ADENIZE APARECIDA FRANCO

**LABIRINTOS PERDIDOS: FICÇÃO CONTEMPORÂNEA EM
TRÂNSITO NOS ROMANCES DE
BERNARDO CARVALHO E FRANCISCO JOSÉ VIEGAS (2000-2010)**

Versão corrigida

SÃO PAULO
2013

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

ADENIZE APARECIDA FRANCO

Labirintos Perdidos: Ficção contemporânea em trânsito nos romances de
Bernardo Carvalho e Francisco José Viegas (2000-2010)

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação de Estudos
Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, como requisito para
obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Mário César Lugarinho

Versão Corrigida
De acordo

Prof. Dr. Mário César Lugarinho

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

FRANCO, Mário César.

F814 Labirintos Perdidos: Ficção contemporânea em
trânsito nos romances de Bernardo Carvalho e Francisco
José Viegas (2000-2010) / Adenize Aparecida FRANCO ;
orientador Mario Cesar Lugarinho. - São Paulo, 2013..
299 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. Romance policial. 2. Literatura comparada. 3.
Identidade cultural. 4. Viagem. 5. Globalização. I.
Lugarinho, Mario Cesar, orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO:

FRANCO, Adenize A. **Labirintos Perdidos:** Ficção contemporânea em trânsito nos romances de Bernardo Carvalho e Francisco José Viegas (2000-2010). Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Aos meus pais João e Tereza

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Mário César Lugarinho, que durante quatro anos, entre idas e vindas atlânticas, contribuiu com meu aprendizado e crescimento científico e intelectual, por acreditar e confiar em mim.

Ao Prof. Dr. Emerson da Cruz Inácio, que me recebeu como monitora em Estágio PAE, assistiu a algumas apresentações das ideias que seguem e participou de minha qualificação, pelas ideias, contravenções e contribuições que apresentou.

À Prof^a Dr^a Maria de Lurdes Sampaio, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), que durante sete meses orientou minha pesquisa, especialmente, dividiu comigo seu imenso conhecimento.

À Prof^a Dr^a Ana Maria Domingues, da Universidade Estadual de São Paulo, UNESP-Assis, que, primeiro, indicou a orientação do Prof. Dr. Mário César Lugarinho e, depois, confiou sua indicação para o estágio doutoral realizado na FLUP.

Ao Prof. Dr. Jaime Ginzburg, que participou da banca de qualificação e contribuiu com aulas e estudos esclarecedores para essa tese.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), que concedeu bolsa de doutorado para o desenvolvimento dessa pesquisa e a bolsa PDSE que possibilitou o Estágio Doutoral na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em Portugal

À UENP (Universidade Estadual do Norte do Paraná), que concedeu o afastamento necessário para a realização dos estágios de doutoramento, tanto na Universidade de São Paulo (USP) quanto na Universidade do Porto e, ao Colegiado de Letras do CLCA, que possibilitou esse afastamento.

Aos escritores Francisco José Viegas e Bernardo Carvalho, por aceitarem responder a algumas das minhas indagações como pesquisadora e por terem sido imensamente compreensivos com meus clichês de leitora.

Às amigas Ana, Ciba, Dê, Denise W., Jô, Krica e Mih (*in memoriam*), Marcela, Márcia, Marlu e Vica, que estiveram presentes em várias “estações” dessa viagem e ajudaram das mais variadas formas que podem os amigos verdadeiros.

À minha família (grande), que sempre me incentivou e acreditou em minhas “viagens”.

Ao Cuco que, mesmo “atrasado”, acabou chegando na estação da minha vida.

A certeza de que tudo está escrito nos anula ou nos fantasmagoriza.

Jorge Luis Borges

- Vou viajar.

- Ah! A cura geográfica!

Diálogo entre Elizabeth Bishop e seu editor no filme *Flores Raras*

*Minha vida é um único dia. E é assim
que o passado me é presente e futuro.*

Clarice Lispector, *Um sopro de vida*

RESUMO

FRANCO, Adenize A. **Labirintos Perdidos:** Ficção contemporânea em trânsito nos romances de Bernardo Carvalho e Francisco José Viegas (2000-2010). Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013.

Esta tese investiga de que forma a ficção contemporânea de língua portuguesa encontra possibilidades de resistência à crise do romance que tem se estabelecido na contemporaneidade. As obras dos autores Bernardo Carvalho e Francisco José Viegas, inscritos no início do século XXI, permitem verificar como a ficção da era atual suplanta a crise da narrativa e inscreve-se como elemento de resistência. Com base nas teorias de Walter Benjamim, Theodor Adorno, Zygmunt Bauman e Andreas Huyssen - acerca do declínio da narrativa e do romance aliadas a questões de deslocamento, memória e identidade – procuramos demonstrar que essa ficção responde a um momento de crise e de transição. Assim, a ficção dos autores investigados representa não a crise do romance, antes configura-se como romance da crise, justamente por encontrar nas questões conflitantes (transgressão narrativa, deslocamento espacial, diluição da memória e identidades fluídas) os muros para a construção de seu labirinto ficcional.

Palavras-chave: romance policial; literatura comparada; identidade cultural; viagem; globalização

ABSTRACT

FRANCO, Adenize A. **Lost Labyrinths:** Contemporary fiction in transit in Bernardo Carvalho's and Francisco José Viegas' novels (2000-2010). Thesis (Doctoral Degree). College of Philosophy, Arts and Human Sciences, University of São Paulo, 2013.

This thesis investigates how the contemporary fiction of Portuguese language meets possibilities of resistance to the crisis of the romance that has established in the contemporaneity. The titles of the authors Bernardo Carvalho and Francisco José Viegas, registered in the beginning of the 21st century, allow examining how the fiction from the current era supplants the narrative crisis and inscribes itself as a resistance element. Based in the theories of Walter Benjamim, Theodor Adorno, Zygmunt Bauman and Andreas Huyssen – about the decline of the narrative and the romance allied to questions of displacement, memory and identity – we try to demonstrate that this fiction responds to a moment of crisis and transition. Thus, the fiction of the authors investigated represents not the crisis of the romance, before, it configures itself as romance of the crisis, justly for meeting in the conflicting questions (narrative transgression, spatial displacement, dilution of the memory and fluid identities) the walls for the construction of its fictional labyrinth.

Keywords: detective novel; comparative literature, cultural identity; trip; globalization.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. FICÇÃO CONTEMPORÂNEA EM TRÂNSITO: BERNARDO CARVALHO E FRANCISCO JOSÉ VIEGAS	22
1.1 – Cartografias da Ficção Contemporânea	22
1.2 – Desvios de rota: a ficção como resistência.....	29
1.3 – Trânsitos entre Brasil e Portugal	39
1.4 – Passaportes literários	47
1.4.1 – Bernardo Carvalho e a literatura como exceção.....	48
1.4.2 – Francisco José Viegas e a literatura como desolação	53
2. FICÇÃO EM TRÂNSITO I: LABIRINTOS CRIMINAIS	59
2.1 O espólio da narrativa moderna	59
2.1.1 – (Im)possibilidades de ficção: <i>O sol se põe em São Paulo e Longe de Manaus</i>	62
2.2 – Labirintos criminais contemporâneos	69
2.3 – Labirintos ficcionais: subversão e transgressão	85
2.3.1 – Crimes em jogo: <i>Nove noites</i> e <i>Lourenço Marques</i>	89
2.3.2 – Um crime a mais, uma identidade a menos: <i>Longe de Manaus</i>	96
2.4 – Excurso.....	98
2.4.1 – A ficção “pseudo” policial de Francisco José Viegas	98
3. FICÇÃO EM TRÂNSITO II: LABIRINTOS DESLOCADOS.....	110
3.1 – A bagagem da ficção contemporânea.....	110
3.2 – Labirintos espaciais em deslocamento	113
3.3 – Labirintos deslocados: <i>Mongólia</i> e <i>Longe de Manaus</i>	128
3.4 – Excurso.....	143
3.4.1 – Identidades instáveis em Bernardo Carvalho	143
4. FICÇÃO EM TRÂNSITO III: LABIRINTOS PERDIDOS	153
4.1 – A sedução do presente: trouxeste o <i>souvenir</i> na bagagem?	153
4.2 – O fio da memória na ficção de Francisco José Viegas	166
4.3 – Labirintos perdidos: <i>Lourenço Marques</i> e <i>Casablanca</i>	173
4.4 – Metrópole, necrópole, metrópole: <i>O sol se põe em São Paulo</i>	179
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	193
APÊNDICE.....	202
Conversa com Francisco José Viegas	203
Conversa com Bernardo Carvalho.....	220
BIBLIOGRAFIA.....	244
Bibliografia literária dos autores estudados	244
Bernardo Carvalho	244
Francisco José Viegas	244
Obras literárias	245
Bibliografia teórico-crítica	246
ANEXO 1.....	254
ANEXO 2.....	263

INTRODUÇÃO

À porta do labirinto

*O labirinto é a pátria do hesitante.
O caminho daquele que teme chegar
à meta facilmente traçará um labirinto.*

Walter Benjamim

*Perdi-me dentro de mim
Porque eu era um labirinto,
E hoje, quando me sinto,
É com saudades de mim.*

Mário de Sá-Carneiro

Ouso entrar? O primeiro passo... um passo à frente, um passo atrás...

Ouso entrar? E o fio? Em que estação perdi? Está na bagagem? Onde encontro? Não encontro.

Ouso entrar? Sem fio? Sem mapa? Sem experiência? Entrar para quê? Para sair onde...

Ouso entrar? Tenho medo? O que vou encontrar? Perdi-me... perdemos-nos.

Entrei. Entramos.

É um labirinto perdido.

O *labirinto espacial* ou o *labirinto de mim mesmo* não deixa de ser um *labirinto*. Convido-vos, portanto, a entrarem nesse labirinto ficcional, criminal e perdido. O labirinto é figura clássica. Do labirinto de Teseu e do fio de Ariadne aos labirintos bifurcados de Jorge Luis Borges e da biblioteca de Umberto Eco, os espaços conflituosos tem sido a construção arquitetônica da literatura (ou a literatura tem sido o labirinto onde todos se perdem?).

A Literatura e, em sua bifurcação, a prosa literária contemporânea em Língua Portuguesa configura-se como espaço labiríntico em que a “cura” através da ficção se apresenta como forma de continuidade da existência. A referência à cura recupera aqui o

fragmento de Walter Benjamin¹, no qual narra a história de uma criança doente cuja mãe lhe conta histórias e, a cura, para o doente, vem “através da narrativa”. O rio que tudo arrasta ou não deixa banharmo-nos na mesma água, segundo Heráclito, torna-se metáfora no aforismo de W. Benjamin. Ao recorrer a essa imagem, o crítico alemão vê na narrativa a idealização da cura, assim como o médico deduz do relato do paciente os indícios que o possibilitará concluir o melhor tratamento ou remédio. Como assinala o autor, “Daí vem a pergunta se a narração não formaria o clima propício e a condição mais favorável de muitas curas, e mesmo se não seriam todas as doenças curáveis se apenas deixassem flutuar para bem longe – até a foz – na correnteza da narração” (BENJAMIN, 2009, p. 269).

Desse modo, a entrada no labirinto dessa tese foi a indagação se realmente a narração, em especial a ficção, da contemporaneidade, morreu – assim como o deus e o autor (Nietzsche e Barthes) – ou encontrou fórmulas (não necessariamente mágicas) para sobreviver e resistir às tentativas de sujeição da modernidade. Ou seja, a interrogação que não cessa é: há uma crise do romance na contemporaneidade ou a contemporaneidade é um romance em crise? A travessia do labirinto dessa indagação veio a ter com os romances de Bernardo Carvalho e Francisco José Viegas, publicados no último decênio (2000-2010). Os romances *Nove noites* (2002), *Mongólia* (2003) e *O sol se põe em São Paulo* (2007), do primeiro autor e *Lourenço Marques* (2002), *Longe de Manaus* (2005) e *O mar em Casablanca* (2009), do segundo, tornaram-se o emaranhado de ramos que sedimentou as paredes desse labirinto.

No primeiro capítulo, *Ficção contemporânea em trânsito*: os romances de Bernardo Carvalho e Francisco José Viegas, detivemo-nos a observar, compreender e investigar o contexto político-social-cultural que sedimenta a produção dos romances em análise. Se servir como metáfora, ocupamo-nos do terreno sobre o qual o labirinto foi arquitetado e sedimentado. Este solo, portanto, é mapeado dentro das questões acerca da pós-modernidade, modernidade tardia ou contemporaneidade. Estruturado em quatro subcapítulos, esse primeiro momento discorre sobre o panorama histórico em que está inserida a ficção de Francisco José Viegas e Bernardo Carvalho, a compreensão desse processo dentro de uma perspectiva da ficção enquanto resistência, bem como espaços geográficos dessa produção e suas confluências, além de uma breve incursão biográfica e bibliográfica sobre os autores.

¹ Trata-se do fragmento pertencente à terceira parte *Imagens do pensamento*, da obra *Rua de mão única*. O aforismo (como são designados esses textos de Walter Benjamin) intitula-se *Conto e cura* e é revelador da ideia de W. Benjamin de que a narrativa pode ser compreendida como cura, assim como as fórmulas poéticas de Merseburg buscavam, através da invocação por encantamento ao deus Odin, curar cavalos ou seres humanos. No caso da transfiguração dessa ideia em W. Benjamin trata-se da equiparação que o filósofo busca quanto à relação entre o narrar e o curar.

Ingressos num período de globalização, os romances em estudo caracterizam-se como um produto contemporâneo à história atual, seja pelo momento de sua publicação quanto pela *presentificação* que instauram em seu modo temporal ficcional. Tal característica revela-se, sobretudo, como um ‘ato falho’, um ‘ainda não’ ou um ‘já era’ (SCHOLLAMMER, 2011, p.11). Ao mesmo tempo, inscrevem-se como narrativas que, para além de uma *polaroide* do presente, se configuram como um discurso de resistência quando se revelam como “cura” para esse mundo doente. Sem necessariamente assumir a função de substância protetora, tal ficção comporta-se como o rio que flui, na metáfora benjaminiana, e que luta contra a barragem (dor) que se projeta em seu caminho.

Esse caminho pode ser entrevisto tanto no mapa da ficção brasileira quanto na ficção portuguesa. Do lado de cá ou do lado de lá, as rotas ficcionais são o trajeto que conduzem à tentativa de saída comum desse labirinto. Tanto a ficção de Bernardo Carvalho, escritor brasileiro, quanto a de Francisco José Viegas, escritor português, apresentam-se como passaportes para a entrada na discussão acerca da ficção contemporânea em trânsito. Ao permitir a entrada desta ficção como romances exponenciais da literatura contemporânea de língua portuguesa esbarram nos trâmites fronteiriços do espólio que a narrativa legou para o romance contemporâneo.

No segundo capítulo, *Ficção em trânsito I: Labirintos criminais*, evidenciamos que tal legado trata-se de mapas labirínticos que conduzem à também indagativa proposição de Walter Benjamin acerca do declínio da narrativa. Conforme imprime seu carimbo nesse passaporte, o filósofo marca a relação entre a morte e a narrativa e que, por sua vez, essa está atrelada ao emudecimento que a narrativa apresentou posteriormente à Primeira Guerra Mundial. Esse silenciamento tornou-se o visto de entrada (especialmente depois da Segunda Grande Guerra) para uma narrativa que se configura já não mais dentro dos pressupostos encadeados por W. Benjamin em seu artigo seminal *O narrador* (1936), mas que ainda carrega alguns desses requisitos. O que, portanto, configura-se como o espólio ou herança dessa narrativa moderna.

Desse patrimônio podemos resgatar vestígios e pistas que conduzem ao gênero policial tradicional que, por sua vez, legou aos romances em estudo elementos característicos marcados pela transgressão e pela subversão. Ao transgredir os caminhos, a herança do gênero foi revista nesse segundo capítulo no sentido de compreender o *modus operandi* da construção ficcional dos autores. Se de um lado temos um autor caracteristicamente envolvido com o gênero como é o caso de Francisco José Viegas, cujo personagem principal, Jaime

Ramos, é um detetive profissional, agente de polícia do Porto a investigar crimes relatados desde os primeiros romances do autor, de outro, temos Bernardo Carvalho, cujas tramas narrativas são marcadas pela tônica investigativa que independe de um detetive nominado. Todos são detetives e sem nomes. Deste modo, temos a primeira bifurcação desses labirintos criminais. Pistas, vestígios, rastros, restos que precisam ser seguidos e que conduziram ao centro ou à saída desse emaranhado novelo trazido na bagagem.

Também, subdividido em quatro tópicos, esse segundo capítulo, engloba, portanto, as (im)possibilidades da narrativa moderna para a ficção contemporânea e o caráter policial – de subversão e transgressão – como possibilidade. No último tópico, apresentamos um excuro sobre os personagens-detetives dos romances de Francisco José Viegas.

Ressalte-se que, a travessia desse labirinto criminal só foi possível a partir das pistas que foram compreendidas no caminho com o auxílio da Professora Doutora Maria de Lurdes Morgado Sampaio, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Suas contribuições científicas como coorientadora desta pesquisa, financiada pelo Programa Institucional de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), da CAPES, e realizada em parceria com a Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP) e com o Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (ILCML), entre fevereiro e agosto de 2012, possibilitaram a composição de parte essencial desta tese (em especial esse capítulo).

A partir da coleta de dados, participação no seminário de Pós-Graduação *O policial na literatura e no cinema*, ministrado pela referida professora, entrevista com o escritor Francisco José Viegas, consulta ao acervo bibliográfico das Bibliotecas Almeida Garrett e Municipal, no Porto, Biblioteca Camões, em Lisboa, ao acervo de periódicos da Biblioteca Geral da FLUP e à tese de doutoramento da Professora Doutora Maria de Lurdes, intitulada *História Crítica do Gênero Policial em Portugal (1870-1970)*: Transfusões e transferências, revelaram-se atividades de suma importância para a organização das ideias aqui apresentadas.

Em relação ao terceiro capítulo, *Ficção em trânsito II: Labirintos deslocados*, recuperamos a concepção de labirinto, em uma de suas compreensões arquitetônicas de defesa. Sabe-se que sua função era dificultar a entrada aos castelos ou palácios. O emaranhado de caminhos impedia a chegada à porta de entrada. Alegoricamente, a travessia do labirinto implicava “[...] penetrar vitoriosamente num espaço de difícil acesso, bem defendido, onde se achava um símbolo mais ou menos transparente do *poder*, do *sagrado* e da *imortalidade*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 531). Na ficção em trânsito da contemporaneidade, os labirintos deslocados já não se revelam mais em relação ao poder, ao

sagrado ou à imortalidade. Antes a travessia do labirinto, ou o deslocamento entre os caminhos desse labirinto, mostra-se como atividade fulcral nas narrativas de Bernardo Carvalho e Francisco José Viegas. Subdividido, também, em quatro momentos, este terceiro capítulo apresenta, primeiramente, uma discussão teórica sobre a noção de deslocamento na ficção contemporânea e a configuração desse elemento nos romances em análise. Apresentamos, ainda, um excuro analítico a respeito das identidades instáveis que se configuram a partir dos personagens de Bernardo Carvalho, como, inclusive, exemplaridade de deslocamento identitário.

Outrossim, as considerações a respeito do deslocamento como elemento caracterizador dessa ficção contemporânea, sinalizam o trânsito corrente ao qual os personagens são lançados; atravessando o Atlântico, perdendo-se em labirintos urbanos ou exóticos ou aportando no Índico, os personagens de tais romances caminham, buscam, perdem e encontram (ou recuperam) o passado. O labirinto do passado em *Lourenço Marques* (2002), o labirinto enigmático de *Nove noites* (2002), o labirinto sem paredes de *Mongólia* (2003), o labirinto geográfico em *Longe de Manaus* (2005), o labirinto literário de *O sol se põe em São Paulo* (2007) e o labirinto melancólico em *O mar em Casablanca* (2009), unem-se num único projeto arquitetônico de Labirinto.

A viagem do labirinto chega à porta de saída. Se, como simbologia, o centro “[...] que o labirinto protege será reservado ao iniciado, à aquele que através da provas da iniciação (os desvios do labirinto), se terá mostrado digno de chegar à revelação misteriosa” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 531), compreendemos a existência da relação entre o trajeto que se cumpriu – ainda que, hoje, a iniciação esteja vinculada ao aprendizado da vivência que todos trazemos dentro de nós – e do mistério que é a própria existência.

O quarto e último capítulo desta tese, *Ficção em trânsito III: Labirintos Perdidos*, paradoxalmente, deslinda a relação entre o labirinto e as memórias diluídas em contato com as identidades fluídas. Apresentando três momentos, a ideia geral dessa passagem, recupera a discussão sobre o espólio que a narrativa moderna legou à ficção contemporânea. Tal patrimônio pode ser vislumbrado no pequeno *souvenir* que ela carrega na bagagem juntamente com o fio da memória com que se tece o presente. Esta (quase) mortalha de Penélope, tecida em fios tão frágeis, revela um desenho no qual se mesclam espaços de idas e vindas, de vida e de morte, de identidades que se perdem no emaranhado labirinto ficcional.

O fio da memória é o que conduz a travessia dos personagens e a construção de suas identidades na conexão que estabelecem com os espaços que atravessam. Seja no labirinto da

metrópole, seja no da necrópole, os personagens das ficções em trânsito de Bernardo Carvalho e Francisco José Viegas ecoam a definição de *transeuntes* poetizada no *Livro do Desassossego*, do semi-heterônimo Bernardo Soares, de Fernando Pessoa², “Transeuntes eternos por nós mesmos, não há paisagem se não o que somos. Nada possuímos, porque nem a nós possuímos. Nada temos porque nada somos. Que mãos estenderei para que universo? O universo não é meu: sou eu”.

Ao fim e ao cabo, o labirinto perdido não é um labirinto no deserto de Gobi ou nas províncias de Moçambique. O labirinto perdido é a ficção de Bernardo Carvalho e Francisco José Viegas com seus personagens perdidos nos labirintos de si mesmos.

Cartografia do corpus literário

Um mapa serve para nos guiar ou nos perder. Se está em língua estrangeira pode ser tão incompreensível quanto a esfinge de Tebas ou qualquer outro enigma. Se está em nossa língua-mãe pode nos conduzir a caminhos/rotas até então desconhecidas. Se é enigmático como o mapa do metrô de Paris (disse uma amiga que descer na estação *Châtelet* é entrar em um labirinto - o escritor Júlio Cortázar intuiu isso e escreveu *Octaedro* (1974)) – compreende-se que a dificuldade, algumas vezes, passa a ser entendida como algo óbvio, pois, com o acesso à resposta, pensamos “isso era evidente”. À semelhança dos romances policiais, em que o assassino, muitas das vezes, já nos é sabido que chegamos ao fim e pensamos: “era ele mesmo”.

Um mapa: de uma cidade, de uma linha de ônibus, do metrô, da caça ao tesouro, pode nos conduzir a um destino do qual não fazemos ideia: será bom, será mal? Será interessante? Esperamos que os pontos de chegada, dos romances sintetizados a seguir, auxiliem sua compreensão. As pegadas, os rastros e/ou vestígios indicaram o caminho. A solução? Não necessariamente.

Labirintos ficcionais de Bernardo Carvalho

Para nossas análises selecionamos três romances do escritor Bernardo Carvalho

² PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego por Bernardo Soares, ajudante de guardalivros na cidade de Lisboa*. Organização, introdução e notas de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo, Brasiliense. 1986. p. 240.

publicados no último decênio: *Nove Noites*, *Mongólia* e *O sol se põe em São Paulo*. A sequência busca apresentar uma síntese desses romances como tentativa de entrada à exploração dos caminhos labirínticos de sua narrativa.

· *Nove Noites*

Publicado em 2002, este romance apresenta a história do suicídio do etnólogo norte-americano Buell Quain ocorrido em 1939 quando de sua imersão científica na tribo dos índios krahô, em Carolina/Tocantins. A narrativa é construída a partir das cartas-testamento pertencentes o sertanejo Manuel Perna, amigo de Buell Quain e da investigação, em 2001, empreendida por um jornalista sobre as interrogações acerca desse suicídio. Ao apresentar deslocamentos no tempo histórico – início do século XXI e fins da década de 30 –, no espaço – o narrador-investigador vai do Xingu ao Rio de Janeiro e aos Estados Unidos – e no discurso – ora a voz narrativa é de Manuel Perna, em seu testamento, ora do jornalista-detetive, na maior parte da narrativa, ora do Buell Quain, nas cartas endereçadas aos amigos e familiares –, o romance engendra um plano ficcional complexo em que as pistas encontradas por esse narrador compõem um jogo de tabuleiro de difícil resolução. Envolto entre cartas, fotografias, testemunhos contraditórios e conflitos pessoais, o narrador-investigador se debruça sobre a história de Buell Quain enquanto busca compreender, de forma obsessiva, os motivos que levaram o antropólogo a se matar. Ao mesmo tempo em que o leitor também é conduzido a interpretar essas pistas percorrendo a obliquidade dos discursos desse romance.

· *Mongólia*

Publicado em 2003, narra a história do desaparecimento de um jovem fotógrafo na Mongólia, país que dá título ao romance. Para tentar encontrar o Desaparecido, designou-se um jovem diplomata que exercia atividades em Xangai e Pequim. O narrador, também diplomata, foi a autoridade responsável pela indicação e que, neste romance, assume a tarefa de, anos depois, organizar as cartas, os diários e as pistas do inventário do Ocidental, como

era chamado, pelos mongóis, o diplomata-investigador. Esse inventário apresenta a trajetória do Ocidental em busca do fotógrafo desaparecido, entrelaçado a pistas que mudam de lugar como os nômades do deserto de Gobi. As pistas, cartas, diários e fotografias revelam mais uma trama labiríntica imersa em elementos investigativos que conduzem a revelações identitárias e fazem emergir relações familiares até então desconhecidas.

· *O sol se põe em São Paulo*

Com início no bairro da Liberdade, em São Paulo, o terceiro romance de Bernardo Carvalho tomado como objeto desta tese, apresenta uma série de histórias cuja Literatura é o interesse concêntrico. Publicado em 2007 e narrado por um aspirante a escritor, a trama converge para a história de Setsuko, uma senhora japonesa, proprietária de um restaurante naquele bairro e, também, proprietária das histórias que se desdobram à medida que o narrador-escritor se compromete a ser seu “inventariante” nesse processo narrativo. Num processo obsessivo e paranoico, o narrador-escritor empreende uma busca pelas histórias falsas narradas pela senhora Setsuko que o conduzem a caminhos intrincados e obscuros repletos de traição, degradação e mascaramento. De São Paulo a Osaka, de Osaka a Promissão, interior paulista, o narrador-escritor de *O sol se põe em São Paulo* transita em busca de compreensão e elucidação de histórias que aconteceram há muito tempo, mas que não foram esquecidas, apenas dissimuladas.

Labirintos ficcionais de Francisco José Viegas

A presente sequência apresenta uma síntese dos romances de Francisco José Viegas que, também, foram objeto de estudo desta pesquisa. Seleccionamos as obras *Lourenço Marques*, *Longe de Manaus* e *O mar em Casablanca*.

· *Lourenço Marques*

Intitulado no Brasil como *A luz do índico*, o romance de Francisco José Viegas, publicado em 2002, recupera a história das ex-colônias portuguesas, em específico, a capital moçambicana, Maputo. Referência titular ao antigo nome da capital, esta narrativa apresenta a história de Miguel, um português que morou até a adolescência em Lourenço Marques e que, anos depois de ter retornado à metrópole no período da guerra colonial, regressa à capital de seus sonhos, agora não mais chamada Lourenço Marques, “a pérola do Índico”, a procura de seu primeiro amor juvenil: Maria de Lurdes, que desapareceu. Vinte e sete anos depois de sua saída, Miguel empreende uma busca que o leva a atravessar a ex-colônia portuguesa e a realizar um acerto de contas com a história sem pretensões de se eximir ou desobrigar-se das “falhas” e “fracassos” com os quais se depara e que, melancólica e ironicamente, a memória não lhe permite obliterar.

· *Longe de Manaus*

Romance de 2005, *Longe de Manaus* aproxima Francisco José Viegas do leitor brasileiro. Mais uma história do inspetor-detetive Jaime Ramos que, iniciada em Angola, viaja por São Paulo, segue para Guiné, retorna ao Porto e desembarca em Manaus. Longe do Porto e dentro de Manaus, o personagem-detetive, ainda na cidade Portuguesa, começa investigando a morte de um desconhecido, Álvaro Severiano Furtado, e termina com mais cadáveres em mãos, inclusive o da brasileira Helena, numa das passagens mais líricas do romance em que, seu sangue “[...] como nos mapas antigos, desenhara o leito de um rio, um rio vermelho que nascia junto ao pescoço de Helena, e que fora correndo até ao tapete castanho onde formara uma espécie de lago”. A narrativa centra-se, portanto, na composição investigativa da biografia desse desconhecido e mescla-se à história do detetive Jaime Ramos e das relações entre Brasil, Portugal e África. Novamente, a melancolia e a solidão dos derrotados apresentam-se como tentativa de acerto de contas com a memória histórica das ex-colônias portuguesas, atravessando rios e mares para desaguar em histórias individuais que se encontram, se reconhecem e se perdem.

· *O mar em Casablanca*

Mais uma investigação do detetive Jaime Ramos em que as pistas revelam mais sobre a biografia do investigador do que do investigado. Romance de 2009, *O mar em Casablanca*, apresenta não somente uma série de pistas que conduziriam à elucidação das mortes de Joaquim Seabra (em Vidago) e Benigno Mendonça (no Douro) como, também, à investigação e biografia do próprio detetive. Entrelaçada aos sonhos poéticos de Jaime Ramos, que intercalam alguns dos capítulos, essa narrativa onisciente vai deslindando o passado da guerra colonial na Angola de 1977 e, com isso, o passado do detetive. Assim, mais do que um romance sobre os assassinatos do jornalista ou do empresário angolano, a obra de Francisco José Viegas procura dissipar as nuvens negras que encobrem a história do país em relação ao passado recente de Portugal. Afinal, a merencória decadência é, mesmo assim, entrevista no “quadro velho e impopular que as visitas têm de ver” porque “pendurado na parede”, evoca o “pobre país que se interessa pelo seu passado”. Pois o que são “Angola, Moçambique, Guiné, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Timor, Macau,” senão “ [...] pobre memória, pobre país que vive suspenso da aprovação dos outros, com medo de ter falhado onde falhou”.

1. FICÇÃO CONTEMPORÂNEA EM TRÂNSITO: BERNARDO CARVALHO E FRANCISCO JOSÉ VIEGAS

*Digo: o real não está na saída nem na chegada:
Ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.*

Guimarães Rosa

O livro é uma extensão da memória e da imaginação.

Jorge Luis Borges

1.1 – Cartografias da Ficção Contemporânea

Em uma das passagens do romance *O sol se põe em São Paulo* (2007), do escritor brasileiro Bernardo Carvalho, o narrador expressa sua visão da Literatura da seguinte maneira,

Queria provar a tese de que a literatura é (ou foi) uma forma dissimulada de profetizar o mundo da razão, um mundo esvaziado de mitos; que ela é (ou foi) um substituto moderno das profecias, agora que elas se tornaram ridículas, antes que a própria literatura também se tornasse ridícula (CARVALHO, 2007, p.23).

A indeterminação da tese do escritor-narrador revela uma questão interessante: a visão da literatura, por um lado, como forma dissimulada de profetizar e, por outro, como substituto dessas profecias. Tal intenção parece, a princípio, redundante; entretanto, ao tentarmos compreender a fundo a proposição de pesquisa do escritor deparamo-nos com uma ideia, se não complexa demais, bastante provocativa.

Trata-se de pensar a literatura, do presente e/ou do passado, a partir de um efeito premonitório que, talvez, viesse a dar razão às contingências da vida. A Literatura, conforme a tese do escritor-narrador, substituiria as ‘profecias’ assumindo sua função, daí o efeito da ‘dissimulação’; palavra tão cara a Machado de Assis ao atribuir o adjetivo ‘dissimulada’ aos olhos de Capitu.

Assim, dois adjetivos – dissimulada e ridícula – destacam-se nesta tentativa de provar o que seria a literatura. O primeiro caracteriza a Literatura no que ela largamente

denota: seu fingimento; a tentativa de ser o que não é. E, nesse sentido, é assinalada, portanto, pelo escritor-narrador do romance de Bernardo Carvalho, dentro desse caráter performático tão característico do presente e da Literatura em si. O segundo adjetivo, direcionado primeiramente às profecias e, conseqüentemente, à Literatura, caracteriza ambas de forma intensificadora, uma vez que a Literatura não somente é dissimuladora como as profecias, que perderam seu *status* de condução do destino, lembrando as antigas sacerdotisas do Templo de Delfos, mas também e além: ela se torna sinônimo de escarnecimento e de pouco valor.

Essa visão decantada exposta no fragmento de *O sol se põe em São Paulo*, entretanto, corrobora o pensamento do escritor-narrador de que a literatura “[...] é uma forma de se adiantar aos fatos e de fazer, por meio da ficção, previsões³ que soariam disparatadas na boca de alguém que se dispusesse a alardeá-las na vida cotidiana” (CARVALHO, 2007, p.23).

Através da voz narrativa do personagem, Bernardo Carvalho se dispõe, num processo ora irônico, ora crítico, a refletir sobre o próprio fazer literário e/ou o fazer da crítica literária que corresponde à afirmação de Sérgio Paulo Rouanet de que, no pós-modernismo, com o privilégio concedido à linguagem, “[...] a literatura se ocupa mais de si mesma que do mundo circundante” (ROUANET, 1987, p.255). Ao ocupar-se de si, a literatura enfatiza a necessidade de sua existência. Já não se quer mais apenas compreender ou defender a literatura dentro dos limites persecutórios da utilidade, ou da fruição, ou do aprendizado. A literatura, evidenciando a indeterminação do fragmento de Bernardo Carvalho, *é e não é* uma predição. Assim como é dissimulada porque precisa ser dessa maneira, caso contrário não seria literatura. Finalmente, a tese proposta pelo escritor-narrador foi abandonada porque seu estudo detinha-se na biografia dos escritores, o que acabou fazendo com que sua própria vida se confundisse com as deles, “Eu me fazia passar pelo sujeito cujos livros de alguma forma anunciariam meu futuro” (CARVALHO, 2007, p.24).

A referência metalinguística ao romance de Bernardo Carvalho buscou exemplificar como a literatura contemporânea ou do presente pode ser observada. Essa produção, diferentemente de outros contextos sociais ou estéticas literárias, é marcada pelo hibridismo textual, pelo espaço mercadológico que a cerca e pelos meios audiovisuais com os quais ou luta ou se associa. Dentro desse esquema cultural, vemo-nos diante de produções literárias que preconizam a angústia dos tempos ‘contemporâneos’.

Se, de um lado temos aqueles que creem na crise do romance, de outro, temos os que

³ A utilização desse termo evoca as narrativas de Franz Kafka que, em alguns estudos, são tomadas como verdadeiras “profecias”, como por exemplo, *Na colônia penal*, narrativa que é emblemática do sofrimento que o holocausto irá deflagrar na Alemanha.

percebem nesse gênero literário a representação de um tempo em crise. Tempo esse movido pelo processo de globalização que altera e reconfigura conceitos até então cristalizados no imaginário social e possibilita a construção de discursos de resistência.

A análise de alguns romances pertencentes ao último decênio permite verificar que o romance da era atual suplanta o embate com os meios audiovisuais, algumas vezes tirando partido deles, e ultrapassa o conflito com o espaço mercadológico – associando-se ou não a ele. Neste sentido, vale frisar o pensamento de Tânia Pellegrini, em seu livro *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea* (2008), pois ao abordar a literatura contemporânea elaborada nas últimas quatro décadas, a estudiosa revela tratar-se de uma produção que pode ser caracterizada como

[...] uma “ficção em trânsito”, pelo fato de ir deixando de lado elementos temáticos que a acompanharam desde a sua formação, incorporando outros que ainda estão em consolidação, além de se reapropriar de gêneros populares no século XIX, como o romance histórico e o policial, muitas vezes tentando conciliar assim o inconciliável: a novidade que impulsionou o surgimento deles e, por meio de uma série de elaborações formais relacionadas às inovações modernistas, francamente contrárias à reificação da obra de arte, uma aparente resistência à mercantilização que sua adoção hoje talvez pudesse representar (PELLEGRINI, 2008, p. 21).

A dualidade que a autora apresenta no fragmento acima – a novidade em termos de forma contrária à coisificação da obra de arte e a resistência aparente ao mercado – tenta, de certa maneira, marcar a identidade de uma ficção que, justamente por ser instável e transitória, procura características próprias que a traduza. Nessa tentativa, a produção literária contemporânea aparenta resistir ao mercado, mas a própria utilização de um discurso literário que se aproxima da linguagem da “mídia da sociedade de consumo” (SUSSEKIND *apud* PELLEGRINI, 2001, p. 56) passa a enquadrá-la dentro desse espaço mercadológico.

Em outro texto, *Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência* (2001), Tânia Pellegrini antecipa o raciocínio referido, afirmando, com base nas teorias do simulacro de Jean Baudrillard, que a cultura pós-moderna ancora-se na “infinita proliferação de imagens cujos referentes iniciais já se perderam” e que, em função do crescimento de capital global, “todos consomem ao mesmo tempo, em todos os lugares do planeta” (PELLEGRINI, 2001, p.57). Esta assertiva justifica o fato de a literatura contemporânea não somente estar em evidência nas gôndolas dos supermercados, mas associar-se a uma série de elementos midiáticos que propiciam sua divulgação.

É o que pode ser observado nos autores em estudo. Bernardo Carvalho, por exemplo,

manteve um blogue⁴ (www.blogdobernardocarvalho.blogspot.com) em que apresentava depoimentos enquanto estava em São Petersburgo para escrever o romance *O filho da mãe* (2009), obra que faz parte da coleção *Amores Expressos*, lançada pela editora Companhia das Letras. Seu blogue não se tornou apenas um diário de anotações circunscritas às experiências que o autor desenvolvia enquanto peregrinava pelas ruas da cidade russa, mas também, funcionou como meio de divulgação da obra que ainda estava em elaboração⁵.

Outro exemplo, é do escritor português Francisco José Viegas que, durante muito tempo, manteve o blogue intitulado *Origem das espécies*⁶, no qual o autor versa sobre os mais diferentes assuntos, desde literatura à política internacional. O blogue também serviu de espaço de divulgação de suas obras, bem como território de escrita para a composição de fragmentos narrativos e exposição de poemas que, posteriormente, foram editados.

Na era da multiplicidade, para evocar o termo utilizado por Beatriz Resende, em seu livro *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI* (2008), a literatura brasileira contemporânea é fértil. Não apenas a literatura brasileira, mas a literatura como um todo tem se mostrado bastante expressiva em termos de produtividade. A tradicional Revista Britânica de Literatura *Granta*, por exemplo, mostra-se como um painel dessa produção. Nos últimos anos, publicou e redirecionou suas edições para colocar em destaque a produção de autores jovens tanto ingleses quanto brasileiros⁷. De modo que conterrâneos como Daniel

⁴ Em entrevista concedida o autor assinala a resistência que tem em se relacionar com as ferramentas sociais da internet, indicando que a necessidade profissional acaba por fazer com que ele se inscreva nesse processo (Entrevista concedida em 24 de junho de 2013).

⁵ Trata-se da proposta do projeto *Amores Expressos*, da editora Companhia das Letras que, em sua realização, ambicionava levar escritores brasileiros contemporâneos a várias capitais do mundo com a intenção destes elaborarem uma obra de temática amorosa. Faz parte do projeto a divulgação em blogs, tv e, também, transpor alguns dos romances para o cinema. Além dessa experiência, vale ressaltar que, entre 2011 e 2012, Bernardo Carvalho também manteve um blogue pessoal hospedado no site do Instituto Moreira Salles (<http://blogdoims.uol.com.br/bernardo-carvalho-diario-de-berlim/>), intitulado *Bernardo Carvalho: Diário de Berlim*. Esse espaço tornou-se local de postagem de suas anotações de viajante (ao molde de crônicas) a partir de suas experiências na capital Alemã, na qual viveu quase um ano em função da bolsa para escritores concedida pela agência DAAD.

⁶ O blogue do autor (<http://origemdasespecies.blogs.sapo.pt/>), ainda disponível para visualização, apresenta crônicas e comentários sobre arte, música, literatura, cinema, política e outros assuntos. Além disso, o espaço também redireciona a assuntos de sua coluna diária no Jornal Correio da Manhã.

⁷ Em 2012 a revista publicou uma edição composta com produções de jovens escritores brasileiros. Além disso, desde 2009, a revista passou a ter edições em português e espanhol, o que permitiu um processo de internacionalização maior e, também, a dar visibilidade a autores desses espaços. Quanto à edição em português, desde 2007, encontramos no site da Editora Objetiva (em parceria com Alfaguara) responsável pela publicação no Brasil, a seguinte informação: “A edição brasileira de *Granta* terá 60% de conteúdo procedente das edições de língua inglesa e espanhola e 40% de textos inéditos de escritores brasileiros, selecionados a partir do trabalho desenvolvido pelos próprios autores ou encomendados pelos responsáveis pela edição em português. Nos seus primeiros dois anos de vida, será semestral, passando depois a quadrimestral. A publicação pretende alcançar não apenas os leitores da língua, como também desenvolver com as edições inglesa e espanhola, projetos conjuntos que aproveitem as contribuições inéditas brasileiras” (Disponível em: <http://www.objetiva.com.br/colecao_ficha.php?id=25>, acesso em 09 de julho de 2013)

Galera, Adriana Lisboa, Tatiana Salem Levy, Carola Saavedra, Ricardo Lísias, Chico Mattoso e J. P. Cuenca foram alguns dos selecionados para participar. Assim como, em Portugal⁸, por exemplo, vemos um rol significativo de escritores contemporâneos e, muitos deles já reconhecidos e vencedores dos principais prêmios destinados à literatura, como é o caso de Francisco José Viegas, Gonçalo Tavares, valter hugo mãe, Rui Zink e vários outros.

No que diz respeito à prosa ficcional, seja ela romance ou conto, deparamo-nos com uma vasta produção que pode ser verificada tanto em festivais literários e concursos quanto em supermercados. No primeiro caso, segundo Beatriz Resende, os escritores exercem um papel de *performer*, no qual autores como Chico Buarque, Milton Hatoum e Bernardo Carvalho desempenham suas personalidades literárias. A aproximação com os leitores ou a tentativa de explicação sobre suas obras revela não somente uma preocupação que já atingia escritores como João Antônio ou Ignácio Loyola Brandão, no sentido de divulgar seu trabalho em escolas, universidades e centros comunitários, mas, sobretudo, a exposição do escritor num espaço abrangente no qual, além de se apresentar ao público, torna-se uma celebridade⁹.

Também os concursos literários são responsáveis pela exposição e exploração de certos escritores contemporâneos, proporcionando-lhes visibilidade. Os valores financeiros aliados à repercussão que o prêmio – como o Jabuti, por exemplo – sancionam, motiva a participação de determinados autores que, como visto nos últimos anos, tornaram-se procurados e lidos pelo público¹⁰.

Finalmente, vários dos romances ou livros de contos lançados nas últimas décadas podem ser encontrados em gôndolas de supermercados que, hoje, vendem os mais variados produtos. Além, evidentemente, das próprias livrarias ou *bookstores* que, ao se estabelecerem em *shoppings*, rodoviárias, aeroportos e afins, tornam o convívio com o livro muito mais atrativo e sedutor.

Ao desconsiderar fatores até então vistos como imperativos para o fato da literatura ser questionada, tais como a existência de poucos leitores ou a baixa vendagem de livros, Beatriz Resende (2008) destaca, por sua vez, a constatação de que “[...] se publica muito, que novos escritores e editoras surgem todos os dias, e que se comenta e consome-se literatura”

⁸ A partir de 2013, Portugal também passou a editar sua versão da revista.

⁹ Vale ressaltar a cobertura feita pela mídia quando da realização da FLIP.

¹⁰ *Leite Derramado*, romance de Chico Buarque, por exemplo, terminou o ano de 2009 como o oitavo livro mais vendido, de acordo com dados e lista disponíveis no site da Revista Veja (http://veja.abril.com.br/livros_mais_vendidos/livros-mais-vendidos-2009.shtml) e participou do prêmio Brasil-Telecom 2009, no qual sagraram-se vencedores: Lourenço Mutarelli, João Gilberto Noll e Nuno Ramos. Seu romance anterior, *Budapeste* (2003) foi eleito o Livro do Ano, em 2004, pelo prêmio Jabuti, ainda que o vencedor do Romance do Ano tenha sido *Mongólia*, de Bernardo Carvalho. Prêmio esse que iniciou uma série de polêmicas acerca de um dos maiores prêmios literários nacional.

(RESENDE, 2008, p.16). Na sequência, a autora elenca uma série de exemplos que justificam sua assertiva: a forma sedutora com que as livrarias se apresentam; os prêmios literários instituídos e o grande valor disponibilizado aos autores premiados; as festas literárias que unem o *cult* e o *pop*, com a presença performática de ‘ícones’ da literatura contemporânea. Tais elementos apontados fazem-nos perceber que, diferentemente do que outros críticos apontavam no passado recente, a literatura contemporânea não está em extinção. Talvez nunca tenha se produzido, publicado, propagado e até mesmo consumido tantos livros como no momento em que nos encontramos. É interessante perceber, inclusive – evidentemente num panorama que é marcado pelo fácil acesso à internet e aos meios midiáticos – a rapidez com que publicações no exterior são traduzidas em territórios nacionais, quando não em lançamento mundial, e em breve já estão disponíveis tanto em livrarias especializadas quanto supermercados¹¹.

Esta rapidez poderia ser sinônimo de má qualidade das obras que chegam às vistas dos leitores. Entretanto, como afirma Beatriz Resende no mesmo capítulo, “a prosa que se apresenta vive um momento de grande qualidade” (RESENDE, 2008, p. 17). Neste sentido, o apreço pela experimentação inovadora, a escrita cuidadosa, a erudição inesperada, a imaginação, a originalidade na escritura e um repertório de referências da tradição literária são algumas das características encontradas nessas obras e referenciadas pela autora. Há que se considerar ainda, dentro desta observação sobre a ficção contemporânea, o termo *multiplicidade*, adotado por Beatriz Resende, para designar a “heterogeneidade em convívio”. Pois, observa-se “na linguagem, nos formatos, na relação que se busca com o leitor” essa característica. De acordo com a autora,

[...] a evidência da multiplicidade como expressão tão forte pode remeter às contingências do momento que foi chamado de pós-moderno com a substituição dos dogmas modernistas por movimentos plurais, posteriores à superação de classificações fundadas em dicotomias (RESENDE, 2008, p. 18).

Deste modo, ao tentar delinear a ficção brasileira contemporânea e, estendendo à literatura portuguesa, esbarramos em conceitos oscilantes que, no decorrer das últimas quatro décadas, buscam denominações e/ou conceituações não necessariamente determinantes, mas que procuram oferecer subsídios para pensar a produção literária desse período.

Sem deixar de lado o processo de redemocratização que marcou a sociedade brasileira nos anos 80, assim como em Portugal, é possível verificar que não só esse contexto

¹¹ Essa exposição centra-se numa visada sobre o mercado editorial e não sobre a questão da leitura.

político, mas também toda a tentativa de modernização brasileira, alicerçada em uma tentativa de conciliação entre o passado escravocrata e uma superfície de industrialização¹², tornaram-se pano de fundo para a discussão de conceitos sobre o pós-moderno.

Também em Portugal é possível verificar esse quadro social. De acordo com Luis Mourão, “a identidade nacional [...] deixa de ser um dos vetores fundamentais [...] e cede lugar à análise ou ao descritivismo das singularidades e dos egotismos vários” (MOURÃO, 2002, p.510), de modo que, em termos políticos, a ‘ideia de Portugal’

cede lugar à questão do ocidente, que subentende a da globalização como início de um época sem memória existencial da história, apenas como presente e trânsito entre lugares que vastamente se equivalem (Idem, ibidem)

Assim, podemos perceber que depois da segunda grande guerra instalou-se uma série de mudanças nos mais variados espaços geográficos. À parte suas peculiaridades históricas e sociais, a partir da década de 50, tanto a América quanto a Europa foram atingidas por fenômenos que iriam desencadear as condições de mudança no pensamento global. Fenômenos que vão desde as modificações arquitetônicas, passando pelas revoluções de gênero e etnia, às crises econômicas provocadas pelo capitalismo desenfreado. Dentro desse âmbito é que veremos a manifestação de uma tentativa de nominar o período e, talvez, enquadrá-lo dentro de uma determinada terminologia: pós-modernismo.

Se recuperarmos a síntese que Tânia Pellegrini apresenta em seu artigo já citado, verificamos que, no Brasil, os debates sobre pós-moderno, pós-modernidade ou pós-modernismo seguiram etapas sucessivas. De acordo com a autora, podemos perceber um primeiro momento em que há a “importação dos conceitos e teorias” do estrangeiro; um segundo, no qual as discussões acirradas sobre aspectos mais específicos dessas teorizações são os pontos-chave; e um terceiro, em que surge um relativo consenso sobre três desses aspectos, a saber: a) o fim das grandes narrativas, b) a problematização da relação com a história e c) a transformação do sujeito.

Essas discussões que, evidentemente, não ficaram centralizadas apenas nos meios literários e, tampouco, em território nacional, demonstram a inquietação que discutir o termo pós-moderno acarreta. Desta forma, buscaremos, na sequência, compreender o espaço que a ficção contemporânea de língua portuguesa ocupa e se esta apresenta um diagnóstico de resistência ao período em que se inscreve.

¹² FERNANDES, Florestan. **Mudanças sociais no Brasil**. 3. ed. DIFEL: São Paulo, Rio de Janeiro, 1979.

1.2 – Desvios de rota: a ficção como resistência

Embora possa ser perturbadora a paisagem do pós-moderno nos circunda. Ela simultaneamente delimita e amplia nossos horizontes: é nosso problema e nossa esperança.

Andreas Huyssen

Pensar o surgimento de romances contemporâneos pressupõe compreendermos que estes estão inscritos na era da globalização, período de modificações sociais, econômicas, políticas e culturais. Desnecessário seria entrar numa discussão teórica acerca da formação do conceito globalização, considerando os processos de globalização que atingiram as sociedades no decorrer da história. Tomamos aqui, a concepção do termo como se tornou comumente utilizado e discutido a partir do fim da década de 80 do século XX, com o fim dos blocos socialistas e da Guerra Fria; assim como o fim da Segunda Guerra Mundial contribuiu para se pensar as noções globalizadoras. Foi em fins de século XX, contudo, que o termo passou a ser amplamente discutido, teorizado e, até, temido.

Dessas discussões, as teorizações e críticas ainda persistem. Já o temor, ao que parece, ficou no passado, porque, estando no século XXI, passamos a (con)viver em um mundo globalizado, cujo processo instaurado caracteriza-se pela “cultura de consumo”. Em nossos estudos, recorreremos às teorizações advindas das Ciências Humanas e Sociais que se detiveram a discutir essa questão – por hora, talvez, já bastante compreendida – entre meados da década de 90 e início do século XXI.

Para Renato Ortiz (1996), essa cultura “[...] se transformou numa das principais instâncias mundiais de definição da legitimidade dos comportamentos e dos valores” (p.10). Condição que irá corresponder às mudanças de ordem estrutural que ocorreram nas diversas sociedades mundiais. E, fundamentalmente, acabam sendo essas transformações as responsáveis pela constituição de uma base cuja contemporaneidade se sustenta.

A partir desta constatação que o sociólogo, em *Mundialização e Cultura*, estabelece a diferenciação entre “global” e “mundial”, pois há uma ideia de associar globalização à unicidade que as questões econômicas acabam por evidenciar. Entretanto, na esfera cultural

essa questão acaba não podendo ser abordada dessa maneira, uma vez que a cultura mundializada coabita e se alimenta das demais manifestações culturais sem as aniquilar. Exemplo desse processo é a língua. Nesse sentido, o autor apresenta um ponto de vista diferenciado dos demais teóricos da globalização ao postular que, a língua inglesa, por exemplo, vista como dominante no espaço global, precisa “se nativizar”. Ou seja, adapta-se às construções culturais dos países em que se inscreve. Evidentemente que sua presença penetra outros espaços que não somente os dos países anglófonos, como a informática, os intercâmbios multinacionais, o tráfego aéreo, as pesquisas científicas, etc.

Diante disso, o sociólogo estabelece a distinção mundial – global, referindo-se ao primeiro quando trata dos processos econômicos e tecnológicos, e ao segundo, quando trata do domínio específico da cultura. Assim, notamos que “uma cultura mundializada corresponde a uma civilização cuja territorialidade se globalizou” (ORTIZ, 1996, p.31). Enquanto global é compreendido de forma singularizante, o mundial é totalizante. Este pensamento confere uma diferenciação entre *pattern* e *standard* que, segundo o autor, em português acabam por ter a mesma raiz (padrão e padronização), enquanto, em inglês, apresentam sentidos diferentes. O primeiro pode ser compreendido como modelo cultural, o segundo, como processo de produção de objetos. Nesse ínterim, devemos compreender, dentro das considerações levantadas, “como o processo de padronização torna-se hegemônico no mundo atual” (ORTIZ, 1996, p.33). O que se pode perceber, portanto, é que o padrão cultural promovido por uma civilização não significa a uniformização de todas as outras.

A questão que atravessa o pensamento do teórico encontrará reforço e reflexões pertinentes nas considerações sobre a globalização do sociólogo português Boaventura de Souza Santos. Para este, a condição globalizadora pode ser compreendida dentro de um processo simultaneamente hegemônico e contra-hegemônico. A globalização pode ser entendida como um conjunto de campos de lutas transnacionais, pois, sua tese é a de que existe um sistema mundial em transição e, por isso, ao contrário de vários críticos desse tema, sugere que a globalização das três últimas décadas combina “[...] universalização e a eliminação das fronteiras nacionais, por um lado, o particularismo, a diversidade local, a identidade étnica e o regresso ao comunitarismo, por outro” (SANTOS, 2002, p. 26), distinto, portanto, de um sistema homogeneizante e uniforme.

O autor afirma ser a globalização um campo amplo movido a conflitos entre “grupos sociais, Estados e interesses hegemônicos, por um lado, e grupos sociais, Estados e interesses subalternos, por outro” (p.27). Isso corresponde a uma dicotomia que engendra o embate entre

dois tipos de globalização: a ‘globalização alternativa’ (contra-hegemônica) e a ‘globalização neoliberal’. Embate promovido através de um conjunto de “iniciativas, movimentos e organizações” intermediadas por “redes e alianças locais/globais” (SANTOS; NUNES, 2003, p.14).

Desse modo, analisando o conceito em sua esfera econômica, social, política e cultural, o sociólogo português aponta para a compreensão de globalização nesses dois sentidos. Classificação divergente da visão única de “globalização capitalista neoliberal”. Não se pode falar em globalização, mas sim em globalizações, justamente porque defende um sistema mundial em transição que, segundo ele, constitui-se de três constelações: 1) a constelação de práticas interestatais; 2) a constelação de práticas capitalistas globais; e 3) a constelação de práticas sociais e culturais transnacionais. Essa distribuição considera que os processos de globalização “resultam das interações entre as três constelações de práticas” (SANTOS, 2002, p 59). Além disso, ao pensar que globalização pode ser compreendida através da ideia de ‘simplicidade’ e ‘transparência’ evoca a consideração de que esses termos podem ser tomados como “dispositivos ideológicos dotados de intencionalidades específicas” (Idem, ibidem).

Boaventura de S. Santos verifica que o modo de produção geral de globalização abre-se para quatro formas de globalização: 1) o localismo globalizado; 2) o globalismo localizado; 3) o cosmopolitismo; e 4) patrimônio comum da humanidade. As duas primeiras ocorrem de forma simultânea e operam em conjunção; já as duas últimas, são entendidas como ‘globalização de resistência’ aos localismos globalizados e aos globalismos localizados. Globalização de resistência que consiste em “transformar trocas desiguais em trocas de autoridade partilhada, e traduz-se em lutas contra a exclusão, a inclusão subalterna, a dependência, a desintegração, a despromoção” (SANTOS, 2002, p. 67). Assim, essas duas formas (cosmopolitismo e patrimônio comum da humanidade) determinam a ‘globalização contra-hegemônica’.

Para Andreas Huyssen, o binarismo global-local “[...] é tão homogeneizador quanto a suposta homogeneização do global a que ele se opõe” (HUYSEN, 2002. p.15). Assim, há que se ter cuidado ao tratar da noção de cultura global, para que esta não se torne apenas uma camada superficial advinda da teoria neoliberal da globalização, uma vez que essa noção, nos dias de hoje, parece estar conectada aos mercados globais, à mídia e à tecnologia.

O posicionamento de Andreas Huyssen, no que concerne à discussão erudito-popular, trata-se do *valor estético*. Por isso, sua proposta endossa a ideia de se pensar uma

discussão não mais atrelada aos binarismos sedimentados pela oposição erudito-popular, mas sim, um reconhecimento dos diferentes entrelaçamentos entre o temporal e o espacial e seus “efeitos estéticos”, ultrapassando, dessa maneira, tanto os debates dos anos 30 como, também, dos anos 80 do século passado. Isso porque, as dimensões geográficas e espaciais são exigências da globalização. Dentro desse pensamento binário, o que seria uma divisão vertical tornou-se “[...] uma zona fronteira horizontal de trocas e pilhagens, de viagens transnacionais de idas e vindas e todos os tipos de intervenções híbridas” (HUYSSSEN, 2002, p. 29).

Assim como para Renato Ortiz, a questão crucial no pensamento de A. Huyssen trata-se do *consumo*, já que numa sociedade globalizada esta condição é a palavra chave e inevitável. O consumo torna ilusório dar uma sustentação seja à “autonomia do ‘erudito’” ou ao “sonho do efeito transgressor das culturas das minorias” (HUYSSSEN, 2002, p. 26). Esse conflito acaba por gerar certas propostas, tais como: 1) o abandono da distinção erudito-popular, que tem na oposição literatura e arte séria à mídia de massa seu maior referencial, buscando a substituição desse pensamento hierárquico por uma “configuração lateral ou horizontal”; 2) a abordagem do tópico da mídia dentro de sua complexidade e não apenas enquanto “noção moralizante de cultura de mídia como popular” enquanto seu oposto “o literário erudito na maneira modernista tradicional”; 3) a reintrodução de questões referentes à “qualidade estética”, tanto na análise de toda prática quanto de todo produto cultural; 4) em consequência, a observação das formas pelas quais “práticas e produtos culturais se ligam aos discursos do político e do social em constelações locais e nacionais específicas” (HUYSSSEN, 2002, p. 30); e, 5), a intermediação entre os estudos culturais e as disciplinas de história cultural, a nova antropologia e as tradições de crítica literária e artística.

O elenco de propostas e as constatações do teórico sugerem que tanto a literatura quanto as artes pós-modernas rejeitaram essa necessidade de escolha entre o erudito e o popular postulada por certas formas de estudos culturais. Tal rejeição permite observar que essas áreas produziram os mais variados tipos de *hibridizações* entre o erudito e o popular¹³. Assim, essa produção não só abriu um “[...] novo horizonte para a experimentação estética” como também se tornou transnacional. De acordo com A. Huyssen, até mesmo “[...] a própria literatura, como a conhecemos, torna-se ainda mais um empreendimento extemporâneo¹⁴. Mas

¹³ A. Huyssen evidencia a distinção existente entre os casos da ópera, da música clássica europeia ou da arte contemporânea que se tornaram mais transnacionais que a literatura ou o teatro, por exemplo, em função da linguagem, bem como o fato da cultura erudita, hoje, ser espetacularizada. Exemplo disso trata-se das apresentações de ópera em grandes salas de cinema.

¹⁴ Nesse artigo o crítico não se detém a discutir a noção de *extemporâneo*. Tomamos a definição do termo

isso também pode ser a chance da literatura” (2002, p.33).

O painel delineado até aqui buscou situar dois importantes tópicos que atravessam a reflexão sobre a ficção romanesca contemporânea. Primeiro é o fato da produção literária dos últimos trinta anos estar atrelada ao período conturbado da pós-modernidade. Para a discussão do termo recorreremos, especialmente, às argumentações de Andreas Huyssen para pensar esse período antes dentro de sua problematização do que de conceituações já estabelecidas. Segundo, trata-se do fato dessa produção corresponder e integrar-se ao processo de globalização que abrange a sociedade mundial também nessas últimas três décadas.

As condições apresentadas acima procuraram situar o momento que cinge a narrativa contemporânea, em específico, o romance contemporâneo de língua portuguesa. Inserido nesse contexto, este gênero narrativo é constantemente convocado para um interrogatório no qual precisa comprovar sua existência necessária em tempos globais cujas formas de narrar, conforme já argumentado, parecem ter entrado em esgotamento.

Assim, ao considerar a prosa ficcional de língua portuguesa produzida no final do séc. XX e início do séc. XXI procuramos refletir sobre as mudanças que atravessa(ra)m e caracteriza(ra)m esse período. Por se tratar de um momento marcado pela transitoriedade, ou antes, por um estado transitivo, no qual reverberam elementos como a fragmentariedade e a concisão, é possível verificar uma prosa de ficção que apresenta como marca fundamental esse trânsito. Entretanto, as considerações dos pensadores, ainda que de forma paradoxal, também evidenciam que, mesmo havendo a decadência da narrativa e, posteriormente, do próprio romance, o ato de narrar procura novas formas de configuração.

Ademais, essa abordagem paradoxal, mas também dialética dos teóricos, corrobora a intenção de verificar, na ficção contemporânea de língua portuguesa, três hipóteses concernentes à proposição do que buscamos delinear nesse estudo. A primeira refere-se à existência de narrativas do presente que demonstram resistência à impossibilidade de narrar através da reconfiguração do discurso. A segunda hipótese plausível para se pensar a sobrevivência da narrativa na atualidade diz respeito à crise do ato de narrar enquanto intercâmbio de experiências que foi desencadeada pela mudez proporcionada na I Guerra Mundial. Já o tempo de produção das narrativas que selecionamos para análise é outro, o fim do séc. XX e início do XXI, período que oferece narrativas que, se não representam a experiência como aprendizado, conforme salienta Walter Benjamin, traduzem a identidade de

conforme seu significado dicionarizante: que ocorre ou se manifesta fora ou além do tempo apropriado ou desejável; serôdio; intempestivo; inoportuno (HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. 1ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009).

indivíduos fragmentados e solitários, bem como sugerem a diluição dos tempos e espaços que configuram a contemporaneidade. Finalmente, a escolha de romances de Bernardo Carvalho e Francisco José Viegas nos possibilita relacionar os preceitos teóricos de Benjamin e Adorno à ideia de que há a persistência de narrativas ficcionais que lançam mão de categorias discutidas na pós-modernidade ao mesmo tempo em que se configuram como exemplos de discurso de resistência.

Essa terceira hipótese compreende o termo *resistência* no sentido de “força que defende um organismo do desgaste de doença, cansaço etc”, segundo a versão dicionarizante. Tal definição para o vocábulo complementa a ideia de que na era da globalização ainda há motivos para a literatura resistir ao desgaste e que levam a crer que a literatura, à parte as dificuldades já vistas, encontra em determinados autores e em formas diferenciadas, modos de promover discursos que demonstram essa tentativa de resistir.

Buscamos, nestas reflexões, considerar este aspecto, pensando na construção de discursos de resistência que se mostram como forças capazes de lutar contra o processo hegemônico totalizante. Recuperando o artigo de Tânia Pellegrini, no qual a autora questiona a ficção brasileira contemporânea no que tange a caracterizá-la enquanto assimilação ou resistência, torna-se evidente que o último termo prescreve um resistir às “mais variadas formas de representação, desmontar noções conservadoras de sexo e/ou gênero”, trata-se de “resistir a uma hierarquia ancestral” dominada pelo discurso do sujeito branco, masculino e cristão. Nossa reflexão, respeitando e confrontando o artigo de T. Pellegrini, focaliza a resistência às categorias dadas como mortas com o advento da globalização e as categorias conflituosas da pós-modernidade, tais como identidade, espaço e memória.

Jeanne Marie Gagnebin¹⁵ postula a tese de que a ficção¹⁶ pode ser a possibilidade de resistência à dissolução do universo imaginário. Ao analisar a proposição de Walter Benjamin de que o romance e a informação jornalística tornaram-se formas narrativas dominantes quando do declínio da forma de narrar tradicional, a autora evidencia o fato de o romance partir da “procura de sentido”, seja uma busca pelo sentido da vida, da morte, da história.

¹⁵ Em “Walter Benjamin ou a história aberta”, prefácio à obra **Magia e Técnica, Arte e Política, de Walter Benjamin**, 12ª reimpressão, 2010.

¹⁶ O conceito de ficção, largamente estudado e teorizado pelas fontes literárias, desde a poética de Aristóteles a Wolfgang Iser, é referido aqui em seu sentido de maior reconhecimento: “ato de fingir”. Adverte Luis Costa Lima, entretanto, para não confundir os termos Mímesis e Ficção, considerando justamente essa travessia conceptual a que o termo configurou no decorrer dos séculos e dos estudos dedicados à *Fictio*. Para o teórico, a ficção “diz do ato discursivo que lidamos. [...] Como a mimesis, também a ficção contrasta com a demanda própria ao conceito – a busca de conhecer – e a demanda própria aos operadores – saber lidar com algo. À diferença da mimesis, na ficção tematiza-se o ato da imaginação produtora e não sua articulação com uma certa comunidade ou sociedade humana. Toda ficção supõe uma mimesis em ação, ainda quando, de imediato, seja impossível reconhecê-la” (LIMA, 2006, p.210-11).

[...] o romance coloca em cena um herói desorientado (*ratlos*), e toda a ação se constitui como uma busca, seu sucesso ou seu fracasso. O leitor do romance persegue o mesmo objetivo; busca assiduamente na leitura o que já não encontra na sociedade moderna: um sentido explícito e reconhecido (GAGNEBIN, 2010, p. 14).

A atualidade do pensamento de Walter Benjamin ao afirmar essa demanda existente, seja na construção acional do romance, seja na ação do leitor, é plausível de verificação na ficção contemporânea. Conforme nos debruçamos sobre os romances de Bernardo Carvalho e Francisco José Viegas, torna-se perceptível tal desorientação explícita na busca que os personagens engendram (dentro de um contexto global e por isso, justamente, intrincado na esfera das diluições) tanto quanto a narrativa, como modelo transgressor da realidade e, finalmente, o leitor, que é lançado a esse *modus operandi* e tenta buscar um sentido para o que se mostra. E se pensarmos que, à parte as imposições mercadológicas e midiáticas de hoje, o objeto literário ainda depende do diálogo entre autor, texto e leitor, caso contrário, poderíamos falar de uma morte, entre tantas outras, também da própria literatura.

Porém, a obra literária resiste e, no que concerne às acepções acerca do conceito de resistência em termos narrativos, vale considerar algumas das proposições de Alfredo Bosi em *Narrativa e Resistência* (2002). No capítulo homônimo, cujo ponto nevrálgico é pensar a noção de resistência atrelada ao conceito de ético, antes de estético, Bosi dimensiona esta discussão a partir da questão valorativa. Para o autor, *valores* estão relacionados às atitudes de valor ético da vida em sociedade. Por outro lado, cita também escritores que conseguiram atingir a resistência ao mal através da relação mútua entre o ético e o estético, como Shakespeare, por exemplo. Além disso, distingue dois tipos de resistência; 1) aquela que se dá como tema, e 2) a que se dá como processo inerente à escrita.

A resistência como tema é observada, portanto, através da experiência do pós-guerra que incutiu nos escritores do período o sentimento de luta contra os regimes totalitaristas e, também, manifestação dessa condição através de textos de testemunho. Esta literatura de resistência era marcada por um ponto de vista estético neorrealista, que significava a libertação dos valores estéticos então ultrapassados. Conforme o crítico, “[...] a resistência ético-política buscava traduzir-se em uma resistência no plano das opções narrativas e estilísticas” (BOSI, 2002, p. 127). Desse modo, não somente a estética neorrealista sedimentou a produção narrativa desse período quanto, na França, o existencialismo e o marxismo subsidiaram a forma dessa literatura de resistência, ou seja, o “tema da resistência se universaliza na cultura existencialista”, ainda das palavras do crítico; exemplificada com as

produções de autores como Jean Paul Sartre, Albert Camus e Franz Kafka. Portanto, a resistência como tema deve ser compreendida dentro da esfera política que busca na forma literária sua expressividade.

Já a resistência enquanto “forma imanente da escrita” é postulada dentro dos recursos da categoria do romance: ponto de vista e estilização da linguagem. Para Bosi, a escrita de resistência demonstra que a realidade é o ruído de uma máquina alienante. Além disso, é a memória ou, ainda, a anamnese crítica do leitor ou, dentro do processo narrativo, do narrador, que conduz à ideia de pensar “[...] um grande texto narrativo como uma formação simbólica grávida de sentimentos e valores de resistência” (BOSI, 2002, p.132).

Essa condição anamnésica possibilita a resistência aos falsos conceitos e, através dela, o aprofundamento da “verdade imanente no momento da singularidade”, afirma Bosi. Em outras palavras, o texto narrativo, assim como a literatura em si, assegura valores de resistência porque, seja através do leitor, seja através do foco narrativo, realiza uma conexão entre o sujeito e seu contexto social, existencial e histórico. A resistência nesse processo pode ser verificada da seguinte forma,

Momento negativo de um processo dialético no qual o sujeito, em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância e, deste ângulo, se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia das instituições (BOSI, 2002, p. 134).

Ao considerar esse momento de crise cujo reconhecimento é o desencadeador, é possível verificarmos que a narrativa ou o grande texto narrativo continuam exercendo o papel de instigar, acirrar, promover questionamentos que extrapolam o nível imaginário. Desse modo, o reconhecimento – muitas vezes através da negação – efetiva o decurso da resistência.

Bosi, ao citar os grandes autores do início do século XX, reitera que o papel revolucionário do romance seria dizer que “[...] a escrita pode cavar um vazio nessa espessa materialidade. O vazio, negatividade grávida de um novo estado do ser, é a *consciência* jamais preenchida pelo discurso especular das convenções ditas realistas” (BOSI, 2002, p.134). De outro modo, cabe ao romance e, por conseguinte, à ficção mostrarem-se como formas de resistência dentro da massa uniforme que é a realidade.

Literatura de resistência. A expressão anteriormente citada e referida por Alfredo Bosi também consta das pesquisas de Tânia Pellegrini ao discorrer sobre a literatura brasileira da década de 1970, bem como ao discutir a questão da censura nesse período marcado pelo

regime ditatorial no país. Para a autora, essa literatura de resistência foi “conjuntural, apesar de seu valor moral e ético e a qualidade estética de alguns de seus exemplos” (PELLEGRINI, 2008, p.43). Compreendida como uma produção vinculada ao formato jornalístico (o romance-reportagem) e marcada pela necessidade de subterfúgios para escapar da censura política, essa literatura tem sido recuperada na tentativa de compreendermos e refletirmos sobre o período negro e ainda recente de nossa história.

Se nos “anos de chumbo” a censura era política, Tânia Pellegrini assegura que a abertura ocorrida em meados de 80 conduziu a uma *censura econômica*. Neste quadro, a indústria cultural é a detentora dos bens que deverão ser consumidos, numa padronização das técnicas de produção e distribuição destes.

Uma das formas de compreender a extensão e os efeitos desse processo, no Brasil, é analisar como elemento importante o funcionamento do mercado editorial, desde que, a partir de então, é ele quem definitivamente vai determinar as coordenadas da produção e consumo no interior do campo literário (PELLEGRINI, 2008, p.44).

O mercado editorial será um dos responsáveis pela censura econômica impingida à população, uma vez que revela, sobretudo, a dificuldade de se obter leitores num país com alto índice de analfabetismo e, também, de uma população que revela desapego à leitura¹⁷. Além disto, é necessário reiterar o fato de que o livro no Brasil era (acredito que ainda continua sendo) um objeto de valor expressivo para uma população que, pouco letrada, precisa dividir o salário mínimo entre a alimentação, transporte, moradia e aquisição de bens necessários (geladeira, tv’s, fogão etc...). A própria acessibilidade a uma programação cultural, referida por Tânia Pellegrini, não era necessariamente associada pelo brasileiro à diversão.

A autora percebe a *censura econômica* como uma censura implícita, sutil e ambígua em relação à *censura política*, posto que seja derivada desta última e que “aflorou com toda força a partir do contexto ideológico que norteou a inserção do Brasil na era da globalização” (PELLEGRINI, 2008, p.52). Assim, ainda que o mercado editorial hoje suplante as publicações de duas décadas atrás, em termos de quantidade de autores, a fatia de consumo ainda é pequena, já que a literatura precisa disputar espaço com as mídias visuais numa sociedade alicerçada nas bases da imagem. É por isso que a literatura, hoje, também é vista como espetacularização e produto.

¹⁷ Essa condição é referida no capítulo *Ainda a censura...*, de Tânia Pellegrini, constante do livro **Despropósitos: Estudos de ficção brasileira contemporânea** (2008).

Ao compreendermos a literatura como tal, torna-se fácil perceber a necessidade de grandes feiras literárias que despontam aqui e ali várias vezes ao ano. Além da exigência de obras que contenham ritmos e imagens cinematográficas para serem rapidamente transpostas para as telas dos cinemas. Ou ainda, a celebração da imagem do autor que, como já mencionamos, torna-se um *performer* seguido pela multidão de fãs. Este quadro, entretanto, demonstra que, no grande palco montado, as luzes focalizam o produto, não necessariamente a literatura.

Outro fator que, na era da globalização, sustenta a alta produtividade literária, é a *internet*. Além dos blogues e *sites* que repercutem e divulgam os últimos lançamentos, há também os que apresentam o próprio produto. Autores que, na impossibilidade de lançarem o livro de forma comercial, utilizam os recursos da *internet* para exibirem suas produções literárias. Algumas vezes, inclusive, os textos são publicados pelas editoras devido ao grande acesso de internautas, uma vez que o livro já terá traços de reconhecimento por parte do leitor e, portanto, se transformará num meio de arrecadação.

Guardadas certas ressalvas na avaliação de Pellegrini, podemos perceber que a ficção desse período de mudanças político-econômicas no Brasil, portanto, tinha objetivos muito claros ao associar-se aos meios de comunicação de massa. Não se tratava de uma sociedade baseada em trocas financeiras, mas uma negociação cuja prioridade era o projeto estético-político da produção literária. A “esperança de transformar” era o alicerce dessa literatura de resistência que se configurava como uma nova forma de narrar.

Se pensarmos nos desafios propostos por Walter Benjamin e Theodor Adorno, é possível identificar nesse período de enfraquecimento das forças a tentativa de sobrevivência da narrativa. Encontrando, assim, novas maneiras de resistir¹⁸, a ficção das décadas de 60 a 80, no Brasil, demonstra ser, não apenas uma literatura de resistência enquanto tema, mas, fundamentalmente, como ‘forma imanente da escrita’. Sobretudo, a produção de autores como Ignácio Loyola Brandão, João Antônio, Renato Tapajós, Silviano Santiago, Caio Fernando Abreu, entre outros, propiciou a abertura de espaço – estético e político - necessária para a realização da ficção atual.

O que se coloca, portanto, para a ficção de hoje, é um problema político, ético e moral, que inclusive ultrapassa questões especificamente estéticas: trata-se de optar ou não por uma linguagem cujo “valor de conhecimento” possa levar à crítica negativa da sociedade contemporânea, deixando de lado uma outra, cujo “valor de

¹⁸ Sobre essa discussão considerar o estudo **O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro (1996)**, de Regina Dalcastagnè.

ação” tem se pautado exclusivamente pela experiência mimética reduplicadora dessa sociedade (PELLEGRINI, 2008, p. 56).

A consideração de “valores” apontada pela autora reflete o posicionamento de Carlos Vogt em entrevista a Davi Arrigucci Jr. no texto *Jornal, Realismo, Alegoria* (1979), para o qual a grande questão do romance no Brasil, pós-70, trata-se da linguagem. Ou essa linguagem “tem um valor e conhecimento” ou “pretende ter um valor de ação” e essa oposição considera a linguagem, portanto, como o elemento que distancia um polo de outro.

