises das narrativas; e, ainda, outras obras dos autores objeto deste estudo, dentro ou fora do gênero, que se relacionavam de algum modo com as narrativas em análise. Vale lembrar ainda, como já mencionado, que obras literárias fora do gênero policial também

foram lidas, sempre que evocadas pelas obras em análise. Tais critérios exigiram-me intenso programa de leituras, tanto de livros como de filmes.

Entretanto, a relação intertextual se dá por meio de procedimentos variados, entre eles a alusão, a citação, a paráfrase, a paródia e a apropriação, que, por sua vez, se revestem de intenções de sentido específicas, cobrindo um campo que pode ir da reverência à corrosão. Para entender estas possibilidades me fundamentei em obras de Mikhail Bakhtin, Laurent Jenny, Sandra Nitrini, Tiphaine Samoyault e Affonso Romano de Sant'Anna. A partir dos conceitos ali obtidos, e das compreensões adquiridas tanto nos estudos teóricos sobre o gênero policial como nas leituras daquelas obras ficcionais e cinematográficas acima mencionadas, empreendi novas leituras das narrativas do *corpus*, dessa vez com o olhar orientado para perceber estas presenças.

Nem sempre, porém, as relações intertextuais são tão óbvias ou explícitas como, por exemplo, nessa pesquisa, nas evidentes referências a James Bond no nome de personagem e no título do romance *Jaime Bunda, agente secreto*. Tais relações podem estar encobertas propositalmente pelos autores como parte do jogo literário, como ocorreu em outros elementos nesta obra de Pepetela, ou serem difíceis de captar quer por sua erudição ou quer apenas por desconhecimento. Nestes últimos casos, só a ampla leitura da tradição literária, numa base constante, pode oferecer apoio na detecção de tais relações.

De um modo ou de outro, o único meio que tem o pesquisador para reconhecer estas presenças é proceder à leitura atenta, imersiva, apaixonada, e se manter aberto a todas as associações, intuições, *insights* e lembranças que porventura lhe ocorram durante este mergulho.

Todas as manifestações provocadas por nossas leituras devem ser anotadas cuidadosamente e tratadas, de início, como possuindo caráter especulativo e hipotético. Num momento seguinte, devem ser submetidas ao exame comprobatório e, conforme o caso, admitidas ou descartadas.

Mas a leitura dos sinais intertextuais não tem um fim em si mesmo, antes é um instrumento privilegiado de crítica e de interpretação. Este olhar sobre a intertextualidade, fundamentado nos estudos teóricos sobre o assunto e indagativo de suas intenções de sentido, foi um dos principais eixos condutores desta pesquisa.

Além do gênero policial e da intertextualidade, a língua portuguesa é outro ponto em comum entre as duas narrativas aqui analisadas, a brasileira e a angolana, o que liga esta

pesquisa desde o início aos instrumentos conceituais próprios dos Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, um lugar teórico que examina seus objetos do ponto de vista dos países e culturas que compartilham esta língua. Tal vínculo acaba por trazer ao âmbito destes estudos a consideração de sua condição de ex-colônias e atrai também para o trabalho comparativo alguns dos questionamentos que os Estudos Pós-Coloniais fazem ao complexo sociocultural, bem como outros olhares críticos contemporâneos afins entre si e aos objetos de nosso estudo, como os Estudos de Gênero e os Estudos Culturais.

Tais abordagens se constituíram também em instrumentos privilegiados de crítica e interpretação, e foram valiosos auxiliares no trabalho comparativo.

Entre os questionamentos e conceitos utilizados ao longo deste trabalho destacam-se os que investigam as representações de si e do Outro, as relações de poder entre colonizador e colonizado, entre homens e mulheres, entre adultos e crianças, bem como os papéis de gênero e a representação da mulher. Esses estudos foram fundamentados na leitura de obras teóricas de Edward Said, Benjamin Abdala Júnior, Ashcroft, Griffiths e Tiffin (orgs.), Ana Mafalda Leite e Boaventura de Souza Santos; como também nas aulas ministradas por Benjamin Abdala Júnior, José Nicolau Gregorin Filho, Fabiana Buitor Carelli Marquezini e Maria Zilda da Cunha.

Essas interrogações dirigiram-se desde às diversas obras do policial lidas para a realização da síntese sobre o gênero construída no primeiro capítulo desta tese, como foram também endereçadas às duas obras do *corpus*, *Berenice detetive* e *Jaime Bunda, agente secreto*.

A natureza das duas obras literárias do *corpus* deste trabalho, ou seja, sua concretização em língua portuguesa, a sua relação com o gênero policial, as múltiplas relações intertextuais implícitas e explícitas, o contexto brasileiro do século XX e o angolano dos séculos XX e XXI, as relações com cultura e sociedade, bem como a presença dos intertextos históricos dos dois países na obra de ambos os autores, reclamaram para a análise das obras estudos de suas dimensões estruturais, formais, temáticas, ideológicas, intertextuais, culturais, históricas e sociais. As ferramentas analíticas utilizadas nestas análises buscaram compreender estas variadas dimensões.

Foi este constante deslocamento realizado ao longo desta pesquisa, entre a atenção às dimensões históricas e socioculturais do fenômeno literário às suas dimensões formais,

estruturais e temáticas que fez a presente análise ganhar terreno, suponho, em direção a uma compreensão um pouco maior das duas obras.

Tal cruzamento de perspectivas propõe olhares inquietos para nossos objetos e creio que, por isso mesmo, é capaz de provocar a produção de um conhecimento significativo para a área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

Mas ninguém tome esta afirmação como uma pretensão de que este 'caso' foi encerrado. Como nos ensina Osman Lins (1976, p.96): "Compreender melhor uma obra não significa decifrá-la: os seus corredores são infintos".

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *De vôos e ilhas*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

_____. Notas sobre a utopia. In: CHAVES, Rita e MACÊDO, Tânia, (orgs.). *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Edições Almedina, 2006.

ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. *Questões de Literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2010b.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENNETT, Tony e WOOLLACOTT, Janet. Figures of Bond. In: BENNETT, Tony. (org.) *Popular Fiction*. Londres: Routledge, 1990.

BOILEAU-NARCEJAC. *O romance policial*. São Paulo: Ática, 1991.

BORGES, Jorge Luís. O conto policial. In: *Cinco Visões Pessoais*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1996.

BRASIL. Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968. Disponível em: < >. Acesso em 22 de outubro de 2012.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Volume 8. Rio de Janeiro: Alhambra, 1984.

CARRÉ, John Le. *O espião que saiu do frio*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

CAWELTI, John G. *Adventure, Mystery, and Romance*. Chicago: The University of Chicago Press, 1977.

CHANDLER, Raymond. A simples arte de matar. In: *Armas no Cyrano's e outras histórias*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

CHAVES, Rita de Cássia Natal. Pepetela: romance e utopia na história de Angola. *Via Atlântica*, São Paulo: FFLCH-USP, n. 2, p. 216-232, 1999.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura: arte, conhecimento e vida*. São Paulo: Peirópolis, 2000b.

CORPOS ardentes (*Body Heat*, 1981, EUA). Direção: Lawrence Kasdan. Produção: Fred T. Gallo. Intérpretes: William Hurt; Kathleen Turner; Richard Crenna. Roteiro original: Lawrence Kasdan. Música: John Barry. [S.l.]: Warner Home Video do Brasil, 1999. 1 DVD (113 min).

DOYLE, Arthur Conan. *As aventuras de Sherlock Holmes*, volume 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *O cão dos Baskervilles*. São Paulo: Melhoramentos, 1981.