Bernardo Carvalho, em um dos seus textos sobre o fazer literário, *Experiência da Ficção*¹⁹, manifesta-se como um engajado na “resistência militante em defesa da ficção, da imaginação e da invenção” (CARVALHO, 2009, p. 174). Em Francisco José Viegas, a resistência está, também, vinculada à defesa da imaginação e na reinvenção/transgressão das histórias contadas. Ambos os autores podem ser colocados na estante daqueles que lutam pela sobrevivência da literatura. Da literatura que está comprometida com a ficção enquanto antídoto “à camisa-de-força de uma literatura cada vez mais consensual”, nas palavras do escritor brasileiro. Antídoto elaborado com substâncias desmesuradas que pretendem neutralizar a apatia que reina diante de produções que reiteram a mesmidade e não provocam o leitor ou não o tiram de sua zona de conforto.

A literatura, conforme clama Italo Calvino em suas *Propostas para o próximo milênio*, só continuará a ter uma função (mesmo que seja deslocar o leitor de seu roteiro estabelecido) se “poetas e escritores se lançarem a empresas que ninguém mais ousaria imaginar” (CALVINO, 2010, p. 127) e essa ousadia é que será responsável pela elaboração de poemas e histórias que, no futuro, enquanto literatura irá figurar como “registros em um antigo manual de estratégia usado para sobreviver em tempos difíceis” (PIGLIA, 2001).

1.3 – Trânsitos entre Brasil e Portugal

Em *Literatura e cultura de massa* (2004), Silviano Santiago argumenta que antes mesmo do advento da reprodutibilidade técnica e da exploração do cinema, a literatura “[...] já era dada pelos seus melhores artesãos como anacrônica e pouco acessível ao comércio com os contemporâneos” (SANTIAGO, 2004, p.118). Ou seja, ainda que percebamos na sociedade da

¹⁹ CARVALHO, Bernardo. Experiência da ficção. In: STARLING, Margarida; ALMEIDA, Sandra. (org.) *Sentimentos do mundo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 169-177.

imagem de hoje o declínio da literatura, não se pode pensar que é somente por causa dela que não encontramos leitores à mancha. Frequentemente as páginas dos jornais são estampadas por índices avaliativos da educação no Brasil e, portanto, demonstram que, mesmo com a ampliação de livrarias, de bibliotecas e do acesso da população às escolas, ainda persiste um baixo nível de leitura. Se o nível de leitura em si (jornais, revistas, livros vários) apresenta esse nível²⁰, ainda que se considere a ampliação dele tendo-se em mente os dados apontados por Tânia Pellegrini²¹, continuamos a falar de literatura para um público específico. Pois, dentro desse espaço mercadológico, os autores além de buscarem fixar seu nome entre tantos outros, precisam disputar território, também, com os *best-sellers* e livros de autoajuda. Portanto, a pedra no caminho da literatura hoje, semelhante à pedra drummondiana, é múltipla em significação. São tantos os obstáculos que enfrenta que se torna difícil falar de qual seria o preponderante.

Este diagnóstico, entretanto, possibilita ao crítico ressaltar que o importante no livro literário que quer ‘persistir’, não se trata do “[...] valor de *exposição* em vários *espaços simultâneos*, mas é o *inevitável equívoco*, ou *silêncio*, do leitor que está na base da sua recepção no momento em que é lançado” (grifos do autor, SANTIAGO, 2004, p. 120). Silêncio que enuncia o fato da incompreensão, muitas vezes, que recai sobre as obras contemporâneas. Faz-se necessário esperar que a posteridade amplie ou reconheça a obra presente. Assim, é esse “inevitável equívoco” ou “silêncio” que cria “[...] espaços pósteros, [...] leituras-respostas-resgates, cada vez mais completas e complexas, que alicerçam o seu valor (da obra literária) e o reconhecem como atual fora do seu tempo de produção” (Idem, p.121).

Em vista disto, a literatura dos tempos de globalização é “duplamente intempestiva”: 1) é distante do consumo pelos contemporâneos e 2) distante, também, dos recursos que as artes industriais utilizam para multiplicar seu consumo. Ou seja, a literatura, ainda que, em alguns aspectos como já mencionamos, filie-se ao mercado, não corresponde aos mesmos processos do cinema ou das outras manifestações artísticas de massa. A grande literatura independe, circunstancialmente, desse comércio massificador. Tal relação marca uma possível

²⁰ Conforme levantamento do Instituto Pró-livro, realizado em 2007, com 5.012 entrevistas em todas as Unidades da Federação, abrangendo o período entre 29/11/2007 a 14/12/2007, verificou-se que os brasileiros leem, em média, 1,3 livro por ano, excluídos os livros didáticos e pedagógicos, que, se somados à média, esse índice subiria para 4,7 livros por ano. (Fonte: <http://www.folhetimonline.com.br/2011/03/28/informativo-por-que-o-brasileiro-le-pouco/#axz1URgGvtd2>, acesso em 08 de agosto de 2011).

²¹ De acordo com os dados mencionados em **Ainda Censura...** (2008), em 1993 o índice de leitura *per capita* no Brasil era de 0.9 de livro ao ano, ou seja, o brasileiro não chegava a ler um livro por ano (PELLEGRINI, 2008, p. 47-8).

extemporaneidade²² e permite que a literatura ofereça

[...] na futura leitura da obra uma visão do presente do passado e uma visão passada do presente. Todo texto literário, por mais alheio que seja aos valores do passado, movimentada direta ou indiretamente formas de *tradição* que são o palco onde se desenrolam os acontecimentos presentes que real e virtualmente se representam no tempo anacrônico e no espaço atópico da escrita (SANTIAGO, 2004, p.122).

Correspondente ao raciocínio de Silviano Santiago parece ser o posicionamento da crítica literária portuguesa em relação à literatura produzida além-mar. Imersa numa das mais graves crises econômicas que o país vem enfrentando, a literatura contemporânea portuguesa também é produto de um período marcado pela globalização, pelo pós 25 de abril, pela independência das ex-colônias e pelo ingresso na União Europeia.

Nas três últimas décadas, a literatura portuguesa apresenta o convívio entre grandes nomes, já reconhecidos, e aqueles que procuram se estabelecer ou ser reconhecidos pela crítica. Essa mesma crítica, por sua vez, reconhece a necessidade de um espaço temporal para a legitimação de determinados autores, assim como o reconhecimento de prêmios como o Nobel de Literatura de 1998, que colocou em destaque mundial a literatura portuguesa através da obra do escritor José Saramago.

Eduardo Prado Coelho, em seu artigo *A resistência da literatura* (1990)²³, ao avaliar a produção literária portuguesa das últimas décadas, afirmava que a poesia portuguesa apresentava-se de forma bastante criativa, enquanto a ficção estava sendo “parcimoniosa na revelação de novos autores”. Segundo o crítico, pairava sobre a literatura portuguesa até aquele período uma “[...] espécie de indefinição: multiplicidade sem unidade, disseminação de experiências, prosseguimento extremamente individual de pesquisas e deambulações” (COELHO, 1990, p.26). Talvez a justificativa para essa indefinição possa ser buscada ou na passagem do milênio, para o qual estava caminhando a década de noventa, ou na presentificação das obras que iriam requerer um afastamento temporal para serem avaliadas.

Nessa mesma edição da revista, Francisco José Viegas lança um olhar sobre a ficção portuguesa dos anos recentes. Em artigo, o autor reitera a ‘indefinição’ mencionada por Eduardo Prado Coelho, caracterizando-a como “desorganização criadora e criativa”, alicerçado, da mesma forma, na ausência de distanciamento necessário para que se pudesse, efetivamente, estabelecer um julgamento sobre a literatura contemporânea.

²² A extemporaneidade apontada pelo crítico brasileiro coaduna-se com o ponto de vista referenciado anteriormente por Andreas Huyssen.

²³ COELHO, Eduardo Prado. **A resistência da literatura**. Revista Ler. Edição Internacional.. Lisboa: Círculo de Leitores: Instituto Português do livro e da leitura. Agosto/Setembro de 1990. p.26-7.

Não é de nomes, provavelmente, que se faz a história da nossa ficção ou da nossa literatura: nos silêncios de cada livro, de cada página onde uma narrativa se encontra e se dilui, é possível detectar uma clara intenção de modernidade e de solidariedade, valores que dominam, afinal, estes curtos dez últimos anos. A descoberta da modernidade e de determinados sinais de uma modernidade (em todo caso periférica em relação às literaturas e outras práticas artísticas europeias) coincide também com a redescoberta de uma certa forma de falar de Portugal (VIEGAS, 1990, p.34)

À parte essa indefinição, tanto um crítico quanto outro, vislumbrou um painel nominal de autores²⁴ que, até a década de 90, destacaram-se e demonstravam em sua produção literária um acerto de contas, num processo de reinvenção e reconstrução, com a história de Portugal. Uma vez que essa história aliada à literatura de Portugal, coincidentemente, emergiam ou submergiam em períodos de apogeu e declínio. No caso da Literatura, segundo Francisco José Viegas, o que irá se observar é que, no “[...] silêncio, na difícil obstinação do silêncio, os escritores portugueses constroem formas narrativas originais, universos narrativos que redescobrem o sentido da própria literatura” (VIEGAS, 1990, p.34).

Miguel Real, em dois estudos recentes²⁵ acerca do romance português contemporâneo, estabelece uma relação entre a literatura romanesca produzida em fins de século XIX e a do século XX. Guardadas as devidas diferenças históricas, políticas, econômicas e sociais de cada período, é possível verificar que tanto uma quanto a outra expressam certo “pessimismo” e “decadentismo”.

[...] na sua diversificada multiplicidade e enquanto forma estética criada no seio de uma mentalidade colectiva conjuntural ainda muito recente, pouco hoje sobra de optimismo social; pelo contrário, se alguma tábua de valores domina os conteúdos ideológicos dos romances publicados ao longo da década de 90, essa é a de um singular cruzamento entre *relativismo histórico* e *cepticismo social* (REAL, 2001, p.20, grifos do autor).

As adjetivações grifadas por Real expõem sua visão da literatura portuguesa contemporânea considerando-a, nesse estudo comparativo ao final do século XIX, a partir da

²⁴ Alguns dos autores mencionados pelos críticos são: Agustina Bessa-Luís, Maria Judite de Carvalho, Almeida Faria, José Cardoso Pires, José Saramago, Maria Velho da Costa, Maria Gabriela Llansol, Lídia Jorge, Antonio Lobo Antunes, dentre outros.

²⁵ Os estudos de Miguel Real sobre o romance português contemporâneo encontram-se em **Geração de 90 – Romance e sociedade no Portugal Contemporâneo** (2001) e **O romance português contemporâneo: 1950-2010** (2012). Convém salientar a recorrência aos estudos desse crítico português que, embora suas opiniões a respeito da Literatura Portuguesa Contemporânea não sejam unânimes no âmbito da crítica literária em Portugal, trata-se de um autor fundamental para nossa pesquisa por dedicar-se à verificação e estudo da ficção contemporânea produzida em terras lusitanas. Ao lado de Maria Alzira Seixo e posteriormente às ideias levantadas pela autora em seu *A palavra do romance* (1986) –, o autor apresenta pesquisas sólidas a respeito da mais recente produção ficcional, contribuindo para o avanço das pesquisas da autora citada no que concerne, especialmente, ao romance português do presente.

“mentalidade colectiva expressa nos romances”. Tal mentalidade é observada em três tópicos: 1) Pessimismo; 2) Desorientação social e 3) Decadentismo, que podem ser verificados em romances de Eça de Queiros, em fins do século XIX, quanto em romances de José Saramago, por exemplo, em fins de século XX. Arelados aos acontecimentos históricos, os tópicos mencionados servem, ainda, para identificar o modo como Portugal é compreendido pela literatura de cada período. O crítico português considera que tais fatos estabelecem uma identificação de Portugal a partir do advérbio *fora*. Ou seja, “o sentido histórico de Portugal está *fora* de Portugal” (REAL, 2001, p.23, grifo do autor).

Se no final do século XIX o *fora* estava na ‘civilização’ do centro da Europa, no século posterior esse *fora* continua a ser a Europa Central, entretanto, esse espaço já não é mais o mesmo e, por isso, Portugal é atraído por uma Europa em estado de decadência nos mais variados setores, seja político, econômico ou cultural.

É preciso considerar que as modificações histórico-sociais e político-culturais que atravessaram os anos 60 também se apresentaram em Portugal, de modo que a contestação dos valores determinantes mostrou-se presente na literatura do período. Entretanto, para Miguel Real é necessário um distanciamento temporal para que se possa avaliar positivamente tal produção, ainda que o crítico realize um enquadramento de algumas categorias narrativas que se revelaram no decorrer do século XX, tais como: *realismo substancialista* e, posteriormente, a *desconstrução desse realismo substancialista*.

Desconstrução que é o elemento fundamental para pensar o romance português da década de 90, uma vez que ele é deflagrado por esse processo. Ao dividir a prosa ficcional produzida no século XX em quatro fases, Miguel Real afirma que na geração de 90 há uma confusão entre o ser de Portugal e o ser comum europeu, cuja perda de singularidade evoca a discussão de novos conceitos acerca de nacionalidade e cidadania.

Conforme o crítico, tais condições permitem observar uma espécie de lema comum narrativo, *tudo está em tudo, mas segundo ritmos e proporções diferentes* (Idem, p.87). Essa sentença esboça uma “nova alma” narrativa portuguesa sem, contudo, permitir que a crítica e a desconstrução das estruturas narrativas anteriores destruíssem o “sentido da história, da acção, das personagens, do espaço”. Ao contrário, essa nova postura narrativa joga com o tempo e com uma “gramática da imaginação”.

A definição de Miguel Real, apoiando-se na tentativa de adjetivação para a literatura daquele período, revela tanto nos autores quanto na própria narrativa a “ausência de todas as raízes”. Essa ausência pode ser observada na seguinte categorização do autor: 1) “[...] a

Geração de 90 escreve por (causa/motivo) nada e para (objetivo) nada”; 2) “A Geração de 90 não leva a Língua Portuguesa a sério”; e, 3) “A Geração de 90 não leva a História a sério”. A ‘literatura do não’, como ele irá assinalar no capítulo final de sua análise crítica, denota o postulado de que

[...] esta Geração de 90 não só não conhece inimigo que não seja a dilaceração interior que a consome, forçando-a a escrever, como, especialmente, desconhece que a literatura possa ser outra coisa que não, e apenas, uma das múltiplas formas de arte; e se escolheu a literatura como nomeação de uma vida, esta escolha é já uma autêntica prestação de vida e nela se extingue, não presumindo nem que a literatura seja a única ou a superior forma de arte (o romance não desvela mais nem menos do que um quadro ou uma composição musical), nem que ela possua remédio seja para o que ou quem for (e nunca para o autor), muito menos que anuncie qualquer espécie de civilização ou homem novos (REAL, 2001, p. 100, grifado no original).

A atribuição negativa do autor em relação à produção romanesca do fim do século XX aparenta certo pessimismo, entretanto, trata-se de compreender que a Geração de 90, utilizando a classificação do autor, é marcada pela ‘dilaceração interior’. É por meio desse sentimento, portanto, que verificamos emanar um tipo de literatura que está preocupada antes com ela mesma do que com ‘verdades’ ou ‘mensagens de afago’ aos interlocutores. É por isso que a negatividade patente da literatura desse fim e início de milênio insurge como uma forma de resistência, diferentemente, é claro, de uma resistência militante, como assinalamos anteriormente.

A realidade posta em questão não é mais aquela que Eça de Queiros e seus contemporâneos evidenciavam. Agora, essa realidade ou a tentativa de expressá-la não está relacionada a uma crítica social de teor ativista. Ao referir-se a uma literatura do nada ou do não, Miguel Real expressa e, de certa forma, aproxima seu pensamento das considerações de Francisco José Viegas quando este fala dos “silêncios” que impregnam as páginas dos romances contemporâneos.

O realismo²⁶ é dado como elemento caracterizador dessa ficção portuguesa contemporânea pelo crítico em seu estudo mais recente. Ao sair em demanda de um novo cânone, o crítico concebe três características do romance português dos últimos 50 anos: 1) a internacionalização do conteúdo, em que reitera o cosmopolitismo urbano decorrente do período globalizante; 2) a pluralidade sem unidade, em que considera a individualidade de cada autor e sua “consciência estética”, sem pertencimento a espaços determinantes; e 3) a

²⁶ Miguel Real assinala sua concepção de realismo a partir das posições teóricas de Roman Jakobson acerca de Realismo enquanto criação verossimilhante (REAL, 2012, p.17).

desintelectualização da literatura, tópico subdividido em três momentos da produção romanesca em Portugal, a saber: a) de 1986 a 1992; b) Década de 90; e c) produção atual (a partir de 2000).

A terceira caracterização apresenta o que o autor considera como *deslocamentos da configuração literária*, ou seja, traça um painel divisor em que busca enquadrar os romances publicados nas últimas três décadas e, também, como essa produtividade desloca-se em termos qualitativos. Nesse mapeamento, *Regresso por um rio* (1987), de Francisco José Viegas, integra a lista dos cinco romances que emergem como um “novo registro” de escrita do romance português contemporâneo, enquadrado na produção dos anos 80, bem como caracterizado por um “realismo melancólico”. Vale considerar que o crítico adjetiva de várias maneiras os realismos observados nas obras dos autores por ele citados.

Essa multiplicidade de adjetivação, inclusive, aproxima as produções literárias contemporâneas portuguesa e brasileira. A rota de colisão entre ambas pode ser verificada quando Miguel Real assinala que,

[...] o romance português é hoje denominado pela multiplicidade de estilos, de temas, de conteúdos e de estruturas narrativas, como se cada escritor se constituísse em luz de si próprio, fortalecido por uma errância de processos formais de escrita, desde o romance clássico ao mais experimental (REAL, 2012, p. 55, grifos do autor).

A multiplicidade parece ser a principal característica evidenciada na ficção contemporânea. Aplicada para salientar desde o estilo à temática, pode ser compreendida como elemento de uma ficção em trânsito que se desenha entre os fins do século XX e o início do XXI. Dessa forma pode-se, evidentemente, tentar mapear os principais autores desse período, bem como delimitar suas características preponderantes numa tentativa de enquadramento. Entretanto, como se sabe, apenas a posteridade (assim como fez com autores que em sua época eram considerados pela aceitação de público ou pela inovação estética) poderá ceder o “benefício” do cânone, se assim aprouver a esses autores.

Enquanto a posteridade não chega, abordar e discutir a obra romanesca de dois autores atuais viabiliza a compreensão de uma produção literária marcada, justamente, por esse trânsito que tanto apregoamos. Trata-se de uma ficção que se move não somente em termos de temas e estilo, mas também de consciência estética.

Por esta multiplicidade de produção e estilos, a nau que transita e conduz a ficção contemporânea de um século a outro pode ser percebida como emblema ontológico da própria literatura. Eduardo Lourenço, em *A nau de Ícaro* (1999), afirma que no final do século XX, a

literatura “nada busca senão elucidar o mistério de sua própria existência” (LOURENÇO, 2004, p. 90).

À semelhança dos críticos até aqui mencionados, percebemos que a ficção portuguesa produzida nos últimos 20 anos foi sendo delineada ou caracterizada em função da existência em si. Longe de ser uma produção cuja “arte pela arte” seria o propulsor ou eixo motriz, essa ficção gerada na conturbada virada do milênio e, também, num espaço marcado pelos valores globais, engendra tanto a multiplicidade de temas quanto de formas. Tenta, em suas páginas, endossar o múltiplo trânsito das linguagens e dos espaços.

A nau que foi símbolo da literatura quinhentista em *Os Lusíadas* (1572) agora atravessa países recorrendo a certa nostalgia valorizada pela tentativa de lançar novos e outros olhares para o passado. Algumas vezes, essa Nau²⁷ retorna para um possível ajuste de contas. E, assim, é da epicidade e da vertente realista do passado que esse povo, que “[...] esqueceu o segredo da sua busca, pode entrar como em casa no oceano ficcional da pura virtualidade” (LOURENÇO, 2004, p. 101).

É neste sentido que os romancistas Francisco José Viegas e Bernardo Carvalho expõem em suas narrativas o sentimento de busca. Divergente, entretanto, daquele empreendido pelos épicos em suas aventuras. As viagens, os trânsitos e os deslocamentos delineados nos romances dos escritores evidenciam uma demanda semelhante aos romances medievais, em que os cavaleiros saíam em busca do Graal ou de suas donzelas sequestradas. Mas, antes de ser por um objeto sagrado ou representativo de riquezas, a(s) busca(s) que tais romances apresentam em sua malha narrativa corresponde(m) a alguém, cuja identidade ou passado caminha *pari passu* à história do personagem que se lança a essa busca.

Nesse processo investigativo, espaço e tempo – assinalado, especialmente, pela recorrência ao passado ou à memória do passado – convergem para a formação das construções identitárias dos personagens. Em Bernardo Carvalho teremos personagens que se lançam em busca de algo que, a princípio, é dado fragmentariamente: uma fotografia, uma notícia de jornal, um diálogo. Em Francisco José Viegas, os personagens empreendem uma demanda a partir de um corpo encontrado em um bairro do Porto ou em um hotel centenário, aliado a fotografias e *flashes* cinematográficos.

Portanto, os itinerários percorridos nos romances desses autores, em suas narrativas da última década, permitem traçar uma rota de investigação de forma que as pistas encontradas encaminham para a possibilidade de se pensar a narrativa e, por conseguinte, o romance como

²⁷ Como pode ser vislumbrado em *As Naus* (1988), de Antonio Lobo Antunes.

formas de resistência. Ao apresentar narrativas em trânsito, tais romances reverberam a questão que marca a ficção contemporânea: esse movimento, seja na própria linguagem quanto no deslocamento geográfico que atravessa as ações dos personagens. Essa característica, aliado ao pendor investigativo que pode ser observado nos romances em estudo, demarca a força de sentido que tais narrativas procuram estabelecer.

1.4 – Passaportes literários

A ficção contemporânea de língua portuguesa mostra-se de modo bastante produtivo. É visível, tanto no Brasil quanto em Portugal, uma vasta gama de prosadores com grande produção romanesca ou contística reconhecidos pela crítica e pelo público. Dentro desse panorama, pensando na produção literária realizada nos últimos 30 anos, destacam-se autores premiados com o nobel, por exemplo, José Saramago, quanto pelos demais prêmios outorgados tanto no Brasil quanto em Portugal: Chico Buarque, Bernardo Carvalho, Milton Hatoum, Gonçalo Tavares, Lídia Jorge etc. A partir dessas considerações, as discussões aqui desenvolvidas detêm-se sobre os últimos romances do escritor brasileiro Bernardo Carvalho e do português Francisco José Viegas.

Se o primeiro, Bernardo Carvalho, goza de certo reconhecimento entre o leitorado brasileiro, o segundo é quase desconhecido no Brasil. Bernardo Carvalho tornou-se especialmente reconhecido a partir de seu romance *Nove Noites*, publicado em 2002 e agraciado com os prêmios Brasil-Telecom e Machado de Assis. Este romance, talvez divisor de águas na produção do autor, acabou por revelar um romancista exímio em trabalhar com a diluição de memórias e identidades e deslocamentos de espaços. Seus romances não apresentam uma localização única ou um espaço geográfico determinado. Ao contrário. O romance citado, por exemplo, transita entre Tocantins e Nova York; *Mongólia* (2003), outro romance do autor, entre o Rio de Janeiro e os desertos da Mongólia; a obra mais recente *O filho da mãe* (2009) entre Oiapoque e as ruínas de São Petersburgo, e a narrativa *O sol se põe em São Paulo* (2007), entre Promissão e Osaka.

Em Francisco José Viegas, seu quase anonimato se justifica por ser este um escritor português contemporâneo. De sua vasta produção literária que contempla poesia, prosa e crônica, quatro romances foram publicados no Brasil: *A luz do Índico* (2007), intitulado *Lourenço Marques* (2002) em Portugal e editado, aqui, pela Língua Geral, em 2007; *As duas águas do mar* (1992), *Um céu demasiado azul* (1995) e *Longe de Manaus* (2005) foram

lançados pela editora Record (Brasil) nos anos de 2005 e 2007. Com uma produção profícua, o autor é apresentado no panorama da literatura portuguesa contemporânea como um “cultor cada vez mais experiente e avisado” do romance policial culto, subvertendo-o dentro de “derivas poéticas e ironicamente intelectuais e políticas” (MOURÃO, 2002, p. 533). Desse modo, é possível observar também nos romances de Francisco J. Viegas, a diluição da memória e das identidades, bem como o desfacelamento de espaços e fronteiras. Semelhante às narrativas de Bernardo Carvalho, seus romances também expõem personagens à deriva, transitando entre Portugal e Moçambique, ou Brasil, Portugal e Angola, ou, ainda, Portugal, Marrocos e Brasil. Dentro de espaços que se afunilam ainda mais a partir das cidades em que esses personagens encontram-se de passagem.

1.4.1 - Bernardo Carvalho e a literatura como exceção

Ser um escritor no Brasil é um pouco uma aberração.

Bernardo Carvalho

Aberração parece ser uma palavra cara ao escritor brasileiro Bernardo Carvalho. Título de sua primeira publicação, o livro de contos *Aberração* (1993) apresenta-se como um roteiro de pequenas narrativas que esboçam ideias para futuros romances. Aberração é título homônimo do conto fulcral da obra, em que a busca desenfreada de um homem por sua tia desaparecida desponta como modelo perturbador que irá permear o estilo de criação ficcional do autor. Já nessa primeira obra, o escritor carioca expõe uma das características de seu projeto estético-literário: a criação ficcional como um jogo labiríntico que atrai o leitor, tal qual a mosca em direção à teia da aranha.

Aberração, além disso, é a metáfora usada em seu último romance *O filho da mãe* (2009), para demonstrar a relação entre os personagens Andrei e Ruslan e sua “aberração afetiva” (relação homoafetiva) com a lenda das quimeras. A quimera²⁸, “um animal estranho

²⁸Em **O livro dos seres imaginários**, Jorge Luis Borges assim define a Quimera - depois de explicá-la dentro das possíveis transições que as lendas converteram em um monstro formado por cabra, serpente e leão – “(...) A forma incoerente desaparece e a palavra fica, para significar o impossível. *Ideia falsa, vã imaginação*, é a

[...], dois fundidos num só indistintos”, além de portadora de mau agouro, porque torna a reprodução um impasse e uma monstruosidade, emblematiza a deformidade, o estranho, o monstruoso, com que se definem os personagens. Aberração é, sobretudo, a caracterização que o autor concede a si, enquanto um escritor no Brasil, e à visão que concebe da literatura.

Manuel da Costa Pinto assinala que os percursos narrativos de Bernardo Carvalho “[...] reconduzem sempre ao núcleo oculto das *aberrações* afetivas, ao *teatro* em que convivem diferentes versões do vivido, gerando uma desconfiança paranoica em relação ao outro, a si mesmo e à própria literatura” (PINTO, 2004, p.135, grifos meus). Portanto, aberrações e teatro coadunam-se na frase do crítico para explicitar o que o próprio autor, Bernardo Carvalho, reconhece²⁹ como literatura: imaginação, ficção, exceção, ruptura, resistência e negação.

Estes seis substantivos são alguns dos quais o próprio autor utiliza ao falar ou escrever sobre a literatura que produz. Entre eles, alguns fazem parte da mesma família e revelam a grande preocupação de Bernardo Carvalho com a questão da literatura em buscar um desvio do realismo excepcional, o qual tem se apresentado em muitos dos romances contemporâneos lançados nesse período. Os dois primeiros substantivos, *imaginação* e *ficção*, reiteram o discurso propagado pelo autor ao buscar desestabilizar lugares da ficção tidos como funcionais, uma vez que a bandeira defendida é a de que se deve pensar a ficção enquanto produção de uma arte literária que provoque desconforto, desassossego e espanto.

Para Bernardo Carvalho, a Literatura deve: provocar, interrogar, tensionar, criar, perturbar e inventar, de modo que se perceba nela a Resistência. Assim sendo, o romancista procede à criação de uma literatura que busca, sobremaneira, através de sua própria “insignificância” ser a ruptura e o nada. Palavras bastante fortes que, em seu discurso, corroboram o pensamento de que a Literatura, e dentro dela a ficção que se produz na contemporaneidade, deve responder a uma determinada demanda de mercado. Bernardo Carvalho, entretanto, busca ir à contramão dessa demanda ao oferecer um produto ficcional pautado no que o público busca, mas que se configura como algo diferente no decorrer do processo.

Os verbos atribuídos à Literatura, bem como os substantivos que a ela nos referimos, justificam o debate que Bernardo Carvalho tem exposto em suas entrevistas e, de certa

definição de quimera que agora dá o dicionário.” (BORGES, 1985, p. 112)

²⁹ “A literatura, para mim, é essa transposição. É uma forma de superar uma falha e uma impossibilidade, pela imaginação.” (CARVALHO, Bernardo. *Minha Cegueira*. Revista Literatura e Sociedade. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. FFLCH/USP. São Paulo. Nº1, 1996. p.217.).

maneira, deixa transparecer em seus romances numa luta pelo lugar da ficção e, também, um elogio à ficção. Essa Literatura de ficção deve provocar o leitor, seja pelo que ele vê de real no não real, sendo, portanto, enganado e/ou seduzido pela morte real de um antropólogo americano nos confins de Tocantins, ou pela representação não idealizada de um espaço misterioso como a Mongólia, que é falsificado enquanto Literatura de Viagem.

Nesse processo provocativo, a Literatura passa a interrogar³⁰ as balizas entre o real e o ficcional, questões há muito discutidas e já sentenciadas pelos manuais literários. Porém, é em função da demanda dos leitores acerca de histórias que possuam envolvimento com fatos reais que Bernardo Carvalho justifica seu projeto estético-literário. Em seu texto *Fiction as Exception*³¹, afirma ter percebido que se o leitor desejava um livro de não-ficção ele escreveria esse livro, entretanto, essa não-ficção seria apresentada numa forma corrompida, “uma espécie de armadilha”³², e assim sendo, elaborou o romance *Nove Noites*. Essa forma corrompida desenvolve-se a partir de uma história cujo objetivo maior é a provocação, e se dá através do próprio processo de estrutura narrativa escolhido pelo autor: fotografias, cartas e diários. Para que esses recursos contribuam para o jogo em que se manipula o leitor, conduzindo ao desconforto e à desconfiança.

Outro elemento que deve ser atribuído ao estilo de narrativa de Bernardo Carvalho, e que já se percebia em suas narrativas anteriores ao romance *Nove Noites*, é a “estrutura espelhada”³³. Esse processo permite verificar que suas histórias são divididas em duas partes, nessa divisão a segunda contradiz ou nega a primeira. O traço da negatividade nos faz pensar na concepção adorniana de que a importância recai sobre a subjetividade³⁴. O qual é preponderante na narrativa do autor brasileiro e que justifica seu processo de subjetividade alicerçado ao quesito experiência, uma vez que esta se transforma em ficção. Por isso, vê nessa subjetividade individual – que se distancia daquela canalizada e direcionada aos espaços

³⁰ Karl Eric Schollammer, ao discorrer sobre a ficção contemporânea e as condições do factual como característica dessa produção, assinala que esse recurso evoca duas recepções: “(...) ora para confundir os limites entre essas instâncias, ora como parece ser a tendência que prevalece, para inserir índices de um real originário na experiência íntima que ancore a ficção de maneira mais comprometida.” (SCHOLLAMMER, Eric Karl. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, p.114)

³¹ Texto publicado na Revista Luso-Brazilian Review, Volume 47, Number 1, 2010, e elaborado enquanto o autor participava do programa como escritor-residente na University of Wisconsin-Madison, outono de 2009.

³² “(...)but soon enough I realized that if the reader wanted a non-fiction book, I had found something for him or her, but I would deliver it in a corrupted way, a sort of a trap, albeit a playful one.” (CARVALHO, 2010, p.02).

³³ Sobre esse aspecto na narrativa de Bernardo Carvalho vale ressaltar um dos trabalhos críticos fundamentais acerca de sua obra, o artigo **Refração e Iluminação em Bernardo Carvalho**, de Yara Frateschi Vieira. Novos Estudos, CEBRAP, nº 70, 2004. Estudo que discorre sobre a questão do duplo e do espelhamento presentes nas narrativas do autor.

³⁴ Theodor Adorno propõe um conceito contrário ao da epopeia clássica ao analisar o romance contemporâneo: a epopeia negativa, à qual está atrelada a ideia de que o “indivíduo liquida a si mesmo”. (ADORNO, 2003, p.62)

de reprodução banal³⁵ – a possibilidade de transformação e, conseqüentemente, a função de ruptura. Para o autor, “[...] literatura é o resultado de um ato subjetivo, singular e individual. Ela é criação fora das convenções e, no caso da moderna tradição ocidental, convenções que são, frequentemente, concebidas como contra-convenções”³⁶. (CARVALHO, 2010, p. 08, tradução própria).

A grande crítica de Bernardo Carvalho em relação à banalização da Literatura centra-se no fato de que ser reconhecido como escritor antes de produzir um trabalho inesperado é fundamental nas esferas literárias. Na visão do autor-crítico, o que se busca atualmente é antes ter uma função do que criar ruptura. Isso corrobora a clareza de seu pensamento no que concerne à concepção de que o que faz um bom livro é menos a imaginação do que a experiência vivida. Isso quer dizer, na verdade, que Bernardo Carvalho compreende que o que interessa ao leitor é aquela produção que não necessariamente está vinculada à habilidade do autor em “inventar, imaginar e criar coisas inesperadas ou ir contra o consenso convencional”, mas sim, aquela vinculada à habilidade do autor em compartilhar suas experiências pessoais e representar o mundo conhecido dos leitores.

Bernardo Carvalho apropria-se de suas experiências de vida (viagens ao interior do Brasil, Mongólia, Tóquio, São Petersburgo) e de fatos reais (históricos ou literários) para sedimentar o que ele considera uma “ficção experimental”, a qual procura tornar aquilo que é considerado “falho” ou “estranho” pelos padrões coletivos em qualidade literária. O que interessa ao autor trata-se de uma Literatura que se preocupe mais com a invenção do que com a representação daquilo que já conhecemos. O que o realismo contemporâneo, se assim podemos chamar, procura destacar.

Característica que pode ser percebida no projeto estético literário do autor, como uma paranoia e, subseqüentemente, essa se transforma em ficção que, por sua vez, transforma-se em “criação do sentido”. Esse lance de dados ou esse imbricamento num labirinto sem saída pré-determinada desnuda a potencialidade da ficção de Bernardo Carvalho, cujo objetivo trata-se de uma “verdade ficcional que amplia o real”, criticando-a e relativizando-a.

Uma literatura de exceção defendida por Bernardo Carvalho acolhe o sentimento de insatisfação do autor diante dos discursos banalizados que a mídia e os meios de comunicação

³⁵ Bernardo Carvalho critica o sistema que banaliza a criatividade individual e, através de ferramentas de auto-publicidade, como facebook, blogues pessoais e até twitter, referencia qualquer trabalho sem que nele exista a singularidade. (CARVALHO, 2010, p. 06)

³⁶ (...) literature is the result of a subjective, singular and individual act. It is created out of conventions and, in the case of the modern western tradition, conventions which were often conceived against conventions. (CARVALHO, 2010, p. 07).

em rede oferecem ao leitor. Em resenha intitulada *Para que serve a literatura?* (2005), o autor reitera outra de suas ideias: a de que a Literatura não serve para nada. Contudo esse *nada* é justamente a possibilidade de resistir quando, não somente ela, mas a própria ficção, colocam-se como arautos.

A Literatura, como exceção, é “[...] caminho de transcendência, de ampliação do mundo no qual vivemos” e que deve buscar “[...] abordar nossos pontos mais contraditórios, paradoxais e obscuros” (CARVALHO, 2010, p.09). A Literatura, como exceção, deve ser a procura de uma verdade impenetrável que, quiçá, possa nos salvar, inclusive daquilo que somos. Finalmente, a Literatura, como exceção, é a própria exceção da linguagem, pois “[...] a literatura é a linguagem que *resiste* à linguagem usual, da simples comunicação” (CARVALHO, 2005, p.196).

BERNARDO CARVALHO: O SR. DOS LUGARES

Sobrenome/Surname: Carvalho

Nome/Given Names: Bernardo Teixeira de.

Nacionalidade/Nationality: Brasileira.

Data de nascimento/Date of birth: 05/09/1960.

Naturalidade/Place of birth: Rio de Janeiro.

Profissão/Profession: jornalista, escritor, tradutor e crítico literário.

Observações literárias/ Literaries Remarks: Seu primeiro livro de ficção é a coletânea de contos *Aberração*, publicado em 1993, seguido dos romances *Onze* (1995), *Os bêbados e os Sonâmbulos* (1996), *Teatro* (1996), *As Iniciais* (1998), *Medo de Sade* (2000), *Nove Noites* (2002), *Mongólia* (2003), *O sol se põe em São Paulo* (2007), *O filho da mãe* (2009) e *Reprodução* (2013). Também escreveu para o Grupo de Teatro da Vertigem a peça *BR-3*, que foi encenada às margens do Rio Tietê – SP, em 2006.

Prêmios, bolsas e viagens: A produção literária de Bernardo Carvalho permite observar uma ruptura ou sobressalto a partir da publicação de *Nove Noites* (2002). Com esse romance, o autor conquistou os prêmios Portugal Telecom e Machado de Assis, da Biblioteca Nacional e, também, reconhecimento da crítica literária brasileira e internacional. Na sequência, contemplado com bolsa da Editora Portuguesa Cotovia e Fundação Oriente, viaja à Mongólia e, fruto dessa experiência, é a publicação do romance *Mongólia* (2003), também premiado com o Jabuti e APCA. *O filho da mãe* (2009), é, igualmente, resultado de viagem

concedida pela editora Companhia das Letras para o projeto *Amores Expressos*. O período de um mês em São Petersburgo, Rússia, concedido pela editora, gerou a narrativa que, à semelhança dos anteriores, foi contemplada com indicações ao Jabuti e finalista do Prêmio Portugal-Telecom 2010 e do Prêmio São Paulo de Literatura.

Relatos sobre viagem: O autor assinala que a presença das viagens em seus livros expressa

[...] a vontade de um deslocamento, de me por em risco, como escritor, fora do lugar dos consensos, onde a individualidade volta a ser vivida de maneira aguda e problemática. A viagem passa a ser a busca de um lugar vulnerável (também simbólico) onde a minha língua não faz sentido e cuja língua eu tampouco entendo. Ela é a tentativa de criação de uma opacidade, de uma realidade exterior sempre deslocada e renovada como estranha. É a tentativa de transformar em mal-estar a cegueira e o oportunismo da identificação, do olhar comum, da acomodação e do conforto (CARVALHO, 2009, p.171).

Assim, os deslocamentos visíveis em seus romances confirmam a busca que o autor empreende em sua composição artística, posto que a viagem é a “afirmação da autoria como singularidade irreduzível”. É através da viagem que nasce uma literatura marcada pelo dissenso, pela singularidade, pela inadequação e pela ruptura. Elementos característicos de uma arte que procura desestabilizar os conceitos pré-definidos.

Último visto: Entre 2011 e 2012, o autor foi contemplado com bolsa da Instituição alemã DAAD e, em função disso, morou em Berlim durante o período. A experiência está condicionada à escrita de um romance³⁷ que está em elaboração. Como, também, foi subsidiado pelo Instituto Moreira Salles, o autor manteve, durante o período, o blogue *Diário de Berlim*, hospedado no site do IMS.

1.4.2 – Francisco José Viegas e a literatura como desolação

*Há apenas uma melancolia que regressa ao policial [...].
E nenhuma inveja, se quiserem,
nenhum silêncio mais forte que o da literatura.*

Francisco José Viegas

Com fragmentos tais foi que escorei minhas ruínas/Pois então vos conforto. Os

³⁷ Em entrevista concedida em 24 de junho de 2013, o autor afirmou a conclusão de seu último romance a ser publicado entre setembro e outubro desse mesmo ano.

famosos versos do poeta norte-americano T. S. Eliot, no clássico *A terra desolada*, poderiam legendar a literatura de Francisco José Viegas. Ou as fotografias que poderíamos compor com as imagens de seus romances. Duas palavras do primeiro verso exacerbam ou adjetivam o que pode ser verificado como tendência ou marca de suas narrativas: *fragmentos* e *ruínas*.

O poema *A terra desolada* há muito tem sido estudado e, em função de sua simbologia e referências literárias, contou com uma série de notas de rodapé que o próprio poeta, quando da publicação³⁸, em 1922, decidiu inserir. Entre as possibilidades de compreensão do poema, a que se detém a explorá-lo ou tentar compreendê-lo enquanto uma metáfora para a destruição do mundo, ou para a sua devastação, num período tomado pelas ruínas deixadas pela Primeira Guerra Mundial, parece ser a que mais se destaca.

Como uma literatura de desolação, a produção literária de Francisco José Viegas mais do que se assemelhar aos fragmentos desolados e arruinados que os versos de T. S. Eliot metaforizam, apresenta traços de solidão, melancolia e tristeza que sinalizam os fragmentos e ruínas tanto pessoais quanto coletivas de uma nação que sempre conviveu com glórias e derrotas: Portugal.

Uma literatura de desolação, em que o “pessimismo metafísico” e a “solidão essencial” modelam as paisagens e como em fotogramas delineados, ainda que embaçadamente, a memória de um passado ainda recente aparece e que, nas narrativas de Francisco José Viegas, vem a se defrontar com o presente da nação portuguesa. Passado próximo (marcado pela Revolução dos Cravos e pelas Guerras Civas de Independência nos países africanos e, de modo geral, à história grandiosa da nação portuguesa) que ainda estremece a memória dos portugueses.

Nessa revisão que vários autores parecem ter abordado em suas obras (Lobo Antunes, José Saramago e José Cardoso Pires, para citarmos apenas três), é possível perceber as múltiplas visões que o passado engendrou na história de Portugal. Muitas foram as metáforas, simbologias e alusões aos acontecimentos e ao modo como eles tocaram a sociedade.

No caso de Francisco José Viegas, tal visão nos é referenciada nesse sentimento de *desolação* que emerge de seus romances. Uma desolação que expõe a “melancolia cética sobre o sentido da vida” (REAL, 2012, p.121) figurada na perda de um passado conquistador ou heroico ao qual a nação portuguesa foi lançada. O declínio, a derrocada e a perda, especialmente, dos territórios e da riqueza que foi vilipendiada, mais o desânimo e a saudade

³⁸ O escritor Affonso Romano de Sant’anna afirma que T. S. Eliot é um dos “modernos autores de palimpsestos” que, assim como James Joyce e Ezra Pound, produz textos derivados de outros textos e que dialoga “claramente com a tradição, presentificando-a no seu discurso” (SANT’ANNA, 2006, p.08)

desse passado glorioso, enfatizam uma visão de Portugal atual muito mais fadada ao desconhecimento e à crítica dos que ficaram e não viveram as atrocidades das Revoluções do que o orgulho de um país que fora, durante séculos, o maior conquistador de terras intercontinentais.

Visão que, para alguns pode parecer despojada de patriotismo ou de exagero crítico denota, na maioria das vezes, uma crítica ácida através do sentimento de saudade e solidão. Dois substantivos que se integram na literatura desoladora de F. J. Viegas ao contemplarem o sentimento de perda. Saudade daquilo que se poderia ter sido. Sejam seus personagens, sejam as identidades desses personagens, seja a memória do passado dos quais esses personagens fazem parte. Saudade desoladora que, como indica Miguel Real sobre o personagem principal dos romances de F. J. Viegas, Jaime Ramos, é marcada por um “explícito pessimismo” ou por uma “explícita descrença”.

Os romances do autor português, publicados a partir de 1989, enfatizam tais características portuguesas que o próprio fado, como modelo de música nacional, também revela, tais quais o pessimismo, a descrença e o destino inexorável. Em uma entrevista ao *Jornal Le Monde*, Francisco José Viegas assinala justamente esse *fatalismo* como elemento ampliador do tédio português. Em relação ao *spleen* francês, o *spleen* português é mais melancólico³⁹ porque se sustenta na perda de seus sonhos, desde os trezentos anos de inquisição aos cinquenta anos do regime ditatorial salazarista. Atualmente, ampliado pela crise econômica que lança o país numa de suas maiores derrocadas.

Há um quadro de Vincent Van Gogh que ilustraria sobremaneira essa sensação que atravessa a sociedade portuguesa. Intitulado *Aos portões da eternidade*, último quadro pintado por Van Gogh antes de sair do hospício de Saint-Rémy, em maio de 1890, a obra retrata a consternação de um homem, prostrado em uma cadeira com as mãos apertadas sobre a face. O modo como as mãos se colocam na face do homem explicita o desespero, a solidão e o desamparo.

Esse homem consternado, solitário, isolado e inerte em sua cadeira assemelha-se à ideia de desolação que impregna a literatura de Francisco José Viegas. Mais uma vez nas palavras de Miguel Real, “uma solidão que pesa e destina as personagens a múltiplos caminhos desencontrados” (REAL, 2012, p.122). Desencontros e solidão são os substantivos

³⁹ Fatalistes, il diraient sans doute, suadade en bandoulière, ce spleen portugais, quie est plus que de la mélancolie: “*Nous vivons dans une société qui a perdu ses rêves. Les Portugais ont peur de l’avenir, de parler. Et ce depuis les trois cents années d’Inquisition, les cinquante années du régime fasciste de Salazar et aujourd’hui, avec la crise, cela continue. C’est terrible.*” (PLOUGASTEL, Yann. **Francisco José Viegas: Le Portugal ne rêve plus.** Le Monde, Vendredi, 17 août 2012, p. 12)

que regem a literatura desoladora de Francisco José Viegas, as ações de seu personagem-detetive Jaime Ramos, a tentativa de compreender a sociedade portuguesa e a história que lhe trouxe até esse momento tão crítico economicamente. Desencontros e solidão conduzem as buscas a que seus personagens se lançam: a descoberta de um assassino vale menos do que a história do morto ou do detetive.

Solidão, inclusive, é o subtítulo de um de seus principais romances *Longe de Manaus* – o romance da solidão portuguesa. Já *Lourenço Marques* é um romance sobre o solitário Miguel em busca de sua solitária Maria de Lurdes/Sara. *O mar em Casablanca* é a melancolia intensificada na busca do próprio passado pelo detetive Jaime Ramos e da solidão ao qual o personagem se sujeita, assim como a solidão que atravessa as ilhas de Açores, de África ou do Brasil. Não somente ilhas, mas metrópoles como São Paulo e Luanda.

Essa solidão característica na obra de Viegas é/foi ampliada pelo sentimento de derrota que o autor demonstra imprimir. Tanto entre as linhas de seus romances quanto em suas falas em algumas entrevistas, o autor manifesta considerações acerca do “derrotismo” que impregna o imaginário português. Para ele, “[...] há uma virtude na derrota: a necessidade de construir heróis absolutos”, por isso, Jaime Ramos apresenta uma inclinação pelos derrotados e, não somente, os derrotados e suas derrotas particulares ou individuais, mas os derrotados da história. Dessa forma, Jaime Ramos se conforma com esse derrotismo e, por isso, é um resignado, senão ele mesmo um “derrotado” que, nos últimos romances anseia pelo momento da Reforma ou aposentadoria.

“Falhar, tentar de novo, fracassar melhor, mas sem misericórdia, sem nostalgia, sem nada” (VIEGAS, 2009, p.59). As reflexões sobre o fracasso expostas por Jaime Ramos, portanto, sintetizam o *cansaço de viver* que recai sobre a humanidade. No caso da sociedade portuguesa contemporânea, um cansaço ao qual pessimismo e descrença se associam e resultam nesse sentimento de *desolação* (tanto individual e coletiva quanto geográfica e historicamente).

Assim, é possível depreender dessa *literatura de desolação* que marca as obras de Francisco José Viegas um traço considerado por Paula Simões, o de que a escrita do autor “[...] é uma escrita sentida e de sentidos, mas, na sua essência, do olhar – um olhar deslumbrado, afetuoso e apaixonado e, no entanto, nunca paternalista ou desapiedado” (SIMÕES, 1999, p. 163). E é esse olhar que focaliza imagens como em fotogramas que, por sua vez, sustém o tempo deixando-o suspenso para que a imaginação possa fluir. Esse olhar ora poético, ora crítico conduz à percepção da melancolia presente nos romances do autor.

Como dito, um tipo de melancolia muito própria da sociedade portuguesa que tenta acertar as contas com o passado. Um passado mal interpretado, com revoluções e guerras que não foram vividas por alguns, como o personagem Miguel, em *Lourenço Marques*, e que, por isso, gera um sentimento saudosista e condicional (“e se”) de um lado, e fatalista e resignado (“sou um dos derrotados”) de outro.

FRANCISCO JOSÉ VIEGAS: O SR. DO CRIME

Identidade: Francisco José Pereira de Almeida Viegas.

Data de nascimento: 14 de março de 1962.

Localidade: Vila Nova de Foz Côa, Portugal.

Profissão e atividades desenvolvidas: poeta, prosador, professor de Linguística, redator e editor na imprensa jornalística, televisiva e de rádio voltadas para a área cultural, diretor da Casa Fernando Pessoa e Secretário do Estado da Cultura.

Crimes na literatura: Vários.

Romances criminosos (publicados): *Regresso por um rio* (1987), *Crime em Ponta Delgada* (1989), *Morte no Estádio* (1991), *As duas águas do mar* (1992), *Um céu demasiado azul* (1995), *Um crime na exposição* (1998), *Um crime capital* (2001), *Lourenço Marques* (2002), *Longe de Manaus* (2005), *A poeira que cai sobre a terra* (2006) e *O Mar em Casablanca* (2009).

Crimes literários adicionais, mas sem vítimas: publicou 11 livros de poemas, três livros sobre Viagens e uma peça de teatro baseada na obra *O marinheiro*, de Fernando Pessoa.

Perfil do criminoso: considerado o Sr. do Crime, Francisco José Viegas é um escritor multifacetado que se tornou mestre na arte de matar. Segundo seus depoimentos “toda a literatura é policial” e, assim, tem parodiado esse gênero. O que pode ser observado desde seus primeiros romances, alegando que o crime é apenas o mote para enredos que subvertem o próprio gênero policial e por se dedicarem mais a discutir a história dos personagens do que desvendar o crime que ocorreu. “Os policiais são *histórias de embalar*, talvez as únicas narrativas que continuam alguma da épica antiga”, afirma o autor que, à parte ser considerado um dos representantes desse gênero de romance, detém-se sobretudo nas histórias que conta e não, necessariamente, nos crimes que foram o estopim para seu desenvolvimento.

O que me interessa nas histórias que escrevo, naquelas que escreverei e mesmo naquelas que ainda não penso em escrever, não são os crimes, figuras literárias por

excelência [...]. Nem são os criminosos. Nem são os detetives. Nem é o sangue, o relatório de uma autópsia. Fala-se disso para comemorar outra coisa, justamente outra coisa, sempre outra coisa. São pormenores. Pretextos para comemorar o silêncio que se abate sobre as cidades e as deixam mergulhadas na máscara sombria do medo de morrer. (VIEGAS, 1996, p.90)

Cúmplices e agentes: Jaime Ramos, Filipe Castanheira e Isaltino de Jesus.

Últimos delitos: entre junho de 2011 a outubro de 2012, Francisco José Viegas exerceu o cargo de Secretário de Estado da Cultura de Portugal. Esse posto o levou a ser cravejado por uma série de críticas referentes à administração política nacional, bem como a ser o centro de ataque em função das medidas econômicas que, em face da grave crise no país, foram tomadas no âmbito cultural. Atualmente, o escritor está afastado da vida política e voltou a escrever e manifestar suas opiniões no blogue *A origem das espécies*⁴⁰. Também, de acordo com entrevistas concedidas⁴¹, afirmou que está a concluir um romance, intitulado *O colecionador de erva*⁴², em que, mais uma vez, Jaime Ramos emprega sua arte de criar histórias para mortos que não tiveram vez.

⁴⁰ Mencionado em páginas anteriores.

⁴¹ Entrevista realizada com o autor em maio de 2012.

⁴² Como previsto, o romance **O colecionador de erva** foi publicado em março de 2013.

2. FICÇÃO EM TRÂNSITO I: LABIRINTOS CRIMINAIS

*Pois ainda não haviam inventado castigo
para os grandes crimes disfarçados
e para as profundas traições.*

Clarice Lispector

2.1 O espólio da narrativa moderna

O ensaio de Walter Benjamin, *O narrador* (1936), pode ser compreendido como uma teoria da impossibilidade de narrar. Nesse texto, observamos o declínio do narrador e o depauperamento de uma narrativa de traços artesanais em detrimento do avanço do capitalismo e da ascensão do romance. Já no ensaio de Theodor Adorno, *A posição do narrador no romance contemporâneo* (1958), percebemos o agravamento da situação, uma vez que este se debruça sobre a crise do romance. É possível verificar que Adorno dá continuidade à ideia de Benjamin, apresentando a contribuição de que o romance agora está em vias de desaparecimento. Desse modo, antes de conjecturarmos as diferenças entre os postulados teóricos dos autores, gostaríamos de considerar o trabalho em conjunto que esses dois textos endossam para se pensar a ficção contemporânea.

A crise referida pelos teóricos aponta para a importância da narração para a constituição do sujeito. Segundo Jeanne Marie Gagnebin (1999, p.03), “[...] essa importância sempre foi reconhecida como a da rememoração, da retomada salvadora pela palavra de um passado que, sem isso, desapareceria no silêncio e no esquecimento”. Disso podemos depreender a justificativa de W. Benjamin em aproximar a narrativa à ideia de morte.

A análise de Jeanne Marie Gagnebin sobre o ensaio de W. Benjamin conduz à reflexão perspicaz de que o fim da narrativa e o declínio da experiência estão ligados às transformações que ocorreram no século XIX em relação à morte. Para o crítico alemão, o modo como se passa a encarar a morte nesse século – questões referentes à higienização, à retirada dos corpos mortos do recinto privado, etc – ocasionaram o “desaparecimento da antítese tempo-eternidade na percepção cotidiana [...] e à substituição dessa antítese pela perseguição incessante do novo, a uma redução drástica da experiência do tempo portanto” (GAGNEBIN, 1999, p. 64).

A partir do momento em que se cria esse afastamento, providenciado pelos espaços que deixam de ser privados e se tornam públicos, inicia a derrocada da narrativa que, por sua vez, corrobora o declínio da experiência. Se não há experiências a relatar, se a morte, agora, limpa os rastros do passado, não há o que ser contado.

Ora, se morrer e narrar tem entre si laços essenciais, pois a autoridade da narração tem sua origem mais autêntica na autoridade do agonizante que abre e fecha atrás de nós a porta do verdadeiro desconhecido, então declínio histórico da narração e recalcque social do morrer andam juntos (GAGNEBIN, 1999, p. 64-5).

Desta assertiva verificamos a hipótese apresentada por Jeanne Marie Gagnebin (1999, p. 65) de que, a “construção de um novo tipo de narrativa passa [...] pelo estabelecimento de uma outra relação, tanto social quanto individual, com a morte e com o morrer”. Assim, é possível relacionar esse aspecto à teorização de Theodor Adorno no artigo citado. Se em W. Benjamin verificamos que a narrativa está alicerçada na morte e no morrer e, conseqüentemente, à negatividade, para T. Adorno, um dos aspectos apontado em seu ensaio e que converge sobremaneira para a questão da narrativa e da morte trata-se da distância estética.

Para este, o conceito diz respeito diretamente à função do narrador no romance. Se, anteriormente, no romance tradicional, “essa distância era fixa”, no romance contemporâneo ela se torna instável e variante. Ou seja, existe a possibilidade de vários graus de percepção. Essa variação diz respeito ao narrador que comenta seu próprio fazer narrativo (metalinguagem) e à perda da ilusão estabelecida, que até então era presente nos romances anteriores.

Acerca da variação da distância estética mencionada por T. Adorno, devemos observar que ela está relacionada ao ambiente histórico conflituoso do qual o ensaio emerge. A experiência das duas grandes guerras indica que os seres humanos são marcados pela indiferença numa escala sem medidas. O resultado disto é a verificação de que, para outras guerras não acontecerem, será necessário um grande esforço. Essa tensão histórica, portanto, torna-se responsável pela estética do choque, opositiva ao efeito catártico das tragédias gregas.

A destruição de uma atitude contemplativa em detrimento do choque provoca efeitos de desestruturação, perturbação e instabilidade. Desse modo, é visível uma permanente ameaça da catástrofe. Elemento que, mais uma vez, guarda aproximações com o pensamento de Walter Benjamin.

A teorização de T. Adorno conduz a um termo de difícil conceituação: *epopeia negativa*. Seu pensamento acerca do narrador converge para a ideia de que esse elemento é constituído negativamente, ou antes, marcado pela negatividade. Ao assumir essa constituição, o crítico mais uma vez apresenta um posicionamento próximo ao de Walter Benjamin. Se para ele a narrativa está intimamente conectada com a morte e esta, por sua vez, à negatividade, para aquele a narrativa (romance) está alicerçada na variação da distância estética que conduz à negatividade – Adorno exemplifica essa variação a partir das narrativas de Franz Kafka – e, como consequência, a morte, uma vez que o resultado disso é a liquidação do indivíduo.

A partir de três elementos referendados em seu texto: 1) Elemento social – que diz respeito às relações humanas que, numa sociedade desigual, não se consolidam e, por isso, tal elemento pressupõe que a força da reificação é superior à capacidade de interação humana; 2) Elemento histórico – referente à capacidade de destruição que se tornou marca na construção histórica da sociedade; e 3) Elemento individual – relacionado ao fato da não existência mais de um *ego* fixado e estável, mas da verificação da ideia de que a construção do sujeito está em processo e em transformação; pode-se perceber que, para T. Adorno, ‘o indivíduo liquida a si mesmo’.

Esta assertiva permite perceber que o narrador, dentro dessa perspectiva, constitui-se de forma antagônica, uma vez que a sua construção se dá através de uma visada negativa. Contrariando a *epopeia clássica*, na qual há afirmação de uma coletividade através de um herói, Adorno propõe, portanto, seu inverso, uma *epopeia negativa*. Nesta não há afirmação, ou coletividade ou mesmo herói. A partir da negação desses elementos, percebe-se que não há grandes feitos a serem narrados, mas sim uma subjetividade que é convertida no seu contrário.

[...] os romances que hoje contam, aqueles em que a subjetividade liberada é levada por sua própria força de gravidade a converter-se em seu contrário, assemelham-se a *epopéias negativas*. São testemunhas de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo, convergindo com a situação pré-individual no modo como esta um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido (ADORNO, 2003, p.62).

Em consonância aos pressupostos benjaminianos aqui explorados, é possível verificar, como afirma Márcio Seligmann-Silva, que T. Adorno trilha “o caminho da estética e da valorização do âmbito artístico como esfera de possível resistência à tendência de alienação total” (SELLIGMANN-SILVA, 2003, p. 34). Para o teórico alemão, o mundo moderno é medido por valores de troca, em que tudo se torna intercambiável. Nesse sentido, a massificação ratifica o *modus operandi* da sociedade, ou seja, tudo é reduzido à indiferença,

porque a indústria cultural impossibilita ao indivíduo a reflexão sobre a situação em que se encontra. O estado de alienação, associado aos conceitos empreendidos por T. Adorno de coisificação ou reificação, conduz ao esquecimento. Por isso, o crítico vê na “ética da representação”, a partir do campo das artes, também um campo político.

Assim, é visível sua preocupação em ver na arte uma reflexão de base filosófica e, no que concerne ao romance, podemos verificar que o teórico – de forma paradoxal – endossa seu posicionamento na linguagem como grande transformador social. De acordo com suas palavras,

[...] na medida em que essas obras de arte encarnam sem compromisso justamente o horror, remetendo toda a felicidade da contemplação à pureza de tal expressão, elas servem à liberdade, da qual a produção média oferece apenas um indício, porque não testemunha o que sucedeu ao indivíduo da era liberal (ADORNO, 2003, p.62).

As obras de arte a que se refere Adorno são as epopeias negativas. Para o crítico, estas são marcadas pela ambiguidade, pois podem demonstrar uma recaída na barbárie, caminhar para a realização da humanidade ou, ainda, sentir-se à vontade no barbarismo. Assim como se encontram acima da polêmica entre arte engajada e arte pela arte porque, justamente, a linguagem é o fundamento modificador. Como afirma Seligmann-Silva (2003, p. 54), “a presença gritante da catástrofe, concretizada no momento da escrita, fez com que esta se tornasse uma espécie de grito congelado de horror”. Logo, a escrita se constitui a base modificadora do real a serviço das mudanças sociais.

Assim, o intermédio entre as teorizações de T. Adorno e W. Benjamin sobre a narração encontra na negatividade e na morte seu ponto fulcral. Morrer e narrar são ações intercambiáveis que, conforme observamos em seus ensaios, corroboram a existência de uma nova narratividade.

2.1.1 - (Im)possibilidades de ficção: *O sol se põe em São Paulo* e *Longe de Manaus*

São Paulo e Manaus fazem parte do título das obras de Bernardo Carvalho e Francisco José Viegas. Assim como outras obras dos autores, o espaço parece ser o eixo motriz de suas narrativas: veja-se por parte da titulação de outros romances (Mongólia, Casablanca, Lourenço Marques). Entretanto, o espaço característico de seus romances é

marcado pelo deslocamento. Os personagens transitam de um lugar a outro, numa incessante busca de si ou de algo que possa fazer sentido em suas vidas. Essa demanda, que dialoga tanto com as novelas de cavalaria quanto com o romance moderno de James Joyce, coloca seus agentes em constante conflito com o passado e a construção identitária de si e dos outros.

Em *O sol se põe em São Paulo*, por exemplo, o personagem principal, aspirante a escritor, vive em São Paulo e é descendente de japoneses. Frequenta o bairro da Liberdade, um dos redutos da colônia japonesa no Brasil, e torna-se o ouvinte de uma história narrada por uma senhora, Setsuko. Essa história irá enredá-lo a ponto de fazê-lo empreender uma viagem ao Japão (Osaka e Tóquio) para tentar desvendar o mistério que se escondia atrás da narrativa de Setsuko/Michiyo. A demanda empreendida pelo narrador-escritor irá revelar uma série de máscaras que encobrem os personagens da história. Muitas dessas máscaras servem de apoio à morte e tanto o narrador-escritor quanto o leitor ficam imersos numa camada de indeterminação.

Em *Longe de Manaus* temos um detetive, Jaime Ramos, cuja busca pelo assassino de Álvaro Severiano será o fio condutor da narrativa. O policial-detetive irá transitar entre as cidades do Porto, Amarante, Luanda, São Paulo e Manaus à procura do assassino e da história do personagem morto, esbarrando em outras mortes que podem, ou não, estar associadas ao primeiro assassinato. Essa demanda, entretanto, irá conduzi-lo, também, ao seu passado e a si mesmo, numa tentativa de dar sentido à situação que tem em frente para desvendar, bem como à afirmação de sua identidade.

A síntese dos romances procura indicar o caminho que iremos nortear as ideias a partir daqui: refletir de que maneira os romances apontados encontram formas de sobreviver ao que Walter Benjamin denomina de declínio da narrativa, ou Theodor Adorno, do declínio do romance, considerando assim, que a impossibilidade de narrar acaba por fazer com que se encontrem outras possibilidades de construção narrativa.

A primeira questão que nos interessa trata-se da impossibilidade de narrar, conforme os pressupostos de W. Benjamin e T. Adorno. Em se tratando da contemporaneidade, os próprios romances já nasceram imersos numa categoria que os anula. Ou seja, se pensarmos que a narrativa entrou em declínio porque se perdeu a capacidade de intercambiar experiências, esses romances não deveriam ser lidos ou estudados, já que não possibilitariam uma “troca de experiências”, logo, de aprendizado. Entretanto, ao lado dessa pressuposição, W. Benjamin acrescenta que mesmo nessa condição de “depauperação” da narrativa, ou da impossibilidade de narrar, há escritores que encontraram meios, como a

linguagem, por exemplo, de suplantá-la.

De acordo com esse postulado é que percebemos duas questões inerentes às narrativas em estudo: 1) a impossibilidade de narrar, tanto em *O sol se põe em São Paulo* quanto em *Longe de Manaus*, encontra-se na própria consciência que esses romances apresentam de que não existem mais as ‘grandes narrativas’ e, portanto, guardam em si a ciência dessa condição. De outra forma, são romances que submergem nessa condição negativa da não existência de narrativas que propiciem o intercâmbio de experiências; 2) a impossibilidade de narrar é responsável também pelo próprio fato de que, nesse momento de declínio, se busquem outras alternativas de narrativa. Desse modo, os romances em estudo apresentam técnicas narrativas que emergem desse mar negativo da morte da narrativa.

Em uma das passagens do romance *O sol se põe em São Paulo*, o narrador expressa sua visão da Literatura, “Queria provar a tese de que a literatura é (ou foi) uma forma dissimulada de profetizar o mundo da razão, um mundo esvaziado de mitos; que ela é (ou foi) um substituto moderno das profecias, agora que elas se tornaram ridículas, antes que própria literatura também se tornasse ridícula” (CARVALHO, 2007, p.23). O fragmento em análise, anteriormente abordado, revela a forma como a literatura é encarada pelo narrador-escritor, de modo que essa forma norteará sua relação com a senhora Setsuko. Essa descrença em relação à literatura, por extensão, ao romance – já que o personagem se via como uma tentativa de escritor – entretanto, apresentava-se de forma ambígua. Pois, a própria literatura acaba por ser o seu lugar. Talvez fosse dentro da literatura que o narrador-escritor conseguisse se sentir mais confortável e menos deslocado, “A literatura podia ser a minha miragem, mas pelo menos era uma forma de abraçar o inferno como pátria” (CARVALHO, 2007, p. 20).

Tal ambiguidade conduzirá o narrador-escritor ao papel que desempenhará na narrativa: o de responsável por (re)contar a história de alguém. Walter Benjamin, em seu artigo sobre o narrador, apresenta dois tipos de narradores antigos: “o lavrador sedentário e o marinheiro mercante” (BENJAMIN, 1983, p.58). O primeiro seria aquele que fica em seu país e conhece suas histórias e tradições, enquanto o segundo, é o viajante que vem de longe e, por isso, tem muito a contar. As palavras do ‘homem de lábio leporino’ parecem endossar essa ideia,

As viagens deixam a gente em estado de alerta. Você passa a ver coisas que os outros não vêem. Isso não quer dizer que veja mais verdade que os outros, quer dizer apenas que vê mais - ou menos - mas nunca o mesmo que os outros. Você passa a ver sozinho. É o estado ideal para o escritor (CARVALHO, 2007, p. 128).

Se o narrador-personagem pode ser compreendido, a partir da segunda parte do romance, como um viajante, Setsuko/Mishiyo parece ser os dois (o viajante e o artesão). Possivelmente, em seus primeiros 20 ou 30 anos, viveu no Japão, continente de tradições que se perpetuam, conhecedora, portanto, daquela cultura em suas variadas formas (teatro, lendas, natureza, literatura). Nos anos 50, depois da segunda grande guerra, veio para o Brasil, o outro lado do mundo. A viajante, agora em outra esfera e outro espaço, passa ser a contadora da história que irá instigar o jovem de raízes também japonesas, mas pouco conhecedor de sua cultura ascendente. Mas a grande questão aqui não se trata mais de promover um “intercâmbio de experiências”, como assinalava Benjamin. A narração torna-se, no romance de Bernardo Carvalho, uma série de camadas, cuja preocupação é contar uma boa história demonstrando que a própria narrativa pode ser um mascaramento.

O narrador-personagem ocupa o lugar de contador da história, que não sabe se falsa ou verdadeira, que outra pessoa lhe conta, Setsuko. No decorrer da narrativa, entretanto, descobre que Setsuko não existia, mas que ela era Michiyo, uma das personagens centrais da história que lhe estava sendo narrada. O que vamos percebendo, então, é que não só Setsuko não era Michiyo, mas também, Jokichi, marido de Michiyo, viu-se imerso em uma morte forjada, ou seja, era dado como morto porque outra pessoa ocupou seu lugar, e torna-se Teruo quando, novamente, embrenha-se numa segunda morte. Masukichi era ator de teatro *kyogen* sempre às voltas com a representação.

Além disso, a própria narrativa contada por Setsuko/Michiyo parece envolta em um mascaramento. Promovido pelas várias inserções na narrativa de autores pertencentes à história literária japonesa como: Yukio Mishima, Ihara Saikaku, Murasaki Shikibu e Junichiro Tanizaki. Essas referências, características da literatura contemporânea, servirão como “pistas” para verificar que, talvez, a história esteja muito mais envolta num mistério literário do que, necessariamente, num mistério de vidas e desaparecidos. Tanto é que assim se expressa o narrador no início de seu contato com Setsuko/Michiyo, “Contar, significava reconhecer um pesadelo, mas também lhe dar um fim. Era ao mesmo tempo a dor e o remédio. O que ela escondia era também o que revelava” (CARVALHO, 2007, p. 33).

Em *Longe de Manaus*, de F. J. Viegas, a impossibilidade de narrar também insurge do fato de que não há nada de novo a ser contado. Dessa condição, o que percebemos é uma narrativa que se apropria de um gênero secular, o romance policial, e subverte-o, na tentativa de dar sentido ao esvaziamento do mundo e dos indivíduos. Jaime Ramos, o personagem central da narrativa, busca a história de um morto, Álvaro Severiano de Souza, para fazer isso.

Além de procurar unir as pistas, como em um *puzzle*, precisa dar uma ordem a elas e, para tanto, a narrativa acaba sendo a ferramenta para essa compreensão.

Aquele homem, deitado no chão do apartamento, iria ser a sua próxima obsessão, como eram quase todos os mortos que lhes eram entregues. Suicidas e vítimas de homicídio, corpos abandonados numa rua da cidade ou recolhidos da chuva em apartamentos de Santo Ovídio, tudo entrava no seu catálogo de ocorrências, homens e mulheres, velhos e novos ou, sobretudo, ricos e pobres (VIEGAS, 2007, p.27).

O fragmento expõe a ‘obsessão’ do personagem central, Jaime Ramos, pelo homem assassinado. A partir disso, a narrativa desenvolver-se-á com as idas e vindas do detetive, tanto geográfica quanto temporalmente, para buscar dar história e sentido a esse homem desconhecido. Nesta demanda, a história que tenta compor irá esbarrar em outras que também parecem carecer de uma organização para que sejam compreendidas, como será o caso do filho misterioso do morto, Salim Furtado, outro que será assassinado; além da brasileira Shirlei, prostituta morta em Amarante e da também brasileira Helena, morta no bairro Higienópolis, em São Paulo.

Assassinatos que podem, a princípio, deixar transparecer tratar-se de um *serial killer*, na verdade não estabelecem, necessariamente, uma relação entre si. Isso porque mais do que encontrar o assassino inicial, interessa a Jaime Ramos compor a história da existência desses personagens. Pensar no cenário das mortes, no que as motivou, o que faziam essas pessoas, de onde vinham e para onde iam, eram as indagações que precisavam de resposta, segundo o policial detetive, e como se pode observar na passagem que segue:

Jaime Ramos colecionara esses dados com a minúcia de um investigador - mas ele não era um investigador, propriamente dito, e esses dados não o interessavam. E se vinha, de longe, ver como era a Quinta das Almas tratava-se mais de completar um cenário do que cumprir um plano em especial, porque não tinha nenhum (VIEGAS, 2007, p. 87).

Desse modo, somos conduzidos a uma trama policial que subverte a tipologia tradicional. Segundo a indicação contida na folha de rosto, “Um romance policial, como se sabe, tem as suas regras. Este não tem”, a negação já explicita que irá se tratar de um romance que foge às regras estabelecidas. As regras a que se refere a indicação podem ser tanto as de S. S. Van Dine, conhecidas como fundamentais daquilo que deve conter um romance policial, quanto a tipologia do romance policial, de Todorov. Entretanto, tais regras como: um crime, alguém disposto a desvendá-lo, uma determinada forma de articular a narrativa e o uso do raciocínio lógico através das pistas que vão sendo encontradas e encaminham para a resolução

do enigma, são elementos que transparecem nas narrativas de Viegas. Desse modo, a que o autor se refere quando afirma que ‘Este’ romance não possui as regras do romance policial?

Uma possível resposta pode ser vislumbrada na afirmação de Carla Figueiredo Portilho, em sua tese⁴³ sobre o romance policial contemporâneo, *Detetives Ex-cêntricos: um estudo do romance policial produzido nas margens* (2009). Para a autora,

[...] se o detetive do século XIX simbolizava a fé da época nas habilidades do homem para resolver os problemas do mundo, ele representou, da mesma forma, a crescente desilusão do homem quanto à razão como um resposta significativa para a condição humana, já preparando o caminho para o detetive do séc. XX (PORTILHO, 2009, p. 62).

Essa desilusão do homem em relação ao aspecto racional revela o surgimento de um detetive caracterizado pelas incertezas e inseguranças. Dessa forma, veremos em Jaime Ramos não mais um detetive ou investigador, mas sim “um homem comum que trabalhava na polícia”, para quem o “próprio mundo o ultrapassava”. Ou seja, a narrativa em estudo não evidencia um enigma, cujo raciocínio lógico revelará a soma total das pistas: o assassino. O fato de não haver a revelação do(s) assassino(s) retira dessa esfera a importância do romance. Na verdade, não importa quem matou ou quem morreu, a relevância está no decurso, no andamento que essa demanda institui.

Em seu texto *O que é um autor?* Michel Foucault, afirma que a narrativa árabe, *As mil e uma noites*, por exemplo, “também tinha como motivação, tema e pretexto, não morrer: falava-se, narrava-se até o amanhecer para afastar a morte, para adiar o prazo desse desenlace que deveria fechar a boca do narrador” (FOUCAULT, 2001, p.268). Ao considerar essa ideia, vemos o diálogo entre Jaime Ramos e Osmar Santos, quando o detetive português encontra-se em Manaus à procura de Salim Furtado, revelar uma das faces do romance *Longe de Manaus*:

- Tenho bastante tempo.
 - Mas eu não, embora quisesse. Há pouco lhe disse que sou meio índio. Não é totalmente verdade. É só um pouco de sangue índio. A grande parte, a quase totalidade, é árabe. Tenho jeito para contar histórias e uma grande capacidade para colori-las, como os árabes.
 - É verdadeira, a sua história?
 - Não sei, delegado Ramos. Mas sou competente para imaginá-las. (VIEGAS, 2007, p. 285-6)

A capacidade de colorir as narrativas, como afirma o delegado brasileiro Osmar

⁴³ PORTILHO, Carla Figueiredo. **Detetives Ex-cêntricos**: um estudo do romance policial produzido nas margens. [Tese. Niterói: Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada / Universidade Federal Fluminense, 2009. Orientação: Sônia Torres]

Santos, revela a relação do romance com a tradição das narrativas de *As mil e uma noites*. Não, evidentemente, com as histórias narradas, mas sim com a necessidade de se contar histórias e ‘colori-las’. Além disso, a palavra chave desse diálogo entre os delegados é ‘imaginar’. Ou seja, para Jaime Ramos todo o enredo voltado para a descoberta do assassino de Álvaro Severiano nada mais é que uma forma de imaginar o que foi e porque foi a vida do morto.

Do mesmo modo, o narrador-escritor de *O sol se põe em São Paulo* vê-se envolto em uma trama quase policialesca, como se pode observar quando, em Osaka, junto com sua irmã em uma *lan house*, pronuncia: “[...] Não podia haver no mundo gente mais despreparada para as investigações do que nós dois” (CARVALHO, 2007, p. 113).

Por isto, tanto *Longe de Manaus* quanto *O sol se põe em São Paulo* configuram-se como narrativas contemporâneas que demonstram ter encontrado formas de resistir à proclamação do declínio da narrativa. São narrativas que encontram na própria impossibilidade de narrar, modos de suplantar a esse impossível.