_____. *Um estudo em vermelho*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

ECO, Umberto. James Bond: uma combinatória narrativa. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1972.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Eletrônico Aurélio versão 5.0*. Curitiba: Positivo, 2004. CD-ROM.

FERREIRA, Manuel. Metamorfose e premonição. In: TENREIRO, F. J. e ANDRADE, Mário de. *Poesia negra de expressão portuguesa*. Linda-a-Velha, Portugal; Lisboa: Editor África: Central Distribuidora Livreira, 1982.

FLEMING, Ian. *Cassino Royale*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOODIS, David. *A lua na sarjeta*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Sexta-feira negra*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

GRIMM, Jacob & Wilhelm. *Contos de fadas*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000.

GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.

HAMMETT, Dashiell. *Continental Op.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa*. Versão 1.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. CD-ROM.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JANELA indiscreta (*Rear Window*, 1954, EUA). Direção: Alfred Hitchcock. Produção: C.O. Erickson e Alfred Hitchcock. Intérpretes: James Stewart; Grace Kelly; Thelma Ritter; Wendell Corey. Roteiro: John Michael Hayes. Música: Franz Waxman. Baseado em conto de Cornell Woolrich. Manaus: Microservice, 2002. 1 DVD (114 min).

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Intertextualidades – Poétique* nº 27. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

JOHNSON, Diane. *Dashiell Hammett: uma vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

KEHL, Maria Rita. As Duas Décadas dos Anos 70 in RISÉRIO, A. et al. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005.

LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *Literatura Infantil Brasileira: História e Histórias*. São Paulo: Ática, 1991.

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2003.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MACÊDO, Tania. *Luanda, cidade e literatura*. São Paulo: Editora UNESP; Luanda (Angola): Nzila, 2008.

_____. Monandengues, pioneiros e catorzinhas: crianças de Angola. In: CHAVES, Rita de Cássia Natal, org; MACÊDO, Tania, org; VECCHIA, Rejane, org. *A Kinda e a misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana*. São Paulo; Luanda Angola: Nizla: Cultura Acadêmica, 2007.

_____. O desejo de Kianda: um cântico de liberdade. In: CHAVES, Rita e MACÊDO, Tânia, (orgs.). *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

MANDEL, Ernest. *Delícias do crime: história social do romance policial*. São Paulo: Busca Vida, 1988.

MARINHO, João Carlos. *Berenice detetive*. São Paulo: Global, 2002a.

_____. *O gênio do crime*. São Paulo: Global, 2005.

_____. *O caneco de prata*. São Paulo: Global, 2002b.

_____. *Sangue Fresco*. São Paulo: Global, 2006a.

_____. *O livro da Berenice*. São Paulo: Global, 2006b.

NOSSO TEMPO. São Paulo: Jornal da Tarde, 1995. Volume 1.

PEPETELA. *Jaime Bunda, agente secreto*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *A geração da utopia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

_____. *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

_____. *Luandando*. Luanda: Elf Aquitaine Angola, 1990.

PERROTTI, Edmir. *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo: Ícone, 1986.

PILAGALLO, Oscar. *A história do Brasil no século 20: (1980-2000)*. São Paulo: Publifolha, 2006.

_____. *A história do Brasil no século 20: (1960-1980)*. São Paulo: Publifolha, 2004.

POE, Edgar Allan. *Assassinatos na rua Morgue e outras histórias*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

RABELAIS. *Gargantua*. São Paulo: Hucitec, 1986.

REIMÃO, Sandra. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

RISÉRIO, A. et al. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 1985.

SANTOS, Boaventura de Souza. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. São Paulo: Cortez Editora, 2000.

SECCO, Carmem Lucia Tindó. Texto em 2ª e 3ª de capas in: PEPETELA. *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

SIMENON, Georges. *A primeira investigação de Maigret*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Porto Alegre: L&PM, 2006.

SPILLANE, Mickey. *Eu sou a lei*. São Paulo: Companhia editora nacional, 1950.

STOUT, Rex. *Serpente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial in *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TUTTLE, George. "What is noir?" *Mystery Scene Magazine* – n.43, p.35-36; 91-92, 1994.

VIEIRA, Yara Frateschi. In: RABELAIS. *Gargantua*. São Paulo: Hucitec, 1986.

007 CONTRA Goldfinger (*Goldfinger*, 1964, Inglaterra). Direção: Guy Hamilton. Produção: Albert R. Broccoli e Harry Saltzman. Intérpretes: Sean Connery; Gert Fröbe; Honor Blackman; Shirley Eaton; Tania Mallet. Roteiro: Richard Maibaum e Paul Dehn. Baseado em livro de Ian Fleming. Música de John Barry. Manaus: Videolar, 2002. 1 DVD (112 min).

OBRAS CONSULTADAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura, História e Política*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

ASCHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *Key Concepts in Post-Colonial Studies*. London: Routledge, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010a.

_____. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1972.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Trad. Padre Antônio Pereira de Figueiredo. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica, 1980.

CAIN, James M. *O destino bate à porta*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Dupla indenização*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

CAPEZZUOLI, L. e CAPPABIANCA, G. *Historia de la emancipacion femenina*. Madri: Miguel Castellote, s/d.

CARRETER, Fernando Lázaro. *Estudios de Poética: (la obra en sí)*. Madri: Taurus, 1986.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Editora Ática, 2007.

CASABLANCA (*Casablanca*, 1942, EUA). Direção: Michael Curtiz. Produção: Hal B. Wallis e Jack L. Warner. Intérpretes: Humphrey Bogart; Ingrid Bergman; Paul Henreid; Claude Rains; Dooley Wilson. Roteiro: Julius J. Epstein, Philip G. Epstein, Howard Koch. Baseado em peça de Murray Burnett e Joan Alison. Música: Max Steiner. Manaus: Videolar, 2009. 1 DVD (103 min).

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española ; Alfaguara, 2004.

CHANDLER, Raymond. *O sono eterno*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CHINATOWN (*Chinatown*, 1974, EUA). Direção: Roman Polanski. Produção: C.O. Erickson e Robert Evans. Intérpretes: Jack Nicholson; Faye Dunaway; John Huston; Diane Ladd; Perry Lopez; Roman Polanski. Roteiro original de Robert Towne. Música: Jerry Goldsmith. Manaus: Videolar, 2001. 1 DVD (130 min).

CHRISTIE, Agatha. *Morte na Mesopotâmia*. Porto Alegre: L&PM, 2011.

_____. *O misterioso caso de Styles*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.

_____. *Mistério no Caribe*. Rio de Janeiro: Record, s/d.

_____. *Morte no Nilo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário Crítico da Literatura Infantil e Juvenil Brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

_____. *Literatura Infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000a.

COM 007 só se vive duas vezes. (*You Only Live Twice*, 1967, Inglaterra) Diretor: Lewis Gilbert. Produção: Albert R. Broccoli e Harry Saltzman. Intérpretes: Sean Connery; Tetsuro Tamba; Akiko Wakabayashi; Donald Pleasance; Mie Hama; Karin Dor. Roteiro: Roald Dahl, Harold Jack Bloom. Baseado em livro de Ian Fleming. Música: John Barry. Manaus: Videolar, 2007. 1 DVD (117 min).

COUTINHO, Eduardo F. e CARVALHAL, Tania Franco (orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. *Literatura infantil: teoria e prática*. São Paulo: Ática, 1999.

CUNHA, Maria Zilda da. *Na tessitura dos signos contemporâneos: novos olhares para a Literatura Infantil e Juvenil*. São Paulo: Ed. Paulinas, 2009.