O que Michiyo me propôs foi um aprendizado e um desafio. Deve ter reconhecido em mim a insatisfação que também a fez correr até onde o sol se põe quando devia nascer e nasce quando devia se pôr, para revelar tempos sombrios. Deve ter reconhecido um desacordo em mim. [...] E me fez escrever [...], nesta cidade que não pode ser o que é, uma história de homens e mulheres tentando se fazer passar por outros para cumprir a promessa do que são: [...] Uma história de párias, como eu e os meus, gente que não pode pertencer ao lugar onde está, onde quer que esteja, e sonha com outro lugar, que só pode existir na imaginação em nome da qual ela me contou um história que pergunta sem parar para quem a ouve como é possível ser outra coisa além de si mesmo (CARVALHO, 2007, p.164-5).

Tais possibilidades narrativas puderam ser observadas tanto nos projetos estéticos que as prefiguram e chegam a subverter, quanto na história que se quer ser contada. As demandas empreendidas, e que as narrativas citadas exemplificam, podem ser compreendidas como rota de resistência desse romance contemporâneo. Igualmente, as demandas/buscas que se inscrevem nos romances em análise coadunam-se e/ou transgridem formas narrativas das quais a ficção contemporânea se apropria⁴⁴. Assim, é possível verificar que essa ficção que analisamos conduz a caminhos de veredas que se bifurcam ou, antes, que se tornam um caminho tríplice.

Saída das (im)possibilidades narrativas, tal ficção penetra um labirinto, em que o centro se ramifica em três caminhos, cuja *demand*a torna-se um dos eixos motriz que a

⁴⁴ Conforme vimos em capítulo anterior, a ficção contemporânea é marcada pelo trânsito, especialmente, no trânsito discursivo, em que se apropria de outros gêneros literários dos séculos anteriores.

atravessa. Desse modo, a produção de Bernardo Carvalho e Francisco José Viegas, nessa trilogia de romances (de ambos) que procuramos analisar, pode ser compreendida como uma tríplice caminhada que começa pela busca de algo, alguma coisa ou alguém a partir de um processo detetivesco; atravessa os espaços na tentativa de que tais deslocamentos conduzam a algum sentido existencial e aporta num píer de memórias diluídas que encontram ou o trágico ou a melancolia.

2.2 – Labirintos criminais contemporâneos

A busca intermitente: pelo retorno à casa depois da guerra em *Tróia*; pela necessidade de se salvar uma cidade como *Tebas*; pelo retorno à casa depois de perambular pelas *ruas de Dublin*; pela necessidade de aventurar-se em *situações cavaleirescas*, combatendo moinhos de vento; para retornar à casa e esperar a *cegueira* branca passar; pela necessidade de capturar a *baleia branca* no mar a bordo do Pequod; pelo retorno aos aposentos para recuperar uma *carta roubada*; pela necessidade de encontrar o cão dos *Baskerville*; para retornar à biblioteca que guarda o segredo da morte de *sete monges em sete dias e noites*; pela necessidade de coadunar as peças de uma investigação e essas peças serem a *bússola para a morte*; pelo retorno ao quarto para se ouvir mais uma *noite* uma das *mil e uma histórias* e se salvar a vida uma vez mais; pela necessidade de se provar, *num processo desconhecido*, que *não* se tem culpa pelo que *não* se sabe o quê. *Ad infinitum...* Demanda, busca, procura são substantivos que podem ser considerados os sinônimos chave da grande maioria temática das obras literárias clássicas.

Desde *As mil e uma noites* a *O nome da Rosa*, de *Dom Quixote de La Mancha* a *A Morte e a Bússola*, de *Odisséia* ao *Processo*, de *Édipo, rei* a *O cão dos Baskerville* e a *Carta Roubada* ou de *Moby Dick* a *Ulisses*, a Literatura tem como mote uma determinada demanda. Como um cavaleiro medieval ou quixotesco, a literatura empreende uma busca ao Graal ou a moinhos de vento, ao objeto misterioso que guarda antes uma história envolta em aura (que com o tempo perdeu sua magnitude) e metáforas sobre a transcendência do que precisamente ao cálice do sangue de Cristo na cruz. Essa busca sobre algo sagrado, que só a literatura institui para autores, leitores e a ficção, pode ser compreendida como um processo investigativo, através do qual uma resposta, uma conclusão (ou não), um resultado ou a descoberta final são antecipados por uma série de pistas, evidências, indícios que, como no conto infantil de João e Maria, vão sendo deixados pelo caminho.

Nesse processo investigativo que as narrativas literárias engendram, a característica principal trata-se dessa demanda. Procurar, buscar, dirigir-se a um determinado objetivo tem sido o mote para a ficção durante milênios e, em decorrência desse empreendimento, as ações dentro das narrativas vão sendo pontuadas pelos elementos que aparecem no meio do caminho e irão, possivelmente, conduzir ao encontro do “objeto”, “pessoa” ou “situação” que incitou a busca inicial.

Francisco José Viegas diz que “Toda literatura é policial”. Evidentemente que essa afirmação não contempla a discussão de quando, onde e como surgiu uma narrativa à qual, em função das determinações teóricas, decidiu-se nominar como gênero policial, romance policial, romance de detetives, ficção policial e outros designadores além de uma classificação tipológica conforme características determinantes. Para o autor português, “Toda literatura é policial” (recorrendo a uma afirmação de José Cardoso Pires) porque “o policial nunca deixou de escolher como temas aquilo que é essencial nos problemas literários – a morte, a culpa, o desaparecimento, o enigma, o mistério, a procura...” (VIEGAS, 2010). Desse modo, como muito já se sabe, os temas em Literatura são reduzidos à forma, à maneira, aos recursos e ao se expor esses temas é que possibilitam que a Literatura tenha resistido e (re)inventado maneiras de se manter.

Não tomemos, entretanto, a assertiva do escritor português levianamente, de forma a acreditar que seu posicionamento desconsidera questões pontuais acerca dos espaços que a literatura policial ocupa. Francisco José Viegas tornou-se um dos maiores defensores da literatura policial por ver nessa tipologia romanesca a possibilidade de relação com o imaginário literário e, por perceber que “o romance policial [...] *é um dos últimos redutos da ficção narrativa*” (VIEGAS, 1991, p. 124, grifos do autor), ainda que figure à margem da considerada literatura séria⁴⁵. Tal constatação abrange a já antiga discussão a respeito do romance policial que durante muito tempo foi negligenciado e considerado como “literatura menor” em oposição à “literatura clássica” ou “literatura maior”⁴⁶.

Ricardo Piglia, em *Formas Breves* (2004), afirma que o policial, à semelhança dos grandes gêneros literários, conseguiu colocar em evidência o mesmo que “[...] discute a sociedade, mas em outro registro. É isto o que faz a literatura: discute a mesma coisa de outra

⁴⁵ Convém considerar o adjetivo designador de literatura “séria” mais como uma provocação do autor do que, necessariamente, categorização ou qualificação da Literatura. Acerca dos valores da Literatura (em especial a contemporânea) enquanto produto, já evidenciamos em capítulo anterior e na sequência desse capítulo.

⁴⁶ José F. Colmeiro, em capítulo de **La novela policiaca española...** (1994), afirma: “La creación artística, al igual que todo hecho cultural, no se manifiesta estéticamente como um bloque inamovible, la obra literaria es esencialmente dinámica, animada por la pluralidad de ángulos interpretativos y valorativos continuamente em transformación” (COLMEIRO, 1994, p. 26).

maneira. O que é um delito, o que é um criminoso, o que é a lei? Discute o mesmo que discute a sociedade, mas de outra maneira” (PIGLIA, 2004, p.57). Nesse sentido, o escritor argentino reitera o posicionamento mencionado por F. J. Viegas de que o reduto do policial é a própria literatura, de forma que, mesmo sendo subsidiado pelo conflito Literatura e sublitteratura ou literatura culta *versus* literatura popular e, também, considerado um produto pertencente ao que se denomina Literatura de massa, o policial passou a ser estudado e, de certa maneira, reintegrado a um lugar importante, quando observamos as teorias e considerações postuladas sobre ele, às quais podem ser encontradas em autores como Edgar Allan Poe, Raymond Chandler, S. S. Van Dine, Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato e Ricardo Piglia; em filósofos, psicanalistas e críticos como Walter Benjamin, Jacques Lacan, Michel Foucault e Gilles Deleuze; bem como, àqueles que teorizaram ou detiveram-se a considerar a história do e sobre o romance policial, como Tzvetan Todorov, Umberto Eco, Boileau-Narcejac, Siegfried Kracauer, Ernest Mandel e José F. Colmeiro. O que demonstra que o policial ultrapassa os limites literários e penetra outros campos de conhecimento⁴⁷.

Faz-se necessário registrar que, destes últimos estudiosos, nem todos pertenceram ao circuito literário. Ou, como é o caso de Umberto Eco que, além de ser crítico, também é autor do romance *O nome da rosa* (1982) obra que, nas considerações de Linda Hutcheon, ultrapassa a problemática da classificação entre literatura de massa e alta literatura e reconfigura as categorias do romance policial.

Em o *Pós-escrito a O Nome da rosa* (1985), Umberto Eco afirma sua escolha por um modelo de trama caracterizada como a “mais metafísica e filosófica, o romance policial” (ECO, 1985, p. 45). Essa metafísica é explicada pelo autor no sentido de ser uma história que se ramifica em outras histórias. Para ele, “Toda história de investigação e de conjectura fala de algo junto ao qual sempre vivemos” (Idem, p. 46). Dessa forma, elege a figura do labirinto como modelo abstrato da conjectura e, no caso de seu romance *O nome da Rosa*, essa figura se apresenta em forma de três labirintos: o de Teseu, o maneirista e o rizomático. Esses labirintos configuram-se como processos de narrativa que o autor escolheu e o assassinato (ou os assassinatos em série) é (são) apenas uma das histórias que irão se perder nesse labirinto espacial e ficcional, cuja biblioteca é um espaço simbólico.

⁴⁷ Vale ressaltar que estudos fundamentais acerca do gênero policial como, por exemplo, *Cadáveres Esquisitos: uma história social do romance policial* (no Brasil traduzido por *Delícias do Crime: História social do romance policial*) ou *Der Detektiv Roman. Ein philosophischer Traktat*, de Siegfried Kracauer (La novela policial: un tratado filosófico, tradução argentina) foram compostos por escritores de áreas distintas da literatura e compreendem um estudo do policial voltado para questões sociais, como o primeiro, e para filosóficas, o segundo.

Não obstante, o guardião da biblioteca é o monge cego Jorge. Tal referência ao escritor argentino Jorge Luis Borges não se trata de coincidência e sim de escolha assinalada por Umberto Eco em *O pós-escrito...*, “Eu queria um cego como guardião de uma biblioteca (o que me parecia uma boa ideia narrativa) e biblioteca mais cego só pode dar Borges, mesmo porque dívidas se pagam (ECO, 1985, p.26)”. Jorge (Luis Borges), como o monge cego detentor da chave do labirinto biblioteca do romance, dialoga não somente com a biografia do autor argentino em si, mas também, à dívida que se tem com Borges e suas narrativas labirínticas.

Uma das narrativas de Jorge Luis Borges é, sobremaneira, exemplar da estrutura narrativa policial, o conto *A morte e a bússola*. Presente no livro de contos *Ficções* (1944), a história versa sobre um assassino que está sendo investigado pelo detetive Erik Lönnrot. A investigação procede à compreensão de um determinado padrão criminoso que, conforme pode ser observado, conduz aos assassinatos. Entretanto, essa perseguição irá conduzir o detetive ao último crime que se dá, evidentemente, de acordo com o padrão por ele compreendido e que, por sua vez, resulta na famosa imagem borgeana do *labirinto*.

De forma sistêmica, o *labirinto*, nesse conto de J. L. Borges, apresenta-se na figura do triângulo equilátero que projeta os espaços em que os crimes foram cometidos: Hotel Du Nord – Norte; Beco no subúrbio ocidental da capital – Oeste; e Rue de Toulon – Leste. Este raciocínio irá conduzir o investigador, Lönnrot, ao lugar (última linha) que fecha a figura geométrica – ao sul – quinta de Triste-le-Roy – e à descoberta do enigma associado ao *Tetrarámaton* (nome de Deus, JHVH), aos arlequins e às frases⁴⁸ dispostas na folha de papel na máquina de escrever: *A primeira letra do Nome foi articulada*; na parede sob os losangos amarelos e rubros: *A segunda letra do Nome foi articulada* e no estribo do cupê: *A última das letras do Nome foi articulada*. Assim, o *labirinto* tecido por Red Scharlach para vingar-se de Lönnrot é tramado a partir das considerações expostas pelo próprio detetive que, “indiferente

⁴⁸ Parece-nos perceptível a relação intertextual que o autor argentino pretende estabelecer entre as frases grifadas e o verso que o investigador Dupin, personagem de Edgar A. Poe, em *Os crimes da Rua Morgue*, utiliza ao explicar seu raciocínio de como chegou a “adivinhar” o que pensava seu colega durante o passeio noturno. Recordando a crítica feita no jornal sobre o ator Chantilly – assunto sobre o qual gira todo o método dedutivo de Dupin – é mencionado o verso latino *Perdidit antiquum litera prima sonum* (*A antiga palavra perdeu sua primeira letra*) que, por sua vez, refere-se à constelação de Órion (antigamente grafada Urion). A própria constelação tem a forma de um trapézio, figura de quatro lados, semelhante à figura do losango reiterado por Borges em *A morte e a bússola*, assim como as estruturas frásicas que aparecem no conto confluem, se assim pudermos assinalar, para uma continuidade ou anterioridade de existência dessa palavra que “perdeu” suas letras, mas que as tem sendo articuladas (letra a letra) no conto de Borges. A sequência frásica pode ser, se em aproximação com a frase exposta no conto de E. A. Poe, compreendida como síntese da estrutura narrativa que o conto de J. L. Borges procura subverter: não do começo ao fim, mas do fim para o começo.

à investigação policial”, dedicou-se a estudar os livros do primeiro morto e, desse modo, oferece ao assassino o modelo criminal a ser seguido.

Além disso, outro *labirinto* é evidenciado na narrativa de Jorge Luis Borges. Quando Lönnrot desvenda o problema e, assim, consegue descobrir onde se dará o último crime, dirige-se à quinta de Triste-le-Roy. A casa assemelha-se a um labirinto de espelhos, marcado por antessala e galerias iguais e antecâmaras circulares que se multiplicavam ao infinito. A duplicidade e o infinito, explicitadas através da descrição do espaço, reiteram o resultado que a figura do *labirinto* representa nas narrativas borgeanas.

O diálogo final entre Lönnrot e Scharlach demonstra, portanto, não somente a presença dessa figura, como também emblematisa o modo como as características do policial são subvertidas na narrativa de Jorge Luís Borges.

- Em seu labirinto há três linhas a mais – disse por fim. – Eu sei de um labirinto grego que é uma linha única, reta⁴⁹. Nessa linha perderam-se tantos filósofos que bem pode se perder um mero *detetive*. Scharlach, quando noutro avatar você me der caça, finja (ou cometa) um crime em A, logo um terceiro crime em B, a oito quilômetros de A, logo um terceiro crime em C, a quatro quilômetros de A e de B, no meio do caminho entre os dois. Aguarde-me após em D, a dois quilômetros de A e de C, de novo no meio do caminho. Mate-me em D, como agora vai matar-me em Triste-le- Roy.

- Para a outra vez que o matar – respondeu Scharlach – prometo-lhe esse labirinto, que se compõe de uma só linha reta e que é invisível, incessante. (BORGES, 1972, p.154)

A subversão no conto citado é evidenciada no projeto do assassino que já no início da narrativa é apresentado, na referência à “participação de Red Scharlach” nos crimes cometidos. Dessa forma, a narrativa não empreende o percurso de associação das pistas encontradas para o desvelamento do autor do(s) crime(s) que as narrativas policiais tradicionalmente apresentam. Ao fugir desse paradigma, Jorge Luis Borges endossa sua característica em dar prioridade ao leitor, pois, uma vez que o assassino já está apresentado, a que irão se destinar as pistas depositadas nas linhas do texto? Tais pistas, na verdade, corroboram a subversão da narrativa policial como projeto do autor, ou seja, as pistas e, sobretudo, as hipóteses publicadas no jornal *Yidishe Zeitung*, seguindo as declarações de Lönnrot, irão ser o fio condutor dos assassinatos praticados. Não há um plano traçado pelo próprio assassino, na verdade ele segue a possibilidade de crime arquitetada pelo detetive como possível desvendamento da série de assassinatos.

⁴⁹ A referência que se dá aqui é em relação ao primeiro argumento de Zenão de Eléia, conhecido como o Paradoxo da Dicotomia.

Portanto, o *labirinto* final que sugere o argumento dicotômico de Zenão demonstra as múltiplas possibilidades de “tramar” uma narrativa de tônica policial que, embora marcada por verbos como “prever”, “adivinhar” e “premeditar” justamente os utiliza como forma de subversão. Pois, contraria conscientemente o processo analítico tão caro a Edgar Allan Poe, considerado o “criador do relato policial” (BORGES, 2011, p.53) pelo escritor argentino. Ao “corromper” a forma tradicional, Jorge Luis Borges prioriza, como evidenciado em outras narrativas do autor, a presença do leitor.

Em *O conto policial* (1978) e no prólogo à obra *A invenção de Morel* (1940), de Adolfo Bioy Casares, assim como em outras anotações, J. L. Borges detém-se a examinar o gênero policial. No primeiro, o escritor assinala a incredulidade e a desconfiança do leitor de romances policiais e do surgimento desse tipo de leitor a partir das narrativas de Edgar Allan Poe. Ou melhor, se o escritor norte-americano criou o “relato policial, criou depois o tipo de leitor das histórias policiais” (BORGES, 2001, p.53).

Esta afirmação ressalta o aparecimento do ciclo de contos policiais do escritor norte-americano (*Os crimes da rua Morgue*, *O mistério de Marie Roget*, *A carta roubada*, *Tu és o homem* e *O escaravelho de ouro*) como obras literárias que instituem o modelo de narrativa policial, cujo processo analítico, dedutivo e racional, preconiza as mudanças na estrutura não somente temática desse tipo de ficção, como também evidencia, considerando o comentário de Daniel Link (2003) a partir de Mc Luhan, que Edgar Allan Poe “foi o primeiro no campo da literatura, mas o mecanismo já estava ali como lógica de funcionamento do mercado e, especialmente, como lógica da produção cultural” (LINK, 2003, p. 05).

Especialmente os três primeiros contos de Poe citados foram minuciosamente decifrados por Jorge Luis Borges, Walter Benjamin e Jacques Lacan no sentido de compreender e, especialmente, reiterar a modernidade da obra do escritor, uma vez que para W. Benjamin, por exemplo, Edgar Allan Poe e a história detetivesca que advém dessas narrativas cooperam na “fantasmagoria da vida parisiense⁵⁰”. Tal referência assinala a tese do crítico alemão de que a produção poética de Charles Baudelaire foi perpassada pela obra do escritor norte-americano, assim como a concepção da *flânerie* não teria sido elaborada sem se compreender e analisar as andanças de um homem em meio à multidão parisiense do final do século XIX.

⁵⁰ “Qualquer pista seguida pelo *flâneur* vai conduzi-lo a um crime. Com isso se compreende como o romance policial, a despeito de seu próprio calculismo, também colabora na fantasmagoria da vida parisiense” (BENJAMIN, 1989, p.39).

O *flâneur*, inclusive, é diagnosticado como o primeiro detetive, ou aquele que se torna sem querer detetive, pois “nele se esconde a vigilância de um observador que não perde de vista seu malfeitor” (BENJAMIN, 1989, p. 38). Outra consideração que reitera a tese de W. Benjamin é a de que,

O romance policial – a mais consequente entre as realizações de Poe – faz parte de uma literatura que atende ao postulado baudelaireano. A análise desse gênero literário já é a análise da própria obra de Baudelaire, apesar de ele não ter produzido nenhuma peça desse tipo. *As Flores do Mal* conhece, como fragmentos dispersos, três dos seus elementos decisivos: a vítima e o local do crime (*Mártir*), o assassino (*O vinho do assassino*), a massa (*O crepúsculo vespertino*). Falta o quarto elemento, aquele que permite ao entendimento penetrar essa atmosfera prenhe de emoção. Baudelaire não escreveu nenhum romance policial, porque, em função da impulsividade do seu caráter a identificação com o detetive lhe foi impossível (BENJAMIN, 1989, p. 41)

Esse postulado adentrou o século XX de forma que, com o aparecimento das obras literárias de Edgar Allan Poe e as contribuições de Charles Baudelaire para a divulgação e análise desses escritos, outro olhar foi lançado sobre a esfera do crime. Nesse ínterim, vale recuperar o que Charles Baudelaire assinalou, tendo Poe em mente, que “uma literatura que se recusa a progredir de mãos dadas com a ciência e com a filosofia é uma literatura assassina e suicida” (BENJAMIN, 1989, p. 40). Pois, para o poeta maldito, o *flâneur* é o “homem das multidões”, que vagueia insuspeito entre a massa e, por isso, entre ela se sente seguro.

Tanto é que para W. Benjamin, o conto *O homem na multidão* é “algo como a radiografia de um romance policial” (BENJAMIN, 1989, p. 45). Justificando a metáfora dos ossos que se apresenta na fotografia do corpo, o crítico também o associa à armadura. Tal proteção ou fortaleza edifica o “perseguidor” ou *flâneur*, posto que, nas palavras de W. Benjamin citando Poe, “o *flâneur* é acima de tudo alguém que não se sente seguro em sua própria sociedade” (Idem, *ibidem*). Assim, busca a multidão e a segurança que ela, de certo modo, oferece. Disperso na multidão, torna-se difícil encontrar esse homem que acaba por ser considerado, nas palavras finais do conto, “o gênio do crime”.

É desta assertiva que se parte para a compreensão de que o romance, conto, novela policial ou histórias de detetives acabam por ser uma construção lógica e racional. Pois, considerando os elementos da tese de W. Benjamin, é possível observar que, dentro do espaço da modernidade à qual o final do século XIX se abre e, também, a transformação da cidade e do meio capitalista, bem como geograficamente a dimensão modificada das ruas parisienses e

do intenso trânsito de pessoas a tráfegar pelas ruas das capitais⁵¹, irá favorecer à *flânerie*, e, disso, poder-se-á conceber a origem do romance policial moderno⁵².

A menção de Charles Baudelaire à ciência e à filosofia resulta no propósito positivista do período que, por sua vez, irá subsidiar o surgimento do romance de enigma, sustentáculo para a formação do romance policial. Como o próprio designativo concebe, o *enigma* procura uma solução, uma resolução ou uma resposta. É o que sintetiza Jorge Luis Borges em seu estudo sobre o conto policial: “um mistério desvendado por obra da inteligência, por uma operação intelectual” (BORGES, 2011, p.57).

A inteligência e a intelectualidade, bem como o raciocínio analítico, desmembram as mais diversas situações nos contos de Edgar Allan Poe. Em *Os crimes da Rua Morgue*, o início da narrativa já estabelece a relação entre os jogos de damas, xadrez e uíste como metáforas para esse processo analítico. Afinal, como se apresenta no conto, o analista exulta com a atividade espiritual tanto quanto o homem forte rejubila-se de seus músculos. Assim sendo, o analista encontra

[...] prazer até mesmo nas circunstâncias mais triviais, desde que ponham em jogo seu talento. Adora os enigmas, as adivinhas, os hieróglifos, exibindo nas soluções de todos eles um poder de *acuidade*, que, para o vulgo, toma o aspecto de coisa sobrenatural. Seus resultados, alcançados apenas pela própria alma e essência do método, têm, na verdade, ares de intuição (POE, 2001, p.65, grifos do autor).

Ao enfatizar o poder da *acuidade*, da percepção, do *talento* em desvendar enigmas, adivinhas e hieróglifos, bem como orientados por determinado método que, nesse introito, o narrador postula como *intuição*, pode-se perceber em E. A. Poe, portanto, a importância do raciocínio lógico na construção narrativa e, também, a construção ou elaboração de um projeto literário cuja focalização voltou-se para um método em que essas ações narradas colidiriam num final estabelecido a partir de “cartas dadas”, de “observações dos traços fisionômicos”, de “peças dispostas” etc... Tomando o conto *A carta roubada*, como exemplo desse caráter, observamos que o narrador se estende a refletir sobre o método analítico e matemático, contrastando-o à lógica abstrata. Ou então, na narrativa *Tu és o homem*, em que o

⁵¹ A base de nossa consideração é o perfil delineado por Walter Benjamin em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, especialmente o capítulo *Paris do segundo império*. Ver em: BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Obras escolhidas, Volume II, trad. José Carlos Barbosa e Hemerson Alves Batista. 1ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

⁵² Sandra Lucia Reimão aponta cinco condições que possibilitaram o aparecimento da narrativa policial: 1) a popularização da imprensa, 2) o estabelecimento das cidades industriais, 3) o surgimento da polícia, 4) a transformação do criminoso em inimigo público e 5) o advento do positivismo. REIMÃO, Sandra L. **O que é romance policial**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

narrador inicia o texto colocando-se como ator do papel de “Édipo, para o enigma de Rattleburgo”.

Essa perspectiva, que toma o início das narrativas como um pressuposto acerca do processo racionalista e intelectual, é notada por J. L. Borges em seu texto. Conforme o escritor argentino, no início de cada narrativa, “[...] para que percebamos como Poe via o conto policial de uma perspectiva intelectual, há especulações sobre a análise, há uma discussão sobre o xadrez, afirma-se que o uíste é superior ou que o jogo de damas é superior” (BORGES, 2011, p. 61).

Ou seja, é visível nas construções narrativas de Edgar Allan Poe, assim como em seu processo analítico sobre o poema em *Filosofia da composição*, a preocupação com o racional e o intelecto. Por isso, J. Luis Borges avalia a produção do escritor norte-americano considerando que esse

[...] não queria que o gênero policial fosse um gênero realista, queria que fosse um gênero intelectual, um gênero fantástico, [...], mas um gênero fantástico da inteligência, não apenas da imaginação; das duas coisas, claro, mas principalmente, da inteligência (BORGES, 2011, p.58).

Por esses argumentos, o relato policial que caracteriza as narrativas de Poe conduziria, na visão de Borges, à formação de um “gênero intelectual”. Justificativas para essa classificação podem ser encontradas no estudo que Ernest Mandel, em *Delícias do crime* (1988), apresenta. De acordo com o crítico, o herói do romance policial seria um investigador advindo da classe alta e detentor de inteligência superior, é o que se vê em Dupin, Holmes e Lecoq, por exemplo. Também, em termos de construção temática, o assunto que se sobressai nesses primeiros romances policiais é o enigma⁵³. Vale reiterar ainda o argumento de E. Mandel, pautado nas considerações de W. Benjamin, de que

[...] existe uma correspondência cronológica entre a descoberta da fotografia e a origem do romance policial. [...] o romance policial é para a ‘grande’ literatura o que a fotografia é para a ‘grande’ pintura. O romance policial está proximamente ligado à maquinaria, assim como a inteligência analítica aperfeiçoada, uma vez que o romance policial clássico é um quebra-cabeças formalizado, um mecanismo que pode ser composto e decomposto, enrolado e desenrolado outra vez como as engrenagens de um relógio, que nada mais é do que o clássico protótipo da máquina moderna (MANDEL, 1988, p. 40-1).

⁵³ E. Mandel cita, como modelo clássico do romance policial, a seguinte sequência que compreende o processo analítico dessas narrativas: 1) problema, 2) solução inicial, 3) complicação, 4) período de confusão, 5) luz nascente, 6) solução e 7) explicação (MANDEL, 1988, p.37). Assim como S. S. Van Dine estabelece, em 1928, *As vinte regras do Romance Policial*.

Nessa comparação entre o romance policial e a máquina moderna reside a compreensão dos métodos utilizados por Dupin e S. Holmes. O primeiro adotou a leitura dos índices a partir do intelecto, conseguindo decifrar enigmas apenas através das notícias veiculadas no jornal ou da verificação de um espaço. Por outro lado, S. Holmes, além de utilizar e validar a observação⁵⁴, primordialmente, também utilizava procedimentos técnico-científicos⁵⁵.

Em um dos textos referenciais a respeito do gênero policial, *Tipologia do romance policial*, de Tzvetan Todorov, revela-se que o “o romance de enigma tende [...] para uma arquitetura puramente geométrica” (TODOROV, 1979, p. 96), em que a dualidade (história do crime e história do inquérito) é conduzida em direção à construção de duas histórias: uma que é ausente, mas real, e outra que é presente, mas insignificante. Para T. Todorov, o gênero policial compete à literatura de massa, uma vez que o romance policial “tem suas normas, fazer “melhor” do que elas pedem é ao mesmo tempo fazer “pior”: quem quer “embelezar” o romance policial faz “literatura”, não romance policial” (Idem, p. 95). À parte essa constatação voltada, no princípio do texto, para a discussão da classificação do gênero e enquadramento dele num repositório, T. Todorov elabora, primeiro, uma classificação do romance policial: 1) romance de enigma; 2) romance negro e 3) romance de suspense. Sem

⁵⁴ Umberto Eco e Thomas A. Sebeok estudam os métodos investigativos desses primeiros cavalheiros do enigma à luz das teorias da semiótica em Charles Peirce na obra *O signo de três* (1983). Em alguns artigos específicos (Carlo Ginzburg, Gian Paolo Caprettini, Nancy Harrowitz e Umberto Eco) evidenciam-se o estudo acerca de três designadores presentes no procedimento investigativo de Holmes e Dupin: a *deteção*, a *indução* e a *abdução*. De acordo com a teorização de C. Peirce, “A dedução prova que *algo deve ser*; a indução demonstra que *algo é de fato* operativo, e a abdução sugere meramente que *algo pode ser*” (Apud HARROWITZ, 2008, p.202). A tese de C. Ginzburg refere-se, especialmente, ao “modelo conjectural para a construção do conhecimento”, considerando que em nossa herança cultural a utilização de pistas obscuras ou remotas de modo especulativo possibilitou construir um modelo epistemológico. Dessa forma, Morelli, Freud e Holmes – utilizados como referência para Ginzburg – apresentam métodos que “propiciam a chave para uma realidade mais profunda”, realidade que, de acordo com sua designação, passa a ser vista por meio de “sintomas” (ECO, Umberto; SEBEOK, Thomas A. **O signo de três**. Trad. Silvana Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2008.)

⁵⁵ No conto *Escândalo na Boêmia*, de Conan Doyle, é evidenciada, através da declaração de Watson, a seguinte observação: “Como sempre, ainda se sentia profundamente atraído pelo estudo do crime, e ocupava seu imenso talento e seus extraordinários poderes de observação seguindo pistas e esclarecendo os mistérios que haviam sido considerados insolúveis pela polícia oficial”. Essa passagem ressalta dois elementos fundamentais da narrativa do autor escocês: o primeiro trata-se da importância da observação para o detetive Holmes e, em segundo, a posição que o detetive ocupa, nesse momento ainda inicial das narrativas policiais, por não pertencer ao quadro formal das instituições que, formalmente, são responsáveis pela resolução dos crimes ocorridos. Afinal, como sintetiza Sherlock Holmes em sua explicação a Watson: “Você vê, mas não observa”. Cabe reiterar, também, que essa narrativa assemelha-se, tematicamente, ao conto *A carta roubada*, de Edgar Allan Poe, uma vez que o enredo detém-se na busca de um objeto roubado, nesse caso, uma *fotografia* comprometedora. Diferentemente, entretanto, do caso Dupin, Holmes não consegue obter o objeto perseguido ao final da narrativa, ao passo que, à semelhança do conto de Poe, Conan Doyle se utiliza do elemento dedutivo para construir o processo de raciocínio lógico de Holmes: o processo de dedução. O conto de Conan Doyle está presente na antologia organizada por Flávio Moreira da Costa, *Contos de Crime: Clássicos escolhidos*. In: COSTA, Flávio Moreira. **Contos de crime: Clássicos escolhidos**. Rio de Janeiro: PocketOuro, 2008, p. 152-181. Tradução Edna Jansen de Mello)

adentrarmos nas determinações que estabelecem o enquadramento de cada tipologia, vale considerar, especialmente, como segunda questão, que essas narrativas direcionam-se ao leitor e ao intuito de deter sua atenção a partir das sequências narrativas que culminavam na resolução dos mistérios.

Em mais um dos textos em que faz referência ao romance policial, *Romance policiais, nas viagens*⁵⁶, Walter Benjamin afirma que,

Similia Similibus. A anestesia de um medo por meio de outro é sua salvação. Entre as folhas recém-separadas dos romances policiais, ele (*o leitor*) procura as angústias ociosas, de certo modo virginais, que podem ajudá-lo a superar as angústias arcaicas da viagem” (BENJAMIN, 2009, p. 200).

Ao utilizar uma expressão latina médica, em específico da homeopatia, *similia similibus curantur* (o semelhante cura o semelhante), o autor associa a terminologia adotando-a a partir do elemento similaridade, comparando os romances policiais a anestésicos para o medo e as angústias da viagem⁵⁷. Angústias semelhantes a uma “viagem de trem”, a uma “fuga imprevisível”, ao “horror da estação desconhecida”, considerando-se, o leitor, quase uma “testemunha estupefata”.

Portanto, nesta recorrência desde termos *clichês* dos romances policiais⁵⁸, passando pela referência a algumas obras que exploram o tema de viagem de trens e suas estações catedráticas até o silêncio expresso em Sherlock Holmes e Watson enquanto, em sua cabine, escondem-se atrás da nuvem de fumo ou do paravento de jornal, Walter Benjamin sinaliza a importância dos romances policiais num período em que foram considerados como literatura de passagem, de consumo rápido e que, naquele momento que duraria a passagem de uma

⁵⁶ Texto presente em *Rua de mão única*, livro de Walter Benjamin organizado a partir de três obras do autor: *Rua de mão única*, *Infância em Berlim por volta de 1900* e *Imagens do pensamento*. O texto a que nos referimos encontra-se nessa última parte. A obra, como um todo, é considerada um “mosaico de textos e aforismos, reflexões sobre os mais variados temas”, conforme descrição da contracapa.

⁵⁷ A respeito do conceito de semelhança em Walter Benjamin, considerar seu ensaio *A doutrina das semelhanças*, incluído na obra *Magia e técnica, arte e política*.

⁵⁸ O texto de W. Benjamin cita, por exemplo, dois autores de romance policial do leste europeu, o norueguês Sven Elvestad (e seu personagem detetive Asbjörn Krag) e o sueco Frank Eller (e seu personagem Phillip Collin, este detetive e ladrão), bem como a escritora americana Anna Katharine Green, considerada a “mãe da novela de detetive na América”, com obras de narrativa policial anteriores à grande dama do crime, Agatha Christie. Tais referências permitem-nos observar a relação do autor com obras contemporâneas e pertencentes a essa tipologia literária. Além desses nomes, o crítico cita, ainda, obras do escritor francês Gaston Leroux, o grande nome da novela policial desse período (fins de século XIX e início do XX). É interessante observar a tradição do romance policial no leste europeu, uma vez que a trilogia de Stieg Larsson (1954-2004), *Millenium*, publicada postumamente a partir de 2005, tornou-se *best-seller* e deu visibilidade a outros escritores como Camila Läckberg. Ressalte-se, ainda, a temática da violência sexual, da corrupção política e financeira, dos movimentos neofascistas e do abuso de poder que deram às obras de Stieg Larsson a visão crítica da sociedade contemporânea. Ao que parece, Lisbeth Salander, protagonista dos romances de S. Larsson, também pode ser enquadrada como detetive e ladra (*hacker*), a exemplo dos personagens de Frank Eller.

estação a outra, o leitor ficaria imerso no espaço de enigma, medo e suspense. Em busca – a demanda recorrente – de angústias que lhe seriam novidade diante daquelas que já reconhece⁵⁹.

É preciso ter em mente que essa visão entrevista pela janela do trem é marcada na passagem de W. Benjamin trata-se de menções ao romance policial do fim do século XIX e da Primeira Guerra Mundial. Este período é caracterizado pela racionalidade burguesa e pelo medo que torna o crime um assunto incorporado às esferas institucionais, em função de razões de autodefesa e interesse próprio.

No período entre guerras, surge o *inspetor de polícia*, assim como os crimes deixam de ser praticados apenas na esfera privada e alcançam o Estado. Além disso, os crimes que atacam, em período da Guerra Fria, os espaços internacionais (especialmente o americano) constituíram temática do romance de espionagem e, com isso, outra categoria de detetive – vide os romances de um dos mais famosos agentes secretos do século XX, James Bond⁶⁰, do escritor inglês Ian Fleming, ou do agente George Smiley, do também britânico John Le Carré.

Com a revolução do livro de bolso a partir dos anos 50 torna-se mais fácil o consumo dessa ficção detetivesca. De acordo com Ernest Mandel, em obra já referida, o romance policial tornou-se o “ópio das ‘novas’ classes médias no verdadeiro senso da fórmula original de Marx: uma droga psicológica que [...] distrai da intolerável monotonia da vida cotidiana” (MANDEL, 1988, p. 114). Entretanto, essa característica opioide do romance policial é considerada pelo crítico, nesse momento, como uma tentativa de “distração de uma forma puramente passiva”, assim como gera também a fuga dessa monotonia cotidiana através das aventuras realizadas pelos personagens. Realizando aventuras que, em sua vida real, marcada pela standardização, não será capaz de fazer.

O romance policial é uma resposta às necessidades da intelectualidade alienada e dos trabalhadores na indústria e nos serviços, parcialmente consciente da sua alienação, mas ainda não a ponto de compreender que uma explicação científica aos mistérios da produção de bens e da sociedade burguesa é possível, e que a emancipação coletiva é preferível ao escapismo individual. (Idem, p.117)

⁵⁹ Conforme assinala Maria de Lurdes Sampaio, “[...] o policial oferece a utopia positivista de um universo lógico e explicável, porque fechado e ordenado. No policial encontra o homem a ilusão da causalidade, da previsibilidade de tudo, aquietando e apaziguando deste modo a angústia existencial e, fundamentalmente, epistemológica, face ao desconhecido” (SAMPAIO, 2007, p.284).

⁶⁰ Personagem reconhecidíssimo desse tipo de romance, James Bond tornou-se também paródia nos romances *Jaime Bunda, agente secreto* (2001) e *Jaime Bunda e a morte do americano* (2003), do escritor angolano Pepetela, numa proposta de sátira ao novo momento que ocupa Luanda pós-regime colonial e, também, paródia a esse gênero de romance.

Portanto, o declínio do racionalismo operante nas obras de E. A. Poe, por exemplo, permite que entre em cena o romance de gênero brutal, como se vê nas obras da Série *Noire* (França) ou as *Pulp Magazines*, como *Black Mask* (Estados Unidos), caracterizadas pela violência e pelo maniqueísmo sádico, o chamado romance negro ou *hard boiled*. Cabe, por isso, recuperar aqui um dos textos exemplares a respeito da novela policial, *A simples arte de matar*⁶¹, de Raymond Chandler, datado de 1944 e, no qual o escritor discorre sobre alguns aspectos da história de detetive, mas não menos sobre pressupostos da arte geral. Como sabemos, R. Chandler foi um dos maiores escritores do romance negro norte-americano – ao lado de Dashiell Hammett –, de modo que o ensaio citado tornou-se referência dentro dos estudos teórico-críticos acerca da novela policial, tanto quanto *A filosofia da composição*, de Edgar Allan Poe, para a poesia e o conto. Dividido em seis partes, seu artigo aborda, para o que exploramos, dois aspectos fundamentais, a saber: o teor realista da arte de modo geral e a história de detetive enquanto uma literatura de fuga da realidade.

Esse último aspecto, ressalta o escritor norte-americano, vem de uma citação da escritora Dorothy Sayers (*literature of escape* em oposição à *literature of expression*). Contrariamente a essa divisão binária referida acerca das histórias de detetive, R. Chandler desconsidera quesitos valorativos em relação ao processo de escrita. A questão, segundo ele, centra-se mais na literatura como fuga do que esse binarismo “jargão dos críticos literários”.

Todos os homens que leem fogem de algo e se refugiam naquilo que está implícito na página impressa; pode-se questionar a qualidade do sonho, mas sua liberação tornou-se uma necessidade funcional. Todos os homens precisam fugir às vezes do ritmo mortal de seus pensamentos privados (CHANDLER, 2009, p.19).

Aliada a esse pensamento está a concepção de R. Chandler quanto ao realismo na ficção, sua admiração pelas obras de Dashiell Hammett, a importância do detetive como herói e, sobretudo, da qualidade redentora da arte. Desse modo, talvez inspirado pelo espírito catártico da tragédia grega⁶², o autor vê no herói das histórias detetivescas, o homem “que não é sórdido, que não se deixou abater e que não tem medo. [...] Ele deve ser o melhor homem em seu mundo e um homem bom o suficiente para qualquer mundo” (Idem, p.26). E a esse herói, portanto, compete “salvar” o mundo e o mundo do leitor das angústias cotidianas. Vale considerar, nesse sentido, que R. Chandler escreve sobre os romances caracteristicamente

⁶¹CHANDLER, Raymond. *A simples arte de matar*. Trad. Beatriz Viegas-Faria. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

⁶² W. H. Auden também mencionará, em artigo de 1948, essa proximidade entre a história de detetive e a tragédia, explicitamente, a grega, como será observado adiante.

produzidos entre os anos 40-50, quando se detém a discorrer sobre a obra de D. Hammett e sobre os quais recai a necessidade de afirmar que a história de detetives é a história da “aventura desse homem na busca de uma verdade oculta” (Idem, p. 27).

Assim sendo, deve-se notar, conforme afirma José F. Colmeiro em *La novela policiaca española* (1994), considerando as narrativas policiais de Raymond Chandler e Dashiell Hammett durante a “Idade de ouro” do romance policial, que ambos transformaram o romance tido como “popular” e “subliteratura” em um “veículo artístico de crítica social”. Ou seja, a partir, “[...] da técnica objetivista do realismo crítico empreende-se com grande dignidade literária à bruta exposição dos males endêmicos da sociedade americana” (COLMEIRO, 1994, p. 34)⁶³.

Entretanto, os males da sociedade moderna que são evidenciados ou percebidos nas classificações⁶⁴ do romance policial e referenciados pelo crítico espanhol não procedem apenas nessa categoria de romances. Ao recuperar as considerações de G. K. Chesterton (COLMEIRO, 1994, p. 67), o crítico reconhece o paralelismo existente entre a investigação detetivesca e o motivo nobre da busca nos romances de cavalaria, afinal detetive e cavaleiro são protetores da justiça e da sociedade.

Assim, torna-se interessante observar três elementos que alimentam a narrativa ficcional contemporânea e, por isso, conjugam a ideia da sua resistência e longevidade e que, por sua vez, são, também, agregados ao romance ou narrativa de caráter policial. O primeiro é a relação entre a narrativa policial e a tragédia grega, verificado em W. H. Auden; o segundo trata-se do paralelismo entre o romance policial e o romance de cavalaria⁶⁵ e, finalmente, o romance policial e suas raízes no romance picaresco⁶⁶, verificado em Ernest Mandel e J. F. Colmeiro.

⁶³ No original: “A través de la técnica objetivista del realismo crítico se emprende con gran dignidad literaria la cruda exposicion de los males endémicos de la sociedad americana” (COLMEIRO, 1994, p. 34)

⁶⁴ Colmeiro classifica o romance policial em três sub-gêneros: o clássico ou tradicional, o romance negro ou *hard boiled* e o romance policial psicológico. Nesse caso, vale observar que outros estudiosos acrescentam, quando da ramificação em sub-gêneros do romance policial, o romance de espionagem, produzido, especialmente, no período entre guerras, conforme mencionado anteriormente.

⁶⁵ Essa assertiva corresponde às concepções de Chesterton que Colmeiro toma como prerrogativas.

⁶⁶ A relação entre o romance policial e o romance picaresco é mencionada tanto em Colmeiro quanto em Mandel. Para o primeiro, se a narrativa policial clássica assemelhava-se aos romances de cavalaria (a busca, a demanda de algo), o romance policial *hard boiled* ou negro assemelha-se ao romance picaresco por este ser o primeiro a apresentar a temática do delito e a utilização de um personagem “móvel”, ou seja, aquele que consegue ser um “intruso” em vários lugares. Para o segundo, o herói picaresco é um herói fora da lei, e desse modo, assemelha-se aos detetives de Chandler e Hammett que, guardadas as devidas proporções, podem ser percebidos como anti-heróis, “Esta transformação do assassino em herói marca uma significativa volta da forma de encarar os “bons rebeldes” no romance picaresco, de onde se originou o romance policial” (MANDEL, 1988, p. 207). Ainda, para Mandel, no que se refere à caracterização do herói (ou anti-herói) dessas narrativas, vale ressaltar que a evolução do romance policial conduz à representação de um herói marcado pelos elementos

Essas três referências basilares da narrativa contemporânea (observando que é ao elemento trágico e não ao elemento estrutural que Auden sugere) devem ser percebidas considerando-se a própria ideologia do romance policial. O romance de cavalaria e a tragédia grega não compactuam do elemento social que se apresenta sobremaneira no romance policial por constituírem-se em momentos históricos distante da formação burguesa. Não somente para E. Mandel, mas também para outros estudiosos, é a sociedade burguesa e, em específico, o capitalismo tardio que legitimam o crime e tudo o que advém dele, uma vez que o entrelaçamento entre romance policial e história social converge para a seguinte percepção, na resposta do crítico ao final de *As delícias do crime*:

[...] porque a história da sociedade burguesa é também a história da propriedade e da negação dessa propriedade – ou, em outras palavras, o crime; porque a história da sociedade burguesa é também a crescente e explosiva contradição entre as necessidades ou paixões individuais e padrões mecanicamente impostos de conformismo social; porque a sociedade burguesa, e por si mesma, gera o crime, tem origem no crime e conduz a ele; (MANDEL, 1988, p. 212)

Por isso, E. Mandel percebe no romance policial (especialmente nos romances dos autores tradicionais) mais a legitimação dos valores da sociedade burguesa do que uma possível ruptura com a ideologia dominante. Diluições de rebeldia poderão ser observadas com a “explosão da violência” nos romances *hard boiled* e, mais recentemente, em obras que transgridem o modelo do romance policial tradicional. O crítico, portanto, nas considerações finais de seu estudo, sugere a *função de integração e desintegração social do romance policial*. Tal função irá encaminhar, considerando algumas narrativas citadas por E. Mandel, para a transformação do conteúdo ideológico presente nas narrativas policiais.

Ressalte-se, portanto, que E. Mandel compreende a da narrativa policial, especialmente em seu caráter realista. Entretanto, é perceptível que o autor não deixa de subsumir a sua importância de pensar a narrativa policial em seus meandros ideológicos voltados para a crítica do sistema social. E, diante disso, cita, com ressalvas, os romances do escritor espanhol Manuel Vázquez Montálban, romances estes “[...] encharcados de uma atmosfera de melancolia, ceticismo e um tédio *fin-de-siècle*, bastante significativo por ser o pano de fundo de toda uma camada de intelectuais eurocomunistas” (MANDEL, 1988, p. 199).

trágico e pícaro (o pícaro também como fora-da-lei), o que para Colmeiro será resultado (o herói do romance negro visto como *marginal*) da visão “irônico-trágica” desse mundo. Esses dois elementos permitem, portanto, observar o que Ernest Mandel caracterizará da passagem da função de integração à desintegração social que o romance policial irá engendrar.

As constatações de E. Mandel, finalmente, corroboram os paralelismos encontrados entre a narrativa ficcional de caráter policial e as demais categorias narrativas (o trágico, a cavalaria e o picaresco), de modo que tal analogia conflui para a verificação de dois elementos fundamentais – que podem ser observados nas narrativas ficcionais sobre as quais nos detemos nesta pesquisa – e que advém, um deles, da classificação dos sub-gêneros: o romance policial psicológico; e, o outro, a transgressão e subversão dos processos narrativos tradicionais dessas categorias, ambos citados por J. F. Colmeiro.

Assim, se a narrativa policial tradicional recaía sobre um universo positivista e analítico, respaldado pela esperança de um mundo lógico e explicável; se o romance negro ou *hard boiled* era sustentado pelas estruturas da violência criminal da sociedade burguesa e pelos seus heróis “marginais”; e, finalmente, se o romance policial psicológico, em que o enigma – elemento tão caro ao romance policial tradicional – perdeu espaço para a interiorização dos personagens, o que amplia a complexidade já observada nos “heróis marginais” do romance negro, é possível verificar o aprofundamento psicológico na melancolia expressa dos romances de tônica policial de Francisco José Viegas, bem como na descrença melancólica – herança machadiana, talvez, ou uma possível característica⁶⁷ do romance brasileiro – de Bernardo Carvalho. Afinal, como assinalava o poema do português Cesário Verde, *Sentimento d’um Ocidental*, “Nas nossas ruas, ao anoitecer/há tal soturnidade/tal melancolia”. Ruas portuguesas? Ruas brasileiras? Que ruas?

Já a transgressão e subversão dos processos narrativos tradicionais do romance policial incidem sobre a narrativa ficcional contemporânea enquanto, segundo Colmeiro (1994, p. 28), “resultado de um fenômeno crescente de uma interfecundação entre gêneros e subgêneros, e entre a literatura elevada e a literatura de massa”. Logo, tal afirmação do crítico espanhol irá colidir com as proposições de T. Todorov, para o qual, como afirmamos anteriormente, o romance policial *não transgride as regras do gênero*. Convém reiterar que em seu capítulo *Tipologia do romance policial* (1979) mostra-se defensor dos clássicos e, conseqüentemente, trata o romance policial diferentemente da obra prima. Entretanto, nesse mesmo capítulo, salienta: “A grande obra cria, de certo modo, um novo gênero, e ao mesmo tempo transgride as regras até então aceitas” (TODOROV, 1979, p. 94). A contradição do crítico, deveras compreendida como apenas uma discussão acerca do cânone ou de uma questão de gêneros literários, acaba por encontrar um “muro protetor” nas palavras de J. L. Borges que afirma,

⁶⁷ Moacyr Scliar, em **Saturno nos trópicos**: a melancolia europeia chega ao Brasil (2003), menciona a vasta representação da melancolia na literatura brasileira. Romances de Machado de Assis, Lima Barreto, Monteiro Lobato, Mário de Andrade e Clarice Lispector figuram como exemplares dessa condição.

“Eu diria, para defender o romance policial, que ele não precisa de defesa. Lido hoje com certo desdém, está garantindo a ordem numa época de desordem” (BORGES, 2011, p.65).

Assim sendo, reiteramos através da afirmação da professora e estudiosa do gênero policial Maria de Lurdes M. Sampaio que a literatura de detecção é compreendida como

[...] pobre e mecânica em relação ao romance realista. Por submeter os acontecimentos a uma interpretação racional e ordeira, é acusada de reduzir o processo da interpretação do mundo ao exercício árido um *puzzle* intelectual e promulgar uma visão “policial” da sociedade. Em contrapartida, contudo, a *mesma estrutura também serve, particularmente em textos pós-modernistas, para parodiar os processos narrativos tradicionais e para realizar experiências narratológicas*. (SAMPAIO, 2001, p. 307, grifos meus)

Desse modo, a assertiva da autora reverbera dois elementos que serão detectados e compreendidos nos romances de Bernardo Carvalho e Francisco José Viegas: a transgressão⁶⁸ e subversão dos modelos de romance policial, sobre os quais nos deteremos na sequência desse estudo.

2.3 – Labirintos ficcionais: subversão e transgressão

Ao fim de um de seus textos, sobre os quais discute a literatura policial, Francisco José Viegas assinala que “[...] também a literatura policial nos interroga sobre o silêncio da vida e o ruído da morte de uma forma cada vez mais radical e mais apelativa” (VIEGAS, 2001, p.123). Essa oposição entre “o silêncio da vida” e o “ruído da morte” sintetiza, em parte, a temática literária tanto do próprio autor português quanto do também brasileiro Bernardo Carvalho. A morte é um dos temas, senão o tema, quase centralizador das suas narrativas e, como sabemos, temática recorrente na literatura. Nas narrativas policiais, então, trata-se do tema gerador das ações; o início de um romance, conto ou novela policial é a morte. Dessa morte se busca a vida, a compreensão ora das pistas que conduziram à morte e a justificam,

⁶⁸ Deve-se ressaltar que ao tomarem o *crime* como temática que circunda – quando não tema principal – seus romances, os autores já colaboram com a ideia de transgressão. Conforme Francisco José Viegas, em seu artigo *O adeus à arma* (1992) revela, “A tradição cultural e literária europeia, ocidental, cristã, sempre olhou para a morte e para o crime como transgressões virtuais e actuais. A morte faz parte de um domínio particularmente sensível nas nossas crenças; as cerimônias do luto, à excepção de determinados ritos celtas, irlandeses ou nórdicos, são cerimônias de interdição. O crime, por seu lado, além de transgressão da lei social, é também uma transgressão da lei divina. [...] o policial implica, *sempre*, um encontro com a morte, e, claro, com o crime – isto é, com a transgressão a várias leis, o policial supõe sempre o tratamento das transgressões morais e sexuais mais apetitosas [...]” (VIEGAS, 1992, p.120-121).

ora das evidências sobre a vida daquele (a) que foi assassinado (a), para que se compreenda essa justificativa.

A dupla antítese explorada por F. J. Viegas pode ser compreendida não somente como “interrogação”, mas, sobretudo, como a complexidade desenvolvida em suas narrativas – e também nas de Bernardo Carvalho. Complexidade por se perceber que nesse “mundo possível” da ficção, em que a literatura contemporânea está inscrita, a vida tornou-se cada vez mais silenciosa enquanto a morte tornou-se o ruído, o grito, ou, talvez, o momento em que todo o silenciamento do indivíduo pode, por fim, emitir seu gemido.

A premissa estabelecida pelo autor português permite a verificação de que, ser enquadrado em estantes de livrarias ou bibliotecas, classificado conforme a legenda nos *sites* de compra ou, ainda, compreendido a partir de certas categorizações de gênero narrativo nunca foram preocupações de Bernardo Carvalho e Francisco José Viegas. Tanto um como outro, ainda que discutam temas literários, preocupem-se em dialogar a respeito de suas produções e apresentem de forma muito clara seus projetos estéticos, procuram, acima de tudo, fugir dessas denominações.

Por necessidade ou por uma tentativa de enquadramento, a crítica literária e os estudiosos de literatura, em suas análises, associam a produção ficcional dos dois romancistas a certa tônica do policial. É fato que ambos – Francisco José Viegas mais do que Bernardo Carvalho – exploram os elementos da ficção policial ao elaborarem narrativas cujo eixo motriz está na busca de algo ou alguém que dificilmente se sabe no princípio de seus romances. Ou seja, seus personagens são lançados em busca de algo desconhecido que, durante a narrativa vai sendo delineado (alguém, a justificativa para o assassinato ou o suicídio, uma história pendente).

Além disso, em Bernardo Carvalho é perceptível – como enunciado em seu artigo *Fiction as exception* – uma construção espelhada, dupla e labiríntica ao modelo do escritor argentino Jorge Luis Borges. Não obstante a esse caráter, suas narrativas endossam a marca da subversão. Ao misturar elementos do real ao ficcional, a tentativa do autor em confundir essas balizas torna-se evidente. Em *Nove Noites* (2002), por exemplo, o autor mescla fotografias dos personagens envolvidos entre os capítulos da narrativa, ao mesmo tempo em que se utiliza de diferentes gêneros narrativos para organizar o enredo (*possíveis* cartas entre Buell Quain e ele, ou entre seus familiares e o testamento de Manuel Perna).

Neste caso, como veremos adiante, o autor se apropria do caráter realista sobre Buell Quain – antropólogo americano que cometeu suicídio no interior do Brasil –, ficcionaliza sua

história tecendo uma narrativa que “joga” com esse aparato do real e questiona, justamente, a confusão que esse “mundo possível” acaba por gerar⁶⁹. Ao jogar, portanto, com a invenção, a ficção e, sobretudo, com a imaginação, das quais é recorrente defensor, Bernardo Carvalho⁷⁰, conforme assinala Karl Erik Schollammer,

[...] cria enredos que têm a complexidade das *narrativas policiais*, em que os *detetives* são personagens à procura de uma compreensão de sua identidade e, com frequência, de sua origem familiar, como em alguns enredos do americano Paul Auster, nos quais os personagens circulam numa intensa atividade interpretativa, que eles mesmos redefinem para tentar entender os acontecimentos, lendo a vida como se lessem um livro (SCHOLLAMMER, 2011, p.35, grifos meus).

Desse modo, é possível observar que Bernardo Carvalho⁷¹ não somente se apropria dos elementos da narrativa policial quanto, ao sistema de J. L. Borges ou Paul Auster, potencializa tais elementos (como o sistema de investigação aliado a um processo de autoficção em que, geralmente, seus narradores são ou jornalistas ou escritores ou profissionais da escrita) criando uma jornada labiríntica na qual, como assinalado anteriormente, os personagens empreendem uma demanda sobre si próprios. A investigação que, muitas vezes, pode ter tido seu início a partir de uma matéria de jornal, como em *Nove*

⁶⁹ Cabe notar os próprios paratextos que as publicações das obras apresentam. Por exemplo, a edição de *Nove Noites*, pela Editora Companhia das Letras, contém fotografias de Buell Quain e de um grupo de pesquisadores, entre eles Levi Strauss e Heloísa Alberto Torres. A antropóloga foi orientadora responsável pela pesquisa de Buell Quain no Brasil. Além disso, ao final do romance o autor alerta em seus agradecimentos: “Este é um livro de ficção, embora esteja baseado em fatos, experiências e pessoas reais. É uma combinação de memória e imaginação – como todo romance, em maior ou menor grau, de forma mais ou menos direta” (CARVALHO, Bernardo. **Nove noites**. São Paulo: Cia das Letras, 2006). Outra questão interessante trata-se das publicações do autor fora do Brasil, as edições sueca e francesa apresentam capas contendo fotografia do próprio escritor, quando criança (assim como a edição brasileira) ao lado de um índio do Xingu com a seguinte inscrição: *O autor, aos seis anos, no Xingu*.

⁷⁰ O próprio Bernardo Carvalho afirma em entrevista à Deutsche Welle sobre esse caráter detetivesco em *Nove Noites*, “Você nunca vai descobrir o que leva um suicida a se matar. Esse é princípio do suicídio. O que me interessou na história é que ela é insolúvel. Era uma pesquisa detetivesca para a qual eu já sabia que não haveria resposta. [...] No livro, a realidade é para o leitor como uma armadilha ou um jogo. Uma espécie de simulacro da realidade” (SANCHEZ, Marco. **Bernardo Carvalho e a literatura como antídoto da banalidade**. Deutsche Welle. 30 de agosto de 2011. Disponível em: <<http://mobile.dw-world.de/brazil/mobile.A-15352025-607.html>>, acesso em 02 de setembro de 2011).

⁷¹ Não nos referimos à produção literária de Bernardo Carvalho como especificamente policial. Tampouco como narrativa símbolo da ficção brasileira desse gênero. Em termos distintivos, citamos Rubem Fonseca, Patrícia Melo e Luiz Garcia-Rosa como autores expoentes dessas narrativas em sua forma mais tradicional e característica. Entretanto, o que buscamos demonstrar é o caráter sugestivo que as narrativas de caráter policial tem sobreposto na produção ficcional recente. Essa sobreposição se dá por um efeito de subversão e transgressão quando se apoiam na utilização de produtos até então considerados *kistch*, por exemplo, e reconfiguram esse discurso utilizando a paródia e o pastiche. Como é o caso do romance *Onde andarás Dulce Veiga* (1990), de Caio Fernando Abreu, em que a reconfiguração do romance policial, subintitulado *Um romance B*, sugere a transgressão de um produto até então considerado (se não ainda) como literatura b, de *massa*, de consumo rápido, associando-o ao universo da música popular (outro produto midiático) e instaurando uma busca identitária (um jornalista que, motivado pelo mistério do desaparecimento da cantora Dulce Veiga, se lança numa busca intermitente). A busca, como percebemos e conforme procuramos discutir nesse estudo, não é em direção àquilo que desapareceu senão em direção a si mesmo. Uma busca-fuga talvez.

Noites, um pedido de uma senhora japonesa, em *O sol se põe em São Paulo*, ou de cartas reencontradas, em *Mongólia*, envereda para a investigação complexa da subjetividade dos personagens envolvidos. Imersos em um mundo desconhecido, os detetives de Bernardo Carvalho buscam o outro para encontrarem a si mesmos, ou as ruínas e sobras de si.

Conforme K. E. Schollammer, Bernardo Carvalho ao utilizar tais referências, que diluem as “fronteiras entre a reportagem realista e o romance, entre o documento e a ficção”, não necessariamente operando uma ficcionalização do real, uma vez que essa mostrar-se-ia insuficiente,

[...] cria uma tensão entre a complexidade densa que as histórias adquirem e uma verdade que as diferentes versões realistas não conseguem dar conta. Sem pretender imprimir um sentido último à ficção, mantém abertas as possibilidades de proliferação de efeitos de significação em torno de um mistério que acaba não sendo elucidado (SCHOLLAMMER, 2011, p. 128)

Em similaridade, podemos perceber os romances de Francisco José Viegas também como narrativas em que, ainda muito mais próximos da linha do policial, a complexidade que o sistema investigativo corrobora para indeterminação da subjetividade dos personagens torna-se nítida. Assim como nas narrativas de Bernardo Carvalho, os romances do escritor português assinalam mais a busca identitária daqueles que se lançam ao processo investigativo. Do mesmo modo que os crimes nos quais esses personagens se veem enredados (tanto os personagens de Carvalho quanto os de Viegas) servem de estopim no caminho daquilo que, no decorrer da narrativa, será compreendido e construído como histórias de si ou do assassinado.

Afinal, como afirma Francisco José Viegas ao discorrer sobre a literatura policial em seu artigo⁷² *O medo da literatura* (2001),

É provável que o problema central da novela policial continue a ser a morte. Mais do que a morte, o desaparecimento e o silêncio que se abate sobre o desaparecimento. Tal como em toda a literatura antiga o que se buscava era o mistério e o desvendar do mistério, nas novelas policiais o grande mistério é o do desaparecimento de homens e mulheres reais que durante um fragmento de narrativa condensam as expectativas, possibilidades e tensões de um drama, de uma tragédia afectiva e de um desejo de se eternizarem (VIEGAS, 2001, p. 122).

⁷²VIEGAS, Francisco José. O medo da literatura. In: VILAS-BOAS, Gonçalo; SAMPAIO, Maria de Lurdes. **Crime, detecção e castigo**. Estudos sobre literatura policial. Actas do “Encontro sobre Literatura Policial. Porto: Editora Granito, 2001. p.119-123.

Ao investigar a vida e morte de um antropólogo em Tocantins, de um jornalista desaparecido na Mongólia, da dona de um restaurante japonês em São Paulo ou de um ex-combatente nacionalista em África, de um homem desconhecido nos arredores do Porto e de um jornalista de economia em Vidago, as narrativas de Bernardo Carvalho e Francisco José Viegas endossam a complexidade do mundo moderno através da subversão e transgressão tanto da temática da morte, aliada à escolha do processo investigativo, quanto daquilo que se busca, como os cavaleiros medievais das narrativas de cavalaria.

Ademais suas narrativas apresentam, na esfera da linguagem, traços de transgressão, ou seja, tanto o tema das narrativas é apresentado de modo que subverte as instâncias características do esquema policial quanto a estrutura linguística que apresenta esse tema infringe as leis de um discurso normatizado. Tanto o escritor brasileiro quanto o português compõem obras que transgridem o processo narrativo ao sobrepor, por exemplo, ao modelo das *matrioshkas* (bonecas russas), uma história sobre a outra. Essa sobreposição é engendrada ou em discursos narrativos diferentes (como em Bernardo Carvalho quando utiliza marcas textuais distintivas: as anotações no diário do jornalista desaparecido, as cartas do diplomata Ocidental e o texto pertencente ao narrador da história, no romance *Mongólia* (2003)), ou em marcas linguísticas diferentes (como em Francisco José Viegas ao utilizar o português de Portugal e o do Brasil distintivamente quando em espaços diferentes – Brasil, Portugal, Luanda – no seu romance *Longe de Manaus* (2005)).

2.3.1 – Crimes em jogo: Nove noites e Lourenço Marques

Um crime acontece no interior de Tocantins, Brasil, em 1939. Assassinato ou suicídio? Outro crime acontece em Maputo, Moçambique, em 2001. Assassinato comum ou crime político? O primeiro crime é o fator inicial que move um dos romances de Bernardo Carvalho, *Nove Noites* (2002). A vítima era Buell Quain, antropólogo americano em expedição científica sobre os índios Krahô, no Xingu. Quanto ao crime, supõe-se suicídio. Se, assassinato, a responsabilidade seria dos índios.

Um outro crime é o início de uma investigação de contornos políticos. A vítima, Gustavo Madane, integrante da Frente Revolucionária pela Libertação de Moçambique (FRELIMO). O culpado? Não importa. O que importa é o assassinato que servirá de imã a

atrair o passado e o presente dos personagens. Esse é o enredo do romance *Lourenço Marques* (2002), do Francisco José Viegas.

A análise dos crimes cometidos nos romances citados leva-nos a perceber como tais narrativas podem ser compreendidas a partir de certos procedimentos do jogo literário. É possível observar que os crimes e os índices diluídos nos romances depreendem um “jogo” com o leitor e um modelo de narrativa que desvenda os segredos da memória, seja esta individual, coletiva, pessoal ou histórica. Assim, são narrativas que, através da subversão do gênero policial, “incriminam” a história narrada e “assassinam” o modelo usual de detecção. Um jogo em que mais do que sagrar-se vencedor (ou desvendar o mistério dos assassinatos) ao final da partida, o leitor precisa perder-se na narrativa labiríntica e criminal característica desses dois autores para conseguir ganhar respostas ou mais dúvidas.

Publicado em 2002, *Nove noites* é o romance de reconhecimento de Bernardo Carvalho e foi a obra que concedeu ao autor o prêmio Brasil Telecom. A história, centrada na investigação do suicídio do etnólogo americano Buell Quain em meio à tribo Krahô, em Tocantins, é contada por dois narradores. A primeira narração dá-se através do testamento de Manuel Perna, o sertanejo que conviveu com o antropólogo no período da expedição, em 1939. A segunda é narrada por um jornalista não identificado que, em 2001, depois de se deparar com a história real do antropólogo lembrada em uma notícia de jornal, decide empreender uma investigação para descobrir o que de fato aconteceu. O objetivo desse empreendimento será a produção de um romance. Os dois relatos buscam elucidar a história de Buell Quain e os motivos que o levaram a cometer suicídio.

Lourenço Marques (2002), de Francisco José Viegas, também pode ser compreendido como um romance divisor em sua produção. Sem a presença de seu detetive Jaime Ramos, o romance ainda assim não deixa de ser marcado pela investigação que Miguel, o personagem principal, realiza em busca de sua namorada de infância Maria de Lurdes ou Sara⁷³ que desapareceu em Maputo (capital de Moçambique que, antes da guerra colonial, era denominada Lourenço Marques).

Os dois romances revelam um processo investigativo cujos personagens principais buscam algo ou alguém. De acordo com Yara Frateschi Vieira (2004) em análise sobre *Nove Noites*, essa demanda é por um sentido que vigora na própria efabulação e na própria escrita. Assim, apresentando como elementos fundamentais o deslocamento de tempo e espaço imbricado em narrativas de caráter investigativo, os romances configuram-se como obras

⁷³ Deve-se considerar a mudança de nome de Maria de Lurdes que, depois da saída de Lourenço Marques e morando na metrópole portuguesa, opta por ser chamada de Sara por tornar-se adepta da religião judaica.

significativas da ficção contemporânea. Em ambos, é possível identificar a *subversão* e a *transgressão* ao modelo tradicional do romance policial. Como afirmamos no capítulo anterior, o projeto estético, tanto de Bernardo Carvalho quanto de Francisco José Viegas, assinala a preocupação dos autores com o processo constitutivo dos seus romances dentro de uma perspectiva subversiva.

Nesse sentido, as esferas da ficção em suas obras não são fechadas, mas sim espiraladas. Bernardo Carvalho aproxima-se de Jorge Luis Borges com suas narrativas labirínticas, nas quais a própria estrutura textual explora outras formas de constituição narrativa (uso do gênero missivista, de diários, de agendas, de fotografias etc) e o teor enigmático que sustenta o enredo. Enquanto Francisco José Viegas endossa uma aproximação com Manuel Vásquez Montálban, Johannes Mario Simmel e John Le Carré, além do romance policial tradicional de Chandler e Hammett, em que discussões sobre futebol são entremeadas a receitas culinárias e a questionamentos filosóficos acerca da existência.

Em contrapartida, Carvalho e Viegas, especialmente o primeiro, não discutem as categorizações ou enquadramento de seus romances, embora assinalem a transgressão que motiva a elaboração narrativa, considerando que seus enredos desvirtuam situações reais como a existência de Buell Quain, ou Gustavo Madane, bem como situações históricas como as guerras civis pela independência colonial em África ou a imigração japonesa que se deu no sudeste do Brasil no século XX.

Não se pode ignorar que, desde as considerações de Edgar Allan Poe sobre a importância do raciocínio lógico exposto em *Os crimes da Rua Morgue* ou *A carta roubada* e, depois, o surgimento das Regras de S. S. Van Dine, há um modelo que rege a concepção do romance policial. As noções de Poe sintetizam a habilidade do personagem observador dotado de perfil analítico (A. Dupin) enquanto a síntese das regras de Van Dine implica a existência de um assassino, de um assassinato e de um detetive que reúne as pistas para desvendar o crime.

Importante ainda ressaltar que as estruturas narrativas que sedimentaram o(s) tipo(s) de romance policial ainda podem ser encontradas em muitos dos romances publicados na atualidade. Entretanto, percebemos seja em Linda Hutcheon ou em Brian McHale quando discorrem sobre a ficção pós-moderna, e especialmente com a publicação de *O nome da Rosa*, de Umberto Eco, que no romance atual há a reapropriação dos gêneros narrativos populares do século XIX, como o romance histórico e o policial⁷⁴ e que se fundamenta na *subversão*

⁷⁴ Segundo Linda Hutcheon, “*O Nome da Rosa*, de Umberto Eco, contém no mínimo três grandes registros de

destes modelos.

Também, é interessante observar que os romances de Francisco José Viegas já foram denominados como “pseudopoliciais”⁷⁵. Adjetivo que não se refere a uma conotação pejorativa e sim ao processo de falsidade que seus romances revelam. São falsos no sentido de utilizarem elementos do romance policial, mas, ao mesmo tempo, subverterem suas regras. Na abertura do romance *Longe de Manaus*, o escritor adverte: “Um romance policial, como se sabe, tem suas regras. Este não tem”.

Assim, o que se percebe é a dupla conotação do substantivo, ou seja, *subversão* enquanto atividade insubordinada ou *sub versão*, cuja separação do prefixo indica uma versão precedida do sub (prefixo característico de inferioridade), que, aqui, polarizamos observando a ideia de que sub é o que está sob, por isso, escondido, abaixo ou por baixo de. Logo, não somente é possível perceber os romances de Bernardo Carvalho quanto os de Francisco José Viegas como obras que subvertem o processo narrativo tradicional dos romances policiais quanto apresentam camadas narrativas que se desdobram uma sob as outras.

A análise dos romances nos conduz, portanto, à percepção de que estes são sustentados em elementos característicos do gênero policial. A intriga gira em torno de fatos que, no decorrer da narrativa, vão sendo desvendados. Não se trata aqui de tentarmos enquadrar os romances dos autores dentro da prateleira da literatura policial. O que se busca demonstrar é que as balizas sobre as quais os romances se sustentam são formadas de elementos pertencentes ao gênero.

A *subversão* existente é justamente o fato desses elementos estarem presentes na narrativa, entretanto, mostrando-se corrompidos. Ou seja, em *Nove noites* há um morto (Buell Quain), o depoimento do ocorrido através do testamento de Manuel Perna e endereçado a um destinatário não conhecido, pistas contidas nas cartas trocadas entre o morto e amigos ou parentes, dados jornalísticos⁷⁶, um mistério envolvendo a identidade de Buell Quain, fotografias⁷⁷ “reais” do autor e do ‘biografado’ e a busca do jornalista por respostas a esse

discurso: o histórico-literário, o teológico-filosófico e o popular-cultural [...], equiparando assim as três áreas de atividade crítica do próprio autor.” (HUTCHEON, 1991, p.27)

⁷⁵ O termo ‘pseudopolicial’ é utilizado aqui no sentido de que os romances de Francisco José Viegas “jogam” com a estrutura romanesca do policial, contudo, ao subverter essas regras, falseiam essas mesmas regras. Segundo Luisa Mellid-Franco, em resenha sobre o romance *Crime em Ponta Delgada*, “E ficamos, no fechar do livro, com a estranha sensação de não ter sido necessário nem encontrar o verdadeiro assassino nem o verdadeiro policial” (MELLID-FRANCO, 1989, 14).

⁷⁶ “[...] a inclusão de fatos e personagens históricos, documentos não literários, fotos e indicações autobiográficas, nos últimos romances de Carvalho, representa uma resistência à diluição referencial” (SCHOLLAMMER, 2011, p. 130).

⁷⁷ Linda Hutcheon, ao analisar fronteiras entre a ficção e a não-ficção, considerando com objeto de análise o trabalho *Morte em Cannes*, de Jerzy Kosinski, afirma que o texto “[...] opera (e joga) com as convenções do

mistério.

[...] A história era realmente incrível. Aos poucos, conforme me embrenhava *naquele caso* com as minhas perguntas, passou a achar natural a curiosidade que eu demonstrava pelo etnólogo suicida. Talvez por discrição e por sentir que, de alguma forma e por uma experiência que ela não teria podido conceber, eu também havia intuído *naquele caso* algo que mais tarde ela própria me revelaria *ter suspeitado* desde sempre, quando por fim nos encontramos ela me fez a pergunta. *Foi ela quem me indicou as primeiras pistas.*

Os papéis estão espalhados em arquivos no Brasil e nos Estados Unidos. Fiz algumas viagens, alguns contatos, e aos poucos fui *montando um quebra-cabeça* e criando a imagem de quem eu procurava. (CARVALHO, 2006, p. 12, grifos meus)

Este fragmento não somente assinala o interesse do jornalista como também determina o processo investigativo que norteia a narrativa. Interessado em montar o quebra-cabeça que o mistério em torno de Buell Quain se delineava, o narrador jornalista enfatiza as “primeiras pistas” indicadas pela antropóloga autora do artigo que este vira no jornal.

Tratar a história narrada como um *puzzle* não é atributo só do personagem-narrador de *Nove Noites*. Em várias entrevistas, Francisco José Viegas, a respeito de seus romances, considera o processo narrativo que desenvolve, também, com um jogo de quebra-cabeças. Contudo, tanto Bernardo Carvalho quanto Francisco José Viegas, propõem narrativas em que o crime está em jogo, ou antes, o crime é o jogo. Se pensarmos que o crime está para a narrativa, o que se percebe é que estamos diante de um jogo bastante complexo, em que as “casas” a serem ultrapassadas conduzem a uma rede muito mais intrincada e de difícil resolução. Não obstante, por exemplo, em *Nove Noites*, o nome Buell Quain ou “Cămtwýon” é interpretado pelo jornalista como “a casa do caracol”⁷⁸ e o seu fardo no mundo” ou “o rastro do caracol” (CARVALHO, 2006, p. 72). Observando-se que a imagem dessa casa do caracol

realismo literário e da factualidade jornalística: o texto é acompanhado por fotografias do autor e do biólogo. A legenda utiliza essas fotos para fazer-nos, como leitores, tomar consciência de nossas expectativas em relação à interpretação narrativa e figurativa, inclusive nossa crença ingênua, porém comum, na veracidade representativa da fotografia” (HUTCHEON, 1991, p.27). A constatação da autora pode ser compreendida como justificativa para a utilização das fotografias na obra em análise, de Bernardo Carvalho.

⁷⁸ O poeta Manoel de Barros evoca sobremaneira a figura do caracol em sua poética. Entre suas definições poéticas de caracol podemos mimetizar nossa compreensão da personalidade Buell Quain ou “Cămtwýon”, com o seguinte poema: “O CARACOL – Que é um caracol? [...] Um caracol é a gente ser: por intermédio de amar o escorregadio/ e dormir nas pedras./ É:/ a gente conhecer o chão por intermédio de ter visto uma lesma/ na parede e acompanhá-la um dia inteiro arrastando/ na pedra seu rabinho úmido e mijado./ Outra de caracol:/ é, dentro de casa, consumir livros cadernos e ficar parado diante de uma coisa até sê-la./ Seria: um homem depois de atravessado por ventos e rios turvos/ pousar na areia para chorar seu vazio/ [...] Pessoas que se conhecem o chão com a boca como processo de se procurarem / essas movem-se de caracóis! [...]” (BARROS, 1996, p. 165-167). Afinal, como se observa no romance de Bernardo Carvalho: “[...] ao mesmo tempo a casa do caracol e o seu fardo no mundo, a casca que ele carrega onde quer que esteja e que também lhe serve de abrigo, o próprio corpo, do qual não pode se livrar a não ser com a morte, o seu aqui e o seu agora para sempre.” (CARVALHO, 2002, p.81)

por si só é semelhante a alguns dos jogos de tabuleiros de forma circular, quase labiríntica.

No caso de *Lourenço Marques*, também há um morto, mas vítima de um assassino, um agente policial em busca desse assassino e, concomitante a esses acontecimentos, há a busca realizada por Miguel para tentar encontrar Sara.

Como nos romances policiais tradicionais, o processo narrativo implica a existência de duas histórias, uma delas no presente narrativo (o jornalista buscando descobrir quem de fato era Buell Quain e Miguel retornando a Maputo para descobrir o paradeiro de Sara) e a outra que envolve o pretérito dos personagens (o passado de Buell Quain e do jornalista e o passado de Miguel, Sara, Domingos Assor e de Maputo/Lourenço Marques). Entretanto, e aqui é um dos pontos de subversão que as narrativas apresentam, essa dupla efabulação não culmina na solução ou na descoberta de um suposto assassino. O feitiço subversivo desses romances está no processo, no andamento das ações. Em *Nove noites*, a grande questão não está em descobrir as causas que levaram Buell Quain a cometer suicídio, mas sim o processo investigativo que conduz o jornalista a atravessar o país e o continente em busca de respostas para o que nem ele mesmo sabe. Em *Lourenço Marques*, Miguel empreende uma busca que revela não somente o passado de si mesmo, quanto o imbricamento desse passado pessoal ao coletivo e espacial que os estados de Moçambique lhe revelam.

Assim, a subversão da estrutura policial está no fato de os autores produzirem romances que parecem ser do gênero policial, mas não o são, uma vez que os leitores desempenham também o papel de detetives nessas narrativas de caráter labiríntico e criminal. Convém, por isso, recuperar o que Jorge Luis Borges considera acerca das ideias fundamentais de Edgar Allan Poe. Para o escritor argentino, Poe não somente criou o gênero policial quanto criou um tipo essencial de leitor, já que esse é um leitor que lê com incredulidade.

A verdade está perdida entre todas as contradições e disparates. Quando vier à procura do que o passado enterrou, é preciso saber que estará às portas de uma terra em que a memória não pode ser exumada, pois o segredo, sendo o único bem que se leva para o túmulo, é também a única herança que se deixa aos que ficam, como você e eu, à espera de um sentido, nem que seja pela suposição do mistério, para acabar morrendo de curiosidade. (CARVALHO, 2006, p.06)

As considerações sobre a verdade, expostas nas páginas de testamento de Manuel Perna, em *Nove Noites*, evidenciam a suspeição que irá acometer o leitor do romance. Quase como um seguidor de Borges, Bernardo Carvalho apresenta uma trama labiríntica em que o “segredo” é anunciado já na primeira página: esperar por um sentido. Por isso, a narrativa

centra-se na tentativa de elucidar o segredo, de organizar um sentido para o suicídio de Buell Quain. Como se revela na seguinte passagem, também do testamento de Manuel Perna, a respeito do etnólogo: “[...] Via-se como um estrangeiro e, ao viajar, procurava apenas voltar para dentro de si, de onde não estaria mais condenado a se ver. Sua fuga foi resultado do seu fracasso. De certo modo, ele se matou para sumir do seu campo de visão, para deixar de se ver.” (CARVALHO, 2006, p.100), bem como na página seguinte, as considerações do jornalista: “[...] era então uma fuga de si mesmo, do duplo que o mataria na eventualidade de uma nova crise, que se aproximava.” (CARVALHO, 2006, p.101). As passagens, portanto, corroboram a tônica borgeana do duplo, ao mesmo tempo em que evidenciam ser o segredo/mistério da narrativa o próprio Buell Quain e a morte de si mesmo.

O mesmo pode ser observado em *Lourenço Marques*, cujo confronto se dá, justamente na contradição da história portuguesa pós-guerra colonial. O crime em jogo não é a morte de Gustavo Madane, mas a morte de uma capital que já não existe mais. Nos seguintes excertos extraídos do diálogo entre Miguel e Raul dos Santos (responsável pela estação de comboios), percebemos tanto o que procura Miguel quanto, de antemão, o anúncio de sua mal sucedida demanda.

“Eu vou”, dissera ele. “Se há alguém que tem de ir sou eu.”
 “Compreendo que queira ir, mas não tem necessidade. E se não encontra nada? Sim, e se não encontra nada?”
 “Se não encontrar nada, volto pelo mesmo caminho. Não se perde nada.” (VIEGAS, 2006, p.35)

“O senhor tem de ir” repetiu ele. “Tem de ir à procura de uma mulher que não está lá. Já lhe disse que ele andou por ali, sim, mas partiu para o Niassa, tenho aqui o telefone daquela missão de padres italianos onde ela ficou até ir parar ao hospital de Lichinga, cheia de malária. E se morreu lá?” (VIEGAS, 2006, p.36)

As respectivas passagens evidenciam, como mencionado, que a resolução dos crimes não é o que importa na narrativa. Mas sim a busca, a demanda por sentido que a narrativa em si vai promovendo.

A transgressão do gênero policial nas narrativas abordadas, portanto, pode ser observada em dois aspectos: em relação ao tema e à estrutura narrativa. Quanto ao primeiro, em *Nove Noites* é o mistério do segredo de Buell Quain e em *Lourenço Marques*, o segredo do desaparecimento de Sara/Maria de Lurdes. Em contrapartida, a transgressão da estrutura da narrativa que se dá através do uso do testamento de Manuel Perna, das cartas trocadas e das fotografias no romance de Bernardo Carvalho e o rompimento das expectativas do leitor, no romance de Francisco José Viegas, já que o assassinato de Gustavo Madane não tem

importância, além do discurso fragmentário, a mistura das histórias presentes e passadas interpostas em vozes narrativas, conferem aos romances uma confrontação com os paradoxos da representação na contemporaneidade. Segundo Linda Hutcheon,

Faz parte da postura pós-modernista de confrontar os paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado. E, por si só, essa confrontação é contraditória, pois se recusa a recuperar ou desintegrar qualquer um dos lados da dicotomia, e mesmo assim está mais do que disposta a explorar os dois. (HUTCHEON, 1991, p. 142)

Finalmente, ao subverter o modelo tradicional do romance policial, as narrativas em estudo também transgridem esse modelo. Tal transgressão, verificada nos aspectos apontados, conduz à não revelação do segredo. Retomando, portanto, a ideia dos “crimes em jogo”, tanto a morte de Buell Quain quanto o desaparecimento de Sara/Maria de Lurdes servem como dados com os quais a narrativa joga com o leitor. A “ele” caberá também ler com incredulidade, como apontou Borges, quanto “desvendar” os mistérios do jogo. Esses mistérios caminham no testamento, nas cartas e fotografias dispostas em *Nove Noites* e no rompimento das expectativas do leitor em *Lourenço Marques*. Isso porque o discurso fragmentário, as dissoluções temporal e espacial, a mistura de vozes narrativas que ambos se utilizam expõem o traço transgressor desses romances.

2.3.2 – Um crime a mais, uma identidade a menos: *Longe de Manaus*

Também no romance *Longe de Manaus* (2005) é possível verificar esse procedimento de transgressão. No caso desse romance, é interessante observar que o livro é classificado como policial, segundo a inscrição na capa, na edição brasileira e com a indicação “Uma investigação do detective Jaime Ramos”, na edição portuguesa.

Longe de Manaus expõe elementos que recuperam características do romance policial oitocentista, mas que são reconsiderados numa perspectiva contemporânea. Entre eles, destaque-se a presença do(s) crime(s) de assassinato(s), um detetive (Jaime Ramos), a busca pela compreensão das pistas que vão sendo encontradas no decorrer da narrativa, a constituição do espaço urbano onde esses eventos se desenvolvem e, evidentemente, o elemento enigmático que conduz a expectativa do leitor até o fim do romance. Ou seja, por tais propriedades, a obra se inscreve dentro das regras que a determinam como romance

policial. Por outro lado, o romance de Francisco José Viegas vai além.

Como mencionado, Jaime Ramos não quer ser visto como um detetive ou investigador, mas sim “um homem comum que trabalhava na polícia”, para quem “o próprio mundo o ultrapassava”. Tanto é que, diferentemente dos romances policiais dos séculos anteriores, não há na obra um narrador-testemunha, que conhece e é, na maioria das vezes, parceiro do detetive, como o Watson para Sherlock Holmes. A voz narrativa em *Longe de Manaus* é predominantemente de um narrador-onisciente, mas, apresenta alguns capítulos de narrativa em primeira pessoa. Ao mesmo tempo em que existe um distanciamento provocado pela não presença de uma testemunha que, de certa forma, legitimaria o raciocínio do investigador, essa distância é inoperante porque o narrador se aprofunda no conhecimento íntimo dos personagens, conhecendo e descrevendo suas subjetividades. Além disso, os capítulos apresentam diferenças discursivas, sendo apresentados ora em português brasileiro, ora em português de Portugal. Não somente revelando o trânsito das ações que se alternam entre Brasil, Portugal e África, mas reconstruindo o próprio fazer narrativo, ao subverter as regras do romance policial.

Na afirmação de Rita Chaves⁷⁹, “[...] conjugam-se na narrativa dois crimes, mas o que importa na história é a necessidade de preencher certas lacunas na história de Portugal e o império colonial que se desfez nos anos 70”. Desse modo, a própria indicação do autor, classificando o romance como policial incita à dúvida, ou seja, pode corresponder a uma pista falsa e por trás da investigação de um assassinato encontra-se a investigação das identidades dos indivíduos cujas respostas para os enigmas não serão encontradas. Entretanto, servem de problematização para compreender suas realidades e chegar à conclusão da própria falta de sentido nessa existência.

⁷⁹ Resenha **Longe viagem pelo inesperado sobre o romance Longe de Manaus**, publicada no Jornal O Estado de São Paulo, Caderno Cultura D5, 09 de março de 2008.

2.4 – Excurso

Dupin, Sherlock Holmes e Hercule Poirot figuram como representantes emblemáticos das novelas policiais. Nesse álbum de fotografias em que aparecem podemos acrescentar Jaime Ramos e seus ajudantes, os heróis detetivescos dos romances de Francisco José Viegas. O autor especializou-se em romances de tônica policial, cujo personagem principal, Jaime Ramos, insurge em vários casos investigativos que, nem sempre, encontram solução.

Narrativas compostas de enigmas, os romances de Viegas engendram muito mais que pistas a serem desvendadas, são verdadeiros *puzzles* de espaço e memórias deslocados. Tal característica favorece o aparecimento de um policial detetive, Jaime Ramos, que também se constitui como um herói desmascarado, especialmente nos romances *Longe de Manaus* (2005) e *O Mar Em Casablanca* (2009).

Nesse excurso apresentamos uma reflexão acerca da figura de Jaime Ramos e seu auxiliar Isaltino de Jesus enquanto heróis que encarnam a máscara do detetive em romances policiais contemporâneos marcados pela característica do deslocamento.

2.4.1 – A ficção “pseudo” policial de Francisco José Viegas

*Jaime Ramos voltou a acenar.
Compreendia que estava no início de uma
investigação de que ele era,
não o sujeito, mas o objecto,
aquele que se investiga para ver o que investiga.*

Francisco José Viegas

Admirador do gênero policial, o escritor Francisco José Viegas não deixa de referir-se a essa tipologia associando-a aos grandes clássicos da literatura universal. Para ele e para outros escritores ou estudiosos do gênero, é possível compreender que há já uma semelhança tanto na epopeia de Homero, quanto em algumas obras de W. Shakespeare no que diz respeito à demanda empreendida por alguém em direção a algo significativo (objeto, pessoa, lembranças, sensações). Essa busca será o fio condutor de narrativas clássicas e, como podemos perceber, também nos romances policiais. Em *Édipo Rei*, de Sófocles, por exemplo,

verificamos os elementos norteadores da máquina de fazer policiais: um crime de assassinato, um assassino e o investigador que irá encontrar pistas e decifrá-las e, sobretudo, a busca do herói trágico por sua origem, sua identidade.

W. H. Auden, em seu artigo *The Guilty Vicarage* (1948), estabelece uma comparação entre a história de detetives e as tragédias gregas. De acordo com o autor,

A tragédia grega e a história policial têm uma característica em comum no facto de ambas serem diferentes da tragédia moderna, a saber, o facto de as personagens não se alterarem no decurso das suas acções ou por causa delas: na tragédia grega, porque as suas acções já lhes estão destinadas, na história policial porque o acontecimento decisivo, o homicídio, já ocorreu. Tempo e espaço são, portanto, simplesmente o quando e o onde da revelação do que tem de acontecer ou do que realmente aconteceu. Por conseguinte, a história policial deveria provavelmente, e geralmente assim acontece, obedecer às unidades clássicas, enquanto a tragédia moderna, em que as personagens se desenvolvem com o tempo, apenas consegue fazê-lo graças a um *tour de force* técnico; e o *thriller*, tal como o romance picaresco, exige até frequentes mudanças de tempo e lugar (AUDEN, 2013, p.45).⁸⁰

W. H. Auden evidencia a relação entre as personagens das tragédias gregas e a ‘detective story’. Para o autor, o que há em comum entre essas esferas literárias é a fatalidade. Se, por um lado, nas tragédias gregas as personagens sempre terão um fim trágico – Édipo, personagem de Sófocles, descobre que é assassino do próprio pai e cega-se; Agamenon, de Ésquilo, é morto pela esposa Clitmenestra, vindo de uma geração de crimes trágicos (Atreu e Tiestes) – porque é fatal que assim seja, por outro, na ‘detective story’ essa fatalidade já ocorreu e é, a partir disso, que a história tem seu desenvolvimento. O fim de uma é o início de outra, intermediadas pelos personagens que serão os agentes fulcrais para o desenvolvimento das ações. Tempo e espaço – as outras duas unidades aristotélicas para o estudo da tragédia – também são elementos que, segundo W. H. Auden, confluem para a proximidade entre a tragédia grega e a *detective story*, uma vez que são o ‘quando’ e o ‘onde’, respectivamente, os eventos ocorrem (ou ocorreram) e que são ou (serão) revelados.

Desse modo, é possível observar que esse regresso às unidades de tempo, lugar e ação, preconizados por Aristóteles faz do romance policial um executor de ações rápidas com personagens reduzidos e que permanecem, basicamente, durante o período da narrativa no

⁸⁰ Greek tragedy and the detective story have one characteristic in common in which they both differ from modern tragedy, namely, the characters are not changed in or by their actions: in Greek tragedy because their actions are fated, in the detective story because the decisive event, the murder, has already occurred. Time and space therefore are simply the when and where of revealing either what has to happen or what has actually happened. In consequence, the detective story probably should, and usually does, obey the classical unities, whereas modern tragedy, in which the characters develop with time, can only do so by a technical tour de force; and the thriller, like the picaresque novel, even demands frequent changes of time and place (AUDEN, 1962, p. 148, no original). A tradução pertence a Manuel Portela e consta da obra **Ficção Policial: Antologia de Ensaios Teórico-Críticos**, organizada por Gonçalo Vilas-Boas e Maria de Lurdes Morgado Sampaio (2013).

mesmo espaço; a duração da ação é breve, o tempo necessário para angariar pistas, justapô-las como num quebra-cabeça e apresentar o culpado.

Em entrevista⁸¹, Francisco José Viegas afirma que o seu fascínio pelo romance policial vem da “[...] arte narrativa e os seus heróis. Ou seja, a maneira como se conta uma história e o desenho dos personagens”. Essa assertiva revela o lugar de autoria do escritor, uma vez que enquanto leitor é seduzido pela forma, “[...] como o gênero lida com a morte, o desaparecimento e o mistério, e quais os seus sinais”. Seja como autor ou leitor, Francisco José Viegas não apenas é um grande admirador do gênero policial – leitor de Raymond Chandler, John Le Carré e Manuel Vázquez Montalbán – quanto criou uma dupla de investigadores que, de forma recorrente e serial, é a responsável pelas ações investigativas de suas tramas.

Autor de mais de dez romances⁸², dos quais em nove verifica-se a presença do inspetor Jaime Ramos e seus ajudantes Filipe Castanheira e Isaltino de Jesus, Viegas integra uma geração de romancistas contemporâneos que articulam, em suas obras, o máximo de elementos seja da cultura erudita, seja da cultura de massa. Parodiando, de certa forma, um gênero que tem em suas raízes Edgar Allan Poe, o autor não constrói tramas superficiais apenas com a intenção, já tornada senso comum, de que os romances policiais prestam-se a apenas uma leitura evasiva. Por isso, alguns críticos de sua obra – ainda sem muita fortuna crítica – avaliam-no como escritor de ‘pseudopoliciais’⁸³.

Assim como é difícil, em momentos de tanta fluidez como o século XXI, categorizar a obra de um autor ou generalizar em um corpo único sua produtividade, Francisco José Viegas enverga esse adjetivo, postulando que suas narrativas dialogam com o estatuto do gênero policial ao mesmo tempo em que apresentam elementos poéticos, mnemônicos, históricos, políticos, culinários e futebolísticos.

O que poderia ser compreendido como um ecletismo, no uso dessas adjetivações, entretanto, válida a compreensão de seus romances enquanto narrativas que não se prendem exclusivamente à preocupação de solucionar um crime. Desse modo, é plausível como alguns

⁸¹ Entrevista **Vidas Escondidas**, ao Jornal de Letras, Artes e Ideias, 03/03/2004, ano XXIII, nº 872, Portugal. Dossiê sobre Literatura Policial.

⁸² Romances do autor: *Regresso por um rio* (1987), *Crime em Ponta Delgada* (1989), *Morte no Estádio* (1991), *As duas águas do mar* (1992), *Um céu demasiado azul* (1995), *Um crime na exposição* (1998), *Um crime capital* (2001), *Lourenço Marques* (2002), *Longe de Manaus* (2005), *A poeira que cai sobre a terra* (2006), *O mar em Casablanca* (2009) e *O colecionador de ervas* (2013).

⁸³ O termo ‘pseudopolicial’ é utilizado aqui no sentido de que os romances de Francisco José Viegas “jogam” com a estrutura romanesca do policial, contudo, ao subverter essas regras, falseiam essas mesmas regras. Segundo Luisa Mellid-Franco, em resenha sobre o romance *Crime em Ponta Delgada*, “E ficamos, no fechar do livro, com a estranha sensação de não ter sido necessário nem encontrar o verdadeiro assassino nem o verdadeiro policial”(MELLID-FRANCO, 1989, p. 14).

resenhistas assinalam adjetivar tais obras de F. J. Viegas enquanto ‘pseudopolicial’. Não significa que o uso desse termo seja referência pejorativa às suas obras. Não há ironia e sim constatação de que por trás daquilo que se caracteriza como ‘policial’ na obra do autor, existe a incorrência de uma temática outra acerca da construção identitária do homem contemporâneo. Por isso, quando concedem às suas narrativas o prefixo ‘pseudo’, longe estão de negativizá-lo e sim concordar com a própria ideia veiculada em alguns de seus textos críticos ou entrevistas. Na abertura do romance *Longe de Manaus* (2005), por exemplo, encontramos a seguinte frase “Um romance policial, como se sabe, tem as suas regras. Este não tem.”. Desse modo, F. J. Viegas frisa, em seu projeto estético-literário, não sua filiação a um gênero específico, mas antes, à paródia característica da produção contemporânea.

Quanto à outra incorrência temática apontada anteriormente, é relevante pensarmos, especialmente, na caracterização de seu personagem principal, Jaime Ramos, que pode ser assim delimitada:

[...] um homem banal, pequeno-burguês, ex-comunista, cético, gosta de cozinhar, gosta de futebol, charutos, muito pessimista, não vai em modas. De certo modo, é uma mistura de Ben Gazzara com Chazz Palminteri. Gosta de boleros, de filmes de Ford e de cerveja. E tem uma grande nostalgia por um mundo que só existe na cabeça dele. (Declaração de F. J. Viegas, em entrevista ao JL, 2004, p.19)

A declaração do autor demonstra a construção de um personagem desde o princípio com características bastante delineadas. Contudo, percebemos nos romances a existência de uma gradação e que tanto Jaime Ramos quanto Filipe Castanheira e Isaltino de Jesus vão tendo suas identidades construídas e exploradas de romance a romance. Como num processo investigativo, também os personagens de F. J. Viegas surgem em suas narrativas como pistas. Algumas indicações nos romances iniciais possibilitam compreender que Jaime Ramos, por exemplo, esteve em guerra na Guiné. Nos romances seguintes, esse passado torna-se pulsante, mais forte e, por isso, a profundidade psicológica desse personagem torna-se mais densa e outras descobertas vão sendo deslindadas. Tanto que, em seu último romance, a frase “o passado veio ter com Jaime Ramos” ecoa como uma litania.

Personagens detetivescos: máscaras policiais

Em texto já referido, W. H. Auden afirma que o trabalho do detetive é restaurar o

equilíbrio entre a ética e a estética. Ou seja, houve um rompimento ético dentro de um determinado espaço e, portanto, cabe ao detetive descobrir o que causou, quem causou e por que causou esse rompimento. No que diz respeito à estética, tal questão refere-se às distinções que o autor estabelece quanto aos tipos de detetives e suas características. Separando-os entre ‘detetives profissionais’ e ‘detetives amadores’, o autor assinala que os primeiros são institucionalizados, profissionais e representantes da ética. Segundo W. H. Auden, não necessitam de motivos para investigar um crime. Quanto aos detetives amadores, tornam-se investigadores de crimes por ‘capricho’, ou então, “[...] são motivados pela avareza ou ambição e podem apenas tão bem ser assassinos”⁸⁴.

A maioria das narrativas policiais clássicas apresenta um detetive amador. Auguste Dupin, por exemplo, de Edgar A. Poe, não possui laço algum com a instituição policial, entretanto é o investigador mental d’*Os Crimes da Rua Morgue*, de *A Carta roubada* e d’*O mistério de Maria Roget*, ou analista, como prefere ser designado. Lançando mão de seu raciocínio lógico e da observação atenta e minuciosa, Dupin consegue desvendar os enigmas envolvendo os crimes. Detetive de mesmo porte é Sherlock Holmes, um dos personagens mais conhecidos do gênero policial, pois o herói de Conan Doyle é um erudito conhecedor de várias ciências, o que lhe dá possibilidades para desvendar os mistérios com os quais se depara.

Já o detetive profissional ou, melhor, privado, aparece, especialmente, nos romances do século XX, em que o crime torna-se um problema institucional. Ou seja, a criação de prisões, delegacias, hierarquia policial e, evidentemente, um profissional ou grupo de profissionais responsáveis por um processo investigativo permitem que o ‘detetive profissional’ deixe o plano real e passe a ilustrar a ficção desse período.

É nesse contexto que surgem, por exemplo, os personagens Sam Spade, de Dashiell Hammet e Philip Marlowe, de Raymond Chandler. Tal como o personagem *Spirit*, das histórias em quadrinho de Will Eisner, os detetives desse período do romance policial agem como heróis cuja máscara é apenas um acessório. Até porque são detetives nomeados, com características identitárias marcantes e pagos para desvendar determinados crimes. Dentro desse modelo, ainda que sejam moralmente corretos, normalmente cultivam hábitos como o fumo (cachimbo, charuto e cigarros), bebidas e mulheres estilo *femme fatale*. Logo, mantêm-se solitários, evasivos e com pendores filosóficos, mas frequentam um submundo mais negro que os detetives que os antecederam. Nos casos citados, podemos perceber que a distinção

⁸⁴ “[...] are motivated by avarice or ambition and might just as well be murderers” (AUDEN, 1962, p. 154).

entre esse tipo de detetive e os amadores, é que o detetive profissional ou privado é íntegro, corajoso e experiente, enquanto os últimos são marcados pela “inteligência extraordinária” ou “metodologia científica onnipotente” (SAMPALHO, 2001, p.308).

Do universo especialmente chandleriano⁸⁵ é que vemos nascer os detetives inspetores de Francisco José Viegas: Jaime Ramos, Filipe Castanheira e Isaltino de Jesus. Personagens distintas que se inter cruzam em seus romances em busca da resolução dos mais variados assassinatos. Entretanto, nem sempre a demanda pelo assassino é a espinha dorsal que sustenta a trama. O que se pode observar, desde a primeira narrativa de caráter policiaresco de F. J. Viegas, é a elaboração de personagens que estão, antes, em busca de si mesmos do que em busca dos assassinos com os quais se deparam. Em um de seus primeiros romances, *Crime em Ponta Delgada*, somos apresentados a Filipe Castanheira, evadindo de Lisboa e assentando sua vida já “nel mezzo del camin”, como nos versos de Dante, na Ilha de São Miguel, Ponta Delgada, Açores. Essa obra já antecipa muito do que será desenvolvido posteriormente em suas outras obras. Trata-se de um romance em que o perfil analítico dos fatos se sobressai. Inclusive, como Jaime Ramos irá se delinear nos romances seguintes, Filipe Castanheira já adota o sistema de investigação característico: inventar narrativas a partir de alguns elementos, para que essas histórias inventadas sejam ou não comprovadas.

[...] De qualquer modo, Filipe tinha agora um rumo traçado. Pela primeira vez, desde que começara o caso há uma semana, não tinha dúvidas sobre o filão que sempre quis apanhar com as duas mãos. Enes iria pedir-lhe provas. Ele iria ter provas. Provas concretas, provas agarradas numa viagem ao faial, frases apanhadas ao acaso, em conversas que ele não tinha, sequer, desviado para onde julgava que era mais útil, para o lado dos seus interesses. Enes iria enfurecer-se, por certo, mas não teria nada a dizer. Filipe não lhe levava um assassino, com algemas e tudo, com provas ordenadas, mas levava-lhe provas de que havia um caminho e que devia seguir um caminho, e que esse caminho era mais difícil que os outros, só porque era surpreendente na figura de António Gomes Jardim (VIEGAS, 1989, p. 164).

Essa primeira descrição do raciocínio detetivesco de Filipe Castanheira permite que compreendamos o desenvolvimento das investigações que serão realizadas tanto por ele quanto por Jaime Ramos. Antes de simples investigadores, os detetives irão criar histórias para os cadáveres encontrados a partir de memórias individuais e/ou outras, de fotografias, de livros, de jogadores de futebol, dos lugares, das comidas, bebidas e charutos desses e outros espaços. O que se percebe desse processo investigativo não é uma demanda de cunho

⁸⁵ É difícil estabelecer um paradigma de personagem único para a compreensão da formação do detetive Jaime Ramos. Em entrevista concedida em maio de 2012, Francisco José Viegas assinala sua predileção pelo detetive George Smiley, personagem principal dos romances do escritor britânico John Le Carré, assim como o detetive português agrega características próximas as do detetive espanhol Pepe Carvalho, de Manuel Vázquez Montalbán.

racionalista e caminhos logicamente traçados. O modelo de busca aqui empreendida relaciona-se com a história das personagens que irão sendo atravessadas pelos crimes aos quais são chamados. Por exemplo, Filipe Castanheira desenvolverá um romance com Isabel Câmara Neves, namorada do assassino de Ponta Delgada, que se prolongará até os romances mais recentes de F. J. Viegas. Portanto, além de buscar desvendar o(s) crime(s), o processo investigativo irá intervir no modo como o detetive percebe os acontecimentos de sua vida, seu amadurecimento pessoal e profissional e o fortalecimento de sua amizade com Jaime.

Nesse mesmo perfil, enquadra-se o herói principal das narrativas de Francisco José Viegas, Jaime Ramos. O personagem, como assinalamos anteriormente, segue a mesma tradição dos detetives privados, diferenciando-se por ocupar o lugar do detetive profissional – o inspetor de polícia – enquadrado dentro de um posto institucional, sendo, dessa forma, lançado às investigações não conforme seu desejo, mas de acordo com determinações superiores. Essas imposições, cuja divisão do trabalho investigativo dá-se com seu subalterno Isaltino de Jesus, o desagradam, por isso, evidencia-se entre suas características um amargor pelos anos despendidos em criar histórias para seus mortos. Histórias que, por vezes, atravessam a história de sua própria vida, de sua memória e de seus espaços.

É a partir do romance *Morte no Estádio* (1991) que Jaime Ramos é apresentado como protagonista e a partir do qual podemos entrever o que será o projeto estético do autor. O romance pretende-se uma mistura de mistério envolto na melancolia da alma portuguesa. Os processos investigativos alternam-se com momentos de filosofia e gastronomia, bem como intervenções musicais e futebolísticas. O discurso romanescos, permeado por uma estrutura poética, é antes uma saudação aos pormenores da vida cotidiana do que, precisamente, um processo investigativo e calculista. Como em outros romances do autor, o assassino não é nominado, exigindo, portanto, que o leitor também atue como um investigador.

Conforme se pode observar em seu raciocínio, “[...] recordar um corpo é como retirar-lhe autonomia e percorrê-lo sem autorização, num misto de *voyeur* permanentemente intrometido e de criança coscuvilheira espreitando para a janela da vizinha” (VIEGAS, 1991, p. 31), é assim que o detetive se identifica. Num misto de *voyeur* e de criança bisbilhoteira, busca interpretar as pistas que surgem em seu caminho investigativo, desde o corpo da vítima, passando pelos pertences encontrados nos quartos de hotéis e apartamentos dos mortos.

Um *puzzle* de máscaras deslocadas

Prestes a desvendar o causador do declínio de Tebas, Édipo dirige-se a Jocasta, dizendo: “É impossível que, com tais indícios, eu não esclareça minha origem” (SÓFOCLES, 1984, p.64). A fala do rei de Tebas reverbera a síntese de um romance policial⁸⁶. A equação que adiciona indícios à resolução do problema é assinalada quando a soma dessas pistas revela a origem do mais conturbado herói trágico.

Juntando as peças/pistas que vão assomando em sua investigação da morte do rei Laio, Édipo não somente chega à resolução do enigma quanto, também, tem revelada sua origem. Atado ao destino funesto que o oráculo lhe designou, Édipo é revelado como assassino parricida e filho incestuoso. Toda a construção de sua identidade, compreendida até então – filho de Mérope e Políbio, rei de Corinto – esvai-se nas pistas denunciadas nas falas de Tirésias, de Jocasta, do Mensageiro e do Servo/Pastor.

Os personagens detetives de Francisco José Viegas não são heróis trágicos. Não estão a desvendar crimes movidos pelo oráculo de Lóxias. Tampouco são assassinos de pais, filhos de suas próprias mães e, portanto, motivadores da psicanálise freudiana. Entretanto, ao lado de Édipo, conformam-se como heróis que estão em busca de alguma coisa. Algo ainda não definido. Algo que também está na sua origem. Sabem de onde veem e para onde vão, mas não sabem como chegaram até onde estão e como suas experiências individuais estão a formar suas identidades.

Assim como Édipo, os detetives de F. J. Viegas estão coletando dados e índices, de romance a romance, como peças de um quebra-cabeça, para delinearem suas personalidades. De romance para romance percebemos referências que são as construtoras desses personagens. Jaime Ramos gosta de charutos cubanos, de cozinhar, de frequentar o restaurante-pub Bonaparte, de tomar cervejas, é torcedor do time de futebol Porto e mora em apartamento um andar abaixo ao de sua namorada Rosa. Filipe Castanheira passou a residir em Ponta Delgada, namora Isabel, gosta de pescar, de cozinhar, de cigarros da ilha dos Açores

⁸⁶ Flávio Rangel inicia seu estudo sobre *Édipo, Rei* com a seguinte sentença: “Um *incansável detetive*, ao encerrar sua *investigação*, conclui que o *criminoso* que buscava é ele mesmo: assim poderia ser resumida numa frase, a história de Édipo. O *crime* não é vulgar: o *homicida* que o *investigador* procura matara um rei. E através de uma série de *depoimentos*, *interrogando testemunhas* e fazendo uma *acareação* final, o *inquérito* mergulhará na extensão e na profundidade do *delito*: mais que assassinato foi cometido parricídio, e além do parricídio, incesto. O criminoso matou o próprio pai e casou-se com a própria mãe, sem ter consciência disso. Ao terminar sua convulsiva busca facínora, o *investigador* aprenderá que esteve o tempo todo à procura da própria identidade – é ele “o filho maldito, o marido maldito, o maldito assassino do próprio pai” (RANGEL, Flávio. *Édipo, rei: um espelho de muitas imagens*. In: SÓFOCLES. *Édipo, rei*. São Paulo: Abril, 1976. p. 99-106, grifos meus). Os termos em destaque sinalizam a ancestralidade da tragédia de Sófocles à temática policial. Além disso, o ensaio destaca a relação entre a busca (ancestral e trágica) pela identidade de si que o personagem Édipo representa.

e de literatura. Isaltino de Jesus é caboverdiano, jovem, casado, auxiliar de investigação de Jaime Ramos e extremamente dedicado. É o responsável pelo trabalho árduo do processo investigativo, retirando do caminho de Jaime Ramos quaisquer atribuições burocráticas ou trabalho pesado, de campo. É ele o responsável pelos dossiês investigativos que chegam à mesa do inspetor apenas para sua averiguação, verificação e compreensão dos fatos e do andamento da investigação. Isaltino de Jesus apresenta os indícios e Jaime Ramos compreende-os e articula-os às histórias de si e dos assassinatos.

O que Jaime Ramos não conseguiu obter foi reunido por Isaltino de Jesus, que conseguia entrar em todos os arquivos, tinha amigos em todos os arquivos, onde ele não entrasse ninguém poderia entrar, com aquela sutileza de um anônimo de Valongo, humilde fazendo-se ainda mais humilde, a voz baixa, o tom certo, desculpando-se de existir, sim, meu amigo, o casamento é assim mesmo, compreendo perfeitamente, o que interessa é a saúde da família, ah, o meu amigo também é do Benfica?, tive um carro desses, funcionava como uma andorinha, azul-escuro com cromados brilhantes, um tablier de madeira e couro, manetes de origem, cheguei a ir a Viana para comer esse arroz, meu bom amigo, dava uma digestão difícil mas os pecados são para serem cometidos, especialmente os da gula, também temos desses casos por aqui, sim senhor, enfim, ao que andais andamos, como se costuma dizer, apneia, problemas em dormir, insônia, isso mesmo, a quem o diz, o miúdos é que me dão sono, nos primeiros tempos, quando choravam a meio da noite, não havia insônia que viesse, mas agora, agora que sonham com playstation e nintendo, agora que têm deveres para fazer em casa, ah, meu amigo, agora só insônias, ainda pensei que era um problema de saúde, ainda, mas não, era só inquietação, isso mesmo, é como diz, problemas, todos temos problemas, e agora que ninguém nos ouve, meu amigo, eu estou com um problema sério, não quero que meu amigo viole nenhuma lei, nenhum procedimento, cada polícia tem as suas manias, como todos sabemos, e Isaltino conseguia a informação ao fim de meia hora, ao fim de cinco minutos, com aquela voz de quem pedia desculpa por ter voz. (VIEGAS, 2006, p. 144-5)

A passagem retirada do romance *Longe de Manaus* (2005), ainda que extensa, de alguma maneira, delineia – entremeada por um discurso indireto livre – o perfil do personagem Isaltino de Jesus. Personagem que, a cada romance, conquista mais espaço, assim como a confiança do inspetor Ramos. Também investigador, Isaltino remete ao perfil dos detetives sérios, casados, que, ao final do dia retornam aos lares para jantar com esposa e filhos. Contrariamente a Filipe Castanheira e Jaime Ramos, é casado já aos 35 anos e ainda é contaminado pelos sonhos de conquista (financeira ou não). Ao mesmo tempo em que consegue as informações necessárias para desvendar o enigma do crime, utilizando para isso não a violência, a chantagem ou outros elementos recorrentes em histórias policiais, mas sim, com “[...] a voz de quem pedia desculpa por ter voz”.

O painel brevemente exposto a respeito dos heróis detetivescos de Francisco José Viegas permite observarmos dois elementos interessantes sobre eles e sobre as aventuras a

que são lançados nos romances. A primeira é que são personagens cuja caracterização engendra personalidades comuns que, em contato com a história dos mortos com os quais acabam interagindo, vão deslindando características formadoras de si. É no decorrer dos romances que vamos, também como investigadores, descobrindo não somente a história dos assassinatos e dos assassinos, mas também a dos detetives. Tal como eles, o leitor penetra num mundo de várias descobertas, inclusive sobre o próprio Jaime Ramos e seu passado de comunista e soldado na Guiné no período das guerras coloniais. Justamente sobre essa construção identitária é que decorre a importância dos romances de Francisco José Viegas, uma vez que as biografias expostas revelam-se pessimistas, céticas, solitárias e melancólicas em busca de um acerto de contas ou com seu passado individual, ou com seu passado coletivo. Assim, o segundo elemento visível é a história *pari passu* dos detetives ocorrendo entremeada à solução dos crimes. O processo investigativo engendra duas narrativas: a dos crimes a serem desvendados e a das vidas comuns e melancólicas, especialmente, de Jaime Ramos e Filipe Castanheira. Por detrás das máscaras policiais que ambos utilizam, encontra-se outra camada de memória e experiência que os assoma. Isso pode ser percebido na passagem de *Um crime na Exposição* (1998),

E portanto, Jaime Ramos era um colecionador, um colecionador desorganizado e sem disciplina alguma, largando as suas presas ao acaso, embora nunca se esquecesse, nunca do lugar exato onde arrumara – na sua casa, no gabinete ou na sua memória – um papel, um objecto solto que mais tarde seria necessário, um aroma, um afecto desordenado, um fósforo que fosse. Era uma memória treinada, de qualquer modo, uma memória educada para o seu trabalho mais solitário e mais desconhecido, longe da luz do dia e do ruído dos outros. (VIEGAS, 2007, p. 163)

Como colecionador de memórias, ao modelo da personagem inominada de Clarice Lispector em *A paixão segundo G. H.*, para quem a desorganização possibilita o retorno à organização anterior porque é a não confirmação do vivido, Jaime Ramos considera sua desorganização apenas um artifício, talvez, para ocultar a memória de seu passado que vai sendo deslindada na sequência dos romances.

Especialmente em seus últimos romances⁸⁷, *Longe de Manaus* (2005) e *O mar em*

⁸⁷ Os romances de Francisco J. Viegas do último decênio são: *Um crime capital* (2001), *Lourenço Marques* (2002), *Longe de Manaus* (2005), *A poeira que cai sobre a terra* (2006) e *O mar em Casablanca* (2009). Em *Lourenço Marques*, o autor mantém o caráter de narrativa policial destacando, contudo, o período pós-colonial em Moçambique. O que se observa é que em *Um crime capital*, romance publicado em molde folhetinesco no Jornal de Notícias, a verve lírica e intertextual, bem como a intriga romanesca, se sobressaem. A obra *A poeira que cai sobre a terra* apresenta-se antes como uma novela do que precisamente um romance, ainda que Jaime Ramos reapareça a investigar mais dois assassinatos. Finalmente, *Longe de Manaus*, com o qual o autor foi agraciado com o prêmio de romance e novela APE/IPLB-2005 e *O mar em Casablanca* destacam-se em sua

Casablanca (2009), é possível perceber como o autor português evidencia sua própria concepção do romance policial afirmando que o “[...] policial é, ele mesmo, uma categoria, institui-se como um modelo de interpretar a própria arte de contar histórias e de as problematizar” (VIEGAS, 1999, 171). Desse modo, contar histórias através desses heróis desmascarados é a maior preocupação do autor, postulando que as histórias narradas dizem respeito tanto às construções narrativas que são feitas por Jaime Ramos ou Filipe Castanheira sobre seus mortos, quanto de histórias de suas próprias vidas.

Tal procedimento, entretanto, não minimiza o valor das narrativas de F. J. Viegas. Ao contrário, fazem-nos perceber em seus romances policiais não somente um *puzzle* de espaços e memórias perdidos que tentam completar-se. Há uma semelhança entre tais romances e os quebra-cabeças de madeira, tipo cruzeta, os quais, por não serem planos, dão diversas possibilidades de visão e dificultam sua montagem devido à ilusão ótica. Ou ainda, e também, aos autorretratos do pintor anglo-irlandês Francis Bacon, cujas imagens distorcidas e deslocadas identificam-se com a personalidade e com o projeto estético do artista: o contorcido, o destorcido, a deformação, o fora do lugar.

Jaime Ramos colecionara estes dados com a minúcia de um investigador - mas ele não era um investigador propriamente dito, e estes dados não o interessavam. E ver como era a Quinta das Almas, tratava-se mais de completar um cenário do que cumprir um plano em especial, porque não tinha nenhum. (VIEGAS, 2006, p. 84)

O fragmento também pertencente ao romance *Longe de Manaus* evidencia esse desmascaramento do personagem Jaime Ramos e sua melancolia diante dos fatos, pistas, assassinatos. Não se trata, portanto, de um analista como anteriormente observávamos em Auguste Dupin ou Sherlock Holmes. Jaime Ramos está mais para um colecionador de histórias defuntas do que para um inspetor judiciário em sua iminência corretora, a descobrir assassinos e colocá-los atrás das grades.

Finalmente, em artigo sobre o primeiro romance policial de F. J. Viegas, a crítica Luísa Mellid-Franco afirma tratar-se de uma obra que “[...] conclui-se pela cumplicidade e pela ternura, não pelo desmascarar do assassino”. Ou seja, subvertendo o romance policial clássico, as narrativas pseudopoliciais de Francisco José Viegas não investem no desmascaramento do assassino. Antes, investem num desmascarar desses heróis comuns, afinal, como sublinha Jaime Ramos ao avaliar seu lugar no mundo,

[...] visitar os mortos que colecionara ao longo de uma carreira sem grandes tormentas nem grandes momentos de glória. Polícia, ser polícia. Nada disso tinha sentido, ele sabia, por mais que inventasse argumentos para tranquilizar os novos agentes, os estagiários que chegavam e deviam trazer sangue novo e entusiasmo. Uma profissão sem sentido a dele; a de vigiar os mortos e a de lhes traçar um destino interrompido. Não, ao fim destes anos nada daquilo teria sentido – o sentido da disciplina, da ordem das investigações solitárias, das intuições, do castigo dos criminosos. (VIEGAS, 2009, p. 34)

Tal constatação melancólica vem a corroborar o verso da canção *Cajuína*, de Caetano Veloso, “Existirmos: a que será que se destina?”.

3. FICÇÃO EM TRÂNSITO II: LABIRINTOS DESLOCADOS

*Pois minha imaginação não tem estrada.
Eu não gosto mesmo de estradas.
Eu gosto de desvio e de desver.*

Manoel de Barros

3.1 – A bagagem da ficção contemporânea

Para Fernando Pessoa, a viagem era ausência, não pertencimento, passagem, seguir, ser outro, afinal “Viajar! Perder países!/Ser outro constantemente,/Por a alma não ter raízes/De viver de ver somente!”. Para Orides Fontela, viajar não tem para, nem onde, é um estar perdido “sem rota sem ciclo sem círculo/sem finalidade possível”. Para Al Berto, a melancolia seria curada através da viagem. Por isso, o viajante seria aquele que avança sem caminho certo, perde-se entre mares e desertos, aprende a viver sem possuir nada, apaixona-se pelas paisagens enquanto a alma se recupera das aflições da cidade e, de toda essa aprendizagem viajante, “colecciona dúvidas, ao mesmo tempo que deita fora as poucas certezas que tinha”. Se abrir ao Outro, é se colocar em xeque com essas poucas certezas. Transgredir espaços, lugares, tempos.

“Existir é sair de si, é se abrir a um outro, ainda que através de uma transgressão”, afirmou Michel Maffesoli em seu estudo sobre o nomadismo. O sair de si inscreve-se no lugar de errante. Assim, talvez, um dos destinos de existir seja viajar, para descobrir e perder países, sem ter paragens, estar de passagem, perder-se em labirintos formados pelas ruas desconhecidas, nas estações de metrô em espiral, para descobrir e perder-se de si mesmo, “perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta” (BENJAMIN, 2009, p. 73).

Os poetas, o teórico e o filósofo completam-se ao enunciar que viajar é estar perdido. A *nau*, símbolo da navegação⁸⁸ e do deslocamento, emblematiza os versos possantes e mais do que conhecidos do poeta português já citado e entoados também por Caetano Veloso:

⁸⁸ O poema tradicional a *Nau Catarineta* pode ser evocado nesse sentido. Ao narrar as desventuras dos marinheiros, a falta dos mantimentos, a visão diabólica até a intervenção divina do anjo, o poema simboliza a travessia e tornou-se emblemático do trânsito entre Portugal e Brasil, assim como pertencente ao acervo cultural dos dois países (observando-se ainda que a versão compilada por Almeida Garrett, para seu *Romanceiro*, foi baseada na viagem de Jorge de Albuquerque Carvalho entre Olinda e Lisboa, em 1565).

“Navegar é preciso. Viver não é preciso”. Ainda hoje, por ar, por mar, por terra, por trilhos, a navegação continua – com auxílio de mapas, bússolas e aparelhagem específica – exata, ou quase. Viver, também, continua tão incerto quanto adentrar o espaço ao qual o indivíduo (viajante, nômade ou turista) se deslocou e tem, diante de si, um labirinto desconhecido.

A ficção do presente evidencia esse personagem em trânsito a deslocar-se de um espaço a outro, como os cavaleiros medievais em suas demandas, sem que ele saiba exatamente para ou onde seguir. Ou se o Graal que busca (agora sem mais a aura da transcendência) será realmente encontrado. Exemplo do quanto a sedução pela viagem embarca na ficção contemporânea pode ser observada em coleções literárias que estampam as estantes das livrarias. Citamos no início desse estudo a coleção *Amores expressos*, da editora Companhia das Letras, que propiciava a vários escritores (Daniel Galera, Joca Reiners Terron, Sérgio Sant’Anna, Luis Ruffato, Chico Mattoso, João Paulo Cuenca e Bernardo Carvalho) a possibilidade de vivenciar, durante um mês, alguma capital estrangeira (Buenos Aires, Cairo, Praga, Lisboa, Cuba, Tóquio e San Petesburgo) e, como resultado dessa experiência⁸⁹, a publicação de um romance cuja temática fosse centrada no amor. Justificativa para o título da coleção.

Parodiando o projeto da editora Companhia das Letras e, inclusive, ironizando a política subsidiária solicitada pela empresa, o escritor Marcelino Freire, juntamente com a editora Edith, criou a coleção *Que viagem*. A proposta que rege as obras publicadas resulta do fato dessa editora não possuir subsídios para propiciar viagens físico-geográficas a seus escritores⁹⁰. Ou seja, todas as viagens relatadas em forma de romance foram a lugares imaginários: *Onde Judas perdeu as botas*, *Casa do chapéu*, *O fundo do Poço*, *Onde o vento faz a curva*, *A casa da Mãe Joana*, *Onde não foi chamado*, *O Beleléu*, *A Merda*, *A*

⁸⁹ Como já mencionamos anteriormente, o projeto da coleção *Amores Expressos*, da Editora Companhia das Letras, data de 2007 e foi encabeçado por Rodrigo Teixeira e o escritor João Paulo Cuenca. Tinha como objetivo levar dezesseis escritores brasileiros aos mais variados destinos para, inspirados, comporem um romance de temática amorosa, cujos produtos ultrapassariam a esfera literária, já que o contrato dos escritores concederia os direitos da narrativa às companhias de cinema, TV e internet. O projeto entrou em colapso quando, ao especificar os valores referentes aos gastos para sua efetivação, em torno de R\$ 1,2 milhão, solicitou verba através da Lei Rouanet. Artigos sobre a polêmica envolvendo o projeto podem ser consultados na página de internet: <<http://subrosa3.wordpress.com/2007/03/25/amores-expressos-retirado-de-ane-xos-de-ane-aguirre/>>, acesso em 16 de junho de 2013. Atualmente, dos dezesseis romances previstos, apenas sete foram publicados, entre eles o último romance de Bernardo Carvalho, *O filho da mãe* (2009).

⁹⁰ Os escritores que fazem parte da coleção são: Gisele Werneck, André Sala, Thiago Barbalho, Adrienne Myrtes, Gabriel Pardal, Luciana Miranda Penna, Maria Caroline Moraes, Reginaldo Pujol, Samir Mesquita e Andrea Del Fuego que correspondem, respectivamente, aos títulos citados no texto, ainda que a ordem das viagens/obras citadas “[...] não tenha nada a ver com a ordem em que elas acontecerão”. Até o momento, três romances foram publicados (*Onde Judas perdeu as botas*, *Casa do Chapéu* e *Fundo do poço*). Além disso, o aviso no site da editora ressalta: “Os próximos livros da *Coleção* serão anunciados pela EDITH conforme os viajantes forem voltando, são e salvos – é o que esperamos.” Dados retirados do site da editora disponível em: <http://visiteedith.com/>, acesso em 16 de junho de 2013.

Cochinchina e, por último, mas provavelmente, não menos importante, para *O Inferno*. Vale ressaltar que os exemplares publicados até agora, paratextualmente, são a réplica dos cadernos *Moleskine*, tipo de caderneta dos viajantes. O projeto, portanto, endossa mais os “lugares imaginários”, de recorrência popularesca (os lugares citados fazem referência a expressões caracteristicamente de uso popular⁹¹) do que grandes metrópoles, como no caso do projeto *Amores Expressos*.

O primeiro livro lançado dessa coleção foi *Onde Judas perdeu as botas* (2010), de Gisele Werneck. O livro enquanto objeto explora os elementos viáticos por se apresentar em forma de caderneta, o título recupera expresso na capa traz ícones de carimbos de passaportes, há um mapa desenhado e solto entre as páginas intitulado *Região dos confins de onde Judas perdeu as botas*, algumas representações de fotografias em *polaroides* coladas em algumas páginas e, também, páginas em branco para possíveis anotações. A narrativa centra-se na vida de um “homem bonito”, profissão modelo, que decide realizar uma viagem porque quer “desaparecer do mapa”. Depois de conversar com sua agente de turismo e com um senhor “bem velhinho”, indicado por ela, resolve partir para um lugar de onde nunca mais iria voltar.

De tudo o que foi dito, eu quis saber mesmo qual era essa mínima chance de voltar. Ir de botas. Botas botas. Partir sempre de botas, ele disse. Botas são calçados pesados. Inexistir é leve e aerado, as botas te prendem ao chão, machucam os pés, apertam as canelas. Se as canelas doem, você ainda existe. O próprio Judas Iscariotes, mesmo na época da Cananeia, já sabia disso. E, ao contrário do que se pensa, ele não deixou a cena para se enforcar, mas para se jogar no penhasco da inexistência, largando as botas na beira do precipício, desaparecendo assim para todo o sempre. E por isso o lugar ficou conhecido como o popular Onde Judas Perdeu As Botas, sendo o mais correto “deixou” as botas, ou “tirou” as botas, mas como se sabe, as traduções do copta para o latim nem sempre são precisas, foi o que ele ainda completou (WERNECK, 2010, p. 37).

A passagem acima ilustra a definição do lugar em que *Judas perdeu as botas*. Entretanto essa mesma definição conduz à reflexão de que esse espaço, longe de ser apenas um lugar de “perda”, tornou-se um lugar de “escolha”. Judas não somente não perdeu as botas, conquanto deixou-as ou tirou-as por livre e espontânea vontade para se lançar ao precipício. E, desse modo, colocamo-nos diante de uma narrativa em que, a viagem, a busca,

⁹¹Todos os lugares citados no empreendimento da editora referem-se a lugares reconhecidos no imaginário popular e que compreendem frases corriqueiras da população brasileira. A propósito, por exemplo, da expressão *Casa da mãe Joana*, tomada como toponímia para mote de um possível romance da escritora Luciana M. Penna. Essa expressão é assinalada no livro *Locuções tradicionais no Brasil: Coisas que o povo diz* (1986), de Luís da Câmara Cascudo, como espaço “onde todos tem vontade, domínio, liberdade”, a história do termo remete à Joana, rainha de Nápoles e condessa da Provença (1326-1382) que regulamentou os bordéis da cidade de Avignon. Designou-se, a partir daí, *O Paço da Mãe Joana* aos prostíbulos ou, como em Teófilo Braga, casa que está aberta a toda a gente. Como no Brasil não se usa paço, o vocábulo passou a ser *Casa da mãe Joana* (CASCUDO, 1986, p. 82).

o percurso conduzem ao “precipício” do indivíduo. Tanto que o último capítulo da narrativa é nomeado *Precipício*.

O que, acima de tudo, o romance de Gisele Werneck demonstra é a recorrência contínua, visível na ficção contemporânea, ao espaço e aos deslocamentos entre esses espaços, que é observável em narrativas que exploram como temática as viagens, os viajantes e/ou turistas e as buscas empreendidas por esses transeuntes. Diferentemente, entretanto, de uma abordagem do espaço dentro das prerrogativas inscritas na estética naturalista, a categoria espacial nos romances do presente rege um conjunto de elementos que se relacionam ao modo como o indivíduo se inscreve dentro desses espaços e, especialmente, como essa inscrição o leva à busca pela compreensão do seu próprio processo identitário sempre em um ciclo de mobilidade.

Porque não é a velocidade que marca a situação de viagem [...] mas sim a conjunção entre um corpo (sujeito) que se move e o meio (de transporte) que o faz mover, em simultânea disjunção com o seu espaço que essa movência implica, provocando um desfasamento (processo da viagem – que implica sempre a questão: onde se está agora? E a seguir?) quem reintegra o sujeito, ao fim de algum tempo (=espaço), num espaço outro (SEIXO, 1998, p. 29).

O trânsito efetivado pelos personagens dessas narrativas ficcionais engendra, portanto, um deslocamento constante que tenta unir os espaços físicos/geográficos aos espaços sociais e estéticos (ainda que, segundo Zygmunt Bauman⁹², tais espaços sejam diferentes e sublimem um ao outro, acabam por se relacionar) ao espaço corpóreo de si mesmo⁹³.

3.2 – Labirintos espaciais em deslocamento

Ulisses passou 24 horas, no início do século XX, “vagabundeando” pelas ruas de Dublin na tentativa de retornar a sua casa. Galaaz, na Idade Média, vagou em demanda do cálice sagrado na tentativa de encontrá-lo e ser o mais puro dos cavaleiros. Dom Quixote, nos idos dos seiscentos, seguiu errante pelos campos da Mancha na tentativa de retornar às

⁹² BAUMAN, Zygmunt. Espaços Sociais: Cognitivo, Estético e Moral. In: _____. **Ética pós-moderna**. São Paulo: Paulus, 2003, p.167-212.

⁹³ O filósofo vê na figura do arquipélago a metáfora para espaço cognitivo, “Para cada residente no mundo moderno, o espaço social acha-se espalhado sobre um vasto mar de insignificância na forma de numerosos borrões maiores ou menores de conhecimento: oásis sem sentido e relevância no meio de um deserto sem feição” (BAUMAN, 2003, p.181).

aventuras cavaleirescas, como as de Galaaz. Odisseu, guerreiro épico na Grécia antiga, passou dez anos vagando por mares, ilhas e penhascos na tentativa de retornar a Ítaca. Esses quatro personagens encontram-se no meio do caminho da literatura e no fragmento que segue extraído do romance *Ulisses*, do escritor irlandês James Joyce.

E o viajante Leopoldo era dele conhecido pois que aconteceu que eles haviam havido que haver um com o outro na casa da misericórdia onde aqueste varão aprendiz assistia por causa de que o viajante Leopoldo aí veio para ser guarido pois que fora ferido de chaga em seus peitos por uma lança com a qual um medonho e temudo dragão o houvera golpeado para o que ele houvera que fazer um unto de sal volátel e crisma tamanho que lhe bastara. [...] E o viajante Leopoldo entrou o castelo para repousar-se por um tempo estando doído de membros ao depois de tantas andanças nos ardeios de terras variadas e por vezes em caçada (JOYCE, 1980, p.444).

A passagem refere-se a um episódio complexo do romance de James Joyce em que várias vozes, estilos da literatura inglesa, linguagem simbólica, disparates, gíria e discurso religioso correspondem aos nove meses da gravidez da senhora Purefoy que, nesse capítulo, está em trabalho de parto no hospital de Dublin enquanto Leopold Bloom a visita. Trata-se de uma passagem na qual “a linguagem vai do primitivo à modernidade”⁹⁴ e, por isso, no fragmento assinalado deparamo-nos com um discurso semelhante ao que se encontra em traduções da novela de cavalaria medieval *La queste del saint graal*⁹⁵ ou em algumas passagens do romance *Dom Quixote de La Mancha* e a necessidade do Engenhoso em querer o mesmo destino dos cavaleiros medievais ou, ainda, nas ações do viajante Odisseu que só busca chegar em sua casa-castelo.

A obra singular dos romances de cavalaria, *La queste...*, serve-nos como modelo de

⁹⁴ Revista Entrelivros. **Ulisses Decifrado**. Ano 1, Nº 2, São Paulo: Duetto Editorial, Junho de 2005. p. 41. Ainda sobre o aspecto linguístico em *Ulisses* vale considerar esse apontamento de Italo Calvino, de que “[...] perseguir a complexidade por meio de um catálogo de possibilidades linguísticas diversas é um procedimento que caracteriza toda uma dimensão da literatura deste século, a começar pelo romance que relata a jornada de um fulano qualquer de Dublin em dezoito capítulos, cada um deles com uma chave estilística diferente” (CALVINO, Italo. Apêndice. In: _____. **Se um viajante numa noite de inverno**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Planeta de Agostini, 2003. p. 270). Utilizamos aqui excerto retirado da edição de James Joyce traduzida por Antônio Houaiss.

⁹⁵ Pertencente ao chamado Ciclo Bretão ou Arturiano, a *Demanda do Santo Graal* distingue-se das lendas do rei Artur por apoiar-se muito mais à essência do objeto religioso. A importância do Graal está em sua visão como um “objeto sagrado e cuja posse propicia gozos inefáveis, além da possibilidade da vida eterna, razão porque todos se põem em sua ‘demanda’” (MONGELLI, Lênia M. de Medeiros. Et al. **A literatura portuguesa em perspectiva**. São Paulo: Atlas, 1992, vol.1, p. 57.) Utilizamos aqui os estudos acerca da Demanda do Santo Graal em sua versão portuguesa, de Auguste Magne cujos estudos encontram-se na obra organizada por Heitor Megale, *A demanda do Santo Graal* (1998) e, nos estudos do mesmo autor, *O jogo dos anteparos* (1992) que, assim se expressa acerca da obra “[...] constitui a terceira parte de um tríptico, a segunda prosificação da matéria da Bretanha, que apareceu ao mesmo tempo ou pouco depois do ciclo do Pseudo-Gautier Map ou *Vulgata* da referida matéria” (MEGALE, Heitor. **O jogo dos anteparos: a estrutura ideológica e a construção da narrativa**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1992. p.09)

narrativa que expõe o discurso narrativo primitivo que é parodiado por James Joyce nesse episódio de *Ulisses*. Evidentemente que o trecho, ao substituir o termo cavaleiro por viajante, dialoga com a obra máxima referencial para o romance de Joyce, a epopeia de Homero, *Odisseia*. Ao mesmo tempo em que determinadas palavras exploram o discurso arcaico (*conheçudo, aqieste varão, guarido, temudo, arrodeios*), também contextualizam e modernizam uma cena do universo das cavalaria medievais: o *viajante*-cavaleiro (Leopold) encontrava-se na *casa da misericórdia* (hospital) por ter sido atingido pela *lança* de um *dragão*, seguiu, então, para seu *castelo*, “depois de tantas andanças nos arrodeios de terras variadas e por vezes em caçada”. Os termos em destaque sinalizam a relação que se estabelece entre o romance marco da modernidade e novelas de cavalaria medievais (em sua linguagem arcaica e temas medievalizantes), bem como o trecho exposto recupera a temática central dessas narrativas, as andanças e caçadas (buscas) dos cavaleiros.

Publicado em 1922, o romance de James Joyce tornou-se obra símbolo das rupturas (das mais variadas) que edificaram o romance da modernidade. Elementos que já vinham sendo esboçados na ficção romanesca nos fins do século XIX extrapolam os limites nessa obra referencial. Se os romances do século XVIII detiveram-se à compleição e configuração psicológica dos personagens (*Pamela*, de Richardson, *Robinson Crusoe* e *Moll Flanders*, de Daniel Defoe, *Tom Jones*, de Fielding), há aqueles que, no final deste mesmo século, já esboçavam a invenção do tempo em suas narrativas (*A vida e opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, por exemplo) contribuindo para o que seria a tônica dos romances⁹⁶ do século XIX e sua completa diluição (do tempo) na primeira metade do século XX, como obras que destacamos – *Ulisses* –, *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust ou *A montanha mágica*, de Thomas Mann.

Assim, se o século XIX foi o século das temporalidades (e suas quebras), a ficção da segunda metade do século XX passa a problematizar o elemento narrativo *espaço*. Segundo Maria Alzira Seixo, essa problematização pode ser percebida em dois elementos. Um deles trata-se da representação, já que houve a fratura das estruturas frásicas – em Proust –, a multiplicidade de pontos de vista – em Joyce – e a encenação pessoal e minimalista – em Beckett –; o outro se trata da *linearidade de inclusões pontuais possíveis*, uma vez que a “concepção do mundo como aldeia global” e toda a conjuntura (tecnologia de informática,

⁹⁶ Na literatura brasileira, Machado de Assis, seguidor de Laurence Sterne, é exemplaridade dessa ruptura temporal. *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) assinala em sua páginas elementos de digressão temporal que, segundo Ivan Teixeira, “é um reflexo da volubilidade do narrador” (TEIXEIRA, Ivan. *Brás Cubas*: a liberdade conquistada. In: _____. **Apresentação de Machado de Assis**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988).

viagens interplanetárias e experiências nucleares, para citar algumas) alteraram o modo de “pensar a deslocação e os valores de fixação humana” (SEIXO, 1998, p.155). Tal deslocação, inclusive, não pode ser pensada apenas em termos geográficos, posto que ela dá-se, também, no tempo. Especialmente na narrativa ficcional contemporânea em que a história passada vem a ter com o presente.

[...] matriz tipológica da viagem escrita, quer na literatura de viagens, quer na literatura das viagens centra-se na *deslocação* (um lugar é substituído por outro lugar mediante um percurso determinado). O processo de substituição que lhe dá origem remete para a *viagem* propriamente dita, isto é, para essa transferência de locais que nem sempre é matéria da obra literária [...] para se concentrarem na *paragem* que serve de pausa a articular as várias fases da deslocação (paragem que se aproveita, de acordo com o senso comum e a imposição referencial, para escrever), ou que marca o termo (com regresso previsto ou sem ele) do movimento (SEIXO, 1998, p.22, grifos da autora).

Percebemos, conforme assinala a autora, que o conceito de deslocação é a matriz tipológica da literatura de ou das viagens. E essa matriz continuará agindo na ficção que se desenvolve no decorrer do século XX e, talvez, pela rapidez com que os deslocamentos ocorrem, veremos sua ampliação nas narrativas das décadas finais do século XX e início de XXI. Basta uma visada sobre os títulos dos últimos romances dos autores Bernardo Carvalho e Francisco José Viegas para verificarmos que ali se mostra um mapa que vai de Manaus a Mongólia, de Casablanca a São Paulo, de Lourenço Marques a Tocantins. As pegadas desenhadas nesse mapa⁹⁷ revelam os espaços sobre os quais os personagens e as narrativas dos escritores assinalados se deslocam e, acima de tudo, corroboram a assertiva de Maria Luisa Seixo de que a viagem “da, e pela escrita é, de facto, um tópico da literatura contemporânea” (SEIXO, 1998, p. 159).

Esse tópico revela que há recorrência na temática do deslocamento⁹⁸ atrelada ao elemento viagem, já que a escrita desse ao se configurar como discurso interroga “[...] os aspectos culturais e políticos do pós-colonialismo, especialmente o nomadismo, os acontecimentos migratórios, as novas configurações históricas” (SEIXO, 2000, p.02). Ao observarmos as distinções⁹⁹ entre os tipos de literatura de viagens deparamo-nos com a

⁹⁷ Vale a pena observar, novamente, os paratextos presentes em romances como *Mongólia* e *Longe de Manaus* (edição brasileira), os quais trazem mapas desenhados em sua folha de rosto e capa respectivamente. Assim, como foi assinalado em outra consideração, os romances de Francisco José Viegas, nas edições brasileiras, possuem, em suas capas de frente, mapas ilustrativos dos espaços em que a história se desenvolve.

⁹⁸ Acerca da condição errática que se sobrepõe sobre as ações humanas na contemporaneidade, Zygmunt Bauman assinala: “A ação humana não se torna menos frágil e errática: é o mundo em que ela tenta inscrever-se e pelo qual procura orientar-se que parece ter se tornado mais assim” (BAUMAN, 1998, p. 112).

⁹⁹ Acepções tomadas do estudo coordenado por Fernando Cristóvão em **Literatura de viagens**: da tradicional à

seguinte divisão: 1) Literatura de viagens tradicional – realizadas durante o século XV; 2) Nova literatura de viagens – século XIX com o advento do turismo e do *modus operandi* na escrita; e 3) Novíssima literatura de viagens – caracterizada pelo uso dos computadores, telemóveis e outros meios. De acordo com essas acepções, é possível verificar que o turismo veio a alterar as deslocações humanas porque na configuração histórico-social das viagens, os navegadores dos séculos XVI e XVIII deram lugar aos exploradores do século XIX. Estes, por sua vez, concederam seu lugar central “à multidão colorida e barulhenta dos turistas dos séculos seguintes” (CRISTÓVÃO, 2009, p. 15).

Dentro da segunda divisão, podemos delinear, portanto, as temáticas que norteiam a produção dessa literatura de viagens¹⁰⁰: *viagens de conhecimento do país, viagens de exploração colonial, viagens exóticas, viagens de aventura, viagens de grande reportagem jornalística, viagens de repórter de guerra, viagens culturais, viagens de reconstituição histórica e viagens de turismo religioso*. É possível observar que estas temáticas adentram a subsequente (novíssima literatura de viagens) e, estão polinizadas na ficção contemporânea e, além disso, muitas delas somam-se em determinadas narrativas. Como é o caso, por exemplo, das *viagens exóticas* que se unem à *viagem de reconstituição histórica*.

Se adotarmos os traços dessas temáticas, chegaremos à verificação de que o romance *Mongólia* (2003), de Bernardo Carvalho, é um romance que recupera traços desses tipos de viagens. Além de se tratar de uma viagem para um país exótico¹⁰¹, o romance estabelece a discussão das relações entre o Oriente e o Ocidente e, também, das práticas sócio-históricoculturais (o regime comunista, a religião budista e o nomadismo) do país, exploradas em discursos que ultrapassam a linha tênue entre a ficção e a realidade (diários e cartas). Tais discursos esbarram, também, no espírito jornalístico¹⁰² com que a narrativa é tratada, já que ao

nova e à novíssima (2009).

¹⁰⁰ Laurence Sterne, em sua obra *Uma viagem sentimental através da França e da Itália* (1768), designa categorias para o círculo de viajantes: *Viajantes ociosos, Viajantes inquisitivos, Viajantes mentirosos, Viajantes orgulhosos, Viajantes vaidosos, Viajantes melancólicos, Viajantes por necessidade, Viajante delinquente e perverso, Viajante infortunado e inocente* e o tipo de viajante com o qual o narrador se identifica *Viajante Sentimental*. Mais do que o relato sentimental de uma viagem, a obra destaca-se pela mordacidade da ironia, pelas relações intertextuais e pela narrativa “descosturada, quase abstrata” (STERNE, Laurence. **Uma viagem sentimental através da França e da Itália**. Trad. Bernardina da Silveira Pinheiro. Revisão, introdução e notas de Marta de Sena. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002).

¹⁰¹ Bernardo Carvalho, ao ser indagado do porquê da escolha de Mongólia para sua viagem, (lembrando que o romance é fruto de uma bolsa concedida pela Fundação Oriente em parceria com a Editora Livros Cotovia referente ao projeto que enviava autores por alguns meses a lugares da Ásia) revelou: “Porque, num certo sentido, na minha cabeça, era o que podia haver de mais diferente e distante do que eu sou e do que eu conheço, o oposto, o antípoda.” (ALMEIDA, Claudia. **Entrevista com Bernardo Carvalho**. Disponível em: <<http://www.c-e-m.org/reflexoes/019/4.htm>, janeiro de 2003>, acesso em 25 de junho de 2013.)

¹⁰² Como evidenciamos no capítulo anterior, o romance *Nove Noites*, também de B. Carvalho, segue essa linha de apreensão discursiva do relato jornalístico. Assim como *Mongólia*, tal romance revela passagens nas quais o

utilizar a forma do relato de viagem, o romance opera com as estruturas de linguagem típicas desse gênero discursivo.

Também nos romances de Francisco José Viegas, especialmente a partir de *Lourenço Marques* (2003), observamos a reconstituição da história política de Portugal, em específico, a história recente das guerras coloniais nos países africanos. Dessa constatação podemos perceber a relação existente entre os processos viáticos que descrevem os lugares “exóticos” ou “distantes” (*a Pérola do Indico*, por exemplo, como era conhecida a capital de Moçambique, Lourenço Marques, em Francisco José Viegas) ao mesmo tempo em que desconstróem discursos históricos estabelecidos durante anos e estabelecem posicionamentos antípodas aos convencionais.

Assim, sem querer enquadrar a ficção em análise como romances de viagem, há que considerá-las como narrativas, dentro do espaço contemporâneo, que revelam a ênfase da pós-modernidade na “capacidade reflexiva ou narcisista da viagem” (D’ÂNGELO, 2008, p.89) e representação, em forma paródica, de um meta-conhecimento, como proposto por Linda Hutcheon. Nesse ínterim, é possível compreender a “viagem [...] como um acto de sentido a determinar em relação à radicação de base (incompletude? Excesso?) do sujeito que a efectiva” (SEIXO, 1998, p.30). Ou seja, existe uma busca¹⁰³ que o sujeito empreende no deslocamento que, semelhante ao que assinalamos em capítulo anterior, reverbera uma demanda de si e não necessariamente da revelação de um crime ou de pontos turísticos que marcarão sua visita nesses espaços descobertos ou a descobrir. Assim, é possível constatar que a viagem se tornou um tópico da literatura contemporânea¹⁰⁴, revelando-se como a busca de um sentido através do espaço¹⁰⁵.

narrador-personagem-jornalista segue as pistas que o conduzem até a tribo dos índios Krahô, em Carolina, sul do estado do Maranhão e mergulha em ritos culturais característicos da tribo indígena. O exotismo da viagem ao Xingu, nessa narrativa, configura-se em uma visão decantada e crítica dos índios e da causa indígena no Brasil. O narrador-personagem explora a relação com esse espaço, que seria edênico (penetrar no interior da floresta amazônica), em dois momentos de sua vida: quando criança tem uma experiência de viagem a uma fazenda adquirida pelo pai, no Xingu; e a segunda experiência foi em agosto de 2001, quando tenta “refazer os passos de Buell Quain”. As duas experiências revelam-se de forma bastante negativa. Na viagem de retorno, mais do que *souvenirs*, o jornalista-narrador traz a decepção e a visão raivosa quanto à relação paternalista que parece existir entre os índios e aqueles que penetram seus espaços.

¹⁰³ Em *Dicionário do viajante insólito* (1995), Moacyr Scliar cita uma passagem de Érico Veríssimo em que esse afirma: “Existem duas categorias principais de viajantes: os que viajam para fugir e os que viajam para buscar”.

¹⁰⁴ “[...] a literatura contemporânea se move entre espaços inquietos, tão móveis que não definem nenhuma geografia, nem a história, nem uma pertença específica. São espaços sem fixação, sem pontos de apoio aparentes, localidades que passam do marginal ao conhecido, do desconhecido ao reconhecido” (D’ÂNGELO, 2008, p.347).

¹⁰⁵ Exemplo clássico dessa demanda, ainda que distante da ficção contemporânea – em gênero, espaço e tempo literários – mas, conquanto figura do herói trágico e que irá atravessar toda a literatura posterior, seria *Édipo, rei*. O personagem, marcado pelo traço do curioso detetive, retorna ao lugar de estrangeiro e errante. Édipo, é interessante notar, chega a Tebas como estrangeiro (vindo de outro lugar, Corinto). O personagem vagueia até

Tentamos, diante disso, demonstrar a proximidade entre as “buscas” que são compreendidas nos romances em análise e que evocam a relação entre si. Seja no gênero policial seja na esfera da literatura de viagem e, especialmente, na tentativa que realizam em ir de encontro a algo que acaba por ser uma revelação identitária, como assinalamos anteriormente em relação ao gênero policial. Também a iminência dessa transitividade, deslocamento e sua tentativa ir à busca de algo, que atravessa caminhos que se revelam em algo identitário.

Essa busca por sentido, em que os personagens da ficção contemporânea se veem imersos, corresponde ao que assinalou Walter Benjamin acerca dos tipos de narradores tradicionais ou representantes arcaicos da narrativa – ainda que dentro do distanciamento espaço-temporal a que nos detemos a olhar o texto benjaminiano –: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante. A partir dessa distinção, o crítico assinala que a “interpenetração desses dois tipos arcaicos” dar-se-á com o “mestre sedentário e os aprendizes mercantes” (BENJAMIN, 1994, p. 199).

A recuperação das concepções de W. Benjamin, nesse processo, procura ressaltar a presença e/ou permanência de algumas concepções do teórico que, ao nos determos às práticas artísticas desse início de século, matizam-nas com tais fundamentos. No que concerne ao tipo de narradores arcaicos e ao modo como eles se inscrevem na relação com a literatura de viagem, trata-se do quanto emblemizam esse processo transitivo que suas posições ensinam. Ao focalizarmos a interpenetração entre essas duas funções, como polariza W. Benjamin, será pertinente compreender que tanto o ‘mestre sedentário’ quanto o ‘aprendiz migrante’ sucumbem ao mesmo destino, ou se pudermos dizer, à mesma identidade errante. Afinal, “[...] cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro. Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram” (BENJAMIN, 1994, p.199).

Walter Benjamin ao referir que tanto o aprendiz quanto o mestre são marcados pelo ‘espírito errante’ preconiza o que, posteriormente, Michel Maffesoli irá consolidar como o ‘encontro com o Outro’. Usando como metáfora a música *Like a rolling stone*, de Bob Dylan, e a absorção dela para nome da banda *Rolling Stone*, o crítico assoma o *flâneur* ao século XX

chegar à encruzilhada de Megas, onde as estradas de Tebas e Dáulis se bifurcam - e onde o herói trágico marca seu destino em direção a Tebas. De errante a errante – Édipo será condenado, depois de cegar-se, ao exílio – o personagem sucumbe ao seu destino feroz. “A punição não é o suicídio: é a cegueira e o exílio. É a vida na noite profunda, na purgação contínua de seus crimes; na negação de todo conforto, de todo devaneio; na lembrança constante da própria culpa, como um açoite fustigando – sem necessidade de intervenção divina” (Introdução a *Édipo, rei*. Trad. Geir Campos. São Paulo: Abril, 1976).

e XXI. A relação entre a “pedra rolando” e o “passeador que vagueia” pode, de acordo com o crítico, ser tomada como síntese da ‘errância’. Esse conceito pode ser compreendido, então como “[...] uma constante antropológica que, sempre e mais uma vez, não pára de penetrar em cada indivíduo e no corpo social em seu conjunto” (MAFFESOLI, 2001, p. 34).

Nesse sentido, a pulsão da viagem – desde a busca pelo cálice sagrado à *flânerie* moderna – configura-se como caráter inquietante do indivíduo. Da diáspora judaica, que o poema *Sôbolos rios que vão*, de Camões, tanto emblematisa, antevemos que não somente questões econômicas impõem o exílio. E como na metáfora platônica, o viajante é senão uma “ave de passagem”. Assim como o nomadismo inscreve-se na natureza humana tanto quanto as aves atravessam os hemisférios em busca do calor. O trânsito das aves evoca o espírito da migração e da itinerância que vemos n’*Os Lusíadas*, de Camões, e recuperados em obras da literatura portuguesa contemporânea como *Uma viagem à Índia* (2010), de Gonçalo Tavares, ou, também, no romance *Sôbolos rios que vão* (2012), de Antonio Lobo Antunes. Se o espírito audaz e a glorificação do povo português, bem como sua ascensão e declínio, são as marcas do épico camoniano, as outras duas obras citadas ou evocam o espírito epopeico em forma dialógica e contemporânea, em que o trânsito¹⁰⁶ é mais importante que a conquista de chegada; ou, como no romance de Lobo Antunes, em que o personagem oscilando entre a vida e a morte percebe, na viagem¹⁰⁷ temporal, certa forma de superação através da memória do passado¹⁰⁸. Guardadas as devidas distinções entre as obras citadas, convém evidenciar duas questões referidas por Michel Maffesoli: a saudade expressa nesse espírito aventureiro que lança os portugueses ao mar, às conquistas e à distância de casa e a transgressão das identidades que intensa circulação entre espaços irá confluir para a “construção da realidade social contemporânea” (MAFFESOLI, 2001, p.62).

¹⁰⁶ “Esta nova narrativa de viagens estabelece a ligação entre o subgênero literário e a mundividência de personagens, envolvidas noutro tipo de itinerários que se distanciam do arquétipo da viagem épica sob o signo de uma orgânica unívoca: partida, trânsito/peripécia e retorno” (MARTINS, 2010, p. 340).

¹⁰⁷ Passagem simbólica dessa viagem encontra-se nas imagens referidas no primeiro parágrafo do romance. Pela janela do hospital em Lisboa, o narrador evoca a visão que recai sobre o “comboio”, o “pássaro do medo” e “o ruído das botas”. Como podemos observar, trata-se da recorrência a objetos símbolos da passagem, do trânsito, do tráfego.

¹⁰⁸ O primeiro romance de Francisco José Viegas intitula-se *Regresso por um rio*: imaginações para uma novela (1987), cuja narrativa é marcada pela poeticidade e revela uma viagem pelas terras do Douro em que o personagem-narrador empreende uma viagem de retorno à sua aldeia. Nesse processo de retorno, o narrador intercala o presente da aldeia, Moncorvo e região norte de Portugal, ao passado. O regresso por um rio é justamente feito através do Douro, em processo memorialístico que evoca uma série de crimes ocorridos. Traços que serão desenvolvidos *a posteriori* nos demais romances do escritor: a busca pela resolução dos crimes e a busca por espaços da memória, que, por sua vez, exploram o elemento do deslocamento que estamos tentando explicitar.

A saudade, já diria Zeca Baleiro¹⁰⁹, “é um trem de metrô/subterrâneo obscuro”. Nada mais sintomático da saudade que esses versos do compositor popular, por ser, em sua definição, ela própria um ser de passagem na negritude opaca. Uma palavra em seu próprio significado transeunte. Palavra pertencente apenas ao vocabulário galego e português, de difícil tradução, tem sua etimologia debatida entre o termo latino *solidad*, solidão, e o árabe *saudah*. O termo saudade¹¹⁰ parece ter sido mais enfatizado quando do período dos descobrimentos. Revelando que, a partir do deslocamento e da distância da terra pátria, o sentimento de desolação aos navegadores era impingido aos portugueses. Para M. Maffesoli, é possível atentar para a hipótese “de que a “saudade” [...] e o espírito aventureiro que ela não cessa de impulsionar tem sua raiz na própria formação do povo português”, já que como definição de saudade o intelectual francês assim se expressa: “Saudade [...] é a nostalgia simultânea de um país aventureiro e de um futuro que achará sua plena expressão na concretização das potencialidades legadas por um tal passado” (MAFFESOLI, 2001, p.52). A saudade daquilo que se foi, de uma nação grandiosa em busca de se tornar o V Império e que será lembrada em poemas clássicos do livro *Mensagem* (1934), de Fernando Pessoa, ou acompanhada de desprezo em poemas como *Portugal*, de Jorge Souza Braga, (“Eu tenho vinte e dois anos e tu às vezes fazes-me sentir como se tivesse oitocentos/Que culpa tive eu que D. Sebastião fosse combater os infiéis ao norte de África/Só porque não podia combater a doença que lhe atacava os órgãos genitais/e nunca mais voltasse”).

Em terras distantes, o lamento ou a melancolia pela “saudade” da terra, dos familiares e da vida passada tornam-se identidade daqueles que passam a colonizar os espaços brasileiros. “A nostalgia do outro lugar, engendra a errância que, por sua vez, favorece o ato fundador”, afirma Maffesoli (2001, p.54). Esse ato fundador implica o caráter identitário que vai se construindo na formação do Brasil quando de sua colonização/exploração pelos degredados, hereges, orfãos e criminosos¹¹¹.

Já a transgressão das identidades é fruto da inconstância, mesmo em países que possuem um enraizamento cultural bastante edificado, como o Japão, por exemplo, e que se torna ainda mais visível quando se ultrapassa as fronteiras estabelecidas, espaciais ou culturais. Quando os limites geográficos conhecidos são transpostos deixa-se para trás uma

¹⁰⁹ Fragmento da canção *Brigitte Bardot*, integrante do cd *Líricas*, de 2000.

¹¹⁰ As concepções acerca do termo saudade serão aprofundadas no próximo capítulo quando da sua relação com o pendor melancólico que se sobressai na identidade portuguesa mas que, também, é observada na brasileira.

¹¹¹ M. Maffesoli discute tal questão apoiado nos estudos de Gilberto Freyre, especialmente a questão referente ao interesse genético de povoamento do Brasil-Colônia, notando que foram enviados para cá não somente os “marginais” citados anteriormente, mas também, os “superexcitados sexuais” para que a população fosse reproduzida (MAFFESOLI, 2001, p.54).

zona de conforto e se ingressa em zonas desconhecidas e, por isso, a necessidade de se buscar a compreensão desse novo espaço, sobretudo quando nunca se fez parte dele. Há que se conhecer as ruas-labirintos, compreender os modelos de sobrevivência, realizar um “mapeamento social”¹¹². O indivíduo, nesse espaço, além de ser estrangeiro e estranho passa a ser o Outro; ou ser o Outro, por ser estrangeiro e estranho. O indivíduo é lançado numa busca do mundo e de si mesmo, cujos descobrimentos “[...] vão radicar numa realidade empírica, determinada pela observação, pela experiência e pela constatação do homem como identidade perturbada pelas noções de alteridade e de conjunção de diferenças” (SEIXO, 1998, p. 165).

O nomadismo já não está mais relacionado somente às diásporas históricas ou a tribos culturalmente determinadas por esse caráter ou à necessidade de sobrevivência econômica. O nomadismo, hoje, pode se referir ao “habitante das megalópoles, [...] um nômade de gênero novo”. Esse novo “nômade” transita pelo espaço urbano que o leva a ser um errante dentro do “império do devaneio”. De certa forma, ao observarmos a sociedade pós-moderna (de consumo)¹¹³ verificamos que “todas as pessoas podem ser andarilhas, de fato ou em sonho” (BAUMAN, 1998, p.96), como tentativa de manterem viva a “própria noção de liberdade do exercício humano, em trânsito, em busca, em viagem”, como sinaliza Maria Alzira Seixo (1999, p.38).

A cidade que abriga esse nômade contemporâneo, esse ser em viagem, é labiríntica. “Ora, o próprio do labirinto é que ele representa um curto-circuito para a dicotomia ‘fora/dentro’. Ou antes, mantém inseparável esta bipolaridade: a um só tempo totalmente o um e o outro” (MAFFESOLI, 2001, p.90). A definição por si só em abismo de Michel Maffesoli endossa a imagem labiríntica que a cidade engendra e coopta seus habitantes. Os terminais rodovias ou ferroviários, os aeroportos e as estações de metrô, em sua maioria,

¹¹² Zigmunt Bauman define o espaço social em três categorias: cognitivo, estético e moral. Tais categorias envolvem, respectivamente, o intelecto, o afetivo e a ética. No espaço social como cognitivo, os sentimentos são suprimidos ao papel servil; o espaço moral, voltado para a questão ética, diferencia-se do espaço cognitivo porque aquele se refere às responsabilidades para as quais vivemos enquanto o segundo detém-se com as quais vivemos. “[...] o espaço social começava na fronteira da vizinhança. Do outro lado da fronteira estendiam-se a terra inculta, o vazio semântico, o deserto: o mundo intelectualmente estranho, habitado por corpos sem rosto” (BAUMAN, 2003, p.174).

¹¹³ Dos apontamentos de Z. Bauman acerca da sociedade de consumo, que marca radicalmente o espaço contemporâneo, há que se observar a distinção entre o turista, peregrino, jogador e o vagabundo, assim como a noção de nomadismo que recai sobre esses sujeitos metafóricos utilizados em suas considerações. Segundo o sociólogo, o termo “nômade”, na moda, pode conduzir a erros grosseiros se aplicado indiscriminadamente a todos os contemporâneos da era pós-moderna, “uma vez que atenua as profundas diferenças que separam os dois tipos de experiência e torna formal, superficial, toda semelhança entre eles” (BAUMAN, 1999, p.96). Os tipos de experiência referida são as experiências que as pessoas podem ter em termos de alto e baixo na escala de liberdade. Há aqueles que possuem livre trânsito e desfrutam dessa liberdade e outros que não tem permissão e são desautorizados de “armar sua tenda”. Ainda acerca dessa constatação, vale adicionar a distinção assinalada por M. Maffesoli (2001) quanto à ‘errância elitista’ e a ‘errância da pobreza’, ambas características do momento presente e referentes ao aspecto ambivalente que processo de deslocamento enseja.

superlotados abrigam os passantes pós-modernos. Lançados às cidades, esses passantes veem-se imersos em ruas desconhecidas e labirínticas nas quais devem saber que “[...] orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução” (BENJAMIN, 2009, p. 73).

A citação, retirada do texto *Tiergarten*, trata-se de breve relato que abre a segunda parte (Infância em Berlim por volta de 1900) da obra *Rua de mão única*. Nesse texto, W. Benjamin recupera, memorialisticamente e alegoricamente, sua relação com um espaço singular de Berlim, o mais antigo e maior parque da cidade, o Tiergarten. Relacionando a cidade ao parque (floresta), o autor rememora um momento de sua infância em que transpunha os espaços labirínticos do parque e as dificuldades, enquanto criança, de atravessar determinados espaços que pareciam “intocáveis como se estivessem sob uma redoma”. Nesse trajeto não lhe era dado distinguir os peixes, o nome do Parque – que historicamente deve-se ao propósito das caçadas da realeza (Jardim dos animais) – que não cumpria seu significado, ou seja, não lhe permitia o encontro com os caçadores da corte, mas lhe fez compreender a relação entre as flores e a morte.

Nas reminiscências de W. Benjamin, a alegoria espacial do Parque sugere o espaço labiríntico de Teseu, em que Ariadne, na “parte mais notável do parque” teria “assentado seu leito”. Trinta anos depois, a criança agora adulta regressa ao parque e, passando pelas mesmas escadas e estátuas de outrora, percebe que sua preferência recai sobre as “cariátides” e os “querubins” pela sua indiferença ao “aguardar um estrangeiro, o retorno dos deuses antigos ou a criança que, de pasta, trinta anos atrás passara sob seus pés” (BENJAMIN, 2009, p.75). Como característico em W. Benjamin, esse retorno é emblemático, especialmente, porque essas estátuas significavam o encontro da criança com o universo ficcional, no qual, para além de uma simples localização geográfica, o bairro Oeste, surgia como representação da Antiguidade e, com ela, a representatividade do deslocamento: os navegantes, os barcos, a Ponte de Héracles e os elementos clássicos que o universo mitológico imprimia na mente infantil: pomos das Hespérides, Hidra e Leão de Neméia. Essas referências não somente acabam por se relacionar ao mito dos trabalhos de Hércules que o nome da ponte parece indicar, quanto ocupam o deserto da rotunda de Grosser Stern e o deserto da infância do escritor e suas memórias, bem como o centro, possivelmente, do seu primeiro labirinto. Vale ressaltar que a Grosser Stern vista pelos olhos de W. Benjamin, nesse período, não contava com a transposição da Coluna da Vitória (*Siegestsäule*) realizada em 1937, também explorada pelo crítico na sequência de seus aforismos.

O verbo perder-se, portanto, na citação benjaminiana equivale à busca ou à simulação de exílio, uma vez que esse nômade contemporâneo, do qual tratamos, sente-se à vontade com a deambulação cotidiana. Além disso, ao perder o caminho é preciso a “instrução”, o conhecimento (da experiência?) para compreender os vestígios que levam à direção da saída.

A cidade, portanto, não é vista apenas como um lugar de paragem no andamento da viagem. A cidade passa a ser ela própria um espaço de deslocação, de perda, de encontro e de buscas. Como assinala Maria Alzira Seixo, esse local de deslocação que a cidade passa a ocupar relacionado ao acontecer efabulativo configura “uma poética do romance”. Com base nos estudos de Brian McHale e Linda Hutcheon, a crítica referencia a pragmática da metaficção que irá dimensionar as relações entre a história do presente e a reconfiguração da história do passado. Enquanto para o primeiro, a questão metaficcional inscreve-se nos polos da epistemologia (para o modernismo) e da ontologia (para o pós-modernismo), para a segunda, a metaficção, enquanto interação de discursos revela a intertextualidade.

A pragmática da metaficção pós-moderna pode então também ter uma dimensão axiológica, uma valorização ético-política, se bem que suspensiva; a sua índole paródica não invalida os vectores de conhecimento, de escolha ou de intervenção e são essas contradições que fazem a riqueza do tempo presente, e que alimentam nossa paixão pela literatura (SEIXO, 1998, p.170)

A afirmação da estudiosa portuguesa corrobora nossas discussões acerca não somente das condições ontológicas que subsidiam a metaficção contemporânea, ou também, sua intertextualidade ou auto-referencialidade através dela, quanto permite verificarmos que a “índole paródica” que reveste muito dos discursos romanescos contemporâneos valorizam a discussão “ético-política” permitindo que tal ficção se mantenha como foco de resistência para o debate acerca da sociedade atual.

Se observarmos esse elemento em relação aos romances de Bernardo Carvalho e Francisco José Viegas, podemos perceber que seus personagens são lançados ao deslocamento, ou porque necessitam descobrir algo relacionado a si mesmos, ou motivados pelas investigações policiais que acabam se ampliando para as esferas identitárias dos “desaparecidos”. Esse deslocamento que é impresso de forma espacial, temporal e discursiva acarreta o embate “ético-político” assinalado anteriormente de forma coerente lançando as temáticas da história recente dos espaços transitados e da relação que essa história estabelece com o personagem-detetive-errante.

Convém considerar que o símbolo da viagem passa a ser o da “doce

desterritorialização¹¹⁴”. Termo marcado por um tom de ironia, numa tentativa de endossar que, diferentemente das diásporas impositivas que imprimem tristeza, mágoa e dor de estar em terra estrangeira e ser sufocado pelo sentimento de não-pertencimento, trabalha com a sensação do viajante-turista, ou do indivíduo moderno ou pós-moderno que compreende a viagem como “aprendizado”. Dois aspectos podem ser pensados a partir dessa referência de Michel Maffesoli. A primeira trata-se do viajante turista de hoje, que está mais preocupado em fotografar, filmar ou registrar espaços caracteristicamente turísticos a vivenciar a experiência do viajante que, por sua vez, está preocupado em participar do cotidiano desse espaço desconhecido.

Zigmunt Bauman toma como metáfora do homem contemporâneo os seguintes tipos: o peregrino, o turista, o vagabundo e o jogador. Próximo do peregrino, portanto, está o viajante. O peregrino viaja para olhar, para se adaptar aos lugares e para ter esperança. É aquele para quem a viagem possui sentido existencial e busca da identidade. Enquanto o turista viaja para passar o tempo, para que os lugares se adaptem a ele, para esperar mais do que ter esperanças, para quem a viagem em nada tem de existencial e para ir à busca de alteridade.

O peregrino sempre tem apetite, pois sua busca tem um sentido e uma significação. Ele não se pergunta "aonde irei", pois sabe para onde se deslocar. Ele tem esperança? Em parte sim, uma vez que nada depende inteiramente de cada um. A esperança, porém, desempenha papel menor em sua viagem do que na do turista. Ele não tem grandes expectativas, pois sabe que o sucesso de sua viagem e de sua busca depende essencialmente dele. Ele sabe que, se algo acontecer de errado, se não conseguir encontrar o que procurava, se não conseguir enriquecer sua identidade, a culpa terá sido sua. Ele terá se perdido em sua busca. Seu medo é o de falhar, é o de não ter força de vontade o bastante para chegar aonde quer, o de se ter enganado de busca, de meta, de sentido (TAILLE, 2003, página web).

Como se observa na análise de Yves de la Taille¹¹⁵, o peregrino – termo que recupera a conotação histórica e medieval do sujeito que se deslocava em busca de crescimento espiritual, ou até mesmo aquele que “peregrinava” em seu próprio quarto – se preocupa em “enriquecer sua identidade” e caso falhe nesse projeto é tomado pelo sentimento de desolação por ter se “enganado de busca, de meta, de sentido”.

A metáfora, que tanto o peregrino quanto o turista tornam-se, e que irão se distinguir no decorrer do pensamento de Z. Bauman, figura a vontade do indivíduo pós-moderno em se

¹¹⁴ Segundo Z. Bauman, “Não há mais ‘fronteiras naturais’ nem lugares óbvios a ocupar. Onde quer que estejamos em determinado momento, não podemos evitar de saber que poderíamos estar em outra parte, de modo que há cada vez menos razão para ficar em algum lugar específico (e por isso muitas vezes sentimos uma ânsia premente de encontrar – de inventar – uma razão)” (BAUMAN, 1999, p.85).

¹¹⁵ TAILLE, Yves de la. **Cultura do tédio**. Disponível em: <<http://www.grupoa.com.br/revista-patio/artigo/5938/cultura-do-tedio.aspx>>, acesso em 05/06/2013. Revista Pátio, maio 2013, número 66.

lançar, por vontade, ao desconhecido, carregando, quando muito, algumas incertezas na bagagem, consumindo emoções e colecionando experiência. Se o esquecimento é a palavra mestre dessa sociedade de consumo, o aprendizado ser o estopim para que as viagens aconteçam. Nesse sentido, aprender sobre o que é o Outro e como se poderá se reconhecer a partir dele estando num espaço/ambiente outro é uma indagação que encontrará possível resposta na afirmação de Maffesoli de que a “[...] aprendizagem da errância, que tem por corolário a aprendizagem do outro, incita a quebrar o enclausuramento sob todas as suas formas” (MAFFESOLI, 2001, p. 153). Ao fazer com que o indivíduo saia de sua clausura e se relacione com o Outro, com a natureza, ao mesmo tempo em que se afasta de seu passado e laços afetivos, a errância age como terapia. Afinal, para o autor, a peregrinação favorece a apreensão tanto do aspecto constante da deambulação humana quanto da sua reatualização contemporânea.

Essa reatualização contemporânea é que permite verificarmos a dimensão epistemológica da errância quando se percebe que o nomadismo é sintomático do espírito do tempo. Desse modo, o indivíduo segue para onde quer e não deixa nenhum obstáculo detê-lo, seja o da identidade¹¹⁶, das fronteiras ou outras formas de estagnação. Maffesoli, sustenta dessa maneira que, assim como o “nomadismo participou da ‘construção’ de civilizações anteriores pode-se imaginar que ele contribui para a construção da realidade social contemporânea” (MAFFESOLI, 2001, p. 62). Encara, portanto, o fato de o nomadismo ter emprestado das civilizações anteriores elementos que o ‘racionalismo triunfante’ acabou por marginalizar ou ocultar. Tais elementos confluem para o centro da sociabilidade contemporânea, considerando que o homem, na abordagem do teórico, é “um exote, viajante-nato”, que dentro de mundo e de sua pluralidade aceita tal diversidade em tudo o que lhe tange.

[...] a errância pós-moderna é aquela mesma que pode permitir lançar uma ponte entre o mundo contemporâneo e os valores tradicionais cuja revivescência impressiona todos os observadores sociais. Seu denominador comum é exatamente o fato de que essas iniciações não se satisfazem com uma existência estável, funcional, puramente racional e instrumentalizada, mas usam a pluralidade da pessoa, pelo viés do fantástico, do imaterial ou de outros procedimentos imaginários (MAFFESOLI, 2001, p.112-3).

A consideração de M. Maffesoli sustenta a necessidade de imaginação e invenção do homem contemporâneo através, justamente, da relação entre o mundo em que está inscrito e

¹¹⁶ “O eixo da estratégia de vida pós-moderna não é fazer a identidade deter-se - mas evitar que se fixe” (BAUMAN, 1998, p.114).

os valores que lhe antecederam através da errância e do nomadismo. Nesse contexto, inscreve a ficção contemporânea que tem demonstrado articular o trânsito que incide sobre o indivíduo pós-moderno, tanto espacial quanto temporal, como percurso de deslocação em sua existência. O deslocar-se coloca em xeque muitas das verdades mensuráveis do sujeito, em contato com o Outro e consigo mesmo, sua subjetividade é a instância sobre a qual se reflete. Por isso, retomando a figura da “pedra que rola”, é possível considerá-la como exemplar emblemático de

[...] uma identidade em movimento, uma identidade frágil, uma identidade que não é mais, como foi o caso da modernidade, o único movimento sólido da existência individual e social. A vida errante é uma vida de identidades múltiplas e às vezes contraditórias. Identidades plurais podendo conviver seja ao mesmo tempo seja, ao contrário, sucessivamente (MAFFESOLI, 2001, p.118).

Essa identidade¹¹⁷ em movimento encontra na figura do labirinto e na condição da deriva dois elementos que contribuem para sua configuração. O labirinto, além de ser compreendido como uma construção em rede, de caminhos que se inter cruzam e que mais induzem ao erro do que à saída, guarda em si a vertente mítica e trágica do Rei Minos e Dédalo. O conceito de deriva remete às embarcações desgovernadas que se perdiam no oceano e, conseqüentemente, da rota a que estavam predestinadas a seguir; implica a condição de *desvio*. De acordo com Lícia Soares de Souza, a *deriva* é compreendida enquanto “figura espacial, inerente à cidade como um lugar prenhe de significados próprios da sociedade contemporânea” (SOUZA, 2010, p.89), de forma que é assinalada pela autora em duas vertentes: a do “movimento de desvio” e a do “mito de Teseu”. Esta última relacionada, especialmente, à relação com os seres marginalizados. Portanto, nada mais figurativo do que pensar os sujeitos que endossam o pensamento até aqui desencadeado (o estranho, o estrangeiro, o turista, o peregrino, o nômade, o vagabundo, o *flâneur*, o jogador).

A vida é um jogo, segundo Z. Bauman, em que o *flâneur*, enquanto “detetive-amador”, transforma-se no “jogador-viajante”, já que se configura como a metáfora do homem pós-moderno, aquele que joga com as cartas que tem. Para Z. Bauman, *flâneur* significa “jogar o jogo de jogar: um meta jogo de sortes”. E, como jogador, observa, capta as “coisas em fuga” nesses espaços¹¹⁸ que percorre.

Esse jogador entra num labirinto – que é a vida sem definição, irreversível – e precisa

¹¹⁷ “La identidad es una proyección crítica de lo que se demanda o se busca con respecto a lo que es; o, aún más exactamente, una afirmación indirecta de la inadecuación o el carácter inconcluso de lo que es” (BAUMAN, 2003, p.42).

¹¹⁸ “O espaço público é arena para se movimentar por ela, e não para estar nela” (BAUMAN, 2003, p.202).

aprender a se deslocar dentro desse espaço impreciso. Conforme assinala Lícia S. Souza, “(...) o labirinto impõe, em função de seus desvios, a linha interrompida em seus traçados e a plurivocidade de seus percursos cuja disposição é difícil estabelecer” (SOUZA, 2010, p. 91), de modo que se adotarmos as figura do labirinto como o percurso da vida verificamos que, também, há ‘linhas interrompidas’ e ‘percursos plurivocais’ que cooptam os passantes para o perder-se. Perder o jogo? Perder o rumo? Perder a si mesmo?

O labirinto e a viagem guardam entre si características complementares. Àquele que viaja (tomaremos aqui a metáfora do peregrino, em Z. Bauman) importa muito mais o percurso que a chegada assim como ao labirinto importa mais o percurso que guarda do que a saída. E se os caminhos do labirinto, ainda que tortuosos, procuram conduzir o jogador ao seu centro, assim é a viagem (na ficção ou na realidade), que procura conduzir o homem ao seu centro interior, mesmo que esse centro seja a margem.

3.3 – Labirintos deslocados: *Mongólia e Longe de Manaus*

*Passaportes esquecidos, passaportes aquecidos,
suados, naftalíticos – passados de mão em mão
como coisas bentas ou boas biscoas.*

Fernando Bonassi

A epígrafe que abre esse subcapítulo foi extraída de uma micronarrativa do livro de Fernando Bonassi intitulado *Passaporte* (retratos de viagem) e publicado em 2001. Fruto de uma bolsa concedida pelo *Kunstlerprogramm*, do DAAD, que possibilitou ao autor passar os meses de maio a setembro de 1998 na Alemanha, a obra é composta por 137 micronarrativas. Algumas dessas narrativas curtas também foram publicadas na coluna *Da Rua*, do Jornal Folha de São Paulo, da qual o autor foi colunista.

O livro é caracterizado por pequenas narrativas cujas ações ocorrem nos mais variados lugares do mundo: São Paulo, Munique, Londres, Hamburgo, Cáceres, Londrina, San Miguel de Allende, Praga, Cracóvia, Paris e Rio de Janeiro, para citarmos alguns. As localidades aparecem entre parênteses sendo indicadas, ao final de cada narrativa, a cidade, o país e o ano. Assim, temos tanto uma distensão temporal quanto espacial. Além disso, o projeto gráfico da obra remete ao passaporte real, como a cor, o tamanho e as páginas iniciais, com a inscrição

de uma lâmina de barbear no lugar do brasão da República Federativa do Brasil. A troca figurativa sinaliza o teor da violência que perpassará a coletânea de narrativas.

Passaporte é recuperado aqui por estabelecer uma relação muito próxima com a questão do deslocamento na ficção de língua portuguesa. Uma das narrativas integrantes da obra, “054 Fronteiras”, expõe a seguinte história,

Cercas reforçadas & enterradas com alicerces de concreto para baixo & além de túneis possíveis, dividindo um deserto em dois desertos. Os Estados Nacionais, palpáveis como cacos de vidro. Guardas sérios, quase soldados, mais que autorizados, prestes a...Um movimento em falso e...Muita tensão. Mochilas, poder de fogo, remela & mau hálito. Passaportes esquecidos, passaportes aquecidos, suados, naftalíticos – passados de mão em mão como coisas bentas ou boas biscoitas. Animais humanos de olhos arregalados, preparando botes, encovando guichês. (Dresden/Teplice – Alemanha/República Checa – 1998) (BONASSI, 2001, páginas não numeradas).

O fragmento em destaque (do qual a epígrafe acima foi retirada) expõe a situação do espaço fronteiriço que é o guichê de entrada e saída dos aeroportos internacionais. Nesse caso, o espaço demarcado é Dresden/Teplice, fronteira entre a Alemanha e a República Checa, e que representa os Estados Nacionais citados no texto. A metáfora que esses Estados Nacionais são “palpáveis como cacos de vidro” demonstra a fragmentariedade que constitui a noção de fronteira em tempos de globalização, ou seja, sinaliza a “quebra”, tanto da passagem de um espaço a outro quanto da não mais existência dos “estados-nações”. Ao mesmo tempo em que inscreve o cuidado que há que se ter com os cacos de vidros, pois se recordarmos a imagem, estes foram/são utilizados como proteção ao serem colocados sobre os muros das residências, transformando-se em uma cerca contra invasões.

A recorrência ao livro de Fernando Bonassi serve como uma introdução para se compreender as noções de deslocamento nas narrativas *Mongólia* (2003), de Bernardo Carvalho, e *Longe de Manaus* (2005), de Francisco José Viegas. É possível observar, em ambos romances assim como nos anteriormente discutidos, elementos como a diluição da memória e das identidades, bem como o desfalecimento¹¹⁹ de espaços e fronteiras. Algumas considerações sobre a questão do *deslocamento espacial* buscam apresentar as relações existentes entre os espaços geográficos percorridos nas narrativas em análise e que podem

¹¹⁹ Lícia Soares de Souza, em definição de *Deriva*, assinala que a ficção que resulta do pensamento à deriva pode ser caracterizada como *ficção do esquecimento* ou *linha interrompida*. Em indagação quanto à questão do esquecimento, a crítica afirma “[...] desfazer-se de uma lógica temporal, desconfigurando o presente e reforçando o passado a desfalecer, e dissolver a atenção e lembranças são atitudes daquele que entra no labirinto e que aí encontra a desordem do mundo; são atitudes que guiam o processo cognitivo e afetivo de quem empreende formações discursivas de deriva, desligadas do percurso ordenado dos fatos, dos encadeamentos dos signos verbais e visuais, para se concentrar sobretudo nos silêncios que os separam” (SOUZA, 2010, p. 91-2).

conduzir ao diagnóstico de um ‘espaço oscilante’. Tal designação permite verificarmos a existência de um tempo também oscilante, uma vez que é devedor da memória. Essa condição acaba por promover uma reconfiguração contínua da(s) identidade(s) narrativas expostas nos romances, posto que essa outra perspectiva é derivada dos vetores tempo-espaço.

Zilá Bernd, na introdução do *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos* (2010), aponta que as diferentes formas de mobilidade podem ocorrer em quatro situações: 1) no espaço; 2) no tempo; 3) no nível do discurso; e 4) no nível da linguagem. As duas primeiras formas nos interessam de modo mais significativo porque se referem sobremaneira às duas instâncias que atravessam nosso estudo. Em relação à mobilidade referente ao espaço, Z. Bernd cita como exemplos as viagens, deambulações, deslocamentos e *flâneries*; e à mobilidade relacionada ao tempo, a autora menciona as “ocorrências de grandes saltos temporais em obras ficcionais e poéticas” (BERND, 2010, p.12).

A categoria *mobilidade* é uma das principais características da cultura contemporânea. Segundo Simon Harel, citado por Z. Bernd, o sentido desse conceito deve-se à “[...] aptidão dos sujeitos de moverem-se entre os domínios culturais distintos, fato que se inscreve em formas literárias da contemporaneidade que conjugam simultaneamente mais de um horizonte cultural” (BERND, 2010, p.13). Assim, o que podemos observar é que a ideia de deslocamento pode ser compreendida como “estratégia discursiva e ideológica” dentro desse período conturbado e da (possível) crise da literatura no mundo contemporâneo.

Para Renato Cordeiro Gomes, trata-se de uma forma de tentar “[...] enfrentar a crise da literatura no mundo contemporâneo, equacionando a literatura do futuro e o futuro da literatura, neste conturbado tempo pós-utópico que inaugura o século XXI” (GOMES, 2004, p.13). Assim sendo, a crise na literatura também é o eixo motriz desenvolvido por Italo Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio* (1990). Entre as seis qualidades que a literatura pode salvar – leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência – essa última não foi escrita pelo autor em função de sua morte no período, algumas pesquisas apresentam que o tema dessa conferência seria o ‘deslocamento’.

Já na terceira proposta, quando discorre sobre a *Exatidão*, Italo Calvino afirma que a obra literária pode ser compreendida como “[...] uma dessas mínimas porções nas quais o existente se cristaliza numa forma, adquire um sentido, que não é nem fixo, nem definido, nem enrijecido numa imobilidade mineral, mas tão vivo quanto um organismo” (CALVINO, 2010, p.84). A vivacidade citada pelo autor permite perceber a mobilidade de sentidos que a obra literária possui, conflitando com formas estanques ou definitivas que se podia pensar

quando dessa cristalização da existência. Por si só, portanto, a literatura vive uma existência móvel de significados.

Longe de pensarmos no poder milagroso da literatura – mas nos permitindo um trocadilho com a expressão “Só Jesus salva!” – podemos compreender a preocupação de I. Calvino quando se refere à salvação a partir da literatura ao bradarmos que “Só a Literatura salva!”. Aparte o brado utópico, o que interessa ao autor não é a origem desse declínio da literatura ou onde se encontram os desgastes que conduziram a essa crise. Interessa a ele as “possibilidades de salvação. A literatura (e talvez) somente a literatura pode criar os anticorpos que coíbam a expansão desse flagelo linguístico” (CALVINO, 2010, p. 72).

Ricardo Piglia, uma década depois, irá desenvolver a última qualidade que I. Calvino deixara incompleta. Apoiando-se, também, no questionamento do problema do futuro da literatura e de sua função, o autor apresenta em *Três propostas para o próximo milênio (e cinco dificuldades)*¹²⁰ (2001) a ideia central de *desplazamento, distancia, cambio de lugar*. A consistência – proposta não desenvolvida por I. Calvino – é o tema de reflexão exposto pelo autor argentino e, que, ao mesmo tempo em que analisa as considerações do escritor italiano, busca dialogar com essas ideias referindo-se ao termo “deslocamento”.

Esse termo é mencionado por R. Piglia como “sair do centro, deixar a linguagem falar também das bordas, no que se ouve, no que chega de outro”. Em palavras de R. Piglia, “[...] Propomos então esse problema a partir da margem, da borda das tradições centrais, olhando de viés. E este olhar de viés nos dá uma percepção, talvez, diferente, específica¹²¹”. A questão de Ricardo Piglia, portanto, coaduna-se com a de I. Calvino uma vez que discutir os limites da literatura implica discutir os limites da linguagem, tema caro, como vimos, ao escritor das “lições americanas”.

De acordo com Renato Cordeiro Gomes,

Ao privilegiar *el desplazamento, la distancia*, como traço fundamental para a literatura do próximo milênio (em que já estamos), o escritor argentino quer, ao fim, discutir o lugar do intelectual e do escritor, a sua responsabilidade civil e o futuro da literatura e das relações entre ela e a política. [...] Requer, então, o deslocamento da observação direta da realidade, para reivindicar a visão indireta mediada por outro, por outras imagens, para se contrapor às ficções oficiais, às ficções do Estado (GOMES, 2004, p.16).

¹²⁰ Nesse texto, Ricardo Piglia parte, inclusive, do título da obra de Italo Calvino para refletir sobre a literatura e a sua função, considerando, para isso, a literatura da América Latina, da Argentina, de Buenos Aires, do “subúrbio do mundo”. Tal discussão gira, ainda, em torno da produção literária de Rodolfo Walsh, autor de produções literárias inscritas e reveladoras da resistência clandestina à ditadura militar.

¹²¹ “Nos planteamos entonces esse problema desde el margen, desde el borde de las tradiciones centrales, mirando al sesgo. Y este mirar al sesgo nos da una percepción, quizás, diferente, específica” (PIGLIA, 2001).

Ao pleitear essa discussão acerca de deslocamento, subsumindo-a ao plano discursivo, R. Piglia busca estabelecer uma “ideia regeneradora da margem”. Além disso, o autor endossa a ideia de *deslocamento*, visto como “um deslocamento para o outro, um movimento ficcional para uma cena que condensa e cristaliza uma rede múltipla de sentido”, e, assim, apresentar o enfoque principal de sua discussão como a linguagem enquanto atuação política. Na visão do autor, “[...] para um escritor, o social está na linguagem”, por isso, o cenário central dessa crise da literatura está na linguagem; assim como para I. Calvino, esse ato descuidado com a linguagem é caracterizado como peste.

Assim, na visão de Renato Cordeiro Gomes, o deslocamento – entendido como espacialmente geográfico, ou temporal, ou discursivo – “[...] associa-se à noção de limite que fala Piglia, passível de ser conjugada à problemática da fronteira, que por sua vez, implica a noção de transgressão e (vice-versa)” (GOMES, 2004, p.18). Recuperando, portanto, as fronteiras que, metaforicamente, utilizamos na abertura desse subcapítulo, o crítico brasileiro ilustra que quaisquer deslocamentos (espaço, tempo, discurso) estarão relacionados ou à ultrapassagem de fronteiras ou à sua transgressão.

Ainda que não se detenham a discutir teoricamente o “deslocamento espacial”, os autores citados, cujas discussões recuperam os posicionamentos teóricos de Z. Bauman e M. Maffesoli, anteriormente explorados, explicitam as formas de mobilidade que esse conceito determina: temporal, discursivo e linguístico. Assim, é possível perceber nas ficções contemporâneas procedimentos que engendram essas mobilidades. Narrativas que podem ser observadas como metáforas, ora do trânsito linguístico e discursivo, por exemplo, quando operam a construção de discursos distintos como é o caso das cartas, do diário e do enredamento narrativo elaborado pelo diplomata narrador, em *Mongólia*; ora o trânsito temporal que engendra a reconfiguração da história de determinados lugares e dispõe, a partir desse deslocamento espacial, outra visada sobre o passado, como se observa em *Longe de Manaus*.

No caso dos romances que utilizamos como referência nesse estudo, percebemos a incidência de um deslocamento espacial que se dá de forma oscilante. Em *Mongólia*, o trânsito geográfico se dá entre Pequim, Xangai, o deserto de Gobi, Rio de Janeiro e Mongólia. Em *Longe de Manaus*, Angola, Macapá, Porto, São Paulo, Manaus, Amarante, Moçambique. Essa oscilação geográfica repercute, ou antes, corrobora um deslocamento temporal. Em termos de construção narrativa, o que se dá é uma memória construída fragmentariamente e

que deriva desses espaços percorridos.

Uma das passagens de *Mongólia* (2003) revela a primeira parte da estada do desaparecido na Mongólia em seu diário,

[...] Quem viaja por toda a Mongólia vai encontrando pelo caminho amontoados de pedras, como pequenas pirâmides com faixas e estandartes azuis fincados no topo. São os ovoos, que marcam os locais onde há maior proximidade entre o céu e a terra e maior facilidade de comunicação com os espíritos. Designados pelos xamãs, em geral ficam em pontos altos da paisagem, mas nem sempre. E é de bom agouro para o viajante jogar uma pedra e dar três voltas em torno do ovo, em sentido horário, sempre que depara com um. Na Mongólia, a terra reflete o céu. A sombra das nuvens corre pelo deserto e pelas estepes. O céu está sempre tão perto. A paisagem não se entrega. O que você vê não se fotografa (CARVALHO, 2003, p.41, palavras sublinhadas no texto).

O destaque do fragmento encontra-se no relato do desaparecido sobre uma situação característica do espaço pelo qual transita. Um dos primeiros relatos apresentados na narrativa revela seu caráter viajante (“Quem viaja”), seu contato com tradições e ritos locais (“amontoados de pedras como pirâmides” / *ovoos* = bom agouro) e a relação geográfica que essa tradição inscreve. Considerando esses dados, observamos que o trecho acima assinala o modo como o espaço é visto pelo viajante a partir de uma situação que, em si, pode ser compreendida como a metáfora dos mapas invisíveis¹²² que serão dispostos nas situações narradas. O mapa apresenta, aqui, a partir desse rito, linhas marcadas cujas pedras em pirâmides sinalizam os “pontos altos da paisagem”. Tais pontos, entretanto, possuem uma relação “espiritual”, porque xamânica, entre o céu e a terra e, por isso, permite o diálogo com “os espíritos”.

Nesse romance, portanto, podemos perceber tal oscilação a partir do deslocamento do Ocidental à procura do desaparecido. Além de transitar por entre os espaços de Mongólia, em específico por sua geografia desértica¹²³, o personagem entra em contato com os nômades, grupo representativo do caráter de deslocamento.

¹²² Mapas invisíveis no sentido de que as narrativas de Bernardo Carvalho, em estudo, evocam um trajeto que é percorrido pelos personagens, mas que o trânsito, o vai-e-vem desses personagens são vislumbrados pela imaginação do leitor. Além disso, há que se considerar a assertiva do autor, em entrevista concedida em 24 de junho de 2013, de que tanto os espaços quanto determinados termos linguísticos apresentados em sua narrativa são recursos ficcionais e, portanto, não correspondem à realidade latente de nossa existência, espaços geográficos ou linguagem específica do idioma local.

¹²³ Conforme o estudo de Michel Maffesoli, com o qual dialogamos, é possível compreender o deserto como a metáfora do nomadismo. Há uma ética do deserto enquanto “território flutuante” que “não predispõe a coisas estabelecidas com seu cortejo de certezas e de hábitos esclerosantes” (MAFFESOLI, 2001, p.181). Desse modo, como metáfora do ser nômade, implica a ambiguidade, porque o saber interior passa a se constituir do que é plural, da alteridade. Como veremos no romance de Bernardo Carvalho, a tentativa de compreender a si e aos outros está intimamente relacionada às mudanças e novos reconhecimentos que um espaço (o deserto) em transição evoca.

Almoçaram na relva. O Ocidental aproveitou para afinal expressar a sua insatisfação. Estava impaciente. Lembrou a Purevbaatar que tinha uma missão – encontrar o rapaz desaparecido – e que o desvio para visitar os parentes do guia não estava em seus planos. Mas Purevbaatar, ao perceber a irritação do cliente, não se fez de rogado. Podia estar sendo pago, mas também tinha seus brios e não levava desaforo para casa. “Talvez você não tenha entendido o meu trabalho quando me contratou. Não brinco em serviço. Você me pediu para fazer o mesmo percurso que fiz com ele há seis meses. Acontece que esse percurso depende das pessoas que encontramos no caminho. **Num país de nômades, por definição, as pessoas nunca estão no mesmo lugar. Mudam conforme as estações. Os lugares são as pessoas. Você não está procurando um lugar. Está procurando uma pessoa. Pois é atrás dela que eu estou indo**”. (CARVALHO, 2003, p. 115, grifos meus.)

A passagem que revela a fala do guia mongol expressa essa mobilidade geográfica e pode ser compreendida enquanto metáfora do lugar como pessoa, pois o nomadismo torna-se o referencial do indivíduo que nunca se encontra no mesmo lugar, que está sempre transitando. E, ainda que em outro momento, esse indivíduo, por exemplo, um integrante das tribos mongóis, monte sua *iurta* no que seria o mesmo lugar, como a geografia da Mongólia é basicamente o deserto, o vento transformou esse espaço de modo que não pode ser mais identificado como o habitado no passado. Ele já não pode ser mais o mesmo porque não há certeza se *este* espaço é *aquele* do passado. Além disso, a passagem é reveladora quando estabelece relação entre o espaço geográfico pelo qual se transita e a identificação dos personagens que são configurados por esses espaços ao afirmar que “os lugares são as pessoas” e, portanto, o que se procura não é “lugar”, mas sim a “pessoa”. Nesse caso, a identificação espacial passa a ser a identificação pessoal e a busca não diz respeito a um objeto mas a um ser humano.

É possível observar, nesse sentido, o imbricamento entre o deslocamento espacial motivado pela procura ao Desaparecido e o deslocamento temporal quando essa demanda recupera a história do passado comum dos dois personagens principais: o Ocidental e o Desaparecido. Tal relação entre os vetores espaço-tempo irá configurar ou reconfigurar suas identidades e sua memória.

Não dá para saber quando e onde a história começa. Uma coisa leva a outra, e a coerência parece só ter efeito retroativo. Está escrito no diário do rapaz: “Ninguém sabe nada de lugar nenhum. Aprenderam a não se comprometer. O passado, quando não se perdeu, agora são lendas e suposições nebulosas. Eles não têm outro uso para a imaginação. Durante séculos, os ламасы se encarregaram de imaginar por eles. Durante setenta anos, o partido se encarregou de lembrar por eles, no lugar deles. Agora lembrar é imaginar. Às vezes prefiro quando dizem que não sabem ou não se lembram de nada” (CARVALHO, 2003, p.132, *itálico da obra*).

Nessa passagem, a relação com o passado histórico da Mongólia torna-se emblemática. Primeiro, o domínio exercido pela religião dos ламас, representado pelo grande número de templos que constituem a imagem central do país. Segundo, o domínio político exercido pelo partido comunista soviético, também evidenciado na paisagem e no próprio arruinamento dos templos destruídos pelos soldados e a imposição de suas premissas.

A desconfiguração do passado que essas dominações representam institui o deslocamento da memória. O romance de Bernardo Carvalho, nesse sentido, procura demonstrar a fragilidade das identidades contemporâneas que convivem com seu passado em ruínas. Torna-se evidente dessa característica a sentença “lembrar é imaginar”. Não existe uma ação retroativa (ainda que o discurso do Ocidental tente apontar para essa saída) que possa conduzir à recuperação da memória, porque isso não é mais possível. Tantas foram as mudanças que o que resta é imaginar o que foi esse passado. É notável, ainda, no texto que pertence ao diário do desaparecido, a (re)visão do período histórico (setenta anos) em que os *lamas* dominaram a Mongólia e do período histórico (setenta anos) dominado pelo partido comunista. Ou seja, o fragmento destaca o que compreendemos dos discursos da história, os quais são difundidos por aqueles que dominam e escrevem essa história. Nesse sentido, a lembrança que existe é fruto de discursos imaginados.

Uma viagem por Luanda, Porto, Amarante, São Paulo, Macapá, Beirute, Rio de Janeiro, Sambade, Guiné. Lugares longe de Manaus. Esse é o itinerário empreendido no romance *Longe de Manaus* (2005), do escritor Francisco José Viegas. Sub-intitulado ‘o romance da solidão portuguesa’, a narrativa centra seus acontecimentos na investigação do assassinato de Álvaro Severiano Furtado. Tal investigação é conduzida pelo seu personagem mais reconhecido, o detetive Jaime Ramos. Durante o desenvolvimento do enredo, outros assassinatos são cometidos em lugares diferentes e que acabam por se entrelaçar à procura de Ramos pelo assassino inicial.

Ao deter-se na procura do detetive Jaime Ramos pelo assassino de Álvaro Furtado, encontrado morto em seu apartamento localizado no bairro de Santo Ovídio, na cidade do Porto, o romance também incide sobre as mais variadas travessias que o detetive precisa realizar para encontrar respostas (ou histórias) para a identidade do morto – subvertendo, por isso – a ordem das narrativas policiais que incitariam à procura do assassino.

[...] Aquele homem, deitado no chão do apartamento, iria ser a sua próxima obsessão, como eram quase todos os mortos que lhes eram entregues. Suicidas e vítimas de homicídio, corpos abandonados numa rua da cidade ou recolhidos da chuva em apartamentos de Santo Ovídio, tudo entrava no seu catálogo de ocorrências, homens e mulheres, velhos e novos ou, sobretudo, ricos e pobres

(VIEGAS, 2005, p.27).

A busca empreendida por Jaime Ramos conduzi-lo-á a mais assassinatos ocorridos em outros lugares: a moça Shirlei, prostituta brasileira que trabalhava em um bar e é encontrada morta em Amarante, litoral português; Helena, funcionária de uma agência do banco Bradesco, em Higienópolis, São Paulo; as jovens prostitutas mortas num barco em Manaus e, também, Salim Furtado, filho de Álvaro Furtado, que foi encontrado morto em uma duna em Macapá e, depois, ficou doze dias incógnito numa gaveta do Instituto Médico Legal da região. Este último é, ao lado da procura pelo assassino, também, ‘obsessão’ de Jaime Ramos, uma vez que o homem morto encontrado por ele, deixou como herdeiro de uma herança significativa esse filho que ninguém sabe o paradeiro e a própria existência.

Essa busca permitirá ao detetive construir uma história para organizar e dar sentido à morte de Álvaro Severiano Furtado, sobre o qual não há informação alguma. A vida do assassinado será reconstituída a partir das evidências que Jaime Ramos irá coletar durante as investigações. A partir desses dados, será possível tentar compreender a vida desse personagem que entrou para a infantaria do exército português, desertou, escondeu-se durante dois anos em Sambade, reapresentou-se ao quartel e foi para o combate em Luanda. Depois de 1973 não se teve mais notícias suas até que, em 1981, reaparece, sendo o beneficiário de um depósito de oitenta mil contos, o equivalente, hoje, a seiscentos mil euros.

[...] Sabe o que eu faria com seiscentos mil euros?

- O que fazias com seiscentos mil euros?

- Ia para o Brasil, desaparecia. Talvez levasse a minha mulher e os meus filhos, chefe.

- Foi isso que fez o Furtado. Foi para o Brasil. Em novembro de 81 ele estava no Brasil (VIEGAS, 2007, p. 386)¹²⁴.

O diálogo acima, entre Jaime Ramos e seu ajudante policial Isaltino, ilustra a sequência da vida de Álvaro Furtado. No Brasil, seguirá para Manaus onde comprará casa e viajará para vários lugares, como atesta o passaporte encontrado junto ao corpo, até ser encontrado morto em Santo Ovídio.

Essa breve síntese não consegue, efetivamente, dar conta das várias idas e vindas dos personagens nesse romance de F. J. Viegas. Esse trânsito a que são lançadas as personagens não se apresenta de forma apenas geográfica e espacial, mas também memorialística. As

¹²⁴ Excepcionalmente, esse fragmento foi retirado da edição brasileira de *Longe de Manaus*, uma vez que o exemplar da edição portuguesa, utilizado na pesquisa, não apresenta – por erro de impressão – o capítulo 62 do romance.

fronteiras espaciais transpostas refletem-se nas memórias, especialmente de Jaime Ramos, que irão se diluindo no decorrer da narrativa, apresentando-se como uma camada necessária para a compreensão da história dos personagens.

Assim, vemos no projeto estético de Francisco José Viegas a preocupação característica dos autores portugueses contemporâneos em “acertar” as contas com os recentes processos históricos nos quais Portugal se vê envolvido, como o período pós 25 de abril, a entrada no mercado global gerido pela União Europeia e uma grave crise econômica que recai sobre o país. Trata-se, contudo, de um acerto de contas regido pela reinvenção e reconstrução dessa história que revela em José Saramago o nome mais significativo. No caso dos romances de Viegas, o que podemos perceber é a necessidade reiterada de procurar por um passado que se perde nas ruínas da memória. Especialmente, da memória recente de Portugal embaçada nas névoas das guerras coloniais. O trânsito, portanto, entre Brasil, Portugal e África sugere não apenas um deslocamento de espaços, mas ainda a relação com uma memória (dos personagens e da história) que também mudou de lugar e, por isso, exige no presente, se não uma revisão ou reescritura, um olhar crítico que emerge a partir desses fatos passados.

Como assinalamos, mais do que uma história de assassinato, assassinos e pistas a que vão sendo encontradas para fechar o enigma, o romance investe numa categoria além da simples classificação como gênero policial. Conforme podemos observar, a busca pelo assassino ocorre *pari passu* à busca pelo filho do assassinado constituindo, na verdade, uma busca pela construção das identidades desses dois personagens: Álvaro Furtado e Salim Furtado. Para essa construção, entretanto, o trânsito entre os vários lugares já assinalados se faz fundamental. Estabelecendo uma ligação entre Portugal, África e Brasil, *Longe de Manaus* é ‘o romance da solidão portuguesa’, como atesta o subtítulo do livro. Essa solidão é evidenciada tanto através da vida do homem assassinado quanto da vida de Jaime Ramos. Talvez, por essa solidão, é que o personagem sinaliza que seu trabalho não é de investigador,

[...] – mas isso pertencia a outro mundo completamente diferente, e ele não era investigador, Jaime Ramos era um homem comum que trabalhava na polícia, o próprio mundo o ultrapassava, enchendo-o das penumbras da tarde, isolando-o da finíssima luz das montanhas do Marão, quente e frio como um corpo imóvel diante da Quinta das Almas (VIEGAS, 2005, p.85).

O que percebemos, então, é um romance que apresenta, em seus 75 capítulos e mais de 450 páginas, o deslocamento ou a diluição de fronteiras de forma muito nítida. Essas, diluídas, coadunam-se com o elemento da memória, pois os espaços pelos quais os

personagens transitam não somente relacionam-se às vidas dos envolvidos, mas também à história de Portugal.

O próprio título da obra é explicado pelo autor da seguinte maneira¹²⁵: “[...] *Longe de Manaus* tem cenários e personagens brasileiros, tem temática luso-brasileira. Manaus é uma espécie de lugar onde toda gente se perde e pouca gente se encontra, por isso estamos sempre longe de Manaus”. Além disso, para Jaime Ramos, “a geografia não era como nos tinham dito. Acho que isto (o Brasil) é só a Europa de pernas para o ar. Mas mais escura (VIEGAS, 2005, p. 255)”.

Em Manaus, o detetive hospeda-se no hotel Taj Mahal e fica impressionado com o Teatro Amazonas. Tanto é que assim se expressa sobre ele,

Inaugurado em 1896, no último dia do ano, com a Companhia Lírica Italiana e sob o olhar também ele demente de paixão do pintor Crispim do Amaral, que decorou o tecto com um fresco notável, o Teatro sobreviveu a Manaus e ao seu destino. É certo que Caruso nunca esteve no Teatro Amazonas. Mas podia. Tanto podia que, desta escadaria que dá para a praça alimentada de árvores que imitam os parques europeus, e de estátuas que podiam ter vindo de Paris, de Roma, de Lisboa, se ouve a sua voz ao princípio da tarde (VIEGAS, 2005, p.260).

O deslocamento de espaço que citamos anteriormente é exemplificado nessa passagem e em outras do romance quando, independente das características desse local, ele aparece como global¹²⁶. No caso em evidência, o hotel em que está Jaime Ramos recupera o nome do mausoléu indiano e, também, a forte influência libanesa em Manaus. A arquitetura do teatro e a praça em frente a ele recuperam/imitam traços europeizantes. Não se trata apenas de pensar a questão colonialista, mas, sobretudo, refletir sobre o fato de que esses traços colocam Jaime Ramos num espaço reconhecido para ele, do mesmo modo que, quando estava em São Paulo, as ruas da grande metrópole lhe pareciam familiares às ruas de Portugal.

Maria Alzira Seixo, quando analisa a inscrição do espaço no romance português contemporâneo¹²⁷, revela que o espaço – elemento narrativo pouco observado pela crítica literária –, nos romances da década de 80, deixa entrever uma “[...] escrita da terra cujo

¹²⁵ Entrevista concedida à Editora Saraiva, disponível no site: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/video.aspx?id=18>>, acesso em 06 de novembro de 2010.

¹²⁶ Na perspectiva de um mundo globalizado, a ideia de Portugal, que pode ser entrevista em vários dos romances publicados nas últimas três décadas, é concernente à de outros locais globalizados. É visível, por exemplo, em José Saramago, cujas narrativas extrapolam o contexto temporal como *Memorial do convento* (1982), ou o plano espacial como *Ensaio sobre a cegueira* (1995). Neste último, é patente o nível de deslocamento, pois não há a designação definida do local onde as ações se passam, há apenas os referentes a uma cidade grande (automóveis, semáforos, trânsito) e, depois, ao manicômio. Tanto um como outro podem ser elementos encontrados em qualquer centro populacional.

¹²⁷ Em seu artigo *Escrever a terra – Sobre a inscrição do espaço no romance português contemporâneo*. In: SEIXO, Maria Alzira. **A palavra do romance**: ensaios de genologia e análise. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

sentido se busca, entre a marca que a história lhe imprimiu e o curso humano que a transforma, entre a extensão determinada e característica que a forma e o tempo que lhe ritma a sucessão e a vida” (SEIXO, 1986, p. 72). Por isso, a terra é vista como espaço descentrado, do drama político, como sociedade, como paisagem, como lugar do humano, enfim, “como centro de radicação do universo romanesco” (Idem, ibidem). É a terra, ou a ausência dela, portanto, que se configura como o elemento deflagrador dos dramas, conflitos e subjetividades nos romances da literatura portuguesa recente.

Assim, em *Longe de Manaus*, essa ‘escrita da terra’ não configura o delineamento de um espaço estagnado. Ao contrário, são várias as terras visitadas e vários os momentos recuperados pela memória que conferem à literatura de Francisco José Viegas um discurso de resistência a partir dessa nova visada que busca reconfigurar os discursos da história. Em trânsito, o detetive Jaime Ramos constata que, melancolicamente, é a solidão que resta a qualquer indivíduo.

As pessoas falam da solidão mas julgam que é um problema delas. Apenas delas. Os escritores inventam uma história e acham que a literatura é obra da solidão. E os músicos, os cineastas, os detetives privados que investigam adultérios nos subúrbios, os industriais de cerâmica, os contabilistas. Mas não é verdade. Aqui ou em qualquer outro lugar. Também somos gente solitária. Gente assim (VIEGAS, 2005, 428-9).

O deslocamento em *Longe de Manaus*, assim como entrevisto no romance *Mongólia*, não sugere apenas a mobilidade espacial, cujos personagens transitam, especialmente, entre Brasil, Portugal e África. Sugere, também, as mobilidades temporal e linguística. A primeira, como já mencionamos, concerne à relação que se estabelece entre a história do corpo encontrado e a busca de Jaime Ramos para “reconstruir” uma identidade para aquele indivíduo: Álvaro Severiano. Essa relação inscreve-se dentro do espaço geográfico que, quando vivo, o personagem percorreu (Luanda, Porto, Manaus, Beirute, Rio de Janeiro e São Paulo). Sob a perspectiva da coleção de pistas que Jaime Ramos acaba por colher nessa demanda, somos levados a compreender a identidade em trânsito desse personagem.

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

- A história é essa – disse Jaime Ramos. Ramiro concordou, com um aceno. (VIEGAS, 2005, p.419)

Talvez a história não seja essa. Atrelado aos dramas das novelas clássicas, o narrador onisciente de *Longe de Manaus* sinaliza uma das possíveis histórias de Álvaro Severiano Furtado. História em trânsito por entre as histórias de Manaus, Luanda e Amarante. Histórias de política, de guerra e de traições e, também, histórias recorrentes a Camilo Castelo Branco¹²⁸.

O deslocamento temporal ajusta-se a esse trânsito quando a explicação para o presente encontra-se no passado. Nas linhas do pensamento de Jaime Ramos é possível perceber o quanto o passado se apresenta como peça-chave tanto para a construção de si quanto dos fatos que estão por serem desvendados, “Havia um cheiro desconhecido que, a pouco e pouco, lhe devolvia os mapas da sua adolescência ou de um passado mais recente, nem feliz nem infeliz. Apenas passado” (VIEGAS, 2005, p.400). Os fragmentos pertencentes à cena do interrogatório de Jaime Ramos ao Sr. Raul Gomes e sua sequência (como sabedor de mais alguns fatos) conduzem à importância do passado individual e, também, coletivo dos personagens; a condução ao passado através desses rastros deixados no presente. Ressalte-se que, nesse romance, o investigador também faz parte do passado que investiga, pois a narrativa deixa reconhecer o encontro (porque Jaime Ramos também lutou na guerra colonial) entre ele e o advogado Henrique Praia Portocarrero na Guiné, em finais de 1971 (“alferes Ramos e capitão Portocarrero”). É nesse sentido que o “cheiro desconhecido” permite a sensação de dois momentos passados do personagem: a adolescência ou a juventude recente. Esse adjetivo assinala o “passado recente” da história de Portugal que “vem a ter” com o personagem.

O reencontro que evidencia a passagem é emblemático nas narrativas de Francisco José Viegas porque esse passado histórico não tem intenção de ser reconfigurado. Ao contrário, a lembrança trazida à tona é marcada pelo discurso avaliativo e, inclusive, demasiadamente crítico de uma geração que consegue perceber as atrocidades provocadas pela guerra ao mesmo tempo em que percebe seu alheamento a tal condição¹²⁹.

Por sua vez, o deslocamento linguístico, nesse romance, não demonstra a mesma escolha de Bernardo Carvalho em *Mongólia*. Se no romance brasileiro, tal deslocamento é visível no uso de três discursos diferentes – o do narrador-diplomata, das cartas do Ocidental

¹²⁸ Há que se notar a relação intertextual na citação do autor pertencente ao romantismo português. Francisco José Viegas afirmou em entrevistas sua predileção, também, por Camilo Castelo Branco.

¹²⁹ As questões dessa revisão histórica empreendida por Francisco José Viegas, especialmente em seus últimos romances, serão expandidas no quarto capítulo.

e do diário do Desaparecido e, inclusive, marcadas distintivamente em sua forma tipográfica – no romance de Francisco José Viegas temos esse deslocamento ao atribuir duas formas discursivas no uso da língua portuguesa: ora português de Portugal (quando as ações narrativas se passam em Portugal e África), ora português brasileiro (quando as ações decorrem em espaços geográficos do Brasil). Essa utilização deflagra uma ruptura linguística enquanto transgressão desse código de linguagem e, ao mesmo tempo, visibilidade da relação com o espaço geográfico brasileiro, especialmente no que concerne à relação entre as personagens Daniela e Helena. O interessante, não somente no aspecto discursivo que, enquanto a linguagem entrelaça as relações dos personagens (embora Jaime Ramos e Daniela, os dois personagens centrais, nunca tenham se encontrado), é o depoimento do próprio autor em entrevista concedida afirmando a importância das personagens brasileiras (Helena e Daniela) para a concretização desse discurso em português brasileiro. Além disso, essa mudança discursiva e a utilização do português brasileiro evidenciados acabaram por conduzir a certo estranhamento por parte do público português, conforme podemos observar na constatação do autor:

[...] explorar outra coisa que era a grande riqueza do português do Brasil, diferente ao mundo mais cristalizado do português de Portugal. Isso foi um pouquinho escandaloso na altura porque dizia-se: o português do Brasil roubou o português de Portugal e segue muito à frente porque abriu, criou... (VIEGAS, 2012, Entrevista concedida à pesquisadora)

Outro elemento interpretativo que essa abordagem conduz é a importância dada à língua portuguesa do Brasil como forma de emancipação de seu princípio colonizador. O empreendimento (tomado como escolha/opção) do autor encerra um posicionamento de resistência política quando ousa estabelecer as diferenças linguísticas entre um país e outro. Ao dar visibilidade para o discurso (além de apresentar o português brasileiro, o autor endossa a importância das duas personagens brasileiras: Helena e Daniela, a importância do gênero feminino, e também, da relação homossexual sugerida entre as duas) em português do Brasil, o autor dá autonomia para esse discurso dentro da obra literária. É possível pensar nas projeções de Italo Calvino, portanto, ao se pensar na resistência que a Literatura instaura ao criar anticorpos para a crise através de sua linguagem.

É a partir desse discurso literário enquanto amálgama, que é possível compreender os deslocamentos até aqui considerados, como exemplo de que a ficção contemporânea em língua portuguesa encerra um comprometimento não somente com o imaginário em si, mas com o imaginário (ainda que não seja essa a preocupação dos autores) como forma de

discussão do presente e da memória do presente, seja em seus espaços de trânsito ou de seus trânsitos pelos espaços.

3.4 – Excursão

Esse excursão – numa prerrogativa desviante – investe num duplo sentido para o termo. O primeiro é ingressar num outro caminho – ainda que paralelo – ao que se discute nesse capítulo acerca do deslocamento (espacial, temporal e linguístico); o outro, é aproximar os dois últimos romances de Bernardo Carvalho, considerando o “desvio” dentro da mobilidade identitária e, conquanto assinala Stuart Hall, pensar a identidade como uma “celebração móvel”.

Outrossim, esse *desvio*, tomado aqui mais no sentido de um *carreiro* (caminho estreito), pode ser compreendido como um possível encaminhamento para a discussão que será apresentada no quarto e último capítulo dessa tese, acerca da diluição da memória e sua relação com a configuração identitária dos personagens das ficções em estudo.

3.4.1 – Identidades instáveis em Bernardo Carvalho

*Que a vida é um constante derruir/
De palácios do Reino das Quimeras!*

Florbela Espanca

A produção literária de Bernardo Carvalho inscreve-o dentro da lista dos principais autores da atualidade. Reconhecido por romances como *Nove Noites* e *Mongólia*, o autor é nomeado, segundo Manuel da Costa Pinto, como “o escritor das identidades instáveis”. Com uma obra marcada por traços da cultura pós-moderna, como a diluição das fronteiras de tempo/espço e, também, das identidades cambiantes, seus romances corroboram a ideia de que o deslocamento configura as identidades desse período.

Considerando dois romances de Bernardo Carvalho: *Mongólia* (2003) e *O filho da mãe* (2009), buscaremos refletir a respeito da configuração identitária dos personagens centrais: o fotógrafo desaparecido e o Ocidental, do primeiro romance, e Ruslan e Andrei, do segundo. Essa configuração emerge na produção literária de Bernardo Carvalho desde seu primeiro livro, o conjunto de contos intitulado *Aberração*. Esse vocábulo, é interessante

notar, sempre cruzará suas narrativas – oito romances no total –, atravessando-as de forma a construir um universo literário cujos personagens denotam as mais diferentes identidades, sejam elas de gênero, sexuais e nacionais e, portanto, algumas vezes, esbarram na concepção discursiva que a conotação desse termo (aberração) expressa. Muitos personagens apresentados nas narrativas (contos ou romances) do autor são caracterizados como ‘aberrações’, ‘*freaks*’, ‘estranhos’, num sentido pejorativo que os insere dentro de uma sociedade cujo padrão preestabelecido é o da heterossociabilidade.

Esses personagens, tratados como aberrações, mostram-se desconfortáveis com o papel que precisam desempenhar e, por isso, é possível, em mais de um romance ou conto, verificar a presença de travestis, gays ou indivíduos do universo homossexual. Entretanto, longe de se afirmar como um escritor de temática homossexual, suas narrativas endossam o que João Carlos Barcellos afirma em seu artigo *Identidades problemáticas: configurações do homoerotismo masculino em narrativas portuguesas e brasileiras (1881-1959)*, de que não se trata de “falarmos de representação do homoerotismo na literatura, mas sim de configurações literárias do mesmo. Ou seja, postulamos que na linguagem e, através dela, que as experiências se fazem enquanto tais no momento em que se dizem” (BARCELLOS, 2006, 105-06). Essa assertiva esclarece que, antes de falarmos da representação homoerótica característica nas narrativas de Bernardo Carvalho, buscamos estabelecer uma discussão acerca do processo discursivo que constitui a formação desses personagens e que, por sua vez, fundamentam pensar em relações homossociais.

Dessa forma, tentamos nas linhas que se seguem desenvolver uma análise que estabelece as características apresentadas a partir das relações desenvolvidas entre as duplas de personagens: o Ocidental e o fotógrafo, no primeiro romance, e Ruslan e Andrei, no segundo, como forma da relação homossocial apresentada entre os pares que, desse modo, confluem para pensarmos nas identidades instáveis ou cambiantes que esses personagens acabam por configurar.

O romance *Mongólia* foi publicado em 2003 e idealizado a partir de uma bolsa concedida pela Fundação Oriente/Editora Portuguesa Cotovia, através da qual o autor teve possibilidade de viajar à Mongólia e elaborar a obra a partir dessa viagem. Semelhante caso possibilitou a composição de *O filho da mãe*, que foi publicado em 2009 e faz parte da Coleção Amores Expressos, da editora Companhia das Letras. Os escritores selecionados para fazer parte da coleção foram contemplados com uma viagem para os mais diferentes lugares do mundo (Argentina, Cairo, Tóquio, Lisboa, São Petersburgo etc) sobre o qual teriam de

elaborar um romance n(d)esse espaço geográfico. No caso de Bernardo Carvalho, o local selecionado pela editora foi São Petersburgo, capital russa.

Já de antemão é possível observar que uma das marcas características na ficção de Bernardo Carvalho trata-se do deslocamento geográfico. Como vemos acima, os dois romances apresentam espaços que vão de Pequim à Xangai, do deserto de Gobi ao Rio de Janeiro e Mongólia. Ou então, de São Petersburgo a Grózní, de Inguchétia a Moscou, do Mar do Japão ao Oiapoque. Esse trânsito, visível não somente nas narrativas aqui expostas, mas também nos demais romances e livro de contos do autor, revelam, em consonância ao pensamento de Zygmunt Bauman, que “as distâncias já não importam, ao passo que a ideia de uma fronteira geográfica é cada vez mais difícil de sustentar no ‘mundo real’” (1999, p.19). Essa diluição de fronteiras é verificável no trecho a seguir, extraído do romance *Mongólia*,

Num país de nômades, por definição, as pessoas nunca estão no mesmo lugar. Mudam conforme as estações. **Os lugares são as pessoas.** Você não está procurando um lugar. Está procurando uma pessoa. Pois é atrás dela que eu estou indo (CARVALHO, 2003, p.115, grifos meus).

A frase em negrito sustenta a ideia de que não somente os lugares são transitórios quanto o são, também, as próprias pessoas. Nos romances de Bernardo Carvalho é possível verificar a relação intrínseca existente entre o espaço e a configuração identitária das personagens. Não significa pensar, anacronicamente, a existência de um posicionamento naturalista, mas sim a inversão que a própria frase narrativa acima faz depreender; as pessoas e os lugares tornam-se uma única coisa.

De Stuart Hall a Oliveira Mendes: percursos identitários

As construções de identidade são marcadas por especificidades. Desse modo, é imprescindível compreendê-las dentro de sua forma de produção: seja em locais históricos e institucionais definidos, seja no interior de formações e práticas discursivas próprias e iniciativas de estratégias particulares. São muito mais a marca da exclusão e marcação da diferença do que uma unidade idêntica.

Caracterizada pela diferença é também a sociedade da modernidade tardia. Essas sociedades, da qual fazemos parte, são perpassadas por diferentes posições de sujeito, ou seja,

identidades para os sujeitos. Assim, são construídas por meio da diferença e não fora dela. É a reflexividade que as sociedades (pós) modernas possibilitam, já que não apresentam somente um centro, mas vários, ou ainda, estão a cada momento sendo descentradas, deslocadas para fora de si mesmas.

Esse reflexo acaba por corresponder ao posicionamento do sujeito diante dessa sociedade que o absorve. O deslocamento, referido por Laclau a partir de Stuart Hall, apresenta também características positivas. Possibilita a desarticulação das identidades estáveis do passado, abrindo também possibilidades novas de articulações, como a criação de novas identidades, novos sujeitos a que se pode denominar de ‘recomposição da estrutura em torno de pontos nodais particulares de articulação’ (HALL, 2003, p.18).

Desarticulando as identidades estáveis do passado, apoiadas em suas tradições e estruturas, a modernidade e suas transformações buscam recolocar esse novo sujeito na sociedade. Assim, cinco grandes avanços contribuíram para que se descentrasse o sujeito cartesiano e o permitisse a apresentar-se como sujeito moderno. Foram avanços tanto na área da teoria social quanto nas ciências humanas. Trata-se da releitura das obras marxistas, da descoberta do inconsciente por Sigmund Freud, das formulações do linguista Ferdinand Saussure acerca da língua enquanto sistema social, o trabalho de Michel Foucault sobre a genealogia do sujeito moderno e do poder disciplinar e, finalmente, o impacto causado pelo feminismo, seja em suas bases crítico-teóricas ou enquanto movimento social.

Desse último, é importante ressaltar que o apelo para uma identidade social daqueles que sustentavam determinados movimentos (de negros, de mulheres, de gays e marginalizados) evocou a política de identidade – uma política para cada movimento. Partindo do slogan ‘o pessoal é político’, o feminismo estabeleceu uma relação distinta entre o ‘fora’ e o ‘dentro’, o ‘particular’ e o ‘público’ de forma a dar relevância à forma como somos formados e produzidos como sujeitos a partir da condição de gênero. Assim sendo, colocou em questionamento o fato de homens e mulheres serem e fazerem parte da mesma identidade, a “Humanidade”, optando por substituir tal condição por questão de diferença sexual.

Diante das abordagens de Stuart Hall consideradas até aqui, percebemos a desconstrução do sujeito iluminista que, antes, pautado na objetividade específica e racional, correspondia a uma identidade inalterável e determinada, e agora, descentrado, apresenta-se como sujeito fragmentado, contraditório, inacabado, hibridizado. Em concordância ao crítico, verificamos que a identidade cultural não é fixa, é sempre híbrida, entretanto, justamente por resultar de formações históricas específicas, de histórias e repertórios culturais de enunciação

muito específicos é que ela pode constituir um “posicionamento, ao qual nós podemos chamar provisoriamente identidade” (HALL, 2003, p. 433).

Considerando tal panorama, verificamos que o termo identidade pode ser compreendido, conforme Stuart Hall, como o

[...] ponto de encontro, o ponto de *sutura*, entre, por um lado os discursos e as práticas que tentam nos “interpelar”, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais dos discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode “falar” (HALL, 2000, p. 111, grifos do autor).

Desse modo, a intenção deste excurso é demonstrar a análise de como os personagens referidos assinalam, através da configuração literária, as identidades fluídas que caracterizam o período contemporâneo. Observando que, ao lado do conceito atribuído por Stuart Hall, a identidade é “socialmente distribuída, construída e reconstruída nas interações sociais” (MENDES, 2002, p. 504). Ou seja, de acordo com José Manuel de Oliveira Mendes, em seu artigo *O desafio das identidades*, o que as origina e é base das identidades são “os acidentes, as fricções, os erros, o caos”, de modo que

[...] o indivíduo forma a sua identidade não da reprodução pelo idêntico oriunda da socialização familiar, do grupo de amigos, etc., mas sim do ruído social, dos conflitos entre os diferentes agentes e lugares de socialização (MENDES, 2002, p. 505).

Com efeito, a visão de Oliveira Mendes corrobora a fala de Stuart Hall no sentido de que rasuras e ruído social são os elementos basilares da construção identitária dos indivíduos. Essa configuração, em nosso estudo, será observada em passagens dos romances que possibilitam analisar as identidades dos personagens não como reflexo das identidades de gênero, sexuais ou nacionais, que referendam a realidade circundante, mas sim como forma de perceber nesses traços literários a construção discursiva e linguística que nos fazem refletir sobre nós mesmos.

Identidades instáveis: o espelho do desejo

Juntos eles podem parecer tudo, menos eles mesmos.

Do romance *O filho da mãe*

Há duas frases que chamam a atenção nos romances *Mongólia* e *O filho da mãe* e que, de certa maneira, invocam a mesma ideia e quase com as mesmas palavras. À página 167 do primeiro romance, assim se expressa o guia do Ocidental e, antes, do fotógrafo: “*Não existem homossexuais na Mongólia*”. Do segundo romance, é extraído o seguinte comentário feito pelo narrador, à página 35, “*Qualquer tchetcheno a quem se fizer a pergunta dirá que não há homossexuais na Tchetchênia*”. Se em uma das obras percebemos que a declaração inscreve-se num momento avançado da narrativa, em outro está em suas páginas iniciais, o que demonstra a preocupação do autor em trabalhar com a temática gay em seus romances, conquanto não queira ser rotulado como autor gay.

Nas passagens referidas, percebemos a negatividade presente quando se trata de apontar que, em lugares distintos espacialmente, a mesma noção de inexistência se interpõe. Entretanto, essa ideia se dilui quando percebemos que se trata de narrativas – diferentes entre si – que configuram identidades sexuais, de gênero, culturais e nacionais. Ainda que, em *Mongólia*, a revelação de que o fotógrafo é (possivelmente) homossexual se dê paulatinamente e através de pistas lançadas no decorrer da narrativa, faz todo sentido quando se observa a expressão pela qual este era nomeado na língua dos mongóis: *Buruu nomton*, ou, “desajustado”, “louco”, “o que não cumpre regras” ou, ainda, “o que não segue os costumes”. Essas designações permitem verificar o que afirma Yara Frateschi Vieira em seu artigo *Refração e iluminação em Bernardo Carvalho* a respeito das pistas colhidas da fala preconceituosa do guia Purevbaatar e das frases contidas no diário do fotógrafo e lidas pelo Ocidental. Para a autora, “essas pistas levam afinal o leitor a ver o rapaz brasileiro como um (possível) homossexual que é estigmatizado pelo preconceito no país de origem e depois no outro extremo do mundo” (VIEIRA, 2004, p.205). Desse modo, a negação expressa na ideia de que não há homossexuais na Mongólia, além de esboçar o preconceito existente no país, também salienta a identidade do fotógrafo que, em nenhum momento, é nomeado a não ser pelos designativos apontados.

Em contrapartida, no romance *O filho da mãe*, a negação da existência de homossexuais na Tchetchênia vem através do discurso de um narrador heterodiegético que, na sequência explica o porquê dessa afirmação. À parte, possivelmente, uma realidade preconceituosa que apaga ou silencia a homossexualidade, verificamos na continuidade narrativa o seguinte: “E talvez por isso Ruslan e Akif não tenham sido vistos durante os meses em que se encontraram nas ruínas do prédio da escola de medicina. Porque eram invisíveis.” (CARVALHO, 2009, p.35). A invisibilidade do casal atesta o desconhecimento, porém é interessante observar que, diferentemente do personagem central de *Mongólia*, temos aqui um discurso que imprime a realização discursiva de uma relação homoerótica entre Ruslan e Akif. Esse momento inicial da narrativa trata-se de umas das primeiras experiências de Ruslan, para o qual está reservado o papel principal da narrativa ao lado de Andrei, configurando uma centralidade cujos papéis desempenhados não denotam a relação heterossocial, mas sim homossocial.

Além disso, a Ruslan e a Asif são atribuídos o termo *kunak*. De acordo com a nota de rodapé apresentada no romance, o termo significa “segundo as tradições inguches, um estrangeiro, ou membro de outro clã ou de outra tribo, com quem se estabelece um pacto de proteção e fraternidade” (CARVALHO, 2009, p.39). É dessa maneira que Ruslan responde a uma mulher que vasculhava, como ele, o “campo fétido de corpos desmembrados” ao ser indagado sobre quem procurava. Nesse caso, Asif era seu *kunak* e, ao pronunciar esse vocativo, relembra a forma como o pai o chamava, ao invés de filho.

Nessa situação, observamos que num território que não é o deles, os personagens encontram designações que lhes são atribuídas num sentido de não pertencimento. Como afirma Zygmunt Bauman, “a ideia de ‘identidade’ nasceu da crise do pertencimento e do esforço que esta desencadeou no sentido de transpor a brecha entre o ‘deve’ e o ‘é’ e erguer a realidade ao nível dos padrões estabelecidos pela ideia – recriar a realidade à semelhança da ideia” (BAUMAN, 2005, p.26, grifos do autor). As atribuições recebidas vêm daqueles que desconhecem os personagens e, por não saberem como nomeá-los, caracterizam-nos pelo que é mais evidenciado: o desajustado e o estrangeiro.

No caso de Ruslan, é interessante que tal designação irá se adequar ao papel representativo que ele desempenha na narrativa, pois, ao migrar da Inguchétia para São Petersburgo, passará a vivenciar esse sentido de não pertencimento e, portanto, estrangeiridade. E é disso que vigora o ponto de contato entre ele e Andrei e não somente pela questão da relação homossocial que desenvolvem. Ambos são estrangeiros na capital russa,

ambos não pertencem àquele lugar.

Outro personagem que sofre com a diluição da identidade é o Ocidental, personagem de *Mongólia*, responsável pela busca do fotógrafo e que, ao final, descobriremos é seu meio-irmão. Através do narrador-diplomata, a frase inicial do romance, apresenta-nos o personagem: “Foi chamado de ocidental por nômades que não conseguiam dizer o seu nome quando viajou pelos confins da Mongólia” (CARVALHO, 2003, p.09).

Novamente estamos diante de um personagem que é identificado pelo outro, no caso aqui, pelos nômades. Sua identidade, além de ser construída pelo olhar do narrador, chega aos olhos do leitor através de seu depoimento nas cartas endereçadas à esposa. Desse modo, a configuração desse personagem vai sendo elaborada a partir das impressões do narrador, que fora seu superior e o encaminha nessa demanda ao fotógrafo. O contraponto ou uma contra-argumentação irá se depreender das cartas, nas quais seu caráter difuso e contrastante nesse espaço desconhecido aparece. Assim também se dá, discursivamente, com o fotógrafo. Este deixa um diário de viagem que integra a narrativa e nos permite construir sua história. É interessante, portanto, observar que não somente as identidades dos personagens são fluídas quanto o próprio processo que tenta dar conta dessa construção se mostra fragmentado, pois, discursivamente, temos o texto do narrador, o texto das cartas e o texto dos diários.

De acordo com José Carlos Barcellos, podemos compreender que a homosociabilidade pretende

[...] nomear e articular num todo coerente toda a extensa rede de práticas sociais intragenéricas, através das quais se mantém e se regulam os laços de solidariedade e colaboração, por um lado, ou rivalidade e competição, por outro, entre aqueles indivíduos que se identificam como pertencentes ao mesmo gênero (BARCELLOS, 2006, p.195).

Tal consideração é relevante ao pensarmos a configuração identitária dos pólos de personagens que se apresentam nas narrativas em estudo: o Ocidental e o fotógrafo desaparecido (desajustado), em *Mongólia*, e Ruslan e Andrei, em *O filho da mãe*. Se divisarmos que os pares nos romances se constroem e/ou se identificam como pertencentes ao mesmo gênero, é possível verificar que estes estabelecem entre si antes de uma relação homossexual – ainda que se configurem como, pois se observarmos os personagens centrais do segundo romance, compreendemos a relação de amor entre os jovens que não somente denota uma proibição sexual, mas também social – uma relação de homosociabilidade.

Partindo do conceito dado por Barcellos, verificamos existir entre os personagens uma rede de relações entre gêneros, cujos laços fundamentam a homosociabilidade. No caso do

romance *Mongólia*, tanto a relação entre o Ocidental e o fotógrafo quanto deste com o guia (na passagem que analisamos) oferecem a possibilidade de pensarmos esse traço. Para o Ocidental, o propósito da viagem à Mongólia é a tentativa de encontrar o outro que, entre as lacunas da narrativa, percebemos ter uma relação misteriosa com ele. Entretanto, o que se desenha ao final é a configuração de suas identidades a partir do reconhecimento que se dá no encontro entre os dois. Em forma de espelhamento, as identidades que se configuraram instáveis durante todo o processo de busca, agora se constituem.

É uma sensação estranha. Não era o que eu esperava. Não era o que tinha imaginado. Não era assim que eu o via. Estou há dias sem me ver, há dias sem me olhar no espelho, e, de repente, é como se me visse sujo, magro, barbado, com o cabelo comprido, esfarrapado. Sou eu na porta, fora de mim. É o meu rosto em outro corpo, que se assusta ao nos ver (CARVALHO, 2003, p.176).

Esse estranho reconhecimento sugere um efeito de espelho em que o Ocidental, ao se olhar não vê o reflexo de si mesmo, mas sim o do outro. Como saberemos adiante, o outro é seu meio-irmão, as identidades se entrecruzam. O fato do parentesco parece justificar a semelhança e a reflexibilidade que se instaura. Contudo, a homossociabilidade existe aqui no sentido de configurar as existências que se constroem pelo que afirma Barcellos, laços de solidariedade, de um lado, e rivalidade, de outro.

Não obstante, em *O filho da mãe* temos, também, o traço do caráter homossocial através da relação íntima entre Ruslan e Andrei. Nesse caso, a descoberta de si não se dá num processo de reconhecimento familiar, mas de completude. Quando Andrei consegue, finalmente, encontrar o ladrão que havia lhe roubado, compreende que o outro também é ele. No diálogo que segue, entre Andrei e uma senhora no prédio onde, há dias, perseguia Ruslan:

[...] E, quando ela lhe der boa-noite, ele vai perguntar:
 - Estou procurando um homem mais ou menos da minha altura, mais ou menos como eu, com barba por fazer e cabelos pretos.
 A velha vai olhar para ele e sorrir:
 - Mas você não tem barba nem cabelo. É seu irmão?
 - Não. – E, um segundo depois: - É meu amigo. (CARVALHO, 2009, p.140)

Essa passagem ilustra, também, a construção identitária de Ruslan a partir da de Andrei. Ou seja, sua procura esbarra no conflito de estar procurando alguém como si mesmo, o que pode ser percebido nas comparações (mesma altura, barba e cabelos). Entretanto, a negação física exposta na fala da ‘velha’ conduz à ideia de um possível parentesco entre os jovens. E, finalmente, a negação de Andrei seguida da identificação de Ruslan, agora, como

amigo e não mais como o ladrão por quem buscava, como observamos na seguinte passagem: “O ladrão olha para o recruta. Está com um corte na testa, do lado oposto ao da cicatriz na testa de Andrei, de modo que agora, quando estão um na frente do outro, são como um espelho” (CARVALHO, 2009, p.141).

O fragmento demonstra o espelhamento que ocorre entre os personagens Ruslan e Andrei. No entanto, diferentemente dos personagens de *Mongólia*, não existe um grau de parentesco entre eles e sim uma relação homossexual. Essa relação possibilita pensarmos, em consonância à afirmação de Barcellos que, existe uma ‘prática discursiva intragenérica’ entre os personagens citados. Assim, podemos verificar a presença de identidades sexuais e de gênero que configuram a homossociabilidade entre o casal. E, finalmente, como é visível neste romance, ainda que seja negada a existência de homossexuais na Tchetchênia, eles existem e, mesmo que se tornem invisíveis em meio ao espaço arruinado, demonstram ser identidades fluídas, fragmentadas e instáveis como o próprio espaço que os acolhe.

4. FICÇÃO EM TRÂNSITO III: LABIRINTOS PERDIDOS

...parece ser coisa do passado tudo o que nos espera.

Walter Benjamin

4.1 – A sedução do presente: trouxeste o *souvenir* na bagagem?

O poema de Carlos Drummond de Andrade que indaga ao leitor se ele trouxe a chave para entrar no mundo das palavras pode ser o mote sobre o qual nos debruçaremos nesse capítulo. O poema metalinguístico *Procura da poesia* dialoga com a viagem realizada até aqui e abre as portas para desembarcarmos na questão de como o contemporâneo se relaciona com o passado e compreende ou tenta compreender o intempestivo presente. A *Procura da poesia* é poema emblemático da linguagem literária que se reconhece no verso “*mil faces sob a face neutra*”, posto que essa passagem sinaliza, em uma auto-definição, a polissemia, a plurissignificação dessa demanda.

Para W. Benjamin, a linguagem sempre implicou um dilema. A possibilidade ou impossibilidade desta conseguir uma conversão para aquilo que o homem busca. O título do poema de Carlos Drummond evoca essa questão: o que demanda, ou procura, nesse sentido, a poesia? O poema aconselha o *fazedor de poesia* sobre o que ele *não* pode (muito mais do que pode) fazer (*Não dramatizes, não invoques, não indagues*). Dessa negatividade, surge o poder ambivalente que lhe é designado: *de palavra e de silêncio*. O poema realiza-se na *fala* ou no *silenciamento*, naquilo que diz ou não diz. O verso *Não osciles entre o espelho e a/memória em dissipação* pode ser compreendido como a dificuldade de transparência que a linguagem possui. Nisso pode ser encontrado o dilema de W. Benjamin, oscilante entre o que revela, pressupondo que, no poema, o espelho como objeto refletor da imagem, do retrato fiel e a memória que vai, pouco a pouco, desaparecendo convergem para o desequilíbrio que pode ser provocado pela visão. Por isso, o conselho *não osciles*. Não fique em dúvida entre aquilo que é e aquilo que foi. Entre o presente e o passado. Conselho inútil, todavia.

O poema metalinguístico de Carlos Drummond coaduna-se em sua busca e contemplação das palavras à canção-poema de Adriana Calcanhotto e Waly Salomão, *Remix*

século XX, em que as palavras formam-se enquanto tabuleiro para o jogo linguístico: *Armar um tabuleiro com palavras-souvenirs/apanhe e leve algumas palavras como souvenirs/ Faça você mesmo seu microtabuleiro enquanto jogo linguístico. A palavra-souvenir revela-se como recipiente não somente para o sentido/significado das palavras mas, sobretudo, para o que, memorialisticamente, essa palavra evoca. O souvenir enquanto objeto que resgata a memória de um lugar e/ou de um tempo.*

Segundo W. Benjamin, em *Escavando e recordando*, a língua tem indicado que “a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio” (BENJAMIN, 2009, p.239). Esse meio é a vivência. Desse modo, recorrendo à comparação com o solo, o autor revela que para se aproximar do passado é necessário agir como aquele que “escava” a terra e, assim como a atividade do arqueólogo, vai encontrando as camadas que, numa exploração cuidadosa, revelam a recompensa. Entretanto, assinala W. Benjamin, não apenas ao que é encontrado deve ser dada importância, mas também ao lugar que “conservou o velho”. As “verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas” (Idem, *Ibidem*).

Como um *souvenir*¹³⁰ que é eleito um repositório dos lugares de viagem, bem como das lembranças e, talvez, sensações desse espaço-tempo, “às verdadeiras lembranças”, referidas por W. Benjamin, é dado o valor ambivalente: fornecer uma imagem daquele que se lembra e a importância das camadas atravessadas para se chegar ao que se lembra. Novamente remetendo à comparação com o ofício do arqueólogo, a ambivalência decorre não somente da(s) camada(s) em que se encontrou o *achado perdido*, mas também, das camadas anteriores. Desse modo, “o verdadeiro lembrar, a rememoração, salva o passado, porque procede não só à sua conservação, mas lhe assinala um lugar preciso de sepultura no chão do presente, possibilitando o luto e a continuação da vida” (GAGNEBIN, 2012, p.35). Faz-se interessante notar que o verbo cavar, raiz de “escavando”¹³¹, alude à ideia de sepultamento e, conseqüentemente, de morte. Tema, também, recorrente na filosofia de W. Benjamin.

A dualidade do pensamento benjaminiano se apresenta em muitas de suas palavras-*souvenirs*: rastros, vestígios, restos. Sem entrarmos em uma discussão acerca da conceituação

¹³⁰ De acordo com Ecléa Bosi, ao observarmos a etimologia do verbo “lembrar-se”, somos conduzidos ao francês “[...] *se souvenir*, que significaria um movimento de “vir” de baixo”: *sous-venir*, vir à tona o que estava submerso” (BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: Lembranças dos velhos. 3ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p.46).

¹³¹ Conforme Jeane Marie Gagnebin, “A atividade do cavar e do escavar (*graben*, *ausgraben*) é uma constante na filosofia de Benjamin, desde suas reflexões sobre melancolia e interpretação alegórica do livro *Origem do Drama Barroco Alemão*. Ela não remete só ao abismo sem fundo (*Abgrund*) do lembrar e do pensar, mas, essencialmente, à lembrança e ao pensamento como formas de sepultamento: o verbo cavar, *graben*, pertence ao mesmo radical que o substantivo túmulo, *Grab*” (GAGNEBIN, 2012, p.35).

específica desses termos chaves, vale observar, especialmente, que cada uma dessas palavras encerra aspectos bastante significativos nas teorizações de W. Benjamin e que conferem algumas das indagações dessa tese. É importante ter em conta que muitas das questões a que W. Benjamin se ateve ao longo de suas discussões filosóficas ainda não foram resolvidas, por isso, ainda se fazem presentes e necessitam que as discutamos.

Tanto *rastros*¹³² quanto *vestígios* incorporam a visão do crítico acerca do *flâneur-detetive*. As histórias de detetive (especialmente as histórias de Edgar A. Poe e no estudo que faz sobre criminologia em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*), a que já nos referimos, apresentam como conteúdo uma série de vestígios que serão “lidos” como sinais do crime e “compreendidos” para a resolução desse crime. O conceito de *rastros*, por sua vez, sinaliza, conforme Jeane Marie Gagnebin, “uma complexidade paradoxal: presença de uma ausência e ausência de uma presença, o rastro somente existe em razão de sua fragilidade: ele é rastro porque sempre ameaçado de ser apagado ou de não ser mais reconhecido como signo de algo que assinala” (GAGNEBIN, 2012, p.28). Os rastros *são deixados para trás*. E, se revelam que algo/alguém passou por esse lugar, “a presença de uma ausência”, também demonstram a falta de algo/alguém nesse lugar marcado com o rastro, “a ausência de uma presença”. O rastro evoca, assim, a ideia de passagem e partida.

Finalmente, os *restos*, que também corroboram a ideia daquilo que foi deixado para trás, um resíduo¹³³ restante, aparecem na filosofia de Walter Benjamin, especialmente na figura do *trapeiro*. À semelhança do poeta, “extenuados e vergados sob um monte de restos” (no poema *O vinho dos trapeiros*, de Charles Baudelaire), o trapeiro coleta os dejetos, os cacos, os restos e faz disso seu trabalho. Assim como o poeta, que segue os rastros da multidão e faz poesia com as sobras de suas vivências. Como assinala Jaime Ginzburg em estudo sobre a interpretação do rastro em Benjamin, “[...] o que é vivido se torna resíduo, é

¹³² “[...] a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente” (GAGNEBIN, 2006, p.44).

¹³³ Uma boa imagem para ilustrar o conceito de *resíduo* encontra-se no poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade. Em que nos pequenos traços/rastros/restos/dejetos/ podemos encontrar um “pedaço” de alguma coisa (de medo, de asco, de grito, de rosa, de pó, da ponte bombardeada, das folhas da grama, do maço de cigarros) misturado aos resíduos do eu-lírico que, também, perde um pouco de si. E, sob a camada – semelhante à ideia concebida por W. Benjamin – resta um pouco de tudo. Essa camada pode ser compreendida como o último verso do poema em que se resgatam, num primeiro momento, imagens que designam a transitoriedade (sob ondas, nuvens, pontes, ventos e túneis), depois a regurgitação (gosma, vômito e soluço) e, finalmente, a morte, a morte de si e das instituições (esquecimento, morte escarlate, tu mesmo e teus pés já juntos, da família e da classe). Interessante, ainda, é notar que o poema termina com o verso “Às vezes um botão. Às vezes um rato”. O rato é elemento paradoxal. Em algumas culturas ocidentais é tomado como símbolo da morte e da peste enquanto que, em algumas culturas orientais (Índia e Japão) é considerado símbolo de riqueza e fecundidade (CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva [et al.]. 26ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012, p.770-3).

necessário ultrapassar o que ocorreu e interagir com o tempo” (GINZBURG, 2012, p.113).

Em outro texto de *Infância em Berlim*, Walter Benjamin resgata a lembrança do jogo de letras que nas pequenas plaquinhas de letras do alfabeto gótico “[...] pareciam mais joviais e femininas que os caracteres gráficos” (BENJAMIN, 2009, p.105). O aforismo intitulado justamente *O jogo das letras*, recupera o jogo antigo para pensar a dificuldade de se restaurar a memória. De acordo com W. Benjamin, não se pode, nunca, “recuperar totalmente o que foi esquecido” (Idem, p.104). O crítico vai além, afirmando ser melhor assim porque o resgate do passado pode ser deveras destrutivo a ponto de impossibilitar a compreensão da saudade. Sentimos saudade justamente porque não podemos recompor de forma tal e qual o que foi vivido e que, agora, pertence ao passado. A relação com o passado e a tristeza ou desilusão de não nos lembrarmos dele, revela-se no que Benjamin considera como “o esquecido nos parece pesado por causa de toda a vida vivida que nos reserva” (Idem, p.105).

Tendo como correspondente à epígrafe que abre esse capítulo, a passagem sinaliza, talvez, nossa relação no presente (ou futuro) com o passado. A frase consegue sintetizar os três tempos verbais na concepção de que é no presente (*parece*) que o futuro (*nos espera*) se configura já como passado (*passado*). Novamente, W. Benjamin recorre à linguagem como elemento, nesse caso, comparativo para o processo memorialístico. Se a palavra liberta a língua, o esquecido, libera a vida passada. E, como assinalamos anteriormente, reaparece numa das palavras-chave do autor: *vestígio*. Associado a duas palavras “carregado” e “prenhe”, o esquecido¹³⁴ é vestígio do que traz ou do que dará à luz e que, no fundo, são os “hábitos perdidos”. Portanto, o esquecido não gera nada de novo, não carrega nada de novo, senão aquilo que se perdeu no passado e que, no presente, tenta ser recuperado de outra forma. A sobrevivência desse passado, portanto, é a *mistura* do etéreo que se encontra nas ruínas (*poeira de nossas moradas demolidas*).

A escolha do crítico pelo *Jogo de letras* como artefato de memória revela não somente um simples jogo de palavras, mas sim um “jogo de palavras” que se torna a metáfora da relação que o crítico alemão estabelece com a linguagem (assinalada em *elas* – as aptidões de leitura e escrita) e que reporta ao processo de *renúncia*.

Nessa acepção, a descrição do jogo¹³⁵ e suas ações diante dele, uma vez que o autor

¹³⁴ “Tal como a palavra que ainda há pouco se achava em nossos lábios, libertaria a língua para arroubos demostênicos, assim o esquecido nos parece pesado por causa de toda a vida vivida que nos reserva. Talvez o que o faça tão carregado e prene não seja outra coisa que o vestígio de hábitos perdidos, nos quais já não nos poderíamos encontrar. Talvez seja a mistura com a poeira de nossas moradas demolidas o segredo que o faz sobreviver” (BENJAMIN, 2009, p.105).

¹³⁵ Nesse texto, como em *Tiergarten*, que estudamos no capítulo anterior, W. Benjamin elege um *souvenir* de sua

precisava manter sua mão do lado de fora para não a lançar às letras dispostas na mesa e que completariam as suas palavras, podemos perceber a impossibilidade de se recuperar plenamente o vivido. Ao recorrer ao espaço-tempo do jogo, em sua infância, o escritor percebe um território que fez parte dela. E quando recorre a essa imagem, tenta recuperar esse momento e essa sensação infantil que já não pode ser correspondida na memória atual. Como o próprio escritor constata acerca do momento em que aprendeu a andar: “Hoje sei andar; porém, nunca mais poderei tornar a aprendê-lo” (BENJAMIN, 2009, p.105). Como em Walter Benjamin nada é por acaso, a própria utilização do verbo que fecha esse pequeno texto atesta a faculdade de olhar para o passado e aprender com ele, embora o aprendizado agora se dê de outra maneira.

Acerca dessa constatação poderíamos recuperar o estudo de Jeane Marie Gagnebin *O que significa elaborar o passado?*¹³⁶. Nesse estudo, a autora faz menção às considerações de Theodor Adorno nas quais evidenciava não a busca de uma sacralização da memória, mas sim a insistência no esclarecimento racional. Para o teórico alemão, o que importa verdadeiramente, “[...] é a maneira pela qual o passado é tornado presente; se permanece na mera recriminação ou se se resiste ao horror através da força de ainda compreender o incompreensível” (ADORNO *apud* GAGNEBIN, 2006, p.102). Compreender o incompreensível é a instauração da aprendizagem. Em momentos (pós) modernos, em que os *lugares da memória*¹³⁷ edificam o passado para que o presente não se esqueça das atrocidades traumáticas, T. Adorno chama a atenção para o fato de que menos importante é sacralizar a memória do que aprender (através da compreensão) com ela para evitar danos no presente e no futuro e não permitir que essa situação traumática ocorra novamente. Assim como W. Benjamin também defende a importância¹³⁸ de se “articular historicamente” o passado e não, apenas, descrevê-lo. Observando que para o crítico, o verbo articular relaciona-se a razões ético-políticas.

Desse modo, vale compreender que o ato de narrar¹³⁹, que temos discutido no decorrer

infância para exemplificar o conceito de rememoração ou lembrança. No texto referido aqui, o autor revela, “[...] nada desperta em mim mais saudade que o jogo das letras” (Idem, *ibidem*).

¹³⁶ In: GAGNEBIN, Jeane M. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

¹³⁷ Andreas Huyssen assinala que os *lugares de memória* atuam como efeito compensatório em relação à perda dos *meios de memória* (HUYSEN, 2000, p.29).

¹³⁸ Consultar o texto *Sobre o conceito de História*. In: BENJAMIN, Charles. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

¹³⁹ “A relação entre esquecimento e narrativa é uma questão fundamental. O ato de narrar não constitui apenas um espaço de memória. Em suas fronteiras se apresentam os campos que a memória não permite elaborar de modo linear ou causal. Toda narrativa pode conter, como uma sombra que a constrange, indicadores de que um movimento de recuperação de dados da memória envolve necessariamente cortes que produzem esquecimentos” (GINZBURG, 2012, p.124).

dessa tese, a partir da ficção de Bernardo Carvalho e Francisco José Viegas, pode ser observado como um papel de resistência e tentativa de aprendizado acerca da sociedade contemporânea.

Observar um rastro no chão, um bilhete de uma viagem feita no passado, uma fotografia, assim como contemplar um espaço em ruína, pode envolver o esforço de pensar na existência à luz das perdas: são situações em que um fragmento, um resto que existiu pode ajudar a entender o tempo como passado de modo amplo e, mais do que isso, entender o tempo como processo, em que o resto é também imagem ambígua do que será o futuro (GINZBURG, 2012, p. 109).

A escrita ficcional dos autores – justamente por ser polissêmica e plurissignificativa – confere um aprendizado refratado. Num jogo labiríntico, a percepção múltipla da existência evocada através da mundividência, tão cara e exposta em suas entrevistas, se propaga ao modelo das ondas que são desviadas de direção ao incidirem sobre uma determinada interface. Em outras palavras, embora distintos, os romances estudados apresentam processos narrativos que buscam – através da ficção como resistência – incidir sobre o leitor de maneira refratária, confundindo a direção de sua compreensão para discutir muito mais do que jogos detetivescos, viagens exóticas ou memórias embaçadas.

Os restos, as fotografias, os rastros perseguidos estão dispersos nos romances, que embora não se configurem como romances de testemunha, apresentam-se como narrativas inscritas num momento de crise global bastante acentuada. Essa ficção nos leva a refletir não sobre uma possível crise do romance na (pós) modernidade, mas sim da crise¹⁴⁰ no romance. Inscrita no início do século XXI, a ficção de Bernardo Carvalho e Francisco José Viegas explora a memória recente (embora talhada em matéria ficcional) como forma de compreender a existência humana e alargar a visão sobre assuntos que ali se destacam. Ambos os escritores, em suas entrevistas, em especial o escritor português, assinalam o papel preponderante da memória¹⁴¹ em suas narrativas. Para Francisco José Viegas, seu personagem recorrente, Jaime Ramos, exemplifica ou metaforiza uma tentativa de acerto de contas com a memória do império. É possível verificar, em seus últimos romances, o quanto a identidade do personagem é atravessada pela história de Portugal. Assim como, nos romances de

¹⁴⁰“Nosso mal estar parece fluir de uma sobrecarga informacional e perceptual combinada com uma aceleração cultural, com as quais nem a nossa psique nem os nossos sentidos estão bem equipados para lidar. Quanto mais rápido somos empurrados para o futuro global que não nos inspira confiança, mais forte é o nosso desejo de ir mais devagar e mais nos voltamos para a memória em busca de conforto” (HUYSEN, 2000, p.32).

¹⁴¹ Vale considerar, ao observar a questão da memória nos romances de Francisco José Viegas, o que afirma Jeane Marie Gagnebin acerca da rememoração, que “[...] também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, mas também agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente” (GAGNEBIN, 2006, p.57)

Bernardo Carvalho, o trânsito recorrente no qual as personagens são lançadas configura suas identidades dentro de espaços-tempo¹⁴² históricos que, embora tratados ficcionalmente, buscam situá-las dentro de suas crises (a (re)visão da situação indígena no Brasil em *Nove Noites*, o comunismo e a religião, em *Mongólia*, a crise do PCC, em *O sol se põe em São Paulo*). A crise que se instaurou no mundo globalizado acerca da diluição das fronteiras, da revisão histórica (da constatação que a escrita da memória pode ter sido mal contada) – ou seja, uma memória coletiva que se mostra diluída e fragilizada – e da fragmentação das identidades são aspectos que temos tentado evidenciar a partir dos romances dos autores.

Conforme assinala Jeane Marie Gagnebin, o narrador sucateiro “[...] pega as sobras, os restos, aquilo que a história oficial não sabe o que fazer”. Para W. Benjamin, essas sobras são o sofrimento e o inominado (GAGNEBIN, 2006, p.104). Logo, é possível observar, portanto, que as narrativas desses autores – ao serem realçadas pelo trânsito que as caracteriza – inscrevem-se como formas que exploram essas sobras, esses restos, essas perdas¹⁴³. Os verbos perder e buscar são *estopins* das ações dos personagens: perde-se a vida, perde-se um amor, perde-se a si mesmo; busca-se uma história, busca-se um amor; busca-se a si mesmo. Interessante também notar que os personagens, em trânsito geográfico ou temporal, procuram dar sentido às suas vidas. Nesse processo, encontram-se com o passado (de si, dos outros e da história) e, como na metáfora do ‘jogador’, de Z. Bauman, precisam jogar com as cartas ou os dados que tem. O coringa ou o lado seis é a desconfiança, porque em se tratando de ficção e de história, crer piamente no que é contado pode levar a caminhos que se bifurcam e, no final de um deles, encontrar o precipício. Tal desconfiança dá-se, nas narrativas em estudo, de forma ambivalente, inclusive porque o personagem desconfia dos elementos dispostos para seguir sua viagem – as pistas e depoimentos para Jaime Ramos, as cartas, diários e histórias contadas para os personagens de Bernardo Carvalho – assim como o leitor desconfia da história que lê. Desse modo, o ato de narrar – na escolha da primeira pessoa em Bernardo Carvalho e da terceira onisciente em Francisco José Viegas – evidencia um jogo particular de contar a(s) história(s) cuja tentativa – ainda que seja simplesmente contar uma história – recupera elementos da memória individual ou coletiva.

A memória, hoje, tornou-se uma obsessão cultural, tanto que, para Andreas Huyssen,

¹⁴² Sobre o espaço-tempo na contemporaneidade, Andreas Huyssen assinala que esses são “[...] categorias fundamentalmente contingentes de percepção historicamente enraizadas, estão sempre intimamente ligadas entre si de maneiras complexas, e a intensidade dos desbordantes discursos de memória, que caracteriza grande parte da cultura contemporânea em diversas partes do mundo de hoje, prova o argumento” (HUYSEN, 2000, p.10).

¹⁴³ No romance *O sol se põe em São Paulo*, de Bernardo Carvalho, o narrador, na metade do romance, assim expressa: “Agora era a minha vez de sentir a dor dos personagens que tudo perdem. O meu romance começa aqui” (CARVALHO, 2007, p.93).

em obra já referida¹⁴⁴, quanto “[...] mais nos pedem para lembrar, no rastro da explosão da informação e da comercialização da memória, mais nos sentimos no perigo do esquecimento e mais forte é a necessidade de esquecer” (HUYSEN, 2000, p. 20). De acordo com o crítico, o excesso de informação, a aceleração dessas informações, a relação espaço-tempo que as condicionam, conduz a memória à outra forma de esquecimento e, paradoxalmente, “[...] o esquecimento é uma forma de memória escondida” (FREUD *apud* HUYSEN, 2000, p. 18). Constatação que revela ser a memória (também) transitória e, conseqüentemente, passível de esquecimento: por isso humana e social, porque não podemos confiar plenamente nela¹⁴⁵.

O filme *Amnésia* (*Memento*, 2000), dirigido por Christopher Nolan, é emblemático desse esquecimento que acomete o indivíduo contemporâneo. A narrativa centra-se na história de Leonard Shelby e sua amnésia anterógrada¹⁴⁶. Apresentado em duas sequências narrativas, uma em cenas em preto e branco que contam os fatos linearmente, enquanto que as cenas coloridas revelam uma ordem reversa, o filme mostra a trajetória e o esforço de Leonard Shelby para procurar o assassino de sua esposa, ao mesmo tempo em que tenta controlar os mecanismos objetivos de memória para não perder sua identidade, ou melhor, construir-se subjetivamente quando é impossibilitado de tal por essa falta de memória recente. Desesperado pela dificuldade em reter na memória os últimos acontecimentos, o personagem lança mão de dispositivos como a tatuagem corporal, fotografias em polaroide com legendas sobre a imagem, anotações em cadernos e folhas.

Preciso acreditar num mundo fora da minha mente. E que minhas ações ainda têm um significado. Mesmo que eu *não lembre* delas. Preciso acreditar que, ao fechar meus olhos, o mundo continua aqui. Acredito que o mundo continua aqui? Continua a existir? Sim. Todos precisam de *espelhos* para *se lembrarem de quem são*. Não sou diferente. Onde eu estava? (Fala do personagem Leonard Shelby, em *Amnésia*, grifos nossos).

¹⁴⁴ HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. A passagem que segue refere-se justamente à indagação que o crítico faz acerca da mercantilização dessa memória, visível, por exemplo, em relação ao Holocausto.

¹⁴⁵ HUYSEN, 2000, p.37.

¹⁴⁶ A palavra- título do filme norte-americano, *Memento*, remete à mesma ideia de *souvenir*, termo francês que designa as famosas lembrancinhas de viagem (chaveiros, bibelôs etc) que possuem identificação com o momento e o lugar visitados. No filme em questão, remete às tatuagens que o personagem Leonard Shelby vai fazendo em seu corpo para lembrar os fatos recentes e transformá-los em pistas para sua busca e, também, às fotografias em polaroide que tira e “lê” numa tentativa de dar uma ordem à história desses fatos. A amnésia anterógrada que acomete o personagem Leonard Shelby diz respeito à deficiência de formar novas memórias ou reter na parte do cérebro responsável os acontecimentos recentes. RIGO, Fábio Scramin; OLIVEIRA, Marcelo de Almeida. **Amnésia e inferências sobre a memória**. Disponível em: <http://www.ic.unicamp.br/~wainer/cursos/906/trabalhos/M2_Amnesia_009264_008632.pdf>, acesso em 20 de julho de 2013.

A fala final de Leonard Shelby ilustra dois aspectos que procuramos evidenciar nesse subcapítulo: o esquecimento e a lembrança. Se, por um lado observamos a quantidade de estudos direcionados (nas mais diversas áreas) sobre a memória, sua recuperação, sua musealização, bem como discussões acerca da memória imaginada¹⁴⁷ e da memória vivida, já assinalamos a partir dos estudos de W. Benjamin e T. Adorno que a memória está relacionada a dois verbos fundamentais. Ao primeiro aplica-se o verbo “articular”, ao segundo, “esclarecer”. Desse modo, distintivamente, ambos os filósofos, em espaços caracteristicamente demarcados, ensejam a necessidade de pensar a memória dentro da problemática do “não-perder”. Não se pode perder a experiência (vivida ou sofrida). Ao contrário, ela precisa ser repassada aos demais, ao coletivo, para que, através da articulação com os discursos da história ou como forma de esclarecimento (aprendizagem), ela se manifeste aos demais.

Em *Experiência e Pobreza* (1933), W. Benjamin atesta que a pobreza de experiência não está mais circunscrita ao nível do privado, mas é de toda a humanidade e, conseqüentemente, uma nova barbárie. A incomunicabilidade que a Primeira Grande Guerra acarretou – que as sequentes ampliaram e que no medievo já se tinha observado – concretiza-se na impossibilidade da transmissão de experiência. Conforme o filósofo alemão, isso se justifica (se for possível pensar nessa barbárie como justificativa (?)) porque “[...] nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadoras que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes” (BENJAMIN, 1994, p. 115). A afirmação de W. Benjamin enquadra quatro espaços de experiências que precisam e necessitam resistir à incomunicabilidade para que se possa, conforme suas acepções, “articular” a memória do passado ao presente e ao futuro ou “esclarecer”, conforme T. Adorno, essa experiência, no presente e no futuro. O que é importante notar, a partir da afirmação de W. Benjamin, é que esses espaços de condições bélica, econômica, individual e ética expõem o mais elevado grau de experiências radicais de silenciamento (e, no decorrer da história, de esquecimento) que quaisquer outros espaços. A desmoralização e silenciamento, por exemplo, de momentos ditatoriais na América Latina durante determinados períodos e sua (re)escrita histórico-discursiva demonstra um aspecto desse esquecimento.

¹⁴⁷ A. Huyssen atesta a dificuldade, ou antes a noção problemática que esse adjetivo agrega ao termo memória, uma vez que toda memória é imaginada. Entretanto, como afirma o crítico, “[...] ela nos permite distinguir memórias relacionadas às experiências vividas de memórias pilhadas nos arquivos e comercializadas em massa para o consumo rápido” (HUYSEN, 2000, p.40).

O que se pode perceber na sociedade contemporânea, portanto, é que “[...] os críticos acusam a própria cultura da memória contemporânea de amnésia, apatia ou embotamento” (HUYSSSEN, 2000, p.18). Tais características dessa memória endossam a questão do esquecimento no filme *Memento*. Como assinalamos, o personagem está preso ao processo do esquecimento (enquanto doença da memória) e, ao mesmo tempo, que esse problema se configura como a luta contra essa perda da memória recente e favorece a impossibilidade de ter que se relacionar com essa perda. Um paradoxo que ocupa, segundo A. Huyssen, a sociedade contemporânea. O verbo *lembrar*, evocado na citação duas vezes (*lembrar* - das ações passadas - e *lembrar* - de si), primeiro de forma negativa, depois a necessidade de espelhos para um autorreconhecimento faz lembrar o do verso de Drummond mencionado anteriormente: “*Não osciles entre o espelho e a/memória em dissipação*”.

O espelho, dentro das perspectivas que traçamos aqui, demonstra-se como tentativa de consolidação de uma identidade que chama especial atenção em dois contos da literatura brasileira: *O espelho*, de Machado de Assis e *O espelho*, de Guimarães Rosa. Este último faz parte da obra *Primeiras estórias* (1962) e possui caráter filosófico. Apresenta um narrador que questiona o sentido da vida, da existência e de sua identidade ao se deparar duas vezes diante de um espelho¹⁴⁸. Percebemos que a passagem “se ver refletido no espelho” sinaliza uma metáfora para a existência do próprio homem, pois é se reconhecendo, ou não, no espelho que o homem se percebe dono de uma determinada identidade. E, de certa forma, o conto concretiza os famosos versos do poema *Retrato*, de Cecília Meireles, “*Em que espelho ficou perdida a minha face?*”.

Num primeiro momento, o narrador conta sua experiência a um interlocutor, “Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições.” (ROSA, 2005, p.113), dedicando-se a analisar as propriedades de um espelho. Desde sua veracidade ao revelar a imagem de alguém às lentes de uma câmera fotográfica que deveriam, por sua vez, retratar a verdade, acabam por esbarrar na descrença do narrador, “Ainda que tirados de imediato um após o outro, os retratos sempre serão entre si *muito* diferentes.” (ROSA, 2005, p. 113). Justificando que nossa falta de atenção a eles, não nos permite verificar essa verdade. Ademais, refere-se

¹⁴⁸ É interessante ressaltar características singulares desse conto dentro da obra. Dos vinte e um contos, ele está centralizado, é o décimo-primeiro. Diferentemente dos demais, o autor emprega uma linguagem erudita em contraposição à poética da oralidade determinante nos demais. Porém, ao lado de temas recorrentes na obra como a loucura, o devaneio, o desconhecido, as sondagens no inconsciente, o conto inscreve-se como um “entre-lugar” que habitam tanto o louco quanto o infante (ROSA, Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p.113-120).

também aos olhos, “Os olhos, por enquanto, são a porta do engano; duvide deles, dos seus, não de mim.” Pois se dizem, “os olhos são espelho d’alma”, para esse narrador “ensimesmado”, os olhos são enganosos e, por isso, não dizem da alma o quanto deveriam. Ocultam, melhor dizendo. Os olhos de Capitu são a representação máxima dessa consideração, “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”.

Retomando suas explicações sobre os espelhos, o narrador parte de uma exposição matemática sobre eles e encaminha-se para o plano mítico – recuperando o mito de Narciso – e para o plano místico-supersticioso, “é a superstição fecundo ponto de partida para a pesquisa”. Desse modo, partindo do pressuposto de que para determinados povos primitivos, o reflexo da pessoa era a sua alma, o contador da história começa a narrar efetivamente os fatos: como, quando e onde avistou dois espelhos: por acaso, ainda moço, num edifício público. Dois espelhos que faziam um jogo de reflexo apresentavam a visão de si mesmo, “uma figura, perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo. Deu-me náusea, aquele homem, causava-me ódio e susto, eriçamento, espavor. E era – logo descobri...era eu, mesmo!” (ROSA, 2005, p. 115). Posterior a essa descoberta, o narrador procede a uma tentativa de buscar a si próprio, “olhos contra olhos”, “ao eu por detrás de mim”. Nessa resolução, dedica-se a “devassar” a sua nebulosa verdadeira forma. Começa por um bloqueio visual na tentativa de eliminar “as superfícies enganadoras de sua imagem”. Primeiro anula seu elemento animal, seu sócio, a onça. Depois, elimina os traços de parencas – pais e avós; na sequência, as paixões, as ideias de outras pessoas e os “efêmeros interesses”. Ao proceder nessa atividade de “abstrair, excluir, abstrar” sua imagem, o narrador começa a ter dores de cabeça terríveis e abandona o projeto, deixando de se olhar no espelho.

Entretanto, “um dia...”, o narrador volta a mirar-se no espelho, qual a sua surpresa ao não encontrar reflexo, forma alguma de si. Assustado, deixa-se cair numa poltrona. Volta a encarar-se e “Nada. E, o que tomadamente me estarreceu: eu não via os meus olhos. No brilhante e polido nada, não se me espelhavam nem eles!” (ROSA, 2005, p.119). E conclui ser então, um “des-almado”. Percebe-se não uma identidade única, mas um ser formado por tudo aquilo que eliminou de si, o outro. Extraído esse outro, fica o vazio.

Finalmente, depois de anos, depois de outros grandes sofrimentos, o narrador se depara outra vez com um espelho. E eis que o espelho lhe mostra seu rosto novamente, mas agora um “rostinho de menino, de menos-que-menino”. E essa visão o faz considerar a seguinte indagação: *Você chegou existir?*. E a resposta é indagativa: Sim?. Ao outro, ao interlocutor. Em *O espelho*, percebemos a necessidade do narrador de sair de si, de não se ver,

para tentar voltar a uma possível “essência” de si, “sair do si para encontrar o mim”. Vemos nesse conto, o que Alfredo Bosi sinaliza sobre a obra de Guimarães, “A linguagem como auto-expressão, jorro imediato do Inconsciente, válida em si mesma, aquém do esforço de significar o real [...]” (BOSI, 2003, p. 433), pois o narrador constrói sua existência ao narrar, vai se construindo à medida que se vê no espelho, se não vê e volta a se ver em outra forma, modificado pelo amor – “Por aí, perdoe-me o detalhe, eu já amava – já aprendendo, isto seja, a conformidade e a alegria. E...Sim, vi, a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto;[...]”. E essa construção se faz através do processo discursivo-narrativo, na medida em que ao narrar sua história, compreende um pouco mais de si ou de sua “possível identidade”, o “quem sou”. Perscrutar os labirintos da alma humana, em suas mais complexas instâncias, nos faz perceber o jogo acerca da construção identitária como podemos ler na voz do narrador de *O espelho*:

- Você chegou a existir?

Sim? Mas, então, está irremediavelmente destruída a concepção de vivermos em agradável acaso, sem razão nenhuma, num vale de bobagens? Disse. Se me permite, espero, agora, sua opinião, mesma, do senhor, sobre tanto assunto. Solicito os reparos que se digne dar-me, a mim, servo do senhor, recente amigo, mas companheiro no amor da ciência, de seus transviados acertos e de seus esbarros titubeados. Sim? (ROSA, 2005, p. 120)

De *transviados acertos e esbarros titubeados* tem sido feita a história não somente desse personagem de Guimarães Rosa. A discussão que pleiteamos acerca da *sedução do presente* e do modo como essa sensação tem se relacionado à forma de compreendermos a história social instaura um processo antagônico. Segundo Andreas Huyssen, a grande preocupação contemporânea tem sido buscar lugares para guardar a memória (museus, mausoléus, centros culturais comemorativos) e espaços micros (*chips* de memória em celulares, câmeras, computadores) que comportem tamanho maior para se guardar essa memória. Se por um lado, os espaços buscaram guardar a memória¹⁴⁹ da história que pode (e deveria) ser articulada e esclarecida, pensando nos pressupostos de W. Benjamin e T. Adorno tornaram-se, também, lugares de comércio e visitação turística. À parte essa dupla função, o que chama mais atenção é o fato de as cidades (especialmente as que sofreram impactos de transformações histórico-sociais¹⁵⁰) passarem a lidar com essa experiência da memória a

¹⁴⁹ A hipótese de A. Huyssen é que na “[...] proeminência da mnemo-história, precisa-se da memória e da musealização, juntas, para construir uma proteção contra a obsolescência e o desaparecimento, para combater a nossa profunda ansiedade com a velocidade de mudança e o contínuo encolhimento dos horizontes de tempo e espaço” (HUYSEN, 2000, p. 28).

¹⁵⁰ A. Huyssen detém-se à análise da transformação arquitetônica de Berlim (capital alemã) depois da Segunda Grande Guerra e da Queda do Muro. Convém ressaltar, entretanto, que muitas são as cidades ícones (capitais ou não) que se transformaram e a “reescreveram” sua história depois de determinados colapsos (provocados pela

partir de suas construções arquitetônicas.

As identidades nacionais veiculam assim determinadas transformações nas releituras de suas histórias e adaptações que passam a realizar em seus projetos arquitetônicos. Dentro da crítica literária chama a atenção como a literatura – circunscrita ao plano da literatura contemporânea – irá se relacionar com esses projetos de configuração temporal e espacial da (pós)modernidade.

Hoje, tanto a memória pessoal quanto a cultural são afetadas pela emergência de uma nova estrutura de temporalidade, gerada pelo ritmo cada vez mais veloz da vida material, por um lado e pela aceleração das imagens e das informações da mídia por outro. A velocidade destrói o espaço, e apaga a distância temporal. [...] é evidente que essa simultaneidade, essa presentidade sugerida pelo imediatismo das imagens, é em larga medida imaginária, e cria suas próprias fantasias de onipotência: a troca incessante de canais vista como a estratégia contemporânea de desrealização narcísica (HUYSEN, 2000, p.74-5)

Ao reiterar a velocidade e a rapidez que afetam a temporalidade e, consequentemente, a memória individual e coletiva, A. Huyssen constata a dissolução dos espaços e do próprio tempo. O impacto do presente¹⁵¹, assinalado pelo excesso de imagens imediatas, é relacionada pelo crítico à condição de forma imaginária, a qual sugere um poder absoluto sobre o momento atual. A captação imediata de fatos sociais, por exemplo, por câmeras de ruas, da imprensa, da imprensa não oficial, a partir de ferramentas como *smartphones* e *tablets*, aliados à facilidade que a internet em suas redes sociais dispõe ao indivíduo e à coletividade, corrobora essa ilusão de poder absoluto. Essa ilusão conduz à falta de referencialidade com o real, quesito que faz o presente sucumbir “[...] ao seu poder mágico de simulação e projeção de imagens” (Idem, p.75). Desse modo, acaba por gerar a confusão dos limites entre fato e ficção, realidade e percepção, o que resulta no processo da simulação e “[...] o sujeito pós-moderno se dissolve no mundo imaginário da tela” (Idem, ibidem).

O que observamos, portanto, dessa visão decantada do intelectual alemão, é que existe um paradoxo nessa condição espaço-temporal. Se por um lado há o presente e sua função esmagadora do passado, há também a desordem desse presente. A aceleração de tudo que nos

natureza – como terremotos e tsunamis – ou pelo homem – bombas atômicas ou guerras civis). Essa reescrita também corresponde ao fato de a cidade ser lida como texto, conforme afirma o intelectual alemão: “[...] a cidade tornou-se algo como um prisma, através do qual podemos enfocar questões como o urbanismo e a arquitetura na contemporaneidade, a identidade nacional e a questão do Estado, a memória histórica e o esquecimento” (HUYSEN, 2000, p. 89).

¹⁵¹ Há que se notar treze anos depois do texto de A. Huyssen o impacto das mídias sociais que confirmar o imediatismo e a presentidade dos fatos. Assinalando ao mesmo tempo a presença (em rede) das ações – sejam individuais ou coletivas, no caso das manifestações populares que ocorreram entre junho e julho do corrente ano nas mais diversas cidades do país – quanto apagamento dos fatos, ou melhor, esquecimento quase imediato, também, dos motivos que conduzem à exposição.

cerca, condicionada à necessidade consumista que marca a sociedade capitalista atual, resulta na “rápida obsolescência”. Ou seja, o presente é passado. E esse resultado, conforme A. Huyssen, é a amnésia. Desse sentido, portanto, decorre o paradoxo ou dialética sobre a convivência entre a amnésia do presente e a memória do passado. Essa característica move para a necessidade de, a partir do fascínio pelo passado conquanto “efeito colateral compensatório”, conduzir à desaceleração da modernização e, conseqüentemente, dessa amnésia do presente. Ademais, a “[...] rememoração dá forma aos nossos elos de ligação (*sic*) com o passado, e os modos de rememorar nos definem no presente” (HUYSEN, 2000, p.67).

4.2 – O fio da memória na ficção de Francisco José Viegas

*A memória é frequentemente ridícula,
mas é o único instrumento que permite
imaginar histórias verdadeiras.*

Lourenço Marques

Lourenço Marques. Niassa. Pemba. Nampula. Lichinga. Beira. Maputo. Das províncias de Moçambique seria possível listar um itinerário e desenhar um mapa para uma viagem pelo norte do país. Esse desenho, traçado pela memória do passado e pelos rabiscos do presente de Miguel, personagem central do romance *Lourenço Marques* (2002), de Francisco José Viegas, permite ao leitor transitar pelas ruínas de um espaço e de um tempo que não existem mais. Publicado em Portugal com o título *Lourenço Marques*, no Brasil foi lançado pela editora Língua Geral e renomeado de *A luz do índico* (2007). Se de um lado temos um título referencialmente espacial, de outro temos uma referência imagética que atravessa a narrativa de Francisco José Viegas. Autor reconhecido por seus romances policiais, cujo detetive Jaime Ramos tornou-se figura singular em duas das narrativas em enfoque: *Longe de Manaus* (2005) e *O mar em Casablanca* (2009), apresenta uma narrativa que sugere já em seu título, *Lourenço Marques*, um viés incômodo.

Lourenço Marques era o antigo nome de Maputo, capital e maior cidade de Moçambique e sugere, após a leitura do romance, a relação espaço-temporal entrevista a partir das lembranças de Miguel ao retornar a Moçambique depois de vinte e sete anos. A referência

imagética é percebida no título da obra publicada, no Brasil, como *A luz do índico*. Sem deixar de lado o referencial espacial – o oceano Índico que banha Moçambique a leste – focaliza-se, contudo, a luz. Nesse sentido, percebemos uma visada poética no título do romance quando nos deparamos com a afirmação de Miguel ao explicar essa luz, “Aquele luz perseguira-o como uma ameaça e como um aceno fatal, tão cortante como a lâmina do seu primeiro canivete, tão brilhante como os raios que se viam ao longe, sobre o mar da Inhaca, a partir da varanda da casa, ao fim da tarde.” (VIEGAS, 2007, p. 128). A personificação da luz em ameaça ou aceno fatal, a perseguição ou a morte, sugere a importância que isso terá para o desenvolvimento da trama.

A referência à província da atual Maputo recupera um passado anterior à guerra civil de Moçambique e um presente marcado pela destruição deixada por ela. Elemento que atravessa constantemente a narrativa, a guerra é revista pelos olhares dos que ficaram e sofreram suas atrocidades e daqueles que fugiram e já não possuem identificação com ela. Entretanto, não se trata de um romance que pretenda – na esteira dos romances de formação – discutir a construção de uma identidade nacional em uma África pós-colonialista.

O romance inicia com a descoberta do cadáver de Gustavo Madane, integrante da Frelimo, “Quinze anos de guerra, desmobilizado em 1993. Tratava o Samora por ‘tu’.” (VIEGAS, 2007, p.17). O ex-combatente tornara-se figura de várias passagens pela polícia, a qual andava no seu encalço esperando algum deslize, especialmente, o capitão Domingos Assor, cujo passado, iremos descobrir no decorrer do romance, era marcado por mágoas pessoais em relação à Madane.

Uma ruptura corta a narrativa e conduz o leitor ao aeroporto de Maputo. Através da utilização do discurso indireto livre, uma onda de lembranças são evocadas pelo personagem que, ao descer do avião, ouve a voz do auto-falante citar: Pemba, Beira e Nampula. Ou as cidades do passado: Beira, Nampula e Porto Amélia. A voz e as cidades citadas são os fios que reacendem a memória do lugar e de um passado distante. Utilizando-se do fluxo de consciência, os pensamentos do personagem são apresentados num grande jorro de informações e lembranças que recuperam, através da linguagem, o passado colonial de Lourenço Marques, a Pérola do Índico.

Com o voo atrasado, o personagem dirige-se ao bar do aeroporto. Nesse momento, temos uma das cenas que corroboram nossa compreensão de um romance que, de forma dialética, apresenta o discurso dos clichês colonialistas, mas se contrapõe, na afirmação de Mário César Lugarinho em seu artigo *Trânsitos por ruínas*: resistência e subjetividade na

literatura na era da globalização (2004), aos “discursos cristalizados a respeito da guerra e da independência dos países africanos”, o discurso de Miguel. O personagem que, descobriremos no andamento da narrativa, retorna a Maputo à procura de seu amor de adolescência, Maria de Lurdes.

Em conversa com Daniel Venda, este lhe narra a transformação de Moçambique, à qual Miguel ouve com certo tom de descaso e ironia. E, é nesse momento que vemos reverberar um discurso que foge aos padrões críticos enaltecendo as nações que deixaram de ser colônias para demonstrar um universo estonteante. De acordo com Mário C. Lugarinho, o que se apresenta é uma fala perturbadora que traz à tona um tipo de discurso “[...] que a urgência e as contingências da História recente teimam em empurrar para debaixo do tapete. O discurso de Miguel é, sobretudo, uma fala advinda de uma experiência íntima, irrepetível e fundadora” (LUGARINHO, 2004, p.12-3).

Esse discurso pode ser percebido no momento em que Miguel encontra-se no aeroporto. Tal capítulo é bastante emblemático dentro das narrativas de Francisco José Viegas por duas razões bastante significativas. A primeira justifica-se pela cena decorrer num espaço de trânsito: o aeroporto. Porta de entrada e saída, o aeroporto configura-se, como assinalamos em capítulo anterior, como local de trânsito. A segunda, porque esse espaço de trânsito que, a princípio, nada teria demais se fosse apenas uma transição entre a Europa e a África, mas que é, também, um espaço de memória. Ao iniciar o capítulo, percebemos a seguinte descrição:

Os ruídos do aeroporto não são os mesmos, mas ele recorda-se da voz dos altifalantes, há muito tempo, lembra-se da voz pomposa, irritante, com a gramática correcta e as vogais abertas: “Voo para Pemba com escalas na cidade de Beira e em Nampula”. Melhor: voo DETA para Beira, Nampula e Porto Amélia. Para Porto Amélia. Foi o que os seus ouvidos ouviram, quisesse ou não. Voz traiçoeira. Colonial. Roupas coloniais, arquitectura colonial, Bairro das Colónias, portugueses envergonhados excepto nos nomes, que eram grandiosos e evocavam oito séculos de História: Bairro das Colónias. Roupas coloniais (VIEGAS, 2006, p. 22).

A passagem assinala a visão presente desse passado colonial que atravessa a capital moçambicana. O personagem Miguel torna-se emblema dessa memória que ainda está conectada ao passado colonial, como percebemos na introdução da passagem. O excesso de expressividade acerca do termo “colonial” indica, conforme Edward Said, o significado desse passado imperial dentro da realidade de milhões de pessoas, “[...] onde sua existência como memória coletiva e trama altamente conflituosa de cultura, ideologia e política ainda exerce enorme força” (SAID, 1995, p.43).

À parte isso, dialoga com esse a memória do império, da “Metrópole”, com artifícios

paradoxais: “portugueses envergonhados”, mas que, à exceção, “oito séculos de histórias” eram evocados. O pensamento onisciente é um diagnóstico da vergonha da colonização exploratória, entretanto, a grandiosidade ainda se mantém no uso de nomes extensos e imperiais a designar ruas e direções. Nomes que rememoravam os oito séculos. Ou seja, essa visão literária, explorada através da voz de Miguel a dirigir-se a Venda, outro português em passagem por Moçambique, conduz ao posicionamento final que a passagem a seguir assinala,

Não fales da guerra, Venda, que eu torturo-te: enquanto andavas aos tiros, a defender a Pátria, a dormir no mato e a apanhar malária, eu comia banana com leite condensado, bifes com molho de amendoim, bolo catembe, caranguejos à sofala, cuzcuz de Moçambique, matapá e mimini, ia à Pastelaria Princesa comer empadas e babás (VIEGAS, 2006, p. 27).

Essa passagem do capítulo demonstra a relação entre Miguel e a guerra de libertação. Como português que saiu de Moçambique, justamente no momento crucial do processo de descolonização, o personagem revela sua posição em relação ao período. Alicerçado dentro dos elementos que temos discutido – a memória recente e o esquecimento –, Miguel evidencia o outro lado dos que (não) participaram da luta pela independência de Moçambique e, em contrapartida, demonstra os prazeres culinários (da fartura) diante daquele que correu risco de tiros, doenças e fome. Além disso, o fato do personagem referir-se às comidas específicas da região africana recupera a questão da memória, o caso da *madeleine* em Marcel Proust, outrossim essa memória na Metrópole ocupa lugar opositivo à memória sentimental de Proust. A memória (recente) que o personagem recupera não se dá pela comida, mas sim pelo encontro com alguém que vivenciou – de perto – as atrocidades da guerra colonial em África e essa memória se contrapõe à sua, na Metrópole a degustar pratos (típicos da *Madeleine*) que lhe causavam outra lembrança.

É interessante notar essa ambivalência, ou melhor, contradição da memória da guerra para os dois personagens: Miguel e Venda. Tal condição pode ser compreendida como a própria construção identitária desses personagens.

[...] a guerra passou, e eu estive sempre nas tintas para a guerra, durante anos acumulei mensagens de todo o lado, nunca soube o que colecionara, recados curtos de gente que queria reencontrar-se e nunca saberei explicar porque não de querer reencontrar-se pessoas tão diferentes como estas, uma porque vivia na CUF e frequentava os Velhos Colonos onde praticava natação embora estudasse no Liceu Salazar, e dizia kanimambo pela memória e eu continuo jurando, xikueumbo xanhaque, que ainda volto para minha terra, ambanine, amigo! tenho saudades,[...] (VIEGAS, 2006, p. 27)

Como observamos na passagem acima, o posicionamento de Miguel é bastante incisivo na visão bipartida que se pode ter diante da guerra, ao passo que ele não compreendia a necessidade do reencontro (ação já intermediatizada pela memória, busca-se “reeencontrar” algo ou alguém com quem já se teve contato e, por isso, a necessidade de outro ou novo encontro), especialmente, em se tratando de pessoas diferentes. E, o que chama também a atenção é a contradição identitária desse personagem, ao transitar entre ser português e moçambicano. De um lado, os lugares que frequenta como colono e de outro as expressões linguísticas africanas: “kanimambo”, “xikuembo xanhaque” e “ambanine”. A primeira, além de significar “obrigado”, é título de canção popular de Moçambique, de autoria de João Maria Tudela. A segunda expressão, referente a uma exclamação religiosa, possivelmente, já que “xikuembo” refere-se a Deus, ser supremo, eterno e é antecedida do verbo “jurando” e à promessa de retorno vem ao encontro da despedida, “ambanine”, Adeus!

O fluxo de memórias passadas e, em especial, a escolha das palavras do acervo linguístico moçambicano coloca o personagem Miguel em contato com seu passado. De forma paradoxal, o sentimento oscila entre a saudade e a tentativa de expressar certo descaso (“estar nas tintas”). Porque a saudade vai operando, conforme o próprio personagem sinaliza, em sua memória a partir das “recordações como uma catástrofe”. A catástrofe, nessa passagem da narrativa, passa a ser a confusão de espaços, tempos e saudades (não só de Miguel, mas de várias pessoas que tiveram que sair/fugir de Maputo como Helena e Jorge Henrique que se entrelaçam no discurso verborrágico do personagem), que culmina na interjeição expressa por Miguel: “[...], um abraço maningue apertado, gente chunguila, sem canganhiça, que nomes eu te atirava à cara, Venda. Tchova, tchova! Tchova a memória” (VIEGAS, 2006, p. 28). A palavra *tchova* é uma palavra tradicional em Moçambique e é o nome dado aos carrinhos de transporte empurrados à mão. Na expressão usada por Miguel, refere-se ao verbo *tchovar*, no sentido de empurrar. Empurrar ou conduzir essa memória para onde? E qual ou quais memórias?

[...] podiam ser estas memórias ou ser outras, [...] tu não sabes mas eu não venho à procura de uma vitória, não venho à procura de um combate que ficou por fazer, eu sou um derrotado, um dos vencidos, nunca poderia querer ganhar uma guerra em que não entrei, não me lembro do cheiro de pólvora, do cheiro dos mortos, do cheiro de merda, do cheiro do suor, do cheiro das feridas, do cheiro das queimaduras, do cheiro do pó, do cheiro dos outros homens. *Lembro-me* de uma cidade. *Lembro-me* de uma estrada. *Lembro-me* de um retrato. *Lembro-me* de uma tarde fantástica, *lembro-me* de ter dezasseis anos, talvez quinze, talvez oito ou sete, ou seis, ou de não ter idade, e *lembro-me* disso fazer sentido (VIEGAS, 2006, p. 28-9, grifos nossos).

A questão nessa memória relatada por Miguel, novamente, é o paradoxo. O fato de não se ter certeza sobre as memórias conduz, entretanto, à ênfase dada pelo personagem aos elementos da guerra colonial (cheiro de pólvora, cheiro dos mortos, da merda, do suor, das queimaduras). Pertencente à classe dos derrotados porque não foi à guerra, Miguel, ao negar uma lembrança, enfatiza sua importância pela memória do não. A sequência de frases negativas evoca uma memória sensorial. Para Dominique Veilton (citado por Michel Pollak), é “[...] nas lembranças mais próximas, aquelas que guardamos recordações pessoais, os pontos de referência geralmente apresentados nas discussões são [...] de ordem sensorial: o barulho, os cheiros, as cores” (POLLAK, 1989, p. 11). Ou seja, ele pode afirmar *não lembrar*, mas enumera todos esses cheiros como se soubesse dessa lembrança. A ironia se dá na sequência. O uso do *não* afirma os aspectos de experiência traumática da guerra civil em Lourenço Marques, e essa não-lembrança, portanto não faz sentido. Enquanto que, a lembrança enquadrada na cidade, na estrada, no retrato e de uma tarde fantástica numa idade incerta é que faz sentido. O que o fragmento da fala de Miguel caracteriza é a necessidade de não se lembrar desse passado hostil e negro de mortes e motivação política. Essa ironia pretende demonstrar o silêncio sobre esse passado histórico na sociedade portuguesa. Além de irônico, revela a condição melancólica como identidade de Miguel. A resignação de quem não foi à guerra e conforma-se (e ironiza) tal situação. Por isso, o verbo *lembrar*, que finaliza o fragmento, expõe o que poderíamos caracterizar como a tônica do romance.

A busca de Miguel por Sara, ou Maria de Lurdes, torna-se uma demanda, semelhante aos romances medievais, em que os cavaleiros saíam em busca do Graal ou de suas donzelas sequestradas. Mas, antes de ser por uma pessoa, agora o que se busca é um passado que poderia ter sido e não foi. Como o verso de Manuel Bandeira, em *Pneumotórax*, “A vida inteira que podia ter sido e que não foi”, Miguel é o personagem de uma “narrativa memorialista sem ressentimentos ou saudades” que, ao transitar pelos lugares de Moçambique, relembra os lugares, as pessoas e as imagens de um passado que ficou congelado no tempo e que é sua identificação.

O capítulo 11, um dos mais longos do romance, deixa transparecer, através de um fluxo de lembranças que jorram no discurso do narrador, a vida de Miguel. São imagens musicais, cinematográficas, esportivas, culinárias, visuais que buscam ordenar o passado do personagem.

Exatamente por essa ordem: a piscina do hotel, o fio de coqueiros e o pôr-do-sol. Há coisas que, um dia, têm de lembrar uma ordem, e essa ordem era a forma como o mundo se ordenava há muitos anos, quando existia paraíso. Porque, necessariamente, o paraíso não existe no futuro mas naquilo que se perdeu. Todos os paraísos são coisas perdidas, um rosto, uma casa, uma rua, um calendário, um som a meio da tarde, uma estação do ano, uma coisa que nos teria matado naquele instante preciso, naquele único instante. Todos os paraísos perdidos, mundos organizados apenas na nossa memória, num dia de que não se regressa como se regressa da morte ou de uma história de amor. Podemos esconder que regressamos da morte e que somos apenas sombras que atravessaram o rio de que se diz que os mortos nunca podem regressar, e podemos esconder uma história de amor durante anos, durante uma vida inteira, sujeitá-la a encontros clandestinos e a bilhetes trocados em segredo, as cartas que se escondem e a quartos de hotel onde se entra com outro nome. Podemos esconder a morte e o amor, a nossa morte e o nosso amor. Mas não podemos esconder mais nada. Não podemos esconder essa ordem que a s coisas tinham, há muito tempo, quando o paraíso se tocava com a ponta dos dedos, com uma ordem de voz, com um pedido, uma palavra, um nome. O paraíso é só isso. Um nome. E uma ordem das coisas. Essa ordem, exatamente essa ordem: a piscina do hotel, o fio de coqueiros e o pôr-do-sol (VIEGAS, 2006, p. 72-3).

O processo narrativo utilizado por Francisco José Viegas desmonta os recursos de uma narrativa tradicional, misturando histórias e vozes narrativas que situam esse universo fragmentário de Miguel e nos permite verificar que este não está em busca de uma reconstrução do seu passado, ou à procura de reviver algo deixado para trás e que busca recuperar com tons de nostalgia – ainda que seja esse o tom caracteristicamente delineado na narrativa para os portugueses. Desse modo, o romance se caracteriza, conforme assinala Mário Cesar Lugarinho, pelo fato “[...] de não haver sentido algum a ser buscado – Miguel não reencontra Sara, frustrando os leitores dos romances cor-de-rosa, ou dos romances negros, aliás, tática de Viegas – mas reencontra algum fio de si, isto é, reencontra o fio de sua memória” (LUGARINHO, 2011, p.72).

No fragmento acima, somos conduzidos a uma reflexão sobre a ordenação do passado que remonta ao paraíso perdido. Esse paraíso é construído a partir de pedaços que tentam ser organizados pela memória. É por isso que Miguel refaz o caminho da volta depois de ter saído de Lourenço Marques, agora Maputo, e regressa para Portugal. Ao visitar os lugares em que outrora havia estado junto com seu pai, ou aqueles vistos pela última vez, quando deixaram Moçambique rumo à ‘metrópole’, o personagem se desencontra de sua memória, uma vez que não há como regressar a ela ou reconstituí-la.

Nessa demanda, que Miguel toma como objetivo central de sua viagem a Moçambique, o encontro com as lembranças é inevitável. Sejam elas as suas próprias, sejam dos personagens que vão atravessando seu caminho: Domingos Assor, Abdurrazaque, o médico de Lichinga e Maria de Lurdes. É interessante observar que o ponto de conexão entre eles é Maria de Lurdes e o passado de Miguel, já que todos a viram passar por Lichinga,

Pemba ou Maputo e, também, todos sabem que ele partiu da ilha pouco antes da revolução. Desse modo, Miguel ambiciona encontrar seu passado, representado na figura de Sara, Maria de Lurdes. Ressalte-se aqui que Abdurrazaque e Domingos Assor representam a pluralidade de discursos que transitam pelo romance. Ambos proclamam religiões distintas: o islamismo e o judaísmo, e recorrem aos preceitos sagrados de cada uma para aconselharem Miguel em sua busca mal sucedida.

A Domingos Assor, entretanto, deve-se o elemento enigmático da narrativa. Com o propósito de encontrar o assassino de Gustavo Madane, o personagem tenta dar sentido político ao fato e organizar provas do envolvimento de Miguel com o assassinato. Elementos que são encontrados em fotos do passado e na incessante busca de Miguel por Maria de Lurdes. Esta, por sua vez, não é encontrada, ou talvez não queira ser. O que se revela, então, é a demanda por alguém que não passa de uma miragem, um fantasma, afinal “as pessoas passam, são sombras, penumbras” (VIEGAS, 2006, p. 190).

“Foi há muito tempo”. A frase que repercute constantemente no romance de Francisco José Viegas sintetiza de forma muito clara o pensamento de Miguel. O passado já não existe mais, o tempo passou e Moçambique ficou em ruínas. Elas estão lá, mas apenas para lembrar que algo existiu e foi importante no passado para alguém. Esse alguém é desconhecido, assim como as lembranças que o marcam também são desconhecidas para os outros. Mas a memória, apesar de ridícula como o personagem afirma, possibilita transformar lembranças em fios da memória de si e que ajudam a atravessar esse labirinto perdido.

4.3 – Labirintos perdidos: Lourenço Marques e Casablanca

Lourenço Marques e Casablanca. Duas cidades, duas capitais de países diferentes, dois espaços arruinados e, entretanto, uma história comum: indivíduos assassinados que vão tendo seus passados delineados por personagens que operam como detetives. E não se trata de um passado comum, mas sim um passado que emerge trazendo à baila os conflitos coloniais ocorridos entre Portugal e seus territórios africanos a partir da década de 70.

Lourenço Marques era o antigo nome da atual capital moçambicana Maputo. Também é o título do romance¹⁵² de Francisco José Viegas publicado em 2002 e que, de certa maneira,

¹⁵² No Brasil, o romance recebeu o título *A luz do Índico* e foi publicado pela editora Língua Geral em 2007. A

sugere uma relação incômoda com o passado colonial de Moçambique. Ao intitular seu romance com o nome do primeiro navegador português que fez, em 1544, um reconhecimento mais detalhado da região tornada colônia de Portugal, Francisco José Viegas direciona o olhar do leitor para esse passado, para um momento localizado na história das guerras coloniais que eclodiram nos territórios até então dominados pelo Império Português (Angola, Moçambique, Guiné Bissau, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e, também, Goa).

A referência à atual Maputo recupera um passado anterior à Luta de Libertação de Moçambique¹⁵³ e um presente marcado pela destruição deixada por ela. Elemento que atravessa constantemente a narrativa, a guerra é revista pelos olhares dos que ficaram e sofreram suas atrocidades e daqueles que fugiram e já não possuem identificação com ela. Contudo, não se trata de um romance de formação ou ideológico com intenção de discutir a construção de uma identidade nacional em uma África pós-colonial. É possível pensar que se trata de um romance extemporâneo que vê o arruinamento das ex-colônias portuguesas *pari passu* ao arruinamento da metrópole Portugal.

O romance *Lourenço Marques* inicia-se com o assassinato de Gustavo Madane, integrante da FRELIMO, em 1993. O que parece ser o início característico de um romance policial, entretanto, serve apenas como uma linha paralela aos demais acontecimentos da trama que envolvem o capitão Domingos Assor, responsável pela investigação da morte do ex-combatente e, principalmente, Miguel que irá se tornar o personagem central da narrativa.

Miguel era filho de portugueses que seguiram para a África e passou sua vida até a adolescência em Lourenço Marques. Um pouco antes de a guerra civil eclodir, em 1972, seu pai decide retornar à “Metrópole” e, então, o jovem adolescente se vê abandonando o primeiro amor, a jovem Maria de Lurdes. Muitos anos depois, já na década de 90, Miguel retorna a agora não mais Lourenço Marques e sim, Maputo, com a justificativa de estar a negócios do ramo hoteleiro e, também, em férias. Na verdade, seu retorno à capital

substituição do nome, segundo Francisco J. Viegas, deve-se ao desconhecimento do público brasileiro sobre a capital moçambicana que era designada por Lourenço Marques antes da independência em meados da década de 70. Desse modo, em acordo com a editora, o nome do romance, ainda que mantendo uma referência espacial marítima - “a pérola do Índico” é um epíteto para a Lourenço Marques - revelou-se um título mais lírico.

¹⁵³ A Guerra pela libertação de Moçambique, assim como outras ex-colônias portuguesas, durou cerca de dez anos. Contudo só conseguiu ser considerado um país independente em junho de 1975, com o fim do regime salazarista em Portugal deposto com a Revolução dos Cravos, em 1974. A FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) foi criada em 1962 por grupos étnicos ou regionais e presidida por Eduardo Mondlane. As primeiras ações de insurreição contra a dominação portuguesa em favor da libertação ocorreram em 1964. Contudo, a série de desentendimentos por disputa de poder dentro do grupo, que culminou com o assassinato de Mondlane (arquitetado pela PIDE, polícia política portuguesa) e a entrega voluntária de Lázaro Kavandame, só terminou com a chegada de Samora Machel à presidência da FRELIMO, em 1969. Assim, com a conquista de espaços estratégicos em Moçambique e a consciência dos objetivos nacionalistas como fator primordial, a Frente de Libertação conseguiu se aproximar da efetivação da independência que se dará com a Revolução Portuguesa.

moçambicana possui um nome: Sara, a Maria de Lurdes, amor de sua adolescência.

O que se passa a observar na narrativa não é mais uma investigação de um crime. Não o de Gustavo Madane. Mas sim a busca e investigação de Miguel por Sara, Maria de Lurdes. Nesse processo, o personagem transita pelos espaços de Moçambique, cidades que também já não possuem mais nem o nome e nem a beleza que um dia Miguel conhecera. Esses espaços engendram um processo memorialístico no personagem que promove uma série de rememorações: de lugares, pessoas, imagens. Mas esse retorno ao passado não é visto por Miguel com ressentimento, saudade ou nostalgia. O que podemos perceber é uma sensação de fracasso ao tentar se recuperar um tempo perdido cujo próprio tempo foi destruidor. Os espaços percorridos por Miguel nessa demanda à Maria de Lurdes ou Sara reconstituem um tempo que já não existe mais, que se perdeu antes da guerra. Os novos nomes que surgem evidenciam esse deslocamento de espaço e tempo: Lourenço Marques agora é Maputo, Pemba é Porto Amélia, Maria de Lurdes é Sara.

Assim, Miguel segue transitando pelos lugares cujas pistas podem conduzir ao paradeiro de Sara. Essas pistas encaminham-no aos lugares visitados na infância e, portanto, a esse passado. Um passado colonial que é questionado dentro da estrutura narrativa a partir de uma visada ao mesmo tempo irônica e anti-complacente, como assinalamos em passagem anterior, como a referência às comidas tipicamente moçambicanas, “[...] eu comia banana com leite condensado, bifes com molho de amendoim, bolo catembe, caranguejos à sofala, cuscuz de Moçambique, matapá e mimini” (VIEGAS, 2006, p.27).

Traço marcante nas narrativas de Francisco J. Viegas é a menção aos prazeres culinários, etílicos e paisagísticos. As lembranças, ao modelo proustiano da *madeleine*, são recuperadas ora pelas comidas, ora pelos cigarros ou charutos cubanos, ora pelas cervejas ou vinhos. No fragmento acima, as memórias culinárias se entrecruzam ao discurso político que não opera o sentido de resgate de um passado glorioso de lutas e batalhas pela independência de Moçambique. Ao contrário, o discurso de Miguel esboça o passado de um “derrotado”, como ele adjetiva a si próprio, que se contrapõe à coragem de Venda. Enquanto este lutava bravamente, Miguel sucumbia aos prazeres culinários que, por sua vez, e ironicamente, representavam o país: bolo catembe, caranguejos à sofala, cuscuz de Moçambique, etc... É possível perceber, nessa digressão, que Miguel não luta pela pátria – ainda que essa não fosse sua –, mas sim degusta-a e deleita-se com esse prazer.

Conforme Edward Said, em *Cultura e Imperialismo* (1993), “[...] pelas mais variadas razões, sente-se uma nova premência de entender o que permanece *ou não*

permanece do passado, e essa premência se introduz nas percepções do presente e do futuro” (SAID, 1995, p. 38, grifos do autor). Desse modo, esse outro olhar que a narrativa de F. J. Viegas lança ao passado colonial de Moçambique pode ser entrevisto, também, na passagem em que Domingos Assor se apresenta a Miguel.

Domingos. E Assor. Exactamente como lhe digo. E macua, naturalmente. Do Niassa, ou de Nampula. Em Moçambique só se sabe a origem da família até à segunda geração. Antes, é tudo há muito tempo. Os europeus gostam das nossas histórias sobre a memória, as raízes, o passado, as árvores mortas. Temos muitos escritores que vivem disso, mudam a ortografia para parecer mais exótico, falam da grande bondade do homem africano e das raízes do mundo. É um produto turístico, como os brinquedos de madeira dos miúdos ali do Ferroviário, na MacMahon: ganha-se alguma coisa, vai-se sobrevivendo (VIEGAS, 2007, p.157).

Um discurso sobre a memória que discute essa construção memorialística por parte do colonizador: os europeus. A memória, o passado e as raízes são um “produto turístico”; tornaram-se, em tempos de globalização, um produto que passa a ser vendido nos mercados públicos, como as lembrancinhas “estive aqui e lembrei de você”.

A expressão “é tudo há muito tempo”, que repercute constantemente no romance através das falas ou pensamentos de Miguel ou dos demais personagens, sintetiza de forma muito clara esse passado que já não existe mais e que, no entanto, é recuperado pelas ruínas e pelos novos nomes de Moçambique e regiões. As ruínas estão lá para lembrar que algo existiu e foi importante no passado para alguém. Servem, também, para indicar traços de um passado que se quer presentificar, mas, dado à impossibilidade de nitidez da memória, não consegue atingir sequer o objetivo mais explícito: encontrar Maria de Lurdes ou o assassino de Gustavo Madane. Talvez porque não seja esse o objetivo real, e sim, um acerto de contas com o passado que destruiu não apenas espaços geográficos, mas também memórias pessoais e coletivas.

No que tange à memória e ao passado individual, o romance mais recente de Francisco José Viegas, *O mar em Casablanca* (2009), traz à baila, novamente, o passado das ex-colônias africanas em relação direta, agora, com o passado do detetive Jaime Ramos. Personagem característico dos romances de F. J. Viegas e que se apresenta como um “biógrafo incompreendido”, o investigador “negligencia” o tradicional gênero policial – ainda que dialogue com ele – ao “encenar” uma história para os corpos encontrados e que acabam por ser sua responsabilidade, sem se preocupar, necessariamente, em encontrar o(s) assassino(s). No romance em questão, o primeiro corpo encontrado trata-se de Joaquim Seabra, jornalista de economia, nascido em Luanda, Angola e assassinado próximo a um hotel

centenário em Vidago.

A menção à Luanda e à Guiné-Bissau conjuga-se ao passado de Jaime Ramos que, nesse romance, parece ser o “crime” maior a ser desvendado. À parte outras questões relevantes que a narrativa encerra, destacamos, neste estudo, a referência sempre presente e marcante ao passado do detetive como combatente em Guiné-Bissau, durante a guerra colonial.

Ramos passara duas semanas em Guileje e, no regresso a Bissau, perto de Quebo, a sua coluna caíra numa emboscada. Ele não esqueceria o nome Aldeia Formosa, a poucos quilómetros da fronteira com o sul. Não esqueceria aquele silêncio à sua volta, depois das explosões, nem o rosto do capitão que lhe acendeu um cigarro enquanto estava atordoado, no chão, rodeado de corpos. Não ouviu o ruído das vozes à sua volta, contabilizando mortos e feridos. Não ouviu o voitar dos dois helicópteros esvoaçando rente à copa das árvores. Não ouviu o crepitar das chamas consumindo mato e camiões. Simplesmente não ouviu (VIEGAS, 2009, p. 72).

Marcada pela negatividade, a observação do narrador acerca das condições de Jaime Ramos combatente denota a agressividade da guerra. Diferentemente do discurso de Miguel, em *Lourenço Marques*, podemos observar aqui o tom realista – de viés queirosiano – cuja negação reforça as atrocidades que uma guerra institui. Essa negatividade também, evidentemente, procura demonstrar o momento em que Jaime Ramos ensurdece por causa da explosão; no combate acaba sofrendo de uma surdez temporária que, por isso, impede-o de ouvir os barulhos da guerra à sua volta.

Em outra passagem, entretanto, há uma aproximação com a mudança de nome de Lourenço Marques a Maputo. Em diálogo com Isaltino de Jesus, ajudante de Jaime Ramos, este comenta: “Um piloto de automóveis. Era famoso quando eu era novo, final dos anos sessenta, e era de Moçâmedes. Lembrei-me agora. E, de resto, Moçâmedes já não é Moçâmedes, é Namibe” (VIEGAS, 2009, p.117). O piloto a que Jaime Ramos faz referência é Henrique Ahrens de Novais, mas o que chama a atenção na frase é, novamente, a referência a uma província que passa a ter outra denominação a partir da independência. E, com essa nova denominação, um novo processo de constituição identitária passa a ser requisitado por essa nação.

Quanto à visão entrevista nesse processo de constituição, também, do passado de Jaime Ramos, podemos observar o ajuste de contas que é realizado com esse passado. No capítulo 21 do romance temos Isaltino de Jesus conduzindo, ao molde de um roteiro cinematográfico, a relação existente entre os assassinados: Joaquim Seabra e Benigno Mendonça. Das pistas recolhidas, a história de ambos conflui para a situação global que

conforma os países africanos de língua portuguesa, em especial Angola e Moçambique. A constatação a que chega Isaltino é bastante pertinaz,

Aqui, em Lisboa, era ele [Joaquim Seabra] a fazer as pontes: pequenos negócios, mais do que grandes, digamos que lançava avisos. Ele tinha, por assim dizer, uma empresa – que era ele apenas – que ‘indicava estratégias’. Não os grandes investimentos, portanto, que estão entregues aos bancos, angolanos e portugueses, mas investimentos para, cá está a porta aberta, chefe, investimentos para particulares, gente do MPLA que tem dinheiro, gente do governo que gostaria de comprar qualquer coisa fora de Angola, e já agora que seja aqui, e eu gosto que seja aqui porque *me dá gozo ver a velha colónia ser comprada pelo dinheiro dos velhos colonizados. Imagine o quadro: banqueiros que em privado têm horror aos pretos, e que contam piada sobre o assunto, mas obrigados a negociar com eles e espero não estar a ofender ninguém* (VIEGAS, 2009, p. 113, grifos meus).

A passagem em itálico evidencia o processo contrário ao da colonização. Se já em *As naus* (1988), de Lobo Antunes, observamos os navegantes realizarem a viagem de retorno à metrópole e, nesse processo, instaurar um passado presentificado, a averiguação do ajudante de polícia, em *O mar em Casablanca* reitera essa condição num espaço global, no qual os ex-colonizados não somente fazem uma viagem às avessas, quanto compram a velha colônia.

É por isso que insurge, nas reflexões do inspetor Jaime Ramos, a ruína do império e o passado colonial que vem acertar contas com ele também. Conforme podemos observar na seguinte passagem,

[...] cada inquérito persegue-te com o cheiro de África e os que dizem “ah, o cheiro de África”, mas nunca estiveram diante dos teus cheiros de África – o da merda, o da pobreza, o do lixo, o das coisas apodrecendo ao ar livre nos subúrbios, o dos mortos acumulados no mato, esquecidos, rendidos. Merda para África, “adeus Guiné, serás sempre Portugal”. E quase quarenta anos depois de ouvires essa canção “adeus Guiné, serás sempre Portugal”, quarenta anos depois estás no hospital, sentado diante da vida inteira, e aparece-te Angola de novo, e outros combatentes, e o cheiro da África, a ladainha do colonizador e do colonizado, o da África toda, embora África não seja a terra prometida (VIEGAS, 2009, p. 120).

o passado ensaia uma recuperação através da memória. Contudo, o que podemos observar é um amortecimento tanto de Jaime Ramos quanto do país que representa Portugal. E, à semelhança da fala de Domingos Assor mencionada anteriormente, já não se pode mais crer em uma África enquanto “árvores mortas” ou “terra prometida”, porque esta há muito tempo deixou de existir. Apenas os discursos da memória procuram dar sentido às pistas desses territórios e identidades arruinados.

A tese IX de W. Benjamin em *Sobre o conceito de história* é mais uma das passagens significativas do filósofo acerca do conceito de ruína. O anjo da história, que tem o rosto dirigido para o passado, vê a catástrofe. Essa catástrofe está ancorada às ruínas dispersas sobre nossos pés e “esse amontoado de ruínas cresce até o céu”. As ruínas podem ser compreendidas como signos, como algo que permanece para lembrar de algo que ali existiu e, portanto, guarda o sentido de algo que se desfez, que ruiu. Esse signo ou imagem revela-se como forma de petrificação dos acontecimentos que atravessaram a história, ao mesmo tempo em que se mostra como prognose do futuro. Basta lembrarmos das ruínas de Hiroshima e Nagasaki. Os restos desmoronados, como vimos nos romances de Francisco José Viegas, convergem nessa imagem do anjo de Benjamin. O progresso enquanto futuro d/nesses espaços (a luta pela independência das ex-colônias portuguesas) é feito das ruínas e escombros que continuam ali para lembrar que, ironicamente, melancolicamente ou criticamente, não se pode cair no esquecimento para evitar novas catástrofes.

4.4 – Metrópole, necrópole, metrópole: *O sol se põe em São Paulo*

[...] a “identidade” só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto.

Zygmunt Bauman

As ruínas também estão diluídas no romance *O sol se põe em São Paulo* (2007), de Bernardo Carvalho. Novamente, – assim como em *O filho da mãe* (2009) – o ambiente que situa a maior parte das ações dessa narrativa são os destroços da guerra¹⁵⁴. Num Japão pós-guerra, os escombros, os dejetos, as frentes de batalha e os traumas de guerra amontoam-se como ruínas para o cenário da história de Mishio/Setsuko, Jokichi, Masukichi e um narrador-escriptor-yonsei, com tendências de investigador. As ruínas, conforme observamos na

¹⁵⁴ Uma passagem bastante figurativa do romance trata-se da visão do pai de Setsuko ao matriculá-la em uma escola de aprendizes para confecção de bonecas, “[...] para o pai (de Setsuko/Michiyo) a oficina de confecção de bonecas numa Osaka devastada significava uma esperança de salvação em meio ao caos, a miragem de um passado idílico de tradições em meio à desilusão do presente” (CARVALHO, 2007, p. 35). A delicadeza da arte de confeccionar bonecas aparece como um último suspiro em meio à barbárie da guerra, configurando, contudo, a identidade cultural de um Japão ainda apegado aos valores tradicionais, como o fato de Setsuko, por ser filha caçula, não poder se casar antes da irmã mais velha, ao mesmo tempo em que aprende um ofício característico de mulheres que se preparavam para serem donas de casa e nada mais.

visão de Setsuko sobre Jokichi, torna-se corolário de suas identidades e memórias, “O episódio da guerra e da troca de identidades o havia abalado a tal ponto que até mesmo no amor ele se fazia tratar como um farrapo” (CARVALHO, 2007, p.49). Os farrapos, os restos e os vestígios sendo disseminados na narrativa de Bernardo Carvalho convergem para a concepção da mobilidade identitária que esses personagens expressam.

A partir do depoimento que Setsuko concede ao narrador-escritor, vão sendo dispostos os acontecimentos do passado da senhora, dona de um restaurante no bairro Liberdade, em São Paulo. A contextualização desse espaço, na visão do narrador, um publicitário desempregado com aspirações à escrita literária, dá-se da seguinte maneira,

Liberdade é um desses bairros de São Paulo que, embora em menor escala do que nas regiões mais ricas, e por isso mesmo de um modo às vezes até simpático, ressaltava no mau gosto da sua rala fantasia arquitetônica o que a cidade tem de mais pobre e paradoxalmente mais autêntico: a vontade de passar pelo que não é. O pôr-do-sol em São Paulo é reputado como um dos mais espetaculares, por causa da poluição, eu disse ao homem com lábio leporino. Só fui entender que São Paulo era uma cidade de monumentos – mas onde os monumentos não existiam; eram por assim dizer invisíveis – no dia em que sonhei que dirigia um carro, de monumento em monumento, pelas ruas vazias de uma tarde de domingo, no inverno, uma estação que aqui também não existe. Eram monumentos que eu nunca tinha visto antes, e que só existiam no meu sonho, em lugares onde na realidade se erguem os prédios mais decrepitos ou as fantasias arquitetônicas mais tolas e não menos pavorosas. São Paulo não se enxerga – ou não chamaria periferia de periferia. Não é só eufemismo. [...] É uma cidade que quer estar em outro lugar e em outro tempo. E essa vontade só a faz ser cada vez mais o que é e o que não quer ser. As mansões mouriscas e ecléticas do começo do século XX (a maioria derrubada) e os prédios mediterrâneos, neoclássicos, florentinos e normandos construídos há poucas décadas revelam o atraso do presente. Cada imigrante, achando que transplantava o estilo da sua terra e dos antepassados, acabou contribuindo para a caricatura local. [...] Não é só que tudo esteja fora do lugar. Está tudo fora do tempo também. [...] é disso que as ruas de São Paulo tentam convencer quem passa por elas: que está em outro lugar, num esforço inútil de aliviar a tensão e o incômodo de estar aqui, o mal-estar de viver no presente e de ser o que é (CARVALHO, 2007, p.15).

A extensa passagem acima evidencia questões que discutimos anteriormente, com base nos estudos de Andreas Huyssen. Um deles diz respeito ao mascaramento que a cidade de São Paulo cria para si. Através da referência arquitetônica, é possível observar essa tentativa da cidade ser um espaço que não é. A afirmação não é deslocada da linha que circunda uma narrativa que tem como eixo motriz a falsidade. Falsidade dos fatos narrados, falsidade dos personagens e suas identidades, falsidade dos tempos e espaços. São Paulo definida como a cidade que quer estar em outro lugar e em outro tempo é a metáfora do labirinto que forma a narrativa de Bernardo Carvalho. Afinal, assinala A. Huyssen, “[...] as barreiras espaciais se enfraquecem e o próprio espaço é globalizado por um tempo cada vez

mais comprimido, um novo tipo de incômodo está se enraizando no coração das metrópoles” (HUYSSSEN, 2000, p.31). Incômodo expresso na relação que o personagem de *O sol se põe em São Paulo* desenvolve com as metrópoles que atravessa: os monumentos de São Paulo ou a necrópole do Monte Koya, em Osaka.

Ao recorrer à ideia dos monumentos como imagem desse deslocamento¹⁵⁵ espacial e temporal, o narrador enfatiza o mal-estar contemporâneo. A sensação de não se estar no presente sabendo que se está e se faz parte dele. Tal sensação, porquanto, dialoga com o fato de, especialmente nessa narrativa de Bernardo Carvalho, os limites da ficção, da referencialidade e da mobilidade das identidades serem questionados. O paradoxo que a visão de São Paulo engendra no relato do narrador-escritor constitui-se como elemento, portanto, fundamental nesse romance. A começar pela condição falsa de um escritor que não o é. O narrador assume esse papel no momento em que é contratado para, inclusive, a atuação de Setsuko/ Michiyo.

Contar significava reconhecer um pesadelo, mas também lhe dar um fim. Era ao mesmo tempo a dor e o remédio. O que ela (Setsuko) escondia era também o que revelava. “O melhor escritor é sempre o que nunca escreveu nada”. Não se sentia à vontade para contar o próprio nome. E era natural que uma hora ou outra eu acabasse me sentindo enganado (CARVALHO, 2007, p. 33).

Recorrendo ao modelo de narrador benjaminiano, Setsuko tenta, ao final de sua vida – e das outras vidas que faziam parte de seu círculo de vida – contar sua história, “Viveria como as testemunhas. Viera ao mundo para ouvir. Entendera que as histórias eram sempre dos outros. Agora, velha, diante de mim, queria contar a sua” (CARVALHO, 2007, p. 37). Entretanto, esse contar – que a princípio seria uma forma de compreensão do passado – não passa de um embuste. Até o capítulo 17, mais da metade do romance, temos um conglomerado de histórias envolvendo Michiyo, Jokichi e Masukichi, contadas, verbalmente, por Setsuko ao narrador-escritor. Esses episódios, entremeados a várias referências da literatura japonesa, como assinalamos no segundo capítulo dessa tese, configuram-se a partir das máscaras que esses personagens vestem. O teatro kyogen, do qual o personagem Masukichi é ator, revela-se, também, como emblema da história que o romance *O sol se põe*

¹⁵⁵ Conforme Z. Bauman, em sua entrevista a Benedetto Vecchi, “Ocorrem as mudanças e os deslocamentos aparentemente aleatórios, fortuitos e totalmente imprevisíveis daquilo que, por falta de um nome mais preciso, chamamos de “forças da globalização”, elas transformam a ponto de tornarem irreconhecíveis, e sem aviso, as paisagens e perfis urbanos a nós familiares em que costumávamos lançar as âncoras de uma segurança duradoura e confiável. Elas realocam as pessoas e destroem as suas identidades sociais. Podem transformar-nos, de um dia para o outro, em vagabundos sem teto, endereço fixo ou identidade” (BAUMAN, 2005, p.100).

em São Paulo narra. Considerado uma forma cômica do teatro japonês tradicional, o kyogen atravessa a narrativa de Bernardo Carvalho conduzido pelo ator Masukichi, ao mesmo tempo em que vigora como modelo de falsidade e atuação teatral. Assim como no teatro kyogen, a importância recai sobre os atores, daí a importância de se observar que a tríade de personagens (Setsuko/Michiyo, Masukichi e Jokichi) opera mais de uma identidade (ou máscara) dentro da história narrada (e depois revelada) por Setsuko, agindo, sobretudo, como atores do teatro kyogen, conquanto haja mais dramaticidade e tragédia em suas vidas do que comicidade, a característica principal dessa forma de teatro¹⁵⁶.

Michiyo não passava de uma atriz coadjuvante, um joguete, como um boneco de *bunraku* na mão dos verdadeiros atores, os marionetistas vestidos de preto que lhe insuflam vida com suas manipulações. Mais cedo ou mais tarde teria que se render ao fato de que os verdadeiros atores não são nada sem os seus joguetes e que já não podia se afastar de Michiyo, nem de Masukichi, seu papel dependia deles. Estavam todos ligados por contaminação (CARVALHO, 2007, p.59).

Como pode ser observado, o excerto acima evidencia essa função de *atriz coadjuvante* que Michiyo desempenha e com a qual Setsuko irá contracenar. Referindo-se à outra modalidade do teatro tradicional japonês que é a arte das marionetes, o *bunraku*, Setsuko/Michiyo é ela própria um joguete, um embuste no propósito de narrar uma história em que se coloca como um outro personagem coadjuvante quando, na verdade, era a personagem principal. Um personagem que, na realidade da narrativa, nunca existiu e nunca teve o papel de observador, ou ouvinte das histórias de Michiyo. A revelação do falso, nessa passagem, é significativa dos papéis que os personagens desempenham. Ou escondidos atrás das máscaras de animais ou velhos do *kyogen*, ou títeres do *bunraku*, todos tomam identidades outras e atuam nos papéis necessários em cada ato.

Explícito em José Manuel de Oliveira Mendes, as “identidades narrativas” são compreendidas a partir da concepção de que a narrativa ao descrever, contar e prescrever, “[...] refigura o tempo e, partindo da memória construída na continuidade da vida, procura dar-lhe a forma de uma experiência humana” (MENDES, 2002, p.521). Partindo desse pressuposto, aliando à proposta de Paul Ricoeur que sustenta o raciocínio do autor e da existência de uma dialética entre a mesmidade e a isipseidade (dimensão moral), é possível verificar nos romances que estamos analisando a presença da memória como elemento construtor das narrativas que, por sua vez, dentro do processo discursivo constroem as

¹⁵⁶ Sobre o Kyogen, além das explicações referidas no próprio romance, consultamos a tese de doutoramento de Alice Kiyomi Yagyu, intitulada **Do Kyogen ao Qioguem?!**: um percurso Oriente-Occidente na arte do ator (2009).

identidades dos personagens. Se, a narrativa ao refigurar o tempo, dá a este a forma de uma experiência humana, logo é plausível que em narrativas ficcionais vejamos representadas essa forma de reconfiguração.

Outrossim, o ponto comum entre as narrativas aqui analisadas refere-se à questão da morte. No caso em estudo, a morte aparece para preservar a vida e possibilitar que os personagens adquiram nova identidade. Quando o narrador-personagem está no Japão e decide, como turista, conhecer o Monte Koya. A visita é emblemática da frase que havia sido anunciada pelo sushiman do restaurante Seiyoken, na Liberdade, ao narrador-escritor: “Quem morre em Koyasan segue vivo”. É em consequência, portanto, desse passeio ao Monte Koya e à necrópole que ele abriga que o personagem percebe essa relação entre a morte e as identidades de seus personagens, “[...] A ideia de que no budismo as pessoas ganhassem novos nomes depois de mortas fazia todo o sentido naquela história em que eu tinha me envolvido. Fui atrás dos mortos. E não posso dizer que não tenha me espantado com o que encontrei” (CARVALHO, 2007, p.118). Tal passagem justifica o que compreenderemos somente no décimo sétimo capítulo, de que é preciso uma morte – ainda que simbólica – quando já não há possibilidade de continuar vivendo para poder adquirir e/ou construir outra identidade.

Assim, como na visão decantada que o narrador lança à cidade de São Paulo, que analisamos anteriormente, o cemitério visitado e seus mausoléus causam espanto ao demonstrar que os monumentos (“os estapafúrdios”) tinham sido construídos por grandes corporações (Matshushita, Nissan, Kubota) em homenagem aos funcionários mortos em serviço. O espanto, ao que parece, refere-se à discrepância entre os monumentos erguidos em homenagem aos diretores e aqueles erguidos para os subalternos – a ostentação simbólica para aqueles e estátuas de operários para esses. A visão expressa pelo narrador-escritor ilustra a constatação de Andreas Huyssen quanto ao mal-estar da civilização em relação às metrópoles. Para o teórico, esse nosso mal-estar “[...] parece fluir de uma sobrecarga informacional e perceptual combinada com uma aceleração cultural, com as quais nem a nossa psique nem os nossos sentidos estão bem equipados para lidar” (HUYSEN, 2000, p.32).

Além disso, a menção aos mausoléus, numa região afetada pelas atrocidades da 2ª Grande Guerra, evoca a VII tese de W. Benjamin, em texto já referido, na qual o crítico afirma que “[...] nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (BENJAMIN, 1994, p.225). Os “estapafúrdios”, monumentos em homenagem aos trabalhadores mortos em suas atividades ecoam a barbárie da

reproduzibilidade e da mercantilização, cujas corporações destacam-se sobre a dor dos operários e a musealização turística apaga ou, antes, revela, a inércia do “turista” diante disso. A declaração do pai americano sobre o Templo Kongobugi, ao final do capítulo, é significativa: “[...] Tudo é artificial, mas a marca do homem já não está mais aí. Ele desenhou o jardim, arrou a areia e desapareceu sem deixar rastros, embora o próprio jardim já não seja outra coisa além do vestígio da sua passagem” (CARVALHO, 2007, p.119). A paradoxal enunciação, explorando dois dos elementos (*rastros* e *vestígios*) que abordamos anteriormente, destaca o monumento como “vestígio” do falso, já que a própria morte é uma encenação nesse romance.

É a partir da morte de Seiji que Jokichi consegue continuar vivo e, depois de assassinar o primo do imperador como uma tentativa de vingança em relação a Seiji, consegue outra identidade agora, em outro espaço, no interior do Brasil. De Osaka à Promissão, o tempo e o espaço confluem para que Jokichi adquira outra identidade: passa a chamar-se Teruo, compra uma fazenda, casa-se e tem três filhos.

A única coisa que perguntei, quando nos despedimos na estação de Lins, foi sobre o nome. E ele me respondeu que Teruo era o nome que ele quis adotar depois da guerra, antes de nos casarmos, quando tentou comprar uma nova identidade em Kamagasaki, quando acreditou que já não podia viver com o próprio nome, que já não podia se chamar Jokichi (CARVALHO, 2007, p. 153).

A dança dos nomes é esclarecida no capítulo 17 em que, semelhante a um ápice de teatro kyogen, em que as máscaras caem, as identidades, portanto, são reveladas. Ressalte-se, quanto à questão do mascaramento, a relação, explorada no romance de Bernardo Carvalho, entre o Kyogen e a tradição milenar que essa peça teatral realça em contato com o personagem Masukichi. Conforme estudos, as máscaras do teatro kyogen são usadas como “disfarce” ou “reveladora de aspectos externos”. São usadas quando as personagens são não-humanas. No caso dos animais, a máscara referente à raposa (elemento que irá acompanhar Masukichi em sua formação no teatro kyogen) aparece na peça *A raposa içada*. Na primeira parte, a raposa está disfarçada de sacerdote eremita e, na segunda, reflete momentos ambivalentes entre a calma e a tensão. De acordo com Alice Kiyomi Yagyu, a máscara “[...] exerce um fascínio especial para o intérprete. Ele quer ser possuído por algo, quer ser levado por algo. Trata-se daquela condição em que o ator esquece totalmente que o teatro é um mundo ficcional, que está usando técnicas teatrais” (YAGIU, 2009, p. 42).

A predileção de Bernardo Carvalho pelas aberrações encontra nessa relação um fio intermediário entre Masukichi e a raposa que, no capítulo 07 do romance, explica ser esse

papel o de formação, de etapa final no aprendizado de um ator de Kyogen, no qual havia iniciado com a representação do macaco. Ainda, considerando os estudos de Alice K. Yagyū, esse percurso desenvolvido pelos atores de Kyogen revela que além de passarem por mais de uma centena de personagens “em mais de duzentos temas, formas, conflitos e ensinamentos”, significa que tal progressão “[...] animal-humano-animal revela que o ator deve progredir da inocência para o conhecimento, e deste para a inocência que transcende o conhecimento” (YAGYU, 2009, p.88). No caso da trama romanesca de *O sol se põe...*, o ator escolhe, como afirma no capítulo mencionado, manter-se nesse papel de raposa. Ao contrário do que deveria se dar conquanto seja compreendido como um papel de formação e, portanto, de passagem. Como afirma o narrador do romance, “Ele (Masukichi) estava determinado a continuar interpretando a raposa até morrer. Por teimosia. Como uma forma de protesto” (CARVALHO, 2007, p.75).

Ademais, recuperando a dança das cadeiras que serão preenchidas com os personagens e suas máscaras no capítulo fundamental (17), em que Setsuko/Michiyo escreve para Masukichi e revela toda a história que também o envolvia, percebemos que, apesar de ator de Kyogen e, quiçá, ser o personagem que mais máscaras iria sobrepor em si, é o que menos transgredir sua identidade. Talvez, por isso, a carta endereçada a ele seja reveladora de que Seiji ocupou a identidade de Jokichi, lutando na guerra e que este, por sua vez, tenha vingado a morte daquele quando aderiu a uma nova identidade como Teruo, em Promissão, no Brasil; enquanto Setsuko era Michiyo ao relatar sua história ao narrador-escritor – que nunca teve seu nome revelado. Essa carta, de extrema importância para o narrador-escritor-investigador, que será lida pelo homem do lábio leporino no Japão, é reveladora da história e da morte. Como a autora da carta revela, “Uma vez escrita, já não terei motivo para seguir vivendo. Ela também é minha morte” (CARVALHO, 2007, p. 134). W. Benjamin, em *O narrador*, assinala que é no momento da morte que a sabedoria e a existência vivida “[...] assumem pela primeira vez uma forma transmissível” (BENJAMIN, 1994, p.207). Essa transmissão é possível porque no momento da morte o indivíduo mostra a autoridade sobre a experiência que adquiriu em todos os anos de vida. A experiência como existência vivida (sofrida), que poderá ser passada aos demais porque deriva de sua história natural.

O recurso ficcional da narrativa final de Setsuko-Michiyo demonstra o modelo de narrador tradicional que W. Benjamin expõe em seu estudo e semelhante àquele que ata as pontas da vida tentando restaurar na velhice a adolescência (parodiando Dom Casmurro) quando retomamos sua fala no início do romance, “Contar significava reconhecer um

pesadelo, mas também lhe dar um fim. Era ao mesmo tempo a dor e o remédio. O que ela escondia era também o que revelava” (CARVALHO, 2007, p.33). E se em boa parte do romance, as identidades são expostas e depois contrapostas na revelação final da contadora, o objetivo, entretanto, é o mesmo: narrar a experiência antes da morte. E a verdade, ou uma pretensa verdade, é dita apenas àqueles que fizeram parte dessa experiência, desse segredo.

Por isso, o bosque Tadasu-no-mori, ou “onde as mentiras se revelam”, parece ser o cartão postal que acompanha a carta de Setsuko/Michiyo. E, semelhante ao final do romance *O filho da mãe*¹⁵⁷ (2009), temos como primeira revelação as atrocidades cometidas por Masukichi quando soldado de guerra. Essa revelação esbarra no paradoxo da memória de Setsuko/Michiyo que não sabe tratar-se de memória ou imaginação. Nessa ambivalência, a autora da missiva revela outra atuação de Masukichi. Nesta o ator/soldado mostra sua face cruel e solitária ao ser responsável pelo assassinato de toda uma família. A imaginação de Setsuko justifica o ato como forma de vingança e ódio àqueles que não lutaram nas frentes de batalha como ele. O que é revelador dessa passagem é a frase de Setsuko/Michiyo: “Mas só vejo você. Em toda parte, interpretando todos os papéis” (CARVALHO, 2007, p.138). Como detentora do discurso, a narradora tenta convencer o próprio Masukichi, uma vez que a carta é endereçada a ele, de sua culpa.

Novamente como as bonecas *matrioshkas* (semelhança que caberia melhor ao romance *O filho da mãe*, por este se passar na Rússia), a carta de Setsuko/Michiyo guarda uma narrativa dentro de outra. Ou ainda, uma identidade dentro da outra. Ou mais, como no teatro kyogen, as máscaras vão sendo abandonadas enquanto o aprendizado que elas sinalizam vai se construindo.

“Ninguém podia imaginar que havia mais de uma impostura” (CARVALHO, 2007, p.147). E o jogo de imposturas revela-se não somente nas máscaras ou identidades abandonadas, mas no próprio processo metalinguístico usado como recurso para essa revelação. A descoberta dos pais de Seiji, de que o filho usava outra identidade na guerra, ou que tinha ido lutar em função dessa identidade, foi possível a partir do romance publicado no jornal pelo escritor a quem Setsuko/Michiyo contou sua história: “Projetaram na ficção a vida que conheciam. Reconheceram no enredo do romance o caso do filho, a história que Jokichi lhes contara quando o rechaçaram pela primeira vez, em Ikuno” (CARVALHO, 2007,

¹⁵⁷ Cena correspondente à descrita por Setsuko/Michiyo no início de sua carta ocorre no epílogo de *O filho da mãe*. Uma família de camponeses tchetchenos também é atacada por um grupo de soldados russos que consideravam que a família estava auxiliando na resistência e, por isso, dando abrigo aos terroristas ou ocultando as armas destes.

p.143/4). Esse primeiro reconhecimento permite a revelação de que Seiji havia assumido a identidade de Jokichi e a compreensão de que este falou a verdade quando havia encontrado com eles. A linha confusa e excludente, entretanto, continua pontilhando a história de Seiji. Nesse emaranhado, descobre-se que Seiji ocupa a identidade de Jokichi não por livre e espontânea vontade, ou pela necessidade de dinheiro em tempos de escassez e crise econômica que a guerra causou. Seiji assume a identidade de Jokichi pela coação do pai deste. A revelação de que Seiji era um *burakumin* coloca mais uma peça no tabuleiro do jogo, nessa investigação das identidades trocadas, perdidas e subsumidas.

A questão dos párias, das aberrações e das identidades cambiantes é uma obsessão para Bernardo Carvalho. Se em *Nove noites* (2002), a frase “Somos todos cães de beira de estrada, pegos de surpresa, sem entender que é sempre o momento errado de atravessar” (CARVALHO, 2002, p.133) já coloca o ser humano em sua dificuldade de escolhas, de alicerces e marcado pela indecisão e, ainda, comparativamente a um animal bastante emblemático que é o cachorro, percebemos que os párias atravessam suas narrativas num percurso de idas e vindas. Como assinalamos em capítulos anteriores, os personagens Buell Quain, o Desaparecido, Andrei e Ruslan, dos romances anteriores de Bernardo Carvalho e, agora, Seiji, demonstram essa predileção pelos estranhos e pelas identidades distorcidas. Em entrevista concedida, o autor revela que as camadas narrativas que compõem seus romances são marcadas pela distorção. Incorporando a esse termo o conceito aberração que, em seu significado derivado da óptica, é definido a partir de A. Houaiss como “desvio dos raios luminosos que atravessam um sistema óptico, provocando uma distorção na imagem” (Dicionário Eletrônico Houaiss), podemos compreender que a distorção, em seus romances, aplica-se tanto ao formato discursivo-narrativo quanto às identidades dos personagens. Para o autor,

Eu acho que tem a ver e aberração, a palavra [...] quer dizer uma distorção. Também uma distorção astronômica, uma divisão dos astros. Se não me engano, aberração é um negócio técnico de ciência de astronomia que você vê errado, vê torto. Então isso tem a ver com os narradores, porque você tem um filtro que você não vê. O próprio narrador é uma camada, a visão de mundo dele é uma camada. Isso tem a ver com essa distorção e, por isso, tem tudo a ver com a questão das identidades, com o fato do monstro, com a impossibilidade de você não conseguir visualizar (Entrevista concedida pelo autor).

Essa visão distorcida¹⁵⁸, portanto, justifica a presença de Seiji como um *burakumin*, um pequeno monstro que precisa, antes de tudo, esconder sua identidade de pária, de excluído e impuro. Pertencente a uma casta inferior dentro da sociedade japonesa, a identidade de Seiji é o ponto para onde todas as identidades dos personagens do romance confluem.

Aprendeu desde cedo a ser um *burakumin*, a se submeter à palavra dos outros, a fazer parte desta casta de párias à qual meu pai sempre chamou *eta-hinin*, gente impura, se é que os considerava gente, simplesmente porque num passado remoto os antepassados deles teriam feito o serviço “sujo”, como ele dizia, teriam cuidado da carne e dos mortos, matando os animais que nós comemos e executando os criminosos que nós condenamos à morte (CARVALHO, 2007, p.141).

A descrição de Seiji e de sua condição de pária é exposta, por Setsuko em sua carta, como justificativa para Jokichi vingar a morte de Seiji. Uma vez que este perdera sua identidade de Seiji ao ocupar o lugar de Jokichi para lutar por um país que o rejeitava, a partir da descoberta que o primo do imperador havia ocupado o lugar daquele e tinha vindo para o Brasil, decide simular o próprio suicídio. Ao tomar essa atitude e criar tal impostura, Jokichi, na verdade, representa mais uma camada no processo da simulação das identidades no romance. Simulando a própria morte, o personagem pode morrer nessa vida que o consome, na qual desde jovem conviveu com a vergonha e o embuste, para assumir outra identidade, também, no Brasil. Torna-se Teruo e, assim, detentor de outra vida, passa a construir/elaborar outra identidade.

Importa salientar, como já destacamos, que o romance *O sol se põe em São Paulo* revela um processo de espelhamento entre o narrativo e as identidades dos personagens. À medida que a narrativa revela-se e despe-se de suas artimanhas, considerando que é impossível – e esse é o elemento paradoxal, enigmático e paranoico do romance – compreender uma verdade, já que a mentira é elogiada desde seu início, também as identidades dos personagens revelam-se. As camadas estão tanto nas ações narrativas quanto na configuração identitária de seus agentes.

Essa configuração endossa alguns dos pressupostos referidos¹⁵⁹ e sinaliza a relação (não de forma realista ou retratista) com as construções identitárias da modernidade tardia ou da pós-modernidade ou dos tempos contemporâneos. De modo geral, as narrativas analisadas até aqui e, em específico, *O sol se põe em São Paulo*, confirmam algumas das reflexões de

¹⁵⁸ A respeito dessa visão distorcida, o artigo **Refração e Iluminação** (2004), da professora Yara Frateshi Vieira é bastante esclarecedor quanto à iluminação enviesada e a homossexualidade refratada que os romances *Nove Noites* e *Mongólia* suscitam.

¹⁵⁹ O excuro que apresenta análise das identidades instáveis em *Mongólia* e *O filho da mãe* apresentado no capítulo anterior.

Zygmunt Bauman acerca desse conceito amplamente discutido. Compreendendo a sociedade contemporânea em sua liquidez, o intelectual enfatiza que o mundo está fragmentado, formado em partes cujas peças não se encaixam, ao mesmo tempo em que as existências individuais “são fatiadas numa sucessão de episódios fragilmente conectados”. Essa fragilidade, que a própria sociedade do consumo sustenta, corrobora para que identidade seja compreendida, estudada ou analisada em seu caráter ambivalente.

Em nosso mundo de “individualização” em excesso, as identidades são bênçãos ambíguas. Oscilam entre o sonho e o pesadelo, e não há como dizer quando um se transforma no outro. [...] Num ambiente de vida líquido-moderno, as identidades talvez sejam as encarnações mais aguçadas, mais profundamente sentidas e perturbadoras da *ambivalência* (BAUMAN, 2005, p.38).

Pois, ao mesmo tempo em que se inscreve numa nostalgia do passado, concorda com essa liquidez da modernidade. Conforme Benedetto Vecchi, na introdução ao livro em que entrevista Zygmunt Bauman (*Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi/Zygmunt Bauman*), é um beco sem saída tentar “solidificar” o que se tornou líquido por meio de uma identidade, ainda mais quando a própria sociedade tornou essas identidades – sociais, culturais ou sexuais – incertas e transitórias (VECCHI, 2005, p.12).

Assim, acreditando que a identidade como convenção é uma necessidade, os polos de ambivalência são impostos à existência social, tais quais a opressão e a libertação.

Estar total ou parcialmente “deslocado” em toda parte, não estar totalmente em lugar algum [...], pode ser uma experiência desconfortável, por vezes perturbadora. Sempre há alguma coisa a explicar, desculpar, esconder, ou, pelo contrário, corajosamente ostentar, negociar, oferecer e barganhar. Há diferenças a serem atenuadas ou desculpadas ou, pelo contrário, ressaltadas e tornadas mais claras. As “identidades” flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas. Há uma ampla probabilidade de desentendimento, e o resultado da negociação permanece eternamente pendente. Quanto mais praticamos e dominamos as difíceis habilidades necessárias para enfrentar essa condição reconhecidamente ambivalente, menos agudas e dolorosas as arestas ásperas parecem, menos grandiosos os desafios e menos irritantes os efeitos. Pode-se até começar a sentir-se *chez soi*, “em casa”, em qualquer lugar – mas o preço a ser pago é a aceitação de que em lugar algum se vai estar total e plenamente em casa (BAUMAN, 2005, p.19-20).

A afirmação de Z. Bauman encontra seu correspondente literário no narrador-escritor de *O sol se põe em São Paulo*. Embora desde o início do romance tenha deixado evidente sua má-relação com a ascendência japonesa, quando decide ir ao Japão em procura não sabe exatamente do quê, percebe que mesmo nunca tendo pisado naquele lugar, sente o

reconhecimento¹⁶⁰, tal qual estivesse voltando para casa. Ilusão de acolhimento que será derrubada – como nos blocos de montar – nas primeiras dificuldades que se interpõem entre esse *outsider* ou estrangeiro que penetra uma sociedade da qual não faz parte.

Se antes, o *flâneur* e os vagabundos ou trapeiros de C. Baudelaire e W. Benjamin mantinham uma relação com os sedentários e havia uma corporificação comunal da identidade, hoje, nossas identidades em *movimento*, tentam, numa luta, integrarem-se aos grupos também “[...] móveis e velozes que procuramos, construímos e tentamos manter vivos por um momento, mas não por muito tempo” (BAUMAN, 2005, p. 32). Entretanto, a fluidez que caracteriza a sociedade contemporânea não permite que se consiga manter a forma por muito tempo. Desse modo, há uma contínua mudança e, por isso, “[...] identidade é uma luta simultânea contra a dissolução e a fragmentação; uma intenção de devorar e ao mesmo tempo uma recusa resoluta a ser devorado” (Idem, p.84). Em *O sol se põe em São Paulo* há uma passagem significativa desse processo identitário que converge para a própria fragmentação e dissolução do sujeito representado na personagem Setsuko/Michiyo.

Na casa do Paraíso, antes de eu entender que ela e Michiyo eram a mesma pessoa, Setsuko havia falado de se sentir amputada desde que saíra do Japão, como uma perna ou um braço que não pertencesse a corpo nenhum. No palco, os personagens também pareciam amputados uns aos outros. Pareciam existir em dimensões paralelas. Mas essa era a visão de um espectador estrangeiro que não podia compreender o que diziam. O menino apertava o nariz do guerreiro sem que ele o visse, como um fantasma. Fazia o mesmo com a orelha do mago. O chapéu o tornava invisível. Eu podia me identificar tanto com o menino invisível como com um mago ou com o guerreiro cego. No Japão, eu não via, mas também não era visto. (CARVALHO, 2007, p. 124)

Quando estava no Japão, o narrador-escritor, na tentativa de encontrar alguma pista sobre Masukichi, consegue assistir a uma peça de teatro Kyogen. Mesmo sem compreender a totalidade da peça, consegue apreender um determinado sentido da representação que, por sua vez, condiz com sua experiência e relação com a história de Setsuko/Michiyo. A invisibilidade e a amputação servem como exemplos dessas identidades cambiantes que tanto os estrangeiros (ela estrangeira no Brasil, ele estrangeiro no Japão) como os indivíduos comuns e pretensamente localizados sofrem.

Como anteriormente sinalizou Z. Bauman, o “sentir-se em casa” tem um preço. Em entrevista, Bernardo Carvalho considera a dificuldade de “se sentir em casa” como “[...] um mal estar permanente em relação ao lar. Você nunca está bem em casa e os personagens nunca

¹⁶⁰ “[...] Embora eu nunca tivesse pisado ali, tudo era reconhecimento, como se eu estivesse voltando para casa” (CARVALHO, 2007, p.122).

estão bem em casa, eles estão sempre procurando e, também, procuram a casa do lado de fora. Só que a casa é em lugar nenhum”. A contradição, portanto, é visível no fato de que o que move o indivíduo contemporâneo é a ânsia por querer sair de casa e, quando sai, ânsia por retornar. Não há paragem, só passagem e, por isso, não há tempo. E, além disso, não é tempo de visibilidade (a não ser a warholiana de 15 minutos) e é operada pelo esquecimento amnésico (anterógrada), porque, como já antecipava Luís da Silva, narrador de *Angústia* (1936), “[...] um crime, uma ação boa, dá tudo no mesmo. Afinal já nem sabemos o que é bom e o que é ruim, tão embotados vivemos” (RAMOS, 2001, p. 157). Há mais de setenta anos, portanto, a perda de sensibilidade, a descrença, a tragicidade, a melancolia e tantas outras sensações já colaboravam para o indivíduo ser percebido em sua fragmentariedade: os pedaços do nome de Marina e os pedaços de seu corpo simbolizam esse quadro.

É sintomático que a perda de valores éticos e morais esteja, portanto, associada às identidades fluídas que acabam por tentar se acomodar aos espaços em que estão colocadas que, também, constituem-se dentro dessas perdas. Embora isso – como a própria matéria do qual o fluído é feito – seja impossível. Talvez, por isso, a constatação de Z. Bauman, de a ambivalência contínua tem como resultado a “[...] dissonância cognitiva, estado mental notoriamente aviltante, incapacitante e difícil de aguentar” (BAUMAN, 2005, p.99).

A potência do caleidoscópio identitário que Bernardo Carvalho explora em seu romance que, num processo de refração tem na composição narrativa da obra seu intermédio, revela-se, tragicamente ou melancolicamente, ao final da carta de Michiyo, “[...] Por mais longe que você vá, por mais que eles tentem confiná-lo a um papel e a um lugar que não são seus, você leva sempre as máscaras consigo. [...] No fundo, todas as máscaras confirmam quem você é. Pois é você que as usa” (CARVALHO, 2007, p. 155-6). Além disso, se o espelho reflete as identidades múltiplas e transitórias desses personagens, o episódio final deslinda a relação de aprendizado que envolveu o percurso do narrador-escritor, para que esse, finalmente, também se reconhecesse como um *outsider*, um pária.

Uma história de párias, como eu e os meus, gente que não pode pertencer ao lugar onde está, onde quer que esteja, e sonha com outro lugar, que só pode existir na imaginação em nome da qual ela me contou uma história que pergunta sem parar a quem a ouve como é possível ser outra coisa além de si mesmo (CARVALHO, 2007, p.167-4).

A indagação indireta – quase afirmativa – do narrador-escritor abre a porta da caverna para pensarmos a dificuldade de se apontar o dedo para quem é um “pária”, um “Cão”, na

história da vida quando qualquer indivíduo o é. Assim, será possível ser outra coisa além de si mesmo? A que mundo pertença? Desejo pertencer?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Labirintos ficcionais: caminhos que chegam ao fim, ao centro ou a lugar algum?

Labirintos criminais, deslocados e perdidos. Quanto vale se perder entre os vestígios de um crime, entre as pistas deixadas no caminho e entre as memórias de um *souvenir*? Será que buscamos o sentido da vida ou será que o sentido da vida é a busca? Eric Hobsbawn, na introdução de *A era dos extremos* pode conceder uma visão ao afirmar que no fim do século XX,

[...] tornou-se possível ver como pode ser um mundo em que o passado, inclusive o passado presente, perdeu seu papel, em que os velhos mapas e cartas que guiavam os seres humanos pela vida individual e coletiva não mais representam a paisagem na qual nos movemos, o mar em que navegamos. Em que não sabemos aonde deve levar-nos, nossa viagem (HOBSEBAWN, 1995, p. 29).

Um século revolucionário como o séc. XX termina sua viagem e traz em sua bagagem para o séc. XXI, um estado de inquietação. A metáfora dos mapas, que já não mais sinalizam seguramente os caminhos, conduz aos desconhecidos da viagem da vida. Não somente mapas aparecem desfigurados, mas os pontos de referência tem se tornado ruínas. A destruição das Torres Gêmeas – fato inoperante para reflexão de E. Hobsbawn em seu livro de 1994 – é emblemático da frase marxista “tudo que é sólido desmancha no ar” mas, também, do desfazimento de espaços arquitetônicos modernos que viram ruínas e marcam novos encaminhamentos político-históricos.

O narrador-jornalista de *Nove noites* (2002), de Bernardo Carvalho, recupera o acontecido de 2001 para expressar sua visão sobre a guerra – tema constante nas narrativas do autor.

Ninguém nunca me perguntou. E por isso também nunca precisei responder. Não posso dizer que nunca tivesse ouvido falar nele, mas a verdade é que não fazia a menor ideia de quem ele era até ler o nome de Buell Quain pela primeira vez num artigo de jornal, na manhã de 12 de maio de 2001, um sábado, quase sessenta e dois anos depois da sua morte às vésperas da Segunda Guerra. O artigo saiu meses antes de outra guerra ser deflagrada. Hoje as guerras parecem mais pontuais, quando no fundo são permanentes (CARVALHO, 2002, p. 13).

A catástrofe das guerras, as ruínas deixadas pela destruição dos homens e a história que passa a ser narrada a partir delas (embora, como questiona T. Adorno, será possível

escrever depois da barbárie?) auxilia a refletir sobre o fato de que as guerras sempre irão existir porque pode-se mudar o objeto das buscas (o cristianismo, a colonização, a ampliação do império, a supremacia armamentista e/ou tecnológica e científica) mas o trajeto, o caminho que conduz a esse novo Graal contemporâneo não muda.

A produção ficcional de Bernardo Carvalho e Francisco José Viegas produzida no último decênio apresentou-se aqui como tentativa de exemplaridade de certa forma de resistência. Como afirmou Andreas Huyssen, talvez a literatura que observamos hoje seja mais extemporânea do que contemporânea e que, assim como ocorreu com James Joyce, Franz Kafka ou Marcel Proust só venha a ser compreendida dentro de suas propriedades mais significativas *a posteriori*. Contudo, é possível que o fato de ser intempestiva, inoportuna e, algumas vezes, até indesejável, a literatura atual faz desses adjetivos sua forma de resistência.

As análises apresentadas nessa tese propiciaram pensar na definição de resistência apontada como *força que defende um organismo do desgaste de doença, cansaço etc.* Algumas obras da literatura atual emergem não somente como modos de resistir, seja ao espaço mercadológico seja à velocidade com que obras se apresentam e caem no esquecimento, ou ainda ao próprio desconhecimento de seu conteúdo. É possível perceber uma literatura que é em si própria a representação de uma luta/defesa contra elementos que estão provocando o desgaste dela. Não se pode pensar, evidentemente, a literatura como anticorpos de um corpo/mundo doente. Mas sim como uma força que tem tentado desafiar os perigos da pós-modernidade e, assim, se fazer presente enquanto possibilidade de ‘intercambiar experiências’.

Em uma das crônicas publicadas no blogue *Diário de Berlim*, Bernardo Carvalho expressa sua visão acerca da experiência de viagens e do estranho/estrangeiro

[...] A coisa vai mais ou menos bem (mais para menos do que para mais) quando minha amiga me pergunta sobre as viagens, sobre a urgência de estar do lado de fora, no exterior, sobre a atração pelo estrangeiro como uma forma de estranhamento. E eu caio na asneira de responder com um exemplo recente – que, depois de uma leitura no norte da Alemanha, o mediador me perguntou: “Mas, afinal, onde está o Brasil na sua obra?”. E que isso tinha a ver com um preconceito, pois ele nunca faria a mesma pergunta a um americano ou a um inglês ou a um francês que tivesse escrito um romance sobre o Japão ou a Mongólia. O exótico não pode falar do exótico. É insuportável, não tem credibilidade. Um clichê não pode falar de outro, porque se anula. Prossigo (embora tudo – a começar pela cara da minha amiga – me alerte de que é hora de calar a boca), dizendo que as identidades nacionais também são ficções, mas ficções vividas como religião, como crença, transparência e normalidade, e que a ficção literária, ao mostrar sua construção, sua fragilidade, sua opacidade, pode servir como uma alternativa e um antídoto à crença nas identidades – e não apenas nacionais. É essa a literatura que me interessa, uma literatura desconfortável, cuja força vem da sua fragilidade (CARVALHO, 2012, extraído do blogue do autor *Diário de Berlim*).

A citação de Bernardo Carvalho, embora longa, alimenta dois dos pontos que discutimos nessa investigação. O primeiro trata-se do deslocamento, das viagens, tema abordado no terceiro capítulo. O segundo refere-se à questão das identidades, tema que perpassou basicamente todos os capítulos e assunto recorrente nas discussões e narrativas do autor brasileiro. Nessa passagem, o escritor reitera a distinção de seu projeto narrativo em não limitar sua mundividência em discussões a respeito da identidade nacional. Ao contrário, como foi evidenciado no decorrer da pesquisa, a partir de seus textos pessoais ou entrevistas, sua preocupação se ocupa do lugar do texto ficcional. Para o autor, a própria identidade nacional é uma ficção. E, se recorrermos à definição do termo *nação* por Benedict Anderson, é possível agregar o posicionamento do autor brasileiro, à ideia de nação como “comunidade imaginada”. Nesse sentido, mas não somente nesse, o processo imaginativo, ficcional é o que fundamentalmente importa a Bernardo Carvalho.

Se for possível falar num movimento de resistência dentro da concepção que tomamos desde o princípio dessa tese percebemos, no depoimento do autor, a insistência em inscrever a literatura como *antídoto* seja à identidade nacional ou cultural. Ao utilizar essa metáfora, Bernardo Carvalho reforça seu posicionamento em dois sentidos: o primeiro trata-se da condição global na qual estamos inseridos e fazemos parte. Como já assinalaram A. Huyssen e Z. Bauman, os espaços e tempo na era global são diluídos, assim as fronteiras também o são, de modo que somos integrantes de uma rede incessante de informações que nos transporta no mesmo instante, e sem fronteiras, aos mais variados lugares e momentos. Essa condição impõe-se sobre o segundo sentido que é ressaltado tanto na colocação de Bernardo Carvalho quanto em seu projeto literário, as identidades fluídas. Nesse caso, torna-se ainda mais contundente seu posicionamento ao evidenciar a literatura como um antídoto, uma vez que seus romances e sua visão da ficção corroboram a ideia de mundividência. Ou seja, antes um processo globalizante que localizante inscreve-se em suas narrativas, fato que buscamos demonstrar em nossas análises.

O trânsito a que personagens e ações precipitam-se reitera o deslocamento a que são submetidas numa tentativa de compreensão do mundo e de si mesmas. A implicância do autor, com a necessidade de se edificar uma identidade nacional (socilitada, por sua vez, a autores de países emergentes ou periféricos) evidencia seu posicionamento, e o de muitos teóricos abordados nesse estudo, sobre o fato de que não há uma necessidade pungente – até porque já não precisamos mais de romances ou narrativas fundadoras – de edificar heróis

coletivos ou problemáticos. Não existe mais necessidade de representação de categorias que determinem o que somos como nação, porque mais do que termos um herói edificado, não há mais necessidade de heróis nacionais. Não só não há necessidade, como não se acredita mais nem na nação nem em um indivíduo que guarde em si as características dessa comunidade imaginada a ponto de agregar todos os valores da coletividade em si. Tampouco, a condição global – ainda que se queira homogênea – permite isso. Embora o trânsito corrente, espacial e temporal cada vez mais rápido, assinale essa transposição de fronteiras, nem todos os espaços nacionais são abertos ao ir e vir. O que devemos ressaltar, portanto, do ponto de vista do escritor Bernardo Carvalho é que precisamos desvincular as identidades nacionais dos espaços de produção no qual elas se inserem como se fosse determinante para a compreensão de obras literárias que tematizam e reconfiguram a sociedade contemporânea não sejam delimitadas a esses espaços.

A indignação do autor procede nesse e em outros depoimentos porque sinaliza, ainda, a heterogeneidade e a distinção, inclusive na produção literária, entre espaços de riqueza, emergentes e terceiromundista. Ao mesmo tempo em que é incompreensível ter isso em mente ao se observar a ficção romanesca dos últimos anos pois, independente dos espaços de produção, em sua maioria, os romances publicados são alicerçados pelo trânsito corrente, pelo trânsito medieval da busca, pelo trânsito das evidências policiais, pelo trânsito discursivo, metalinguístico e autorreferencial e pelo trânsito das identidades. Detivemo-nos na produção de Bernardo Carvalho e Francisco José Viegas, contudo, poderíamos ter entrado nos labirintos ficcionais do americano Paul Auster, do angolano Pepetela, do deslocado/em trânsito (angolano também) José Eduardo Agualusa, do moçambicano Mia Couto, do colombiano Jorge Franco, do espanhol Enrique Vila-Matas, do chileno Roberto Bolaño, do cubano Pedro Juan Gutiérrez, do japonês Haruki Murakami, numa lista grande de autores contemporâneos que, à parte, pertencentes a espaços divergentes buscam o centro desse labirinto que é a ficção.

Pessoas e países com histórias mal resolvidas. Pessoas e países em trânsito. Pessoas e países em busca daquilo que foram. Pessoas e países que não encontram o que procuram porque não sabem o que procuram. A ficção em trânsito de Bernardo Carvalho e Francisco José Viegas evidencia – embora sem a necessidade mais de fixar fronteiras nacionalistas – o diálogo entre os espaços de memória e na memória de seus personagens, lugares e história. Justamente, talvez, por ser uma ficção em que as fronteiras encontram-se abertas – fronteiras de espaço, de história, de linguagem – é que esse trânsito flui e navega como as naus

quinhentistas, ansiosas pelas descobertas, trocas e até mesmo pilhagem dos lugares em que aportariam.

Ao elegerem o romance como gênero de excelência em suas produções literárias, os autores exercem como *modus operandi* de suas narrativas três elementos capitais: 1) a transgressão do gênero policial; 2) o deslocamento herdado da literatura de viagem; e, 3) a diluição da memória e das identidades.

O primeiro elemento evidencia o caráter de uma ficção com características do romance policial. No caso de Francisco José Viegas, a tônica do gênero policial é referencial e demarcado através da persistência do personagem-detetive Jaime Ramos e dos oficiais Filipe Castanheira e Isaltino de Jesus. Além disso, na linhagem do gênero policial, desde Edgar Allan Poe a John Le Carré, o autor discute, explora e reconfigura tal elemento em sua ficção condicionando-a a um acerto de contas com a memória coletiva de Portugal. Em sua escolha por esse modelo de narrativa, o autor manifesta por um lado sua opção por um projeto que em si já é determinado e, por isso, pode oferecer mais de um assassino, mais de um crime, mais de uma perseguição – na linha do mercado editorial, ironiza o produto que vende ficando a critério do cliente a disponibilização de quantos cadáveres quiser pagar – e, por outro, o caráter transgressivo quando não importa se há um, dois ou mais cadáveres. Não é surpresa terminarmos de ler um romance de Francisco José Viegas, especialmente os últimos, e nos depararmos com a não revelação do assassino ou do criminoso. Isso se justifica pelo processo de transgressão que emerge das narrativas do autor. Mesmo com uma ficção que se inscreve dentro das prerrogativas do gênero policial, como destacamos, há um trânsito dessa ficção policial para uma ficção de tônica melancólica movida pela revisão dos fatos políticos e históricos de Portugal e, não obstante, do deslocamento histórico (Portugal e sua memória do Império) entre o passado e o presente de suas ex-colônias.

Por outras vias, o escritor brasileiro Bernardo Carvalho também transita, em seu processo de composição, nos caminhos da transgressão do policial. Admirador de Jorge Luis Borges, o autor brasileiro demonstra a recorrência ao universo do gênero policial por apresentar narrativas em que o processo investigativo, aliado a outros níveis de temática narrativa – o deslocamento, por exemplo – pode ser compreendido como espinha dorsal de sua ficção. Embora esta não se detenha a procurar um assassino ou um crime a ser desvendado, recorre aos caminhos da investigação impostos a seus personagens sobre casos que circundam a morte e o desaparecimento de alguém. Num processo labiríntico, a ficção do autor brasileiro forma-se em caminhos que buscam chegar ao centro dos seus personagens ou

das histórias que eles contam. Enredando-se nesses caminhos conflituosos, a ficção de Bernardo Carvalho, por isso, depara-se com as narrativas de Jorge Luis Borges no sentido de que, o leitor é o detetive e precisa acompanhar a narrativa de olhos bem abertos para os vestígios e pistas que vai encontrando pelo caminho. Ao mesmo tempo em que será responsável pela construção de sentido a partir das identidades que transitam no universo ficcional do autor.

Quanto ao segundo tópico abordado, correspondente ao deslocamento herdado das narrativas de viagem, ressaltamos tratar-se de caráter recorrente na ficção contemporânea. Pois, aliado à presentificação¹⁶¹, o trânsito aos quais os personagens são induzidos nos enredos de Bernardo Carvalho e Francisco José Viegas interliga-se à tentativa de resolver os mistérios de tônica policial que, também, atravessa suas narrativas. A presentificação demarca o *cronotopos* narrativo de forma que as ações narrativas dialogam com o passado, mas decorrem, exponencialmente, do presente. Essa tônica, ou melhor, esse momento em que as ações narrativas se inscrevem, corrobora o fato da maior parte dos romances publicados no último decênio situarem-nas na própria contemporaneidade. Ou seja, além de dialogarem com o passado recente (período ditatorial no Brasil e em Portugal, Diretas Já! e Revolução de Abril, Guerras Civis nas ex-colônias africanas, ascensão econômica e novas lideranças políticas no Brasil e declínio e recessão econômicos em Portugal) constituem-se no momento atual.

Ao estabelecerem esse diálogo que, por sua vez, coaduna-se a uma revisão ou reconfiguração dos discursos históricos, os romances analisados atribuem ao deslocamento (temporal e espacial) especial importância. Ademais, o deslocamento operado nos romances relaciona-se, em certa medida, à necessidade medieval que sujeitava os cavaleiros a andanças e demandas retratadas nos romances de cavalaria. Embora tais andanças fossem mapeadas nos caminhos da fé cristã, não deixavam de assinalar preocupações territoriais e, já, imperialistas. Ao mesmo tempo em que se pode, talvez, designá-los como cavaleiros-peregrinos, posto que a viagem, a andança, demandava um aprendizado pelos caminhos obscuros da Idade Média (Galaaz precisa combater várias feras que, alegoricamente, representam seus medos ou o próprio demônio e enfrentar e ultrapassar as tentações que investem contra a limpidez de sua alma).

Outrossim, os traços de romance de cavalaria que impregnam os romances de

¹⁶¹ Conforme mencionamos no início desse estudo, Beatriz Resende afirma que a literatura contemporânea é caracterizada por três elementos fundamentais: a fertilidade, a qualidade e a multiplicidade. Além disso, a *presentificação* é tônica marcante na ficção do período.

Bernardo Carvalho e Francisco José Viegas adentram o caminho das narrativas de viagem, especialmente a ficção do primeiro, cujo discurso narrativo recupera traços característicos dessa tipologia romanesca, como o relato, por exemplo, ou os diários de viagem. Reportamos-nos, nesse sentido, ao romance *Mongólia* (2007), que se utiliza de cartas, diários, anotações de viagem e polaroides como elementos constitutivos não somente da viagem primeira – do desaparecido – pelas estepes do país em busca de Narkhajid (embora várias vezes haja uma interrogação acerca dessa busca, como indicado na irritação de Purevbaatar expressa à página 149, na qual o guia revela sua suspeita de que o desaparecido, o *Buruu nomton* teria feito o percurso com o objetivo de reencontrar o monge Ayush e não motivado pelas inquietações acerca da deusa Narkhajid). E, na viagem segunda, do diplomata Ocidental, cujas cartas também servem como elemento de discurso que se diferencia do discurso do narrador. Nesse processo, as cartas são reveladoras – tal qual o diário do desaparecido – dos caminhos trilhados na tentativa de reencontrar o fotógrafo desaparecido. Caminhos esses tão nômades quanto a população da Mongólia e os próprios “turistas-detetives”.

Como consequência, ao deslocamento incorpora-se a diluição da memória e das identidades. O constante trânsito, que atravessa como temática os romances de Bernardo Carvalho e Francisco José Viegas, contribui para que se perceba que não se trata de uma demanda ou de uma busca fortuita cujos personagens não passariam de “baratas tontas” ou “formigas desenfreadas” em um labirinto desconhecido. Essa demanda que move os personagens em pleno século XXI está subjugada à memória do passado recente que ambos os escritores exploram em seus discursos ficcionais.

Deslocamento e diluição aproximam-se e conjugam-se nas explorações filosóficas e teóricas de Zygmunt Bauman e Andreas Huyssen que evidenciam a contemporaneidade submetida a esses elementos. Além disso, a diluição da memória e das identidades é vislumbrada nos romances em análise sob a perspectiva de um imbricamento – na esfera narrativa – entre as identidades que tentam buscar, talvez, a si mesmas e à reconfiguração das histórias nacionais, sociais e culturais pelas quais transitam. Fundamentalmente, esse terceiro tópico trata-se da convergência dos dois anteriores, de modo que se tornou perceptível a coerência existente entre eles e, por isso, culminou na tentativa de compreensão das identidades instáveis ou fluídas que caracterizam nosso momento histórico.

Assim, se os poemas¹⁶² de Fernando Pessoa em *Mensagem* (1934), emprestados da

¹⁶² “Ninguém sabe que coisa quer./Ninguém conhece que alma tem,/Nem o que é mal nem o que é bem. /(Que ânsia distante perto chora?)/ Tudo é incerto e derradeiro. /Tudo é disperso, nada é inteiro./ Ó Portugal, hoje és nevoeiro...” (PESSOA, Fernando. **O guardador de Rebanhos e outros poemas**. São Paulo: Cultrix, 1997, p.

História de Portugal, assinalam em seus versos sempre a tenaz melancolia portuguesa, tornou-se visível que esse traço continuou atravessando a bússola e os mapas que guiavam o trânsito entre Brasil e Portugal. Se a ficção de Bernardo Carvalho se mostra, de certa forma, mais trágica do que melancólica, e a de Francisco J. Viegas o inverso, ambos os autores descem no mesmo portão de desembarque, ainda que com *souvenirs* diferentes em sua bagagem. Aquele que carrega a bagagem, traz dentro dela as impressões que são intransmissíveis se não as tornarmos literárias, afinal, em prognose o poeta Pessoa já assinalava que

Toda a literatura consiste num esforço para tornar a vida real. Como todos sabem, ainda quando agem sem saber, a vida é absolutamente irreal, na sua realidade direta: os campos, as cidades, as ideias, são coisas absolutamente fictícias, filhos de nossa complexa sensação de nós mesmos (PESSOA, 1986, p.396).

As identidades fluídas ou instáveis, especialmente na ficção de Bernardo Carvalho, propagam-se em seus “[...] narradores paranoicos que estão sempre envolvidos com a busca vazia de uma verdade, desde o início colocada como inatingível” (FIGUEIREDO, 2003, p. 16). Como a própria construção narrativa em seus romances dá-se em forma paranoica, as configurações identitárias de seus personagens (em sua maioria, narradores em primeira pessoa) refletem¹⁶³ a complexidade do ser humano em tempos contemporâneos. Complexidade que nos faz ser quem somos: perdidos no tempo, no espaço e em nós mesmos. Perdidos nas suas nove acepções¹⁶⁴: que desapareceu (sumido), cujo estado é irremediável, que foi esquecido, que se extraviou (desencaminhado), que sente amor incontável, que age em desacordo com a moral (devasso), que não tem mais salvação, destruído de maneira definitiva, muito distante (longínquo).

Talvez, por isso, os labirintos perdidos sejam os lugares mais adequados para receberem tanto a nós quanto aos seres ficcionais de Bernardo Carvalho e Francisco José Viegas. Afinal, o labirinto como entrecruzamento de caminhos, propiciando o impasse, revela-se, justamente em seus meandros como obstáculos à chegada, tal qual o caminho do homem ao interior de si mesmo, ou seja, à transformação de eu¹⁶⁵. Conforme as questões que podem ser suscitadas da ficção dos autores estudados, somos levados a crer na duplicidade, inclusive, dessa transformação identitária. Se o labirinto conduz à representação do infinito, de um lado temos essa ideia concebida dentro da expectativa da “mutação espiral sem fim” e,

221).

¹⁶³ No sentido vocabular de *desviar da direção primitiva*.

¹⁶⁴ Significação extraída do Dicionário Eletrônico Houaiss.

¹⁶⁵ As referências à conceituação do termo labirinto são de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant em **Dicionário de símbolos** (2012, p. 530-532).

de outro, do “eterno retorno”.

Tal duplicidade, dentro das prerrogativas que procuramos enfatizar nessa tese corrobora, portanto, não a vitória do espiritual sobre o material, ou do eterno sobre o perecível, ou do saber sobre a violência, porém, justamente o contrário. A espiral sem fim e o eterno retorno tornaram-se emblemáticos do material, do perecível e da violência que engendra as identidades fluídas observadas nas constituições ficcionais de Bernardo Carvalho e Francisco José Viegas em seus labirintos perdidos.

APÊNDICE

Mapas autorais: os labirintos da ficção
Encontros com Francisco José Viegas e
Bernardo carvalho

Conversa com Francisco José Viegas

O encontro com Francisco José Viegas ocorreu numa tarde ensolarada, em maio de 2012, no Palácio da Ajuda em Lisboa, Portugal. Espaço direcionado ao antigo Ministério da Cultura e, por isso, escritório da atual Secretaria de Estado de Cultura. À época, o escritor ocupava o cargo de Secretário de Estado de Cultura de Portugal e aceitou, depois de alguns encontros breves em Póvoa do Varzim e em Porto e, também, através de trocas de mensagens de e-mails com seu assessor, conceder a entrevista que segue.

Mais do que entrevista, o escritor dialogou sobre seu projeto literário, sua escolha pelas características do gênero policial, suas escolhas temáticas, seu processo de escrita, sua relação com o Brasil e sua visão melancólica de Portugal, do mundo e da vida. Entre uma cigarrilha e outra, a simpatia do escritor demonstrou que entre atas, documentos oficiais, reuniões e o cargo público que acabou por lhe afastar um período da escrita literária não lhe tiraram o prazer de escrever e de conversar sobre Literatura.

No Brasil, alguns de seus romances foram publicados pela Editora Record: *Um céu demasiado azul*, *As duas águas do mar* e *Longe de Manaus*. A Editora Língua Geral publicou, com o título *A luz do Índico* seu romance *Lourenço Marques*. Seus romances não são facilmente encontrados no Brasil...

Vai sair agora (*reeditado*) pela editora Porto o *Regresso por um rio*. Saiu, também, no Brasil, *Um Crime Capital*, uma editora chamada Móbile. Esse romance passa-se no Porto durante o Porto como Capital Europeia da Cultura. O primeiro crime é cometido em Serralves¹⁶⁶ e são mortos dois portugueses e, depois, é assassinado um brasileiro, que é a história de Mandrake.

¹⁶⁶ O Parque de Serralves é um espaço verde de 18 hectares localizado na cidade do Porto, Portugal. Além de um magnífico jardim, o espaço abriga o Museu de Arte Contemporânea. O projeto data de 1932 e foi construído pelo arquiteto Jacques Gréber. Já o edifício do Museu foi projetado pelo arquiteto Siza Vieira em 1996. A abertura do Parque ao público, ocorreu em 1987. Conforme a descrição retirada da página da internet da Fundação Serralves: “Serralves é uma referência singular no património da paisagem em Portugal, sintetizando e simbolizando uma aprendizagem e um conhecimento das condições de transformação do território, no espaço e no tempo, num contexto cultural: Portugal e os séculos XIX e XX. Disponível em: < <http://www.serralves.pt/pt/parque/historia/#sthash.iiuI3fQG.dpuf>>, acesso em 15 de julho de 2013.

***Regresso por um Rio* vai ser reeditado?**

Pela Porto (*editora*) vai sair este e vai sair o *Crime em Ponta Delgada*.

A maioria dos seus romances?

Sim, vão retomar os antigos.

***A poeira que cai sobre a terra* é outro livro difícil de encontrar..**

É porque esse é um livro independente. É um livro pequenininho. Mas vai sair, no próximo ano (2013), uma coisinha chamada *A poeira que cai sobre a terra e outras novelas de homicídio*, são contos com Jaime Ramos. São contos mais ou menos curtos. Esse (*A poeira que cai sobre a terra*) e um conto que se chama *Um navio perdido no alto mar*. Um (*conto*) que é aqui no Algarve. A primeira vez que Jaime Ramos vai ao Algarve. Um outro conto chamado *A câmara invisível*, que é uma história que se passa na FNAC de Santa Catarina, no Porto, junto às estantes de Paulo Coelho. E mais dois ou três contos, assim, perdidos. *A câmara invisível* foi publicado pela FNAC isoladamente, porque está num livro *O elogio da leitura*, algo assim, uma antologia de contos policiais e, depois, a FNAC de Guimarães publicou isoladamente. Depois tem um que é *Um Conto de Natal*, Jaime Ramos no Porto também. É a história de um Pai-natal que aparece morto. Só que um pai-natal que se chama Isaac Jacob, um pai-natal judeu, portanto.

No romance *Morte no estádio*, há uma citação: “*Com pouco se faz uma cidade, com gente, cabinas telefônicas, rumores de automóveis, com pouco se faz uma cidade, com o que resta. Sobretudo o Porto, cidade de infância, cidade adolescente estacionada diante do mar e do rio, voltada para o pôr-do-sol, caixa de aromas e de bairros, traçado triste de ruas que se esvaziam com a noite, a humidade ou o passado.*” (p.121-22). Poderia comentar sobre a escolha da cidade do Porto para os seus romances? Evidentemente que não é somente o Porto, há outros translados. Mas Jaime Ramos mora no Porto, é um morador do Porto, mora em uma rua específica, num bairro específico, e que pergunta, inclusive, para alguns de seus interlocutores: “Em que bairro você gostaria de morar?”.

“Onde gostavas de viver, Isaltino?”

“Na Marechal, chefe. Queria viver na Marechal.”

O Porto ser compreendido como uma cidade-âncora? Na qual Jaime Ramos consegue ter um sentimento de pertença?

Por um lado tem a ver com o Porto, com a cidade. O Porto é uma cidade que ficou mais ou menos interrompida. Ou seja, enquanto Lisboa criou um cosmopolitismo muito mais europeu, voltado para fora. O Porto criou um cosmopolitismo voltado para dentro, para consumir imediatamente, não é? Mantendo muito das coisas de uma cidade da província, que o Porto é. E, portanto, hoje, no Porto, ainda é possível encontrar formas de sobrevivência das cidades de Província, sendo, ao mesmo tempo, uma cidade moderna, uma cidade com coisas modernas. Ou seja, você tanto tem Serralves como tem os bairros antigos de Massarelos; ou tem as mercearias de Campanhã, de Nova Sintra; como tem a Foz. Portanto, tem uma mistura muito grande de coisas.

Lisboa não, Lisboa é uma cidade cuja identidade é muito demarcada pelas imigrações. Tem uma Lisboa alentejana, tem uma Lisboa transmontana, e depois tem uma Lisboa que é anódina, não tem identidade, é a cidade, é Lisboa. O Porto não. O Porto manteve uma identidade sólida. Todas as pessoas que vão para o Porto são do Porto, pertencem ao Porto. E isso tem a ver com outra coisa, a necessidade de definir o Jaime Ramos diferente a um protótipo de detetive drogado, detetive alcoólatra, detetive marginal, e, por outro lado, crer em Jaime Ramos de outra maneira. Que seja um homem pacato, que vai à pesca, que tem aquelas opções que só se pode manter numa cidade de província, porque há mais tempo para manter as opções. E, portanto, qual é o cenário? Ele não pode viver em Lisboa, tem que viver no Porto.

Há uma adequação entre o personagem e a cidade. Pronto, isso fez as duas coisas estarem ligadas. E, depois, há também motivos da minha infância. Tinha uma tia que morava na rua Barão de Nova Sintra, que é ali ao pé de Campanhã. No Campo 24 de Agosto, Campanhã e rua do Heroísmo. E era um bairro muito particular que tinha o talho, o açougue, o café, os ônibus de Campanhã. Isso agradava-me porque um dia, lembro-me de um debate muito engraçado numa universidade. Certa altura, uma senhora, uma professora que diz: “Ah, eu acho lamentável que seus personagens são muito pequenos burgueses”. Eu disse: “Exatamente. É um bocadinho isso o que eu quero”.

Portanto, há um lado que é muito mais marginal, se quiser, que é o lado mais marginal da vida lisboeta, que tem um salto muito mais fácil para a marginalidade. E o Porto, como é uma cidade mais conservadora, mais burguesa, mantém uma série de valores. Não quer dizer que eu tenha muita simpatia por eles, para mim são cômicos. Há coisas no Porto que são cômicas, são tão conservadoras e tão cristalizadas que acabam por ser cômicas. São exageradas como o bairrismo do Porto, como o conservadorismo do Jaime Ramos. Acho que é em *As duas águas do mar* que ele diz: “Não gosto de coisas modernas. Não gosto de coisas novas”. E o Isaltino diz: “Nem dos jogadores novos do Porto, chefe?”. “Nem dos jogadores novos do Porto”. É um personagem caricato. Porque os personagens tem que ter um lado cômico e, portanto, há um lado cômico em Jaime Ramos que é o lado das opções: cozinhar ao meio da noite. Depois há sempre aquela discussão entre ele e a Rosa por causa das dietas. Ela faz dieta e ele acha aquilo absolutamente atroz. Mas ela também é uma burguesa do Porto. Porque faz dieta, mas ao primeiro convite para jantar, desfaz logo. E acho que é um casal bem caricato. Um casal caricatura porque ela era casada, em *Morte no Estádio*. Ela era casada com um comerciante daquelas ruas da Baixa. Um dia ela e o marido zangam-se, foi quando os dois (ela e Jaime Ramos) se conheceram e, portanto, mantiveram-se no mesmo prédio a viverem em andares diferentes. E mantém aquela relação morando em andares diferentes. E o Jaime Ramos é o homem distraído naquela relação. Não liga muito, gosta dela e tal e coisa, mas não sabe nada sobre ela.

Não sabe qual disciplina ela leciona...

Exato. Não sabe se é matemática ou inglês ou física. Ele não sabe. E isso no Porto é engraçado porque, a princípio, há dois detetives muito provincianos na literatura espanhola. Um é o Pepe Carvalho, do (*Manuel Vázquez*) Montáiban, e outro é o (*Ricardo*) Méndez, do (*Francisco*) Gonzáles Ledesma. São os dois de Barcelona e são os dois detetives da Barcelona Velha. Portanto, quando Barcelona começou a mudar com os jogos olímpicos, com a reabilitação urbana, para eles desapareceu Barcelona. Desapareceram os Bordéis, desapareceram os bairros sujos, o bairro gótico. Assim como Jaime Ramos assistiu às mudanças no Porto. Nesse livro que vai sair ainda esse ano (*O colecionador de ervas*), ele surpreende-se muito com as mudanças no Porto. Mas gosta do Porto antigo, e sempre do mesmo Porto, muito velho.

Há a necessidade de que as coisas não mudem.

É, ele fica muito inquieto. Ele preferiu fumar cigarrilhas do que usar máquinas de moedas para comprar cigarros.

Como surgiu a ideia de escrever um romance em que há um personagem detetive, um inspetor, e que permanece em todos esses romances. O personagem surge em *O crime em Ponta Delgada* (1989), juntamente com Filipe Castanheira, e depois, Jaime Ramos torna-se o personagem principal. Por que sua escolha por esse tipo de romance, um tipo de romance policial, com tônica de romance policial?

Acho que são romances de personagens. O policial, como dizem do policial americano, é um *plus*. E, agora, ainda tem dois cadáveres. Além do romance há dois cadáveres. Eu acho que são romances...por um lado há o caricatural. É policial porque quase toda literatura é policial. Toda literatura trata da morte, do desaparecimento, trata do mistério, do enigma, da punição, da culpa, portanto, toda literatura, nessa matéria, é policial.

Depois, policial, porque o policial criou um ambiente muito próprio. Nós vamos à procura de qualquer coisa no policial, só que o que me interessa a mim no policial não são as regras, não é a sociologia do crime. Estou interessado naquilo que anda à volta, ou seja, numa explicação para coisas portuguesas, mistérios da vida portuguesa, se quiser, através de um detetive que, para mim, é uma figura cômica, é amável.

Por isso que ele (*o romance*), em *Um céu demasiado azul*, tem aqueles universos todos desconstruídos, em que o passado vem sempre buscar as pessoas. O jovem publicitário é ex-militante mal visto que se transforma em um publicitário de renome, mas a quem o passado vai lá, buscá-lo, porque tem uma namorada abandonada que, ainda por cima, era estudante de filosofia e era *stripper*.

Eu acho que estes mundos dizem que Portugal não resolveu bem os anos 80 e eu acho que escrevo um pouquinho sobre isso. O fato de Portugal ainda não ter resolvido bem esses anos 80 e, por outro lado, também não ter resolvido bem a questão de África. Tanto *Longe de Manaus* como *O Mar em Casablanca* falam disso, que é (*o fato de Portugal*) não resolveu a questão do Império.

Agora eu estou morto por ler um livro ali que é do Miguel Real¹⁶⁷ em que ele diz que

¹⁶⁷ Referência ao estudo de Miguel Real *O Romance Português Contemporâneo: 1950-2010* (2012), no qual o

o Jaime Ramos é o grande personagem do pós-25 de Abril. Ainda não li. Mas de fato o que me interessava é que eu gosto do romance de personagem, do romance de herói. Eu acho que a gente procura o romance de herói. O problema é que, eu, no meu caso, não posso escrever o (*Dom*) *Quixote*, como (*Jorge Luis*) Borges, como *Pierre Menard*, e também não posso escrever o *Tristram Shandy*, do (*Laurence*) Sterne, que é outra referência, não é? É a referência mais caricatural e cômica da nossa literatura, da literatura europeia. E, portanto, eu tenho que lidar com modelos muito mais próximos.

O policial, por outro lado, fornece-me uma série de instrumentos que favorecem a imensa preguiça do autor, tem a ver com o modelo: tem um cadáver, logo há um argumento. Por isso, Jaime Ramos diz em vários momentos: “Eu sou um biógrafo. Eu não sou propriamente um detetive. Eu sou um biógrafo.” Pronto. Obviamente o que ele refaz, o que se refaz é a vida dele.

No *Longe de Manaus*, ele refaz uma parte da vida dele, porque tem África, mas por outro lado, todos nós temos África e Brasil no sangue. Ou temos alguém que vive no Brasil ou que vive em África. Ou temos nostalgia do Brasil. Os portugueses nunca hão de se refazer da nostalgia do Brasil. É a nostalgia do que nunca tiveram. Os portugueses nunca tiveram o Brasil. O Sérgio Buarque de Hollanda, em *Raízes do Brasil*, diz uma coisa muito engraçada sobre os portugueses. Diz que os portugueses foram ao Brasil, mas que sua ética não era a da criação de riqueza, mas a da fortuna. Ou seja, os portugueses nunca foram para um lugar para se estabelecer definitivamente. Foram para fazer fortuna e voltar. E foi isso que eles fizeram no Brasil. Quer dizer, dos vinte anos que os holandeses estiveram em Pernambuco, fizeram mais por Pernambuco do que os portugueses em séculos. Construíram jardins, bibliotecas, observatórios, ruas, canais, palácios etc... Os portugueses nunca fizeram nada disso porque estavam sempre de passagem. Passagem para qualquer lado, (*os portugueses*) vão de um lugar a outro. A memória do império nos livros de Jaime Ramos tem um bocadinho a ver com essa história. Nunca está em lado nenhum.

Uma vez encontrei em Timor uns portugueses. Eles reuniam-se todas as sextas-feiras para jantar. Eram dez, onze portugueses. Eu achei curioso e disse (*eu estive lá três semanas*): “Eu posso jantar convosco?”. “Ah, não, vai jantar!”. E durante o jantar, passavam a vida a dizer mal de Portugal. E eu disse: “Vocês estão a dizer mal de Portugal, mas depois disso

estudioso afirma: “[...] Transfigurado esteticamente, Jaime Ramos torna-se, assim, a personificação literária das angústias sociais e ideológicas e dos desejos individuais dois portugueses que fizeram empenhadamente o 25 de Abril, até na sua relação com Rosa, de companheirismo que não de casamento, vivendo ambos, em andares diferentes, no mesmo prédio da Rua Barão de Nova Sintra, no Porto” (REAL, 2012, p.125).

vocês voltam a Portugal e como enfrentam o país?”. E eles responderam: “Voltar a Portugal? Mas nós nunca voltaremos a Portugal.” (risos) “Eu vou para Moçambique.”. “Eu vou para o Brasil.” “Eu vou para Austrália.”. “Eu devo ir para Angola ou Singapura”. Ninguém queria voltar para Portugal. Foi uma das coisas que mais me intrigou enquanto estava a escrever o *Longe de Manaus*, que é a história dos que não querem voltar. Aquele personagem que tem um apartamento no Santo Ovídio, um lugar horrível no Porto, em Gaia. A casa dele é sempre fora de Portugal, é em Angola ou é em Manaus.

Em relação a *Longe de Manaus* e *Lourenço Marques*, houve uma ruptura em sua produção a partir desse último? Ainda que Jaime Ramos não seja personagem, mas continua sendo um romance dessa demanda, dessa busca. É um romance de personagens, em que estes estão buscando alguma coisa que lhes falta...

Mas *Lourenço Marques* podia ter o Jaime Ramos. Aliás começou por ter o Jaime Ramos. Eu comecei a escrever o romance em 95 e só acabei em 2002. E saiu *Um céu demasiado azul*, saiu *Um crime na exposição*, *Um crime capital*. Eu percebi que tinha um cenário, e que tinha uma história. Uma história banal, que era a história de alguém. E tinha aquela história do (Alfred) Hitchcock que se levantou à noite, teve um sonho, escreveu qualquer coisa e no dia seguinte, durante o pequeno-almoço disse: “Acordei-me à noite, tive um sonho e, afinal, é a história de um filme, já tenho aqui um argumento”. E toda a gente quis saber o que ele tinha ali. O que ele tinha escrito era só “A man loves a woman”. Não tinha mais nada. “Um homem ama uma mulher”. Pronto. E essa é a história de *Lourenço Marques*: um homem ama uma mulher e vai procurá-la. Mas o que ele encontra é, também, essa memória do império. Acho que os portugueses não se dão bem com essa memória do império.

Em *Longe de Manaus* também há a presença dessa memória, desses traços pós-coloniais e que também estará em *O mar em Casablanca*. Isso procede? Pode-se dizer que houve essa mudança?

A partir de *Longe de Manaus*, *Lourenço Marques*, não é? *Lourenço Marques* é um bocadinho uma viragem, mas acho que *Longe de Manaus* é realmente a viragem, mesmo. Porque é o livro que eu tinha querido escrever mesmo. Era um livro em várias línguas e que

em certa altura tive que cortar as coisas da Angola, porque isso implicava que eu tivesse que ir à Angola outra vez e não me apetecia nada. Por causa do som de Angola, do português de Angola. Mas também não era muito original. O que era original era ser Portugal e Brasil. E ter as personagens a falar o português de Portugal e o português do Brasil. Isso interessou-me muito. Explorar um bocadinho essa diferença.

E por outro lado, explorar outra coisa que era a grande riqueza do português do Brasil, diferente ao mundo mais cristalizado do português de Portugal. Isso foi um pouquinho escandaloso na altura porque dizia-se: o português do Brasil roubou o português de Portugal e segue muito à frente porque abriu, criou...

As coisas que me deram mais prazer ao escrever *Longe de Manaus* foram as páginas em português do Brasil. Sobretudo quando as duas meninas se encontram, quando uma recorda a outra e, portanto, quando ela fala. Isso naquele capítulo em que ela fala: “A vida é foda”. Acho que ainda hoje é o capítulo que eu mais gostei de escrever em minha vida.

Depois porque há um capítulo também em que aparece certa disposição de gênero, não é? No fundo eu estou com o foco na voz de uma mulher que fala sobre os homens. Diz: “Homem é meio babaca mesmo, não é? Meio imbecil”. E, no fundo, é que ela era também, um bocadinho, o problema da minha geração, porque éramos uns perdidos. Quando ela encontra o Danilo no meio do pampa, “perdemos todos os amores já não sei há quanto tempo”. E aquilo dava uma pena imensa, uma agonia enorme. E, por outro lado, resistir à tentação.

Muita gente perguntava: “Mas por que é que não cruzaste Daniela com Jaime Ramos?”. Porque se eu cruzasse era horrível. Porque era um choque tremendo e eu não poderia fazer. Por isso me perguntavam, “Por que usaste a Daniela? Podias fazer só um romance de Daniela e Helena”. Não. Porque em nossa vida há coisas que acontecem numa noite, acontecem numa tarde, e já não acontecem no dia seguinte. Acabou. E a Daniela e a Helena são histórias que nos lembram isso.

Há dois argumentos de filme. Há dois roteiros de cinema para *Longe de Manaus*. Um é feito por uma brasileira, Helena Oliveira. E outro é feito cá em Portugal. E nos dois eles cruzam-se. No roteiro brasileiro eles cruzam-se em São Paulo, como no livro. No livro eles atravessam a rua, não se veem, nada. No português, eles cruzam-se no aeroporto. Mas nunca se encontram e isso, de fato, de os dois não se encontrarem me pareceu certo porque seria um bocadinho explosivo. Porque Jaime Ramos amaria a Helena. E Helena, se calhar, seria capaz de amar Jaime Ramos, mas isso seria uma relação descomposta, sem sentido porque são dois

mundos diferentes. E essa é que a grande pena, a grande nostalgia do *Longe de Manaus* é os desencontros. Estão sempre do princípio ao fim, aparece aquela coisa da estrela, o que é? Poeira.

Helena e Daniela, as mulheres tem um papel muito importante em suas narrativas. Muitas delas, nos primeiros romances, são assassinas. Assassinas de outras mulheres, também, envolvendo traições.

Sim. São assassinas em *Morte no Estádio*, em *As duas águas do mar*...

E em *Longe de Manaus*, Daniela e Helena tem presença fundamental. Poderia falar um pouco sobre a presença das mulheres em seus romances. Porque, ao que parece é que deixaram de ser assassinas...

Penso que as mulheres são infinitamente mais espertas do que os homens. Mas o pior ainda do que serem espertas é serem mais inteligentes. E isto cria uma dificuldade em Jaime Ramos porque ele, em certa altura, diz que tem séculos de história masculina às costas e quer livrar-se daquilo. Por isso, ele respeita tanto a Rosa. Ele respeita muito a Rosa não porque seja um feminista, não é. Respeita porque de fato percebe uma inteligência diferente e a certa altura precisei, para minha cabeça, para minha maneira de escrever, inventar as duas mulheres. De fato, elas tem uma relação perfeita. Uma relação amorosa perfeita. Porque elas espiam-se, tocam-se, mas não chegam a consumir o ato e, aliás, há um amigo meu que escreveu num blogue uma coisa muito engraçada. O Francisco Trigo de Abril escreveu uma coisa que dizia: “Estou profundamente desiludido, nunca se mata uma personagem duas páginas antes dela consumir uma relação lésbica”. Tive pena, mas tinha que acabar daquela maneira. Mas era uma relação perfeita, que tinha uma relação de poder necessariamente. Daniela tinha mais poder porque era mais culta, mais vivida. Mas ao mesmo tempo cada uma sabia o espaço uma da outra e aquilo era muito claro. Depois, repara, tudo isso acontece num espaço onde as pessoas não tem relações perfeitas. O personagem central, que é assassinado, nunca teve uma mulher na vida dele. As outras mulheres sofreram imenso porque ou eram adúlteras ou tinham maridos adúlteros. Era sempre um monte de confusão. E aquela relação entre as duas aproximava-se um bocadinho da perfeição.

É um sinal de perfeição quando, em uma manhã de sábado, em *Longe de Manaus*, a

Daniela vai fazer aula de ginástica e, quando volta, Helena tinha feito café e havia música de Bebel Gilberto e ela diz: “a coisa perfeita”. E, naquela história, essa procura da perfeição era um bocadinho da perfeição que era o amor entre as duas porque existia e aquelas coisas que marcaram muito, não as escrevi, mas revi muito, que era o último jantar que elas tem em Florença, ou o restinho de chocolate que ela tem no cantinho da boca. São imagens de perfeição. Quer dizer, aquilo não tem explicação. É a procura da perfeição. É a imagem da perfeição. Mas não tem explicação.

É como preparar um bolo e, de repente, polvilha açúcar. Por que é que põe açúcar? Porque fica mais bonito, fica mais perfeito. E elas duas são a perfeição. Por outro lado, essa perfeição seria impossível se fosse em português de Portugal. Entende? Por isso é que o outro quer morrer longe de Manaus. Por isso é que se procura um lugar que não é o nosso lugar. Nunca tive grande explicação pra isso, a não ser esta de que há pessoas que aparecem em nossa vida e são perfeitas. Não interessa que não tenha uma história com princípio, meio e fim. Passam, são como um relâmpago. O fato de serem um relâmpago e desaparecerem não quer dizer que não façam parte de nossa vida. Helena e Daniela são exatamente isso.

Quanto ao título *Longe de Manaus* sugere algo bastante enigmático. Enigmático e interessante ao mesmo tempo porque em certa passagem do romance Jaime Ramos indaga Isaltino de Jesus: “Se tivesses dinheiro onde se esconderia, Isaltino?”, “Eu me esconderia em Manaus, chefe”. Jaime Ramos reside no Porto e é cômodo para ele viver, mas em alguns de seus romances ele se desloca. Ele vai para São Paulo, para Manaus, para México, para Cuba. Nesse romance que ele vai à Cuba, acaba por ter um romance com uma mexicana para quem ele fala que...

“Uma cidade tão grande onde ninguém se encontra e toda gente se perde”.

Poderia falar desse deslocamento?

Penso que nossa vida é feita de geografia. Eu tenho uma fixação por geografias. Irlanda, os Açores, o México, o Brasil, algumas partes da África. Nós temos sempre a tentação de procurar os lugares onde já fomos felizes para tentar recuperar a felicidade que se viveu lá e, portanto, dá merda. Ou então lugares onde podíamos ser felizes, onde podíamos ter sido felizes. Isso tem a ver com a procura de um cenário, quando você está dirigindo um filme

vai à busca de um cenário. Qual é o cenário que evoca um mistério? E, às vezes, essa pergunta que eu tento responder dessa maneira: “Ah, o cenário?”, “O México tem esse cenário. Quando você chega. E, por outro lado, são cenários (*essas cidades*) em desconstrução. Porque não há nada mais banal do que Yucatán, não há nada mais banal do que Cancun, não é? Por outro lado, há uma hora do dia, que é quando a neblina pousa nos canais à volta de Cancun que é absolutamente espantosa.

Ou São Paulo. Diz-se: ‘São Paulo é horrível’. Não, São Paulo tem uma luz absolutamente delicada que as pessoas não apreendem logo. Portanto, eu acho que vivemos à procura de cenários. Por que é que eu escolhi o Porto? Escolhi o Porto porque eu não vivo lá. É como Toni Belloto, por que ele escreve histórias de Bellini em São Paulo, se ele vive no Rio? Porque não vive. Porque a gente tem que procurar outro cenário, outra geografia.

Agora, no caso, a geografia dele (*de Jaime Ramos*) desloca-se um bocadinho para dar consistência também ao personagem. Para dar consistência à sua mundividência. Porque acredito que as pessoas são mais perfeitas se viajam mais e, portanto, no caso do Jaime Ramos, Isaltino está sempre a dizer; “O chefe já esteve a todo lado” e “O mundo não acaba”. E ele foi ao México, à Cuba, ao Brasil, a Cabo Verde. Há uns contos em que ele vai a Cabo Verde, à Galiza, esteve na Bulgária. Nesse novo romance, ele está quase sempre a confessar que esteve na Rússia, na União Soviética. Mas não esteve, só que sabe tudo sobre lá. Ainda por cima, em zonas absolutamente horrorosas como Murmansk, que é no Mar Barents.

Faz parte da mundividência procurar um lugar. Tem a ver também com outras estratégias, se quisermos, que é uma estratégia horrível. Que é piscar o olho ao leitor e dizer: “Você já viu como há tantos lugares no mundo?”. E, também, durante muito tempo escrevi sobre viagens. Fazia reportagens de viagem. E muitos sítios aonde eu ia, isto dava uma história aqui. Feita neste sítio. E, portanto, Jaime Ramos também é uma espécie de geógrafo, sabe tudo sobre os lugares mesmo não tendo ido lá.

E sobre esse cenário que você...

Veja você que quando ele chega a Manaus, ele sabe tudo sobre a Ópera de Manaus, tudo sobre o teatro Amazonas, sabe quem foi o arquiteto, sabe muito.

Ele dá aulas de geografia, assim como dá aulas de culinária, de bebidas e de charutos, sobre futebol, inclusive. Esse deslocamento, essa geografia vem por meio pelas

paisagens.

Sim. Mas você já viu que os romances de John Le Carré seriam muito mais chatos se não tivessem cenários? Eu acho o John Le Carré o maior romancista. É uma fixação. Eu tenho uma admiração sem fim pela obra de John Le Carré. Adoro todos. Acho que, às vezes, sou capaz de passar um ano a ler somente John Le Carré. Passo de um livro para outro, depois volto atrás e não me canso. A história, às vezes, parece completamente banal, mas só o fato de se passarem no Congo, na Inguchétia, ou uma ilha no Mediterrâneo, ou ser no Quênia, ou ser na América (na América quase nunca é), ou serem em determinados sítios de Inglaterra (no Somerset). E como é importante, nós ficamos logo marcados pela paisagem. Não é só um adereço. É um lugar que evoca em nós o desejo de participar daquela história, fazer parte daquele lugar.

A paisagem em *Lourenço Marques*, na descrição do hotel, é bastante emblemática porque depois irá aparecer na fotografia e tal... Essa questão da fotografia que, em muitos de seus romances são referenciadas - Filipe Castanheira, por exemplo, em uma das investigações se depara com 18 fotografias; depois o Jaime Ramos também – é recorrente. Em *O mar em Casablanca* isso também aparece e, inclusive, nesse romance os fragmentos de sonhos do Jaime Ramos que são também composições paisagísticas.

São fotografias, na verdade. Servi-me muito da fotografia.

A fotografia tem uma suspensão do tempo. O tempo está suspenso. E sobre a fotografia nós podemos imaginar, seja o que for. Podemos imaginar uma história. O filme já conta uma história, e, portanto, já é completamente diferente. Por outro lado, as fotografias são um tipo de embuste, um truque clássico. A partir de uma fotografia tentar reconstruir *low-up*. Tentar reconstruir a história a partir de uma fotografia. A fotografia realmente prova. Mas é um elemento que funciona no caso do Jaime Ramos, e do Filipe Castanheira também, como uma espécie de motor.

No *As duas águas do mar* e, depois, no *Um Crime na Exposição*, ele (Filipe Castanheira) imagina como seria essa mulher que mergulha, que tem as fotografias embaixo d'água, como é que ela o teria morto. No fundo, as fotografias tem essa função. Por um lado, é um truque clássico, a prova que é deixada, sem intenção de ser prova, e por outro lado, é uma suspensão do tempo. O tempo suspende. Mas isso tem a ver com a maneira como

escrevo, porque eu tiro fotografias dos cenários.

Walter Benjamin escreveu um texto em que escreve sobre o romance policial, sobre o romance policial e/em viagens. Em outro texto, ele escreve que há muito em comum entre a fotografia e o romance policial a respeito do desenvolvimento que houve em fins de século XIX e início do XX. Como se eles tivessem surgido no mesmo momento e tivessem uma grande importância no século. Assim, a fotografia é para você...

A fotografia é o elemento básico da nossa memória. Como nós dizemos “temos memória fotográfica”. Não temos a memória de filme. Temos uma memória fotográfica. Uma imagem que fica. Eu fico paralisado com a fotografia, gosto muito de fotografias. E eu escrevo com fotografias. Tiro fotografias e depois vou me servir delas...

Como num processo investigativo, quase...

Sim, disponho as fotografias e vejo: as árvores eram estas, a maneira como o quarto estava arrumado é este. A maneira como a luz descia pela cidade era esta etc etc...

As paisagens surgem de forma muito poética...

Eu penso que hoje é muito impossível discutir sobre a prosa poética. Por que antes se discutia: ou é ficção ou é poesia. O exemplo mais claro é John Le Carré. Volta a ser John Le Carré porque é o autor que eu considero muito entre aquilo que é o prazer do diálogo, por exemplo. O grande mestre (*do diálogo*) é o Rubem Fonseca. E da capacidade descritiva, o grande mestre é o John Le Carré. Entra (*essa capacidade*) nos livros de John Le Carré de uma forma absolutamente fotográfica. E essa arte é impossível. Quer dizer, quando vem uma descrição seca, impossível, não há descrições secas. Não há descrição pura. Há uma grande subjetividade que nos liga à paisagem.

Portanto, estamos sempre a marcar a paisagem por coisas subjetivas.

A respeito dessa subjetividade, o que se percebe nos seus romances são esses detetive pequeno-burgueses, o Jaime Ramos e o Filipe Castanheira, próximos dessa identidade de inflexão interior muito forte. E também, o crescimento, em seus últimos romances, da

presença do personagem Isaltino de Jesus que, tem lá seus 35 anos, é cabo-verdiano...

São personagens diferentes. O Filipe Castanheira é o homem melancólico por natureza que decide ir viver no Açores. Os Açores são ilhas muito depressivas porque são melancólicas, são fechadas sobre o mar. É uma melancolia viral e para contrabalançar isso tinha o Jaime Ramos, que era o homem irônico, positivo, mas que depois foi incorporando características do Filipe Castanheira. Acaba por substituir por completo o Filipe Castanheira. E, por outro lado tem a subida do Isaltino porque ele é o Watson (*? não audível*), que sabe tudo, que sabe tudo antes mesmo de Jaime Ramos, porque é o homem sensato, é o homem silencioso. É aquele que faz a investigação correta. N' *O mar em Casablanca*, ao final, prepara-se para tomar o lugar de Jaime Ramos. Usa as palavras de Jaime Ramos quando fala com o outro. E, portanto, são ainda personagens diferentes.

Eu acho ainda que Jaime Ramos aglutinou todas as características dos outros personagens e tornou-se dominante, por isso era impossível tê-lo mais em relação ao Filipe Castanheira. Não quer dizer que eles não voltem a encontrar-se mas, Filipe Castanheira, nessa história, já casou com a Isabel, já tem filhos etc etc etc. Jaime Ramos não, mantém seu ceticismo relativamente melancólico. Porque ele é cético, é um pessimista ativo, para ele o homem não tem salvação etc...

O poema A canção de amor de J. Alfred Prufrock (de T.S. Eliot): “Diria eu que muito caminhei sob a penumbra das vielas/E vi a fumaça a desprender-se dos cachimbos/De homens solitários em mangas de camisa, à janela/debruçados?/Eu teria sido um par de espedaçadas garras/A esgueirar-me pelo fundo de silentes mares.”. Os versos levam a pensar em Jaime Ramos e você já mencionou que possui um “fascínio pelos derrotados”. O perfil melancólico do inspetor Jaime Ramos pode ser pensado dentro desse derrotismo?

Pois. É se pensar que há uma virtude na derrota. Nós temos uma história precisamente porque precisamos. Como somos um país pequeno, muito limitado, temos necessidade de construir heróis absolutos. E acabamos por não os ter, acabamos por desrespeitá-los. E o Jaime Ramos tem uma inclinação muito forte pelos derrotados, pelos derrotados da história. Acho que o exemplo mais cativante para mim é a forma como ele se relaciona com dois personagens. Um é o personagem principal em *Longe de Manaus*, que recusa ir para a guerra

e fica em casa fechado no sótão e vê o casamento da própria namorada. Essa é uma derrota absoluta e, em função disso, ele constrói toda a sua vida; e o outro é uma espécie de derrota que não foi reconhecida ainda que é, quando ele vai ao Douro e fala com o velho proprietário que diz: “Eu sou um derrotado. Sou uma pessoa do antigo regime”. E diz-lhe, “Se você pensa que o antigo regime é antes de 25 de abril, está enganado. Eu sou do de antes de 1820, sou do velho regime. Sou um dos derrotados”.

Jaime Ramos tem uma certa ternura pelos derrotados da história. Não porque os queira transformar em vitoriosos, mas porque quer aprender com eles uma lição que é da resignação. E isso, às vezes, é uma das coisas que mais me irrita no Jaime Ramos: é a resignação. Ele é resignado, mas vai fazer o quê? Ele é assim, não é de outra maneira. Por que ele não casou com Lia, que era aquela namorada que ele se despede na estação? Por que ele nunca casa com a Rosa? Por que ele se resigna? Isso irrita-me, mas não posso fazer nada. [risos]

O interessante é que a resignação de Jaime Ramos contribui para que ele vá remoendo seu interior. Ele vai desenvolvendo isso nos romances, de forma a ampliar essa inflexão interior. Como podemos observar em *O mar em Casablanca*, quando o passado vem a ter com ele. Muito do que não sabíamos sobre Jaime Ramos é revelado nesse romance. Esse processo de investigar sua vida, como ele diz num dos romances que “estava a começar uma investigação, mas essa investigação não era sobre aquele morto e sim sobre ele mesmo”...

Exato. Porque é um romance de personagem. É um personagem que eu gosto e não consigo livrar-me. Porque que eu hei de trocar de personagem? Eu gosto deste. Pode-se criar uma empatia com as histórias brancas, histórias desse personagem. Por exemplo, por que lemos tanto as histórias de Raymond Chandler? Provavelmente (*Philip*) Marlowe tenha essa mesma marca. Por que as pessoas gostam do Georges Simenon, lêem as histórias de (*Jules*) Maigret, por causa das lições de personagem e por causa dos tiques. A gente está a ler (*Manuel Vásquez*) Montálban e está sempre à espera do tique seguinte. Ou, no caso de John Le Carré, as histórias de George Smiley, estamos sempre à espera de George Smiley, para ver como ele é. George Smiley é o maior dos resignados, é o típico. É casado com uma mulher que o trai, que o faz sofrer e, no entanto, continua. Isso faz dele um personagem absolutamente admirável, grandioso.

Essa resignação em Jaime Ramos, você a compreende como característica do homem contemporâneo geral ou apenas do personagem, enquanto um típico português?

Eu acho que é como um típico português. É um produto da nossa cultura, da nossa má interpretação do passado. Ele é um produto daquela geração que atravessou a revolução sem a ter feito, que a viveu durante algum tempo, mas por ser pessimista não seguiu mais além. Repare que ele foi militante comunista. Ele diz que só há duas coisas certas: a morte e as outras quase (*inaudível*), portanto é o que ele continua a dizer. Eu acho que aquilo é uma marca do português. E é uma marca, de certa forma, de ser português. Que é aquela burguesia do Porto, só que tem esse tique melancólico mas que o burguês do Porto não tem. O burguês do Porto é muito positivo, é muito lutador. O Jaime Ramos dissimula porque é muito irônico, sobretudo quando conversa com Isaltino. Sua ironia vem ao de cima.

Jaime Ramos, em *Um crime capital*, encontra-se com um outro detetive que é o Mandrake, há uma intertextualidade nítida que você estabelece com o personagem de Rubem Fonseca. Depois, o escritor valter hugo mãe escreve o (romance) *Máquina de fazer espanhóis*, em que seus personagens Isaltino de Jesus e Jaime Ramos aparecem. E é interessante perceber que como valter hugo mãe possui uma característica de escrita muito própria - que é o uso de minúsculas - , nos capítulos em que seus personagens aparecem isso é contrariado. Como você se sentiu vendo seus personagens alcançarem outros espaços? Ou como você percebe essa mudança, lembrando que, de início, seus romances foram enquadrados como policiais, pertencentes ao gênero policial e, agora, vê essa progressão dos seus romances numa nova geração de escritores?

Obviamente que a primeira reação é de orgulho, ou seja, do gênero “criei um personagem”. O segredo, ainda hoje, quando dizemos o que é um romance: um romance é uma boa história e bons personagens. Eu acho que um bom personagem é meio caminho andado. Um personagem com uma vida. Um personagem que participa da vida das pessoas, que participa da vida deles. Às vezes recebo cartas de escritores que me dizem: “Ah faça ao Jaime Ramos isto, ou faça aquilo. Ponha-o a dizer isto ou aquilo”. Por que? Porque as pessoas tem empatia, às vezes, pelo Jaime Ramos, acho que isso é atraente nele. E, por outro lado, ele é isso, ele é um símbolo dessa burguesia do Porto. Da pequena burguesia do Porto, muito econômica, que trata do seu próprio apartamento, cozinha, vai ao café do bairro etc etc etc...

vai ao mercado de Espinho fazer compras, vive a comprar charutos, os hábitos do burguês. É isso que faz sobreviver.

(Transcrição da entrevista realizada com o escritor Francisco José Viegas, em 29 de maio de 2012, 16h30, local: Palácio da Ajuda, Lisboa/Portugal. Duração da entrevista: 1h13min16seg)

Conversa com Bernardo Carvalho

O sol não estava se pondo em São Paulo. Na verdade uma chuva torrencial caía naquele dia de inverno e tornava São Paulo além de cinza, úmida. Nessa segunda-feira de junho, 24 de junho, de 2013, Bernardo Carvalho se dispôs a tomar alguns pingos de chuva, encontrar uma desconhecida, expor algumas de suas ideias e pensamentos sobre seu projeto literário, sua defesa da ficção, seus romances e seus trânsitos e, também, sobre o lançamento de seu mais novo romance. O encontro ocorreu depois de algumas mensagens de e-mails entremeadas por confusões homônimas.

O diálogo com Bernardo Carvalho foi entrecortado pelo barulho desses pingos agudos da chuva, ou o toque do telefone da *Mercearia do Francês*, ou o barulho da máquina de café expresso. Entretanto, a simpatia do autor e a vontade comum de conversar sobre Literatura fez com que esses sons intransigentes se transformassem mais em trilha sonora desse dia frio, chuvoso e estranho em que foi possível perder-se nos labirintos da ficção.

Em seu texto *Fiction as exception* e em entrevistas você fala sobre a resistência como forma de criar uma literatura de ruptura. Uma ruptura dentro do mercado literário que temos. Eu queria que você falasse um pouco sobre isso, sobre essa resistência. Por que e pra quê? Ela tem algum enfoque político/social ou ela é artística?

Eu nunca tinha lido aquele escritor argentino Cesar Ayra, que já escreveu 90 livros. Me deram um livro dele na Argentina, eu tava lendo, fiquei interessado e resolvi olhar uma entrevista dele na internet. (Na Argentina me deram quatro livros dele). Nessa entrevista, ele dizia que achava o fim quem escreve em primeira pessoa, que era um negócio muito fácil, etc... Eu fui olhar os livros dele que me deram e três deles eram em primeira pessoa. Quando o escritor fala da própria obra, não sei se a palavra tem que ser levada ao pé da letra. Há um jogo aí na coisa do autor que fala sobre a própria obra que não é exatamente aquilo que se diz, não é uma coisa pra ser tomada diretamente. Há um jogo aí também. Então assim, penso que todos os meus livros tem uma coisa: uma vontade de um espírito de contradição que tem a ver com essa ideia de resistência. E o meu próprio discurso é contraditório em muitos aspectos em relação às coisas que eu escrevo. Assim, acho que isso aí é preciso levar em conta. Quanto à questão da resistência, eu penso que o principal, talvez, seja a ideia de que a literatura passou

a obedecer, ou talvez sempre tenha obedecido, não sei, a uma demanda, entendeu? Quer dizer, essa ideia de mercado: você precisa suprir uma demanda e essa demanda precisa sempre preceder àquilo que você faz. O que você faz precisa estar de acordo com uma demanda *a priori*. Eu penso que ideia de resistência é um pouco isso. Quer dizer, não dá pra fazer nenhuma literatura de verdade se você continuar repetindo o que te pedem ou o que já é conhecido. Por isso, considero o negócio da resistência meio óbvio. Uma literatura que importa é uma literatura que vai procurar alguma coisa que é desconhecida. E pra procurar uma coisa que é desconhecida, você não pode obedecer ao que te pedem. O que te pedem já é o conhecido. Você tem que procurar um negócio que não está aí, que não está entre os leques de demandas.

Nesse sentido, acho que tem um aspecto político aí. Mas que não é um aspecto político partidário ou político institucional. É um aspecto político mais amplo. Toda literatura que importa amplia o mundo de alguma forma. Você lê um livro e aquele negócio faz você não entender o mistério do mundo, mas cria, alarga sua visão desse mistério. Eu penso que tem um mistério do mundo. Toda literatura está girando em torno disso, está tentando uma resposta possível, sempre. O problema é que há respostas que estreitam esse mistério – não há nenhuma resposta – mas outras pelo menos tem uma tentativa de alargar, de fazer esse mistério se tornar mais complexo ou dar outros pontos de vista em relação a esse mistério. É essa a literatura que me interessa. E essa literatura é sempre resistente a uma demanda prévia e sempre resistente ao gosto.

Isso é uma ambiguidade também. Porque você quer ser lido, óbvio. E pra coisa ter algum efeito você precisa ser lido. Mas ao mesmo tempo, não sei se é porque eu tenho essa tendência de forçar, de valorizar um espírito de contradição, já na origem de tudo que eu faço – sempre do contra - a própria linguagem tem muito *não*. Se você for fazer uma análise de texto, você vai ver que as frases são muito negativas, tem sempre o negócio do não. E esse negócio do não é importante porque é um negócio quase inconsciente de ir sempre contra a corrente, sempre procurando a contradição e pra tentar achar um outro ponto de vista. Mas é isso. Acho que é simples na verdade. Tem uma coisa política nisso. O não é uma resistência. O não diz que não. O não não topa o que o cidadão está te pedindo. O não faz o contrário.

Toda obra acaba sendo política, principalmente no caso romance.

Ou não. Penso que se você atender a todas as demandas e você fizer um romance que

atende ao gosto, não tem nada de político nisso...

Tem a política de mercado...

É. Política de mercado. Mas não é uma ação política, não é?

Em *Nove Noites* há várias passagens em que o narrador, o jornalista, discute a questão dos índios e do paternalismo que incide sobre eles. No *Sol se põe em São Paulo* é um momento do PCC. São várias passagens histórico-políticas em suas narrativas.

Eu acho que é diferente no romance. Porque no romance, o que me interessa, pra mim pelo menos, não é um romance que a linguagem seja direta, que ele (*o romance*) seja politicamente correto e que ele trate o índio. O que o narrador diz não é o que eu penso. Já começa por aí. O que o narrador diz não é necessariamente o que eu penso: pode ser, pode não ser. E o que é interessante no romance é que a forma como você fala do mundo é muito particular, muito própria. Não é um discurso direto. Nunca é um discurso direto. Tem um empobrecimento da compreensão da literatura, até por conta dessa coisa do politicamente correto, do multiculturalismo, que teve aspectos super positivos. Mas teve outros muitos negativos e muito primários que é você passar a ler literatura como a expressão direta do pensamento do autor. O que me interessa no romance é ter uma liberdade, como se fosse um campo, em que não sou eu que estou falando. É um campo de forças antagônicas que falam ao mesmo tempo. Eu não sei direito o que quer dizer o *Nove Noites*, não sei qual é a mensagem do *Nove Noites*. Não sei qual é a mensagem d'*O Sol se põe em São Paulo*. Ou do *Mongólia*. E não me interessa muito saber que mensagem tem esses livros também. O que me interessa é que é como se eles criassem um mundo e esse mundo permitisse um monte de possibilidades, de pontos de vistas antagônicos, contraditórios.

Recuperando seus textos como *Minha cegueira* e outros em que trata da composição dos seus romances... Beatriz Resende diz que você faz um elogio da ficção. Isso é muito forte no seu texto, essa questão da imaginação, da ficção. E como isso funciona como um painel de resistência. A resistência que a ficção impõe contra o biografismo e o realismo exagerado que é uma tendência hoje em alguns romances...

E a coisa da expressão também, de você reduzir a literatura a uma expressão. Isso me incomoda. Não gosto da ideia de que esses meus livros são minha expressão artística. É lógico que sempre acaba sendo de algum jeito. Mas tem algum negócio ali mais interessante – não no meu – mas na literatura em geral, mais interessante. Pra mim, por exemplo, eu tenho um monte de deficiências na compreensão do mundo. Eu não consigo entender matemática, física... eu não sei fazer. E mesmo a coisa sociológica, um ponto de vista mais histórico, sociológico, econômico... Na matemática e na física eu não consigo entender aquilo, entendeu? Não tenho capacidade de entender. E na sociologia, me parece que aquele negócio fica sempre aquém de uma complexidade do mundo. Me parece que a ficção é um intermediário entre essas duas coisas e que é um discurso em que você consegue falar do mundo de uma forma única. Que não é expressão direta do meu pensamento, mas que é uma espécie de um filtro... Uma construção de um ponto de vista, ou de vários pontos de vista, que conseguem dar conta ou dizer alguma coisa do mundo que não pode ser dita de outra forma. Que só pode ser dita daquela maneira. É uma forma de entendimento do mundo que é meio alusiva. É como se você conseguisse fazer uma pincelada do mundo e com aquilo tivesse entendimento de uma coisa que não é entendida de nenhuma outra maneira.

Eu não sei direito o que é isso também, mas eu tenho essa intuição. E pra mim essa literatura – pareço um cara cerebral, racional – tem esse aspecto intuitivo. Eu penso que isso daí quer dizer alguma coisa que eu não sei o que é também. Quando eu começo a escrever o livro, ou mesmo quando eu acabo, eu acho, através disso (*do livro*) há um instrumento que dá pra eu tocar em um ponto que eu não conseguiria tocar de nenhuma outra maneira e que não é possível de ser reduzido pelos outros discursos.

Se você pegar a psicanálise, você pode dizer que eu tenho uma perspectiva edipiana do mundo... Tudo pode reduzir esses discursos, mas em si eles são irredutíveis. Pra mim é muito intuitivo, mas é uma possibilidade de se ter um acesso a esse mistério do mundo por uma forma que se renova a cada livro que você faz. Que é uma forma aberta e que é uma forma livre. É a forma mais livre de ter esse acesso pra uma compreensão do mundo ou tentativa de compreensão do mundo. Enfim, acho que é isso.

E nesse sentido, tem uma liberdade muito grande e a coisa política da resistência tem muito a ver com o fato de você resistir a todos os discursos que tentam reduzir essa tentativa ou estética a um determinado negócio: expressão biográfica ou de gênero ou social... Por exemplo, sempre me incomodou muito o discurso sociológico em relação a literatura, por exemplo, no Brasil, em que você reduz sempre toda obra de literatura brasileira a uma

compreensão do Brasil que precede essa obra. Com isso você não consegue ver um monte de obras. Se você tem um ponto de vista sociológico, tem um ideia de Brasil, e você reduz a literatura a ilustração dessa sua ideia, você não consegue ver um monte de obras que são feitas aqui, que podem ser feitas. Você reduz essa liberdade incrivelmente. Você reduz a possibilidade da literatura como ilustração sociológica do país, da nação. Isso é muito forte na universidade, por exemplo. Eu sempre vi nisso, embora tenha um monte de discurso sociológico da literatura que são muito interessantes, um negócio que eu precisava combater de qualquer maneira, ir contra esse discurso. Que tenta limitar a literatura a uma compreensão de mundo que precede essa literatura. Como se a literatura não fosse uma tentativa, uma nova tentativa de compreensão do mundo.

Então é isso, a resistência tem a ver com uma vontade...talvez seja quase religioso isso, uma fé numa espécie de redenção da literatura nessa tentativa de recesso do mundo por um canal livre. Um canal que não esteja reduzido aos discursos precedentes ou preestabelecidos. Mas também é muito intuitivo isso que eu estou te dizendo. E eu posso me contradizer daqui a cinco minutos e falar uma coisa completamente contraditória em relação a isso.

Acho interessante o que você fala da ficção, da imaginação... pra mim, pelo menos, são dois polos. Você evocar a ficção hoje é muito difícil até para o próprio leitor. Parece que se voltou a um momento em que você tem que relacionar o autor à vivência daquela obra. O que eu acho interessante nos seus romances é o uso que você traz de fotografias e dos discursos das cartas que simulam as vozes narrativas, em *Nove Noites*, por exemplo, e que, em minha leitura, confunde o leitor. Pra mim isso é proposital. É uma estética de composição que você desenvolve? Desde *Aberração*, há vinte anos que você vem nesse processo. No texto *Ficção como Exceção* você menciona esse processo e como que você chegou nisso, de perceber que o leitor estava ávido por uma história e que muitas vezes ele tomava como real e que não era. Esse jogo ficcional que você propõe é proposital mesmo? Você já falou várias vezes que é um jogo que você quer estabelecer com o leitor. Nesse jogo há a questão do mistério e de ir soltando pistas pra que a narrativa prenda o leitor que vai ler e, ao mesmo tempo, muitas vezes não sabe direito o que vai acontecer. Há a mesma contradição desses cinco minutos?

É proposital, mas não é um projeto. Eu não comecei a escrever pensando “ah, eu vou

fazer assim assim assim”. Eu acho que eu só posso escrever desse jeito. Então o que aconteceu é que, naturalmente, eu comecei a escrever desse jeito e, a partir de um certo momento, eu resolvi tentar entender o que era aquilo que eu tava fazendo. Eu tentei racionalizar e esse texto aí (*Fiction as exception*), que eu nem me lembro direito de tudo que contém, é uma tentativa de racionalização do que eu faço. Isso não quer dizer que ele seja verdadeiro; é isso que eu acho que é legal ter em mente pra te dar até uma distância em relação a esses textos autorreferentes e ensaísticos. Eles são uma tentativa minha de sistematizar o que eu fiz para compreender racionalmente. Mas eles não precedem o que eu escrevi por ficção.

A ficção que eu fiz era o que eu podia fazer. Eu não podia fazer de outra forma. Eu fiz isso e aí eu acho que é o que saiu. *A posteriori* eu comecei tentar entender o que era isso. Comecei a ver alguns pontos em comum; alguns pontos que se repetem que são muito incisivos, muito obsessivos. É uma literatura super obsessiva. A coisa da obsessão é muito presente. Assim eu penso no mistério do mundo e a ficção como uma tentativa de aproximação tateante. Ela vai mas não diretamente, ela é toda cheia de camadas. Uma camada depois da outra. É como se o entendimento só pudesse se dar através dessa sobreposição de camadas. Se você for diretamente ou vai ser totalmente banal a compreensão ou você não vai chegar a lugar nenhum. Vai chegar num vazio.

É como se a própria tentativa de entendimento fosse a resposta, como se própria compreensão do mistério estivesse na criação do mistério. Os livros são isso, são a criação do mistério do mundo e através dessa criação você conseguisse compreendê-lo também. Pra mim, é meio complexo. Como se a própria obra, a própria ficção, fosse a criação e a solução do mistério. Tem um lado de sedução, querendo seduzir o leitor, querendo fazer o leitor se embrenhar naquilo e ao mesmo tempo tem um lado de dificuldade, que é de criação dessa opacidade e que não tem uma transparência. Não tem nunca uma transparência. Você nunca vê isso.

Inclusive a ideia de primeira pessoa que eu fiquei pensando quando vi a entrevista do César Ayra e que falava que o uso da primeira pessoa é fácilimo... O narrador em primeira pessoa é muito importante para mim, porque é uma forma na qual você sempre desconfia do que está sendo dito. Você não tem transparência nunca, porque é sempre uma subjetividade que tá dizendo aquilo. Não tem transparência, não tem um narrador onisciente. Quer dizer, até tem no *Filho da Mãe*, um narrador onisciente que fala de fora, que é em terceira pessoa. Mas aquele projeto era feito pra cinema e que já tinha a possibilidade (*de ser levado ao*

cinema). Era narrado no presente em terceira pessoa, como se aquilo fosse um filme, como se já fosse um roteiro, tem uma coisa muito específica ali. Caso contrário, a minha tendência é narrar em primeira pessoa e em várias primeiras pessoas. E mais de uma primeira pessoa pra criar justamente essa opacidade. Você sempre está narrando, você está vendo o mundo através dos olhos de alguém então. Assim, você sempre desconfia. A verdade nunca está dada, você tem que tentar afastar o que tem do olhar do narrador pra conseguir ver. Você vê sempre através dos olhos de um outro e isso cria um mundo que é um mundo onde não há transparências, um mundo em que a verdade é sempre questionada no próprio processo de aproximação. A complexidade da estrutura, o fato de que, às vezes, pode parecer confusa, ela é proposital por um lado - se for racionalizar agora - mas, ao mesmo tempo, eu acho que naturalmente eu não teria jeito de fazer. Esse é o meu jeito de escrever literatura e eu não saberia fazer de outro modo e, ao mesmo tempo, penso que tem uma espécie de uma incompreensão minhas das coisas. Quando eu te falei que é uma aproximação tateante dessa questão, eu também não sei qual é a resposta. Por isso, eu vou tateando junto com o leitor. Eu quero tentar reproduzir para o leitor esse processo de uma aproximação que é lenta, que é sem certeza das coisas. Eu reescrevo muito também, por isso eu tenho a impressão de que tem uma espécie de uma perspectiva um pouco incisiva, de repente. É meio contraditório porque tem uma coisa opaca e tateante e ao mesmo tempo tem uma certeza ali na narração, ela é incisiva. Parece que ela é direta para um determinado aspecto e, ao mesmo tempo, ela é indireta. Desse modo, acho que tem um monte de aspectos contraditórios e conflitantes.

A escolha da primeira pessoa nos discursos dos seus romances e, no último, lançado em 2009, *O Filho da Mãe*, você rompe isso. Fato que me lembrou um pouco o Graciliano Ramos que vem com uma trilogia: *Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia*, e rompe com essa focalização em *Vidas Secas*, utilizando a terceira pessoa. Também porque ele estava preso, era necessário pela escolha, do conto, para poder vender como conto.

No caso (*d'O filho da mãe*) era muito específico. Eu sempre tive muito pudor em usar a terceira pessoa me pareceu sempre que ela soava falso e o que é estranho porque, ontem ouvindo esse escritor Cesar Ayra dizendo que a primeira pessoa é muito mais fácil e a terceira pessoa é muito mais difícil, eu sempre achei que esta fosse muito mais fácil, porque te dá essa possibilidade de estar na cabeça de todo mundo e estar onisciente. Enquanto a primeira pessoa você está limitado, circunscrito à experiência da personagem. Mas, quando eu o observo

falando, eu percebo que eu sempre tive muita dificuldade com a terceira pessoa e sempre achei que fosse por uma razão de pudor. De eu achar que tinha uma convenção falsa ali. Talvez eu não saiba usar a terceira pessoa e penso que tem as duas coisas.

Com *O Filho da mãe*, eu tinha uma desculpa, um pretexto que me deixava usar a terceira pessoa sem nenhum pudor porque aquilo ia virar filme. Em princípio, era esse o projeto e assim eu podia escrever como se fosse um roteiro e o livro foi feito como se fosse um roteiro de cinema. Ele não é um roteiro é, claramente, um romance mas eu escrevi no presente coisa em relação à qual eu também tenho pudor. O tempo verbal é presente e o narrador é em terceira pessoa. É engraçado porque eu pensei “ah houve uma ruptura aí, talvez eu continue fazendo isso”. E, agora, tem um livro que vai sair em setembro, que é um novo romance e que não é isso de jeito nenhum. Tem uns trechinhos em terceira pessoa que ... O livro é dividido em três partes. Cada parte é anunciada com um pequeno trecho que é um narrador em terceira pessoa e que você não sabe quem é e que termina com ele também. Mas o grosso do romance são monólogos. Na verdade, são diálogos em que falta o interlocutor, diálogos em que o interlocutor está oculto, então você só lê uma das partes do diálogo. Assim, aquilo acaba sendo um monólogo. Por isso, são três monólogos.

O que é legal pra mim, eu estava pensando, é poder fazer o que eu quiser a hora que eu quiser, entendeu? Então eu vou dizer: “ah! passei pra primeira pessoa. Passei pra terceira pessoa. Amanhã, eu posso voltar pra terceira pessoa, posso voltar pra primeira”. Isso, pra mim, é muito claro. Poder me contradizer, também, o tempo inteiro.

Se você olhar os livros, desde o início, é óbvio que talvez você reconheça um estilo. Talvez você reconheça um tema, um tipo de obsessão muito peculiar, uma coisa paranoica. Is romances são bastante obsessivos, contém uma narrativa obsessiva. E eu acho que na minha cabeça - até pra eu poder continuar escrevendo - eu tenho que acreditar que cada um é totalmente diferente do outro e que um contradiz o outro; que o seguinte contradiz o anterior. Pode ser que sejam todos iguais, eu não sei. Mas a minha ideia é que, cada hora, é uma coisa que cada um é completamente diferente do outro e que se eu pusesse um nome em cada romance, você poderia acreditar que eles fossem escritos por pessoas diferentes. Isso pra mim é muito prazeroso, é muito rico, é um negócio que eu quero continuar fazendo.

Esse aí (*o livro que ele está escrevendo*), por exemplo, em relação a *O Filho da mãe* e mesmo ao *Nove Noites*, ao *Mongólia* e ao *Sol se põe em São Paulo* é totalmente diferente.

Esse último romance é fruto dessa bolsa DAAD em que você ficou um período em

Berlim?

Berlim foi engraçado. Porque eu fui pra Berlim e ele é fruto, em certo sentido dessa viagem, mas não foi escrito lá. Eu sempre escrevo um monte de coisas iniciais. Como se fossem inícios de coisas que eu vou abandonando e eu vou guardando esses arquivos.

Isso eu faço desde antes do *Aberração* e o próprio *Aberração* é fruto um pouco desses inícios. E eu continuo fazendo esse processo, mas eles começam a ser mais longos. Às vezes, eles tem várias páginas e eu vou abandonando. É como se não tivesse fôlego pra ir adiante naquele momento e eu vou abandonando.

Antes de ir para Berlim, eu tinha alguns desses (*textos*) iniciados e abandonados e eu tinha que apresentar um projeto para bolsa que não precisava ser cumprido ao final, mas que tinha que ser apresentado, algo pró-forma. E eu elegi um dos temas e apresentei e fui pra Berlim. Mas o que eu tinha escrito não tinha nada a ver com Berlim. Era um negócio que podia ser feito em qualquer lugar. Eu cheguei em Berlim e comecei a ficar meio fascinado pela cidade e eu queria evitar isso não queria escrever sobre Berlim. Queria ir lá, ficar quieto na minha casa e ter uma cidade superlegal a minha disposição. E escrever algo que não tivesse nada a ver com Berlim. Contrariamente ao que eu fiz com *Mongólia* e com *O filho da mãe*, enfim... Porém, a cidade começou a me contaminar e é uma cidade muito interessante que tem uma história muito recente, um lugar muito rico... Então, eu comecei a me interessar, a pesquisar coisas naturalmente e aí se tornou um negócio errado: eu comecei a escrever sobre Berlim. Mas eu não sabia muito pra onde eu ia. Eu passei um ano escrevendo um negócio totalmente errado e que tinha a ver com Berlim, tinha a ver com o Brasil mas que não tinha nada a ver com o que eu queria fazer. E eu passei um ano lá (*em Berlim*), escrevi paralelamente várias coisas mas, sobretudo, tinha esse projeto que eu achava que tava fazendo. Tanto que cheguei a mandar um início, uma parte disso para a (*Revista*) *Granta* brasileira¹⁶⁸. Mas tava tudo errado eu não queria fazer aquilo e quando eu saquei, eu parei, abandonei.

Eu tinha chegado lá (*em Berlim*) em março de 2011. Em março de 2012, os caras de Paraty da FLIP me pediram um texto, que tinha que ter tal tamanho, pra eles fazerem uma espécie de um livro com as pessoas que já tinham participado da FLIP. E eu fui procurar entre

¹⁶⁸ O texto a que o autor faz referência é intitulado *Como me tornei censor* e foi publicado na Revista Granta, edição brasileira volume 08, na qual 16 escritores apresentam textos sobre a temática do Trabalho. A edição foi publicada em novembro de 2011. Disponível em: < http://www.objetiva.com.br/livro_ficha.php?id=1061 >, acesso em 13 de julho de 2013.

essas coisas que eu já tinha escrito antes, encontrei um texto que eu achei engraçado e resolvi mandar. Então eu enviei pra eles, era do tamanho que eles queriam e eu tava indo embora de Berlim. Eu vim embora de Berlim em maio e aí, em março, eu reescrevi pra eles (*da Flip*) esse texto e, a partir daí, eu me interessei pelo texto e comecei a desenvolver. Assim, acabou dando esse romance. Então foi de março de 2012 até mais ou menos março desse ano (2013) que eu escrevi e aí, o livro é esse.

Não foi em Berlim mas sim do final de Berlim e ao qual eu consegui chegar um pouco depois de quebrar a cara com o projeto que eu estava escrevendo lá e que não deu certo. E é dos meus livros, talvez, o mais brasileiro. Ele se passa quase todo em São Paulo, no aeroporto. Na verdade, se passa em Guarulhos e quer dizer, é brasileiro mas é na porta de saída.

Os seus personagens sempre estão à procura de alguma coisa e eles sempre estão se deslocando em busca de alguma coisa. Um pouco como a relação dos romances de cavalaria, que antes, na Idade Média, seguiam em busca de um Graal e agora não tem mais Graal, não tem mais dama e parece então que, às vezes, eles vão em busca de si mesmos.

É. O problema é que o si mesmo não existe. Tem uma coisa muito paradoxal na minha ficção que é: a busca da identidade só se dá pela perda da identidade. Perdendo a identidade que você a procura. A identidade então é como, assim, achar a identidade. É sempre uma inverdade. Tem alguma coisa errada em você achar a identidade. É como se achar a identidade fosse um artifício que te permitisse sobreviver sem enfrentar o real, sem enfrentar uma verdade que é insuportável. É como se a identidade fosse uma bengala, uma muleta. Para mim, sempre foi muito claro. Por exemplo, a questão nacional, ser brasileiro, é difícil ser brasileiro. Não se ganha muito sendo brasileiro. Acho que é uma sorte para o escritor ou para o artista, porque é muito mais fácil você não cair na armadilha de se identificar com a nação de maneira imediata. Você tem desconfianças muito grandes em relação à nação pelo menos pra mim. Eu cresci na época da ditadura militar no Rio, então quer dizer, eu sempre identifiquei o nacional, a pátria, ao pior que pode haver. Por isso, eu não tenho essa ideia do orgulho da pátria, eu não consigo ter, e eu acho isso interessante.

Quer dizer, é um sofrimento também porque é uma delícia você morar num lugar no qual você se identifica absolutamente. Você se sentir em casa. E eu acho que tanto aí é uma

expressão do autor também, mas eu acho que os personagens de certa forma são espelhos dessa experiência. Existe de um mal estar permanente em relação ao lar. Você nunca está bem em casa e os personagens nunca estão bem em casa. Eles nunca chegam em casa, eles sempre estão procurando e, também, procuram a casa no lado de fora. Só que a casa é em lugar nenhum e eu gosto disso. Eu gosto da ideia de você não ter casa, de você não conseguir encontrar essa casa e você não se sentir bem do tipo: “ah tranquilizei”. Não existe esse lugar da tranquilidade e isso é uma dificuldade com os leitores também. Porque não são livros que apaziguam. Se você tiver com a vida infernal, não dá pra ler esses livros porque eles não te ajudam em nada e tem um monte de literatura, literatura maravilhosa, que você lê e é tão lindo e tão bacana que te dá uma paz... Se você estiver em um período de sofrimento, há certa sublimação através da literatura que eu acho superlegal e que, pra mim, há muita literatura que é imprescindível porque ela ajuda você a viver.

Essa literatura, eu não sei se ela (*a literatura que o autor produz*) te ajuda a viver, porque ela é uma literatura do desespero, os personagens não se acham nunca. E eu acho que essa coisa da busca é uma busca sem fundo, é uma busca sem chegada... É quase como se para você viver, você precisa perder essa noção de identidade e então penso que, em princípio, é isso. É quase como se fosse uma metáfora disso. Essa ideia da viagem em permanência, de você sempre querer sair do lugar onde você está e escapar do lugar onde você está, escapar do lugar ao qual você está vinculado a todo tipo de rótulo que tentam te impor...

É engraçado que eu não me dei conta disso, mas esse romance que vai sair agora em setembro, não só ele se passa no aeroporto, que é a porta de saída, mas ele se passa quase inteiro numa sala fechada do aeroporto. Numa sala sem janela, numa sala trancada em que o personagem principal, que é um cara horrível, reacionário está preso nessa sala. É uma sala sem janelas, mas é um lugar de trânsito e tem uma contradição também aí. Porque ele é complexo, ele é reacionário, ele é um cara horrível, ele é racista, ele é homofóbico, é como se fosse um cara de internet. Um cara de comentário de internet. Ele é isso, é como se fosse um representante máximo desse mundo. Mas o que é estranho – ele é em primeira pessoa - as coisas mais horríveis que ele diz, mais racistas, mais escrotas, eu escrevi com um prazer incrível. Era algo que cada vez que eu escrevia aquelas coisas mais horríveis era como uma criança falando de meleca, de coco. Era um fascínio, uma liberdade de você poder fazer aquilo. Então, acho que tem alguma coisa que não é só expressão do autor. Óbvio que tem, mas há algo mais complexo na relação da literatura com o autor e que diz respeito a um monte

de camadas ali possíveis. E isso, é a ideia de quando você fala, quando você escreve, você está exprimindo uma coisa que é você e isso é estranho porque é muito complexo. Porque você está exprimindo um monte de coisas. Há coisas hediondas que, às vezes, eu escrevo com prazer. Isso quer dizer, o fascismo está em mim também, está em todo mundo. Isso é importante também você ter noção disso, até pra você compreender e evitar, porque o fascismo não é o outro, é você também...

Porque a partir do momento em que você condena o outro que é fascista você também...

É. Você é humana. Você poderia ser aquele cara. Uma vez na França, numa discussão, eu estava falando que tem um filme, aquele do Hitler e que é o Hitler nos últimos dias, trancado no *bunker*. Eu achei incrível aquele filme.

A Queda¹⁶⁹, não é?

A *Queda*, exatamente. E aí, tem o Bruno Ganz que faz o Hitler e que foi super atacado com frases do tipo: “como que você faz o Hitler e não sei o quê...”. E ele faz um Hitler super humano... Eu falei, nessa palestra, que há uma coisa que eu acho incrível nesse filme, que você fica pensando e que não é um absurdo: você ser o Hitler. Você não justifica o Hitler no filme, o filme não faz justificar o Hitler, como ele sendo humano. Mas, ele faz você entender que você também poderia ser o Hitler. Você também poderia ter feito coisas horríveis e isso é legal até pra evitar um novo nazismo ou outra coisa. A partir do momento em que você entende que é capaz de fazer coisas horríveis, essa ideia do humano como uma coisa que é complexa e contraditória, isso eu acho que é importante. Isso te dá possibilidade de você não fazer a coisa porque, a partir do momento em que você diz “eu sou incapaz de ser fascista” isso te permite ser fascista. “Eu seria incapaz de fazer isso”, então você faz. O horror do humano é que você é capaz de fazer um negócio desses e que é inexplicável

Eu acho que tem uma questão política aí que é interessante e isso no politicamente correto é uma falha incrível, porque é como se você dissesse – é óbvio que o politicamente correto é bem intencionado – mas tem uma falha política aí, que é um artificialismo, que não se sustenta porque alguma coisa vai estourar em algum momento em algum lugar... Porque isso não é humano, o humano é ambíguo e contraditório...

¹⁶⁹ Referência ao filme **A Queda**: As últimas horas de Hitler (2004) – filme de origem alemã, dirigido por Oliver Hirschbiegel, que narra as últimas horas do líder alemão trancafiado em seu *bunker*.

Não sei direito porque eu falei isso, mas penso que tem a ver com as identidades também. Quando você acredita muito na sua identidade, você acha que você é uma coisa só. E eu não acho que você é uma coisa só, eu acho que você é uma coisa aberta e está permeado de real. Ou seja, você é atravessado pelo mundo o tempo inteiro. Então você muda de opinião o tempo inteiro. Você muda quem você é; você passa a ser outra pessoa o tempo inteiro; esses personagens refletem um pouco esse estado móvel e movediço das identidades.

Quando você fala dessa questão da identidade e eu percebo, especialmente, em seus últimos romances e seus personagens – *O Filho da Mãe*, por exemplo - eles sempre têm como se fosse um apelido ou alguma assim que são relacionados até aos ambientes onde eles estão: o *Kunak*, o estrangeiro para o Ruslan e para o Andrey, o *Cāmtw`yon*, que era a casa do caracol e o apelido de Buell Quain...

É agora todos esses nomes e esses conceitos são ficcionais. São coisas que são inventadas a partir de algo que eu suponho, que eu li.

Sim. Eles são ficcionais e eles (*os apelidos*) fazem parte daquela realidade ficcional. Mas eles se relacionam, inclusive, nesse ambiente com a linguagem do índio que descreve aquele personagem, ou em *Mongólia*, o *Buuru Nontom*. Imaginário ou não, eles se relacionam com as linguagens daqueles espaços...

É, quer dizer é um nome real da linguagem mas um conceito que não existe.

Mas que justifica a questão das identidades? Porque designam o estrangeiro, o estranho, o louco, enfim...

Sim, é uma identidade contextual.

Eu percebo que esses nomes, pensando no *Aberração*, por exemplo, lá você já faz isso – a imagem da aberração e n' *O filho da mãe*, que é o último, você tem a figura da quimera. Em várias passagens no texto remontam essa questão e eu não sei se uma coisa tem a ver com a outra. Mas, me parece que a aberração sempre está atravessando as suas propostas, os seus textos e, então, relacionando com essa questão da identidade... Isso é

o obsessivo que você fala?

Eu acho que tem a ver e aberração, a palavra quer dizer... não sei se em português mas em francês - mas acho que em português também - quer dizer uma distorção. Também uma distorção astronômica, uma divisão dos astros. Se não me engano, aberração é um negócio técnico de ciência de astronomia que você vê errado, vê torto. Então isso tem a ver com os narradores, porque você tem um filtro que você não vê. O próprio narrador é uma camada, a visão de mundo dele é uma camada. Isso tem a ver com essa distorção e, por isso, tem tudo a ver com a questão das identidades, com o fato do monstro, com a impossibilidade de você não conseguir visualizar.

Uma vez me falaram isso... que (*meus livros*) são livros que são inadaptáveis para o cinema, porque se você visse o que os personagens estão dizendo ou o que os personagens são, essa tentativa desmontaria totalmente. São livros, romances que tem que pressupor que você não está vendo o que está sendo dito e o que está sendo narrado, entendeu? Isso tem a ver com essa característica de aberração, dessa visão distorcida e tudo mais. Uma opacidade, uma cegueira. Por exemplo, a questão da quimera, do monstro é inconcebível. Você não pode ver aquilo, é um conceito que você tem que supor que aquele negócio é um monstro.

O que eu posso dizer, concretamente, em relação à quimera foi um negócio que eu descobri enquanto eu estava escrevendo o livro, ao longo do livro, eu não sabia que isso existia. Eu achava que quimera era uma ideia grega, de um monstro mitológico, mas eu não sabia que isso existia na natureza e eu fiquei fascinado com essa ideia. Existia de fato um monstro na biologia. No mundo animal acontece uma coisa errada ali e tem bichos que nascem quimera. E que é uma incompatibilidade.

Esse livro (*o que está para ser lançado*) tem uma coisa da homossexualidade também. E se relaciona, sobretudo, com a questão da obsessão; com uma coisa que está nesse último e que passa a ser manifesto trata-se da reprodução. Desse modo, eu acho que todos os livros representam impossibilidades de reprodução e tem a ver com o homossexual. É a impossibilidade da reprodução sexual e com a ideia da reprodução como uma saída também. Você não reproduzir, não é? E você fazer um outro negócio. Eu não tenho muita clareza em relação a isso, mas eu sei que a ideia da reprodução e da impossibilidade da reprodução são duas coisas que estão muito presente em todos os livros e nesse último agora. Isso se torna muito manifesto, muito claro e é uma relação ambígua com o ser humano é como se o ser humano – bom, eu sou humano...

Quer dizer, eu tenho um instinto de sobrevivência. Eu quero me salvar. Eu quero que o ser humano se salve. E ao mesmo tempo tem a ideia do ser humano como uma espécie de um câncer no mundo. Como uma coisa autodestruidora. É essa a ambiguidade de uma espécie que tem consciência de que precisa sobreviver mas que ela própria, na sua existência, é a destruição. Eu considero isso incrível. Primeiro eu acho lindo essa ideia de uma espécie que é a única que tem consciência de que ela própria é a sua morte, que ela veio pra se matar. Tudo o que o ser humano faz naturalmente é contra a sua sobrevivência e ao mesmo tempo tentando sobreviver. É o instinto humano de sobrevivência criando todas as condições de autodestruição e isso eu vejo isso como algo fascinante, como ideia trágica mesmo. Penso que essa ambiguidade está no livro, está nos personagens, está na ambiguidade identitária dos personagens.

A respeito do trágico que você falou - a Beatriz Resende também considera que seus romances são marcados pela tragicidade - e ao mesmo tempo me desperta a dúvida entre o trágico e o melancólico.

Eu acho que tem as duas coisas, mas o melancólico talvez seja um estado meu. Eu tenho um encanto pelo melancólico, talvez eu tenha uma tendência melancólica como pessoa.

Que corrobora um pouco as negativas?

Acho que sim mas acho que eu tento transformar isso em algo de ação e não numa coisa passiva. Eu tenho essa tendência como pessoa e, na produção literária, eu tento transformar isso que é uma coisa minha num negócio tipo de ação e de combate. Nesse sentido, acho que eu tenho uma ambiguidade entre a melancolia e um ativismo muito combativo. Como se fosse assim: a melancolia não é irada e eu sou irado, tanto como pessoa como nos livros. Nos livros tem um pouco de ira, uma raiva. Eu não sei se aparece, mas acho que tem algo muito raivoso. E o trágico é uma figura. Essa ideia do trágico, desse beco sem saída e dessa complexidade que tem uma contradição interna - a coisa do paradoxo - que isso diz muito sobre esse mistério do mundo que eu estava falando no início. Eu acho que através dos paradoxos se entende isso. Não dá pra você dizer que isso aqui é um garfo. Isso é um garfo, mas é outra coisa também.

E, sobretudo, essa ideia de uma ambiguidade entre a razão e o instinto de você ter uma

compreensão do mal que você causa e você não poder parar de fazer esse mal. Isso eu acho superinteressante. E esse mal é um mal autoinfringido, é estranho. Você se reproduz porque Deus mandou e ao mesmo tempo essa reprodução é o seu fim. É interessante e engraçado. Pessoalmente, eu até hoje nunca tinha pensando em ter filho. Era algo que eu achava contraditório com o meu projeto literário, que era contraditório com o meu projeto de vida, que não dava, que eu era um cara muito egoísta. Eu não sei o que aconteceu porque agora eu queria muito ter filho. É um negócio que é incrível: essa vontade, por mais que eu nunca quisesse ter tido (*um filho*), muito forte. É um negócio que você quer ter um filho e você quer salvar aquela criança e quer que aquela criança sobreviva. É algo interessante isso e tem uma beleza nisso. Tem uma impossibilidade. Essa figura trágica e do paradoxo que está na base de tudo, está na base desde o início, desde o *Aberração*. Essa é a aberração. E a aberração principal é uma consciência de algo que você não pode ver para sobreviver. Você tem essa consciência mas você não pode ter para sobreviver.

Walter Benjamin diz que é a “vida é a preparação do cadáver”, porque você está vivendo para produzir a morte...

Você não pode pensar nisso ao mesmo tempo, não é?!

Eu queria que você comentasse um pouco sobre as suas influências literárias. Você já citou em outras entrevistas o Thomas Bernhard, o Beckett também... e queria que você falasse se há outras leituras. E, dentro da literatura brasileira, você sempre menciona o Guimarães Rosa - que é pouco lido, inclusive, é mais falado do que lido...

Tem Machado de Assis. Mas, por exemplo, o Guimarães tem uma coisa que eu acho engraçada, porque quando eu leio Guimarães Rosa é um encanto pra mim. Quando eu leio quem faz literatura à maneira do Guimarães, pra mim, não tem nada mais horrível no mundo. Ele e outros autores que eu acho incríveis são autores inimitáveis. É tão forte aquilo que não dá pra continuar fazendo parecido ou criar uma escola a partir daquilo.

O Guimarães tem características muito diferentes do que eu faço. Ele acredita no homem sem esse ponto de vista trágico que eu tenho. Ele acredita no homem mesmo. Ele é do bem e, nesse sentido, eu estou mais próximo ao Machado de Assis, que é um autor que, é óbvio, tem uma desconfiança em relação ao homem. Ele acredita porque ele é homem. Mas,

tem uma questão ali que é tudo errado, que é não é do bem...

Dias atrás, eu estava discutindo com meus alunos sobre o *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que eu acho que é o grande romance da nossa literatura. O episódio *Delírio* é muito interessante porque é a natureza Pandora mostrando para o Brás Cubas um painel da vida. De um lado, tudo que é de bom... mas, aí, há essa tragicidade que você falou e esse paradoxo. Tudo o que o homem vive e que é bom mas, ao mesmo tempo, tudo o que é de ruim. Para o Brás Cubas não interessa. Ele sabe que aquilo que é a necessidade de vida e a *melancolia da tarde* ou uma outra *melancolia*, não importa. É um delírio, claro, mas a parte isso, nada importa, tanto é que ele fala “dou-lhe um piparote”.

Acho que, nesse sentido, eu sou mais próximo do Machado (*de Assis*). Porém, tem algo no Guimarães que é uma liberdade também. Aquilo (*que ele escreve*) é muito lindo. E tem um amor ali pelo homem que, eu acho, é totalmente diferente do que eu faço, tanto em termos de linguagem, em termos de visão de mundo. É totalmente diferente na literatura brasileira.

Há um monte de coisa que eu leio, de vez em quando, que eu fico encantado. Mas não poderia dizer algum autor em específico. Algumas coisas da Clarice Lispector que eu acho maravilhosas, sobretudo, quando é ela falando. Quando é uma coisa mais de crônica. Tem um (*livro dela*) que eu li quando era criança, aquele d'A *mulher que matou os peixes*, por exemplo. Aquele livro foi superimportante para mim. Umas coisas que eu li do Lima Barreto. Eu não posso dizer que são influências, mas que são incríveis. O *diário do hospício*, por exemplo, que é um texto mais autobiográfico e que é muito impressionante pra mim. Incrível, o Lima Barreto! Há alguns textos do Mário de Andrade que eu acho incríveis. Tanto o *Macunaíma* como *Amor verbo intransitivo*, que eu li quando era garoto. Eu adorei aquele romance.

Há várias obras das quais eu gosto. É inúmero. Willian Faulkner, Herman Melville, Joseph Conrad - que eu cito várias vezes -, o Thomas Bernhard. Eu reli, outro dia, um texto pequenininho que um amigo meu traduziu e pediu pra eu reler. E eu acho que tem a ver com a minha obsessão, com uma literatura hiperobsessiva. Há uma série de repetições que, de alguma forma, eu me reconheci naquilo. E, sobretudo, já falei isso várias vezes, foi uma compreensão sobre a literatura. Você considera que algumas coisas a respeito do seu estilo.

Quando você entende que o seu estilo é o seu defeito, que não é consertando o seu defeito que você vai escrever, mas é, justamente, afirmando e radicalizando esse defeito é que está o certo. Eu não sei como é que são esses ateliês, *workshops* de escrita literária, mas eu acho que se eu fosse professor num negócio desses. Mas se eu fosse, penso que o que você tem que fazer é levar cada um a radicalizar o próprio defeito. E isso eu descobri sozinho. Lendo o Thomas Bernhard e isso aqui está tudo errado e um autor depois do Beckett.

O Beckett é muito mais radical, ele é clássico até, em certo sentido. Mas, parece que há algo errado ali; parece que tem um negócio de repetição. É um autor que leva a obsessão dele a um ridículo, ao grotesco e é super engraçado. E, ao mesmo tempo, é muito forte literariamente. Esse autor me deu uma compreensão da literatura muito grande e me abriu uma possibilidade literária que eu não tinha antes.

E quanto à compreensão do Bernhard... Eu estava procurando um modelo e ali eu entendi que eu não precisava de um modelo. Através dele eu percebi a espécie de antimitelo. É um modelo que era um antimitelo. Foi importante pra mim por isso. Mas não tem nada a ver com o jeito que eu escrevo, talvez tenha a ver com a obsessão. Mas teria um monte de gente, Tchecov? Para *O filho da mãe*, eu li um cara que eu não conhecia Vasily Grossman¹⁷⁰. Foi um cara que me influenciou muito em relação ao romance, embora *O filho da mãe* seja um livro e o negócio dele é uma espécie de *Guerra e paz*. É um livro enorme e incrível.

Suas obras são marcadas pela referencialidade literária, principalmente n'*O sol se põe em São Paulo*. Você até menciona que ele chega ao extremo, que você faz uso da metalinguagem como uma característica marcante: a referencialidade literária que é vista no *Mundo fora dos eixos*, em seus textos jornalísticos e que lançam o leitor a outros textos. Uma rede que é a literatura porque você lê e fica curioso...

E te manda pra outro lugar.

N'*O sol se põe em São Paulo* há muitas referências da literatura japonesa, não é?!

Tem muito. É quase como se eu oferecesse um pastiche do Junichiro Tanizaki. Esse livro é quase como se fosse um pastiche. Não sei. Eu tenho, até, alguma dificuldade em

¹⁷⁰ O escritor refere-se ao poeta e jornalista ucraniano Vasily Grossman (1905-1964) que ficou conhecido por seu romance *Vida e Destino* (ainda sem tradução no Brasil, apenas em Portugal) comparado à obra *Guerra e Paz*, de Leon Tolstói.

relação a ele (*o romance*) hoje, porque eu acho que eu deveria ter sido mais irônico. Deveria ter mais humor e eu não tive o suficiente. Mas, é engraçado que, depois, n’*O filho da mãe* eu não consegui fazer isso. Eu estava tão saturado de referência literárias depois d’*O sol se põe em São Paulo* que eu queria fazer um livro em que os personagens fossem completamente ignorantes de literatura. Que os personagens não lessem nada e que não tivesse nenhuma referência literária. Mas... São Petersburgo talvez seja a cidade mais literária do mundo. É uma referência a cada