DAMA DE Shangai, A. (*The Lady from Shangai*, 1948, EUA). Direção: Orson Welles. Produção: William Castle, Orson Welles, Richard Wilson. Intérpretes: Rita Hayworth; Orson Welles; Everett Sloane. Roteiro: Orson Welles. Baseado em obra de Sherwood King. Música: Doris Fisher, Allan Roberts, Heinz Roemheld. Manaus: Videolar, 2000. 1 DVD (87 min).

DOYLE, Arthur Conan. *O signo dos quatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

_____. *Vale do medo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FALCÃO Maltês, *O/RELÍQUIA Macabra* (*The Maltese Falcon*, 1941, EUA). Direção: John Huston. Produção: Henry Blanke, Hal B. Wallis. Intérpretes: Humphrey Bogart; Mary Astor; Gladys George; Peter Lorre; Sydney Greenstreet. Roteiro: John Huston. Baseado em romance de Dashiell Hammett. Música: Adolph Deutsch. Manaus: Videolar, 2003. 1 DVD (100 min).

FLEMING, Ian. *Os diamantes são eternos*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. São Paulo: Cortez, 2006.

GENETTE, Gérard. *Introdução ao Arquitexto*. Lisboa: Vega, s.d.

GILDA. (*Gilda*, 1946, EUA). Direção: Charles Vidor. Produção: Virginia Van Upp. Intérpretes: Rita Hayworth; Glenn Ford; George Macready. Roteiro: Jo Eisinger, E.A. Ellington. Música: Doris Fisher, Allan Roberts, Hugo Friedhofer. Manaus: Videolar, 2010. 1 DVD (111 min).

GOODIS, David. *Atire no pianista*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. *Literatura infantil: múltiplas linguagens na formação de leitores*. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

_____. *Literatura juvenil: adolescência, cultura e formação de leitores*. São Paulo: Melhoramentos, 2011.

_____. *Figurativização e imaginário cultural*. Araraquara, 2002. Tese de doutorado apresentada à FCL-Unesp.

HABERT, Nadine. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Ática, 2003.

HAMMETT, Dashiell. *A chave de vidro*. São Paulo: Brasiliense, 1984a.

_____. *O Falcão Maltês*. São Paulo: Brasiliense, 1984b.

HIGHSMITH, Patricia. *O amigo americano*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Pacto Sinistro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

HIMES, Chester. *Um jeito tranqüilo de matar*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

HUBERMAN, Leo. *História da riqueza dos E.U.A.* São Paulo: Brasiliense, 1978.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

JAMES, P.D. *Trabalho impróprio para uma mulher*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LAJOLO, Marisa e CECCANTINI, João Luís. (Orgs.) *Monteiro Lobato, livro a livro: Obra infantil*. São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial do Estado, 2009.

LOBATO, Monteiro. *Reinações de Narizinho*. São Paulo: Brasiliense, 1977.

MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1988.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MARCA da maldade, A. (*Touch of evil*, 1958, EUA). Direção: Orson Welles. Produção: Albert Zugsmith. Intérpretes: Charlton Heston; Janet Leigh; Orson Welles; Joseph Calleia; Marlene Dietrich. Roteiro: Orson Welles. Baseado em obra de Whit Masterson. Música: Henry Mancini. Manaus: Microservice, 2003. 1 DVD (106 min).

MARINHO, João Carlos. *Assassinato na literatura infantil*. São Paulo: Global, 2005b.

_____. *O disco I – A viagem*. São Paulo: Global, 2006c.

MARTINS, Maria Helena. *O que é leitura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

MESQUITA, Samira Nahid de. *O enredo*. São Paulo: Ática, 1987.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 2002.

PEPETELA. *As aventuras de Ngunga*. São Paulo: Ática, 1980.

_____. *Mayombe*. São Paulo: Ática, 1982.

_____. *Jaime Bunda e a Morte do Americano*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003.

PERROTTI, Edmir. *Confinamento cultural, infância e leitura*. São Paulo: Summus, 1990.

PETIT, Michele. *Os jovens e a leitura: uma nova perspectiva*. São Paulo: Ed.34, 2008.

PLACE, Janey. Women in film *noir*. In: BENNETT, Tony. (org.) *Popular Fiction*. Londres: Routledge, 1990.

REIMÃO, Sandra. *Literatura policial brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ROSEMBERG, Fúlvia. *Literatura infantil e ideologia*. São Paulo: Global, 1985.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

007 CONTRA a chantagem atômica (*Thunderball*, 1965, Inglaterra). Direção: Terence Young. Produção: Kevin McClory. Intérpretes: Sean Connery; Claudine Auger; Adolfo Celi. Roteiro: Richard Maibaum, John Hopkins. Baseado em livro de Ian Fleming. Música de John Barry. Manaus: Videolar, 2002. 1 DVD (130 min).

007 CONTRA o homem com a pistola de ouro. (*The Man with the Golden Gun*, 1974, Inglaterra) Direção: Guy Hamilton. Produção: Albert R. Broccoli e Harry Saltzman. Intérpretes: Roger Moore; Christopher Lee; Britt Ekland; Maud Adams; Hervé Villechaize; Clifton James; Richard Loo; Soo-Tek Oh. Roteiro: Richard Maibaum, Tom Mankiewicz. Baseado em livro de Ian Fleming. Música: John Barry. Manaus: Videolar, 2010. 1 DVD (125 min).

007 CONTRA Octopussy (*Octopussy*, 1983, EUA e Reino Unido). Direção: John Glen. Produção: Albert R. Broccoli. Intérpretes: Roger Moore; Maud Adams; Louis Jourdan; Kristina Wayborn; Kadir Bedi. Roteiro: George MacDonald Fraser, Michael G. Wilson, Richard Maibaum. Baseado em obras de Ian Fleming. Música de John Barry. Manaus: Videolar, 2010. 1 DVD (131 min).

007 MARCADO para a morte (*The Living Daylights*, 1987, Reino Unido). Direção: John Glen. Produção: Albert R. Broccoli e Michael G. Wilson. Intérpretes: Timothy Dalton; Maryam d'Abo; Jeroen Krabbé; Joe Don Baker. Roteiro: Richard Maibaum, Michael G. Wilson. Baseado em livro de Ian Fleming. Música de John Barry. Manaus: Videolar, 2010. 1 DVD (131 min).

007 O AMANHÃ nunca morre (*Tomorrow Never Dies*, 1997, Reino Unido). Direção: Roger Spottiswoode. Produção: Barbara Broccoli e Michael G. Wilson. Intérpretes: Pierce Brosnan; Jonathan Pryce; Michelle Yeoh; Teri Hatcher; Götz Otto. Roteiro: Bruce Feirstein. Baseado em personagens criadas por Ian Fleming. Música: David Arnold. Manaus: Videolar, 2007. 1 DVD (119 min).

007 PERMISSÃO para matar (*Licence to kill*, 1989, Reino Unido). Direção: John Glen. Produção: Albert R. Broccoli e Michael G. Wilson. Intérpretes: Timothy Dalton; Carey Lowell; Robert Davi; Talisa Soto; Anthony Zerbe; Benicio Del Toro. Roteiro: Michael G. Wilson, Richard Maibaum. Baseado em personagens criadas por Ian Fleming. Música: Michael Kamen. Manaus: Videolar, 2002. 1 DVD (133 min).

007 SOMENTE para seus olhos (*For Your Eyes Only*, 1981, Reino Unido). Direção: John Glen. Produção: Albert R. Broccoli. Intérpretes: Roger Moore; Carole Bouquet; Julian Glover; Topol. Roteiro: Michael G. Wilson, Richard Maibaum. Baseado em contos e parte de romance de Ian Fleming. Música de Bill Conti. Manaus: Videolar, 2002. 1 DVD (127 min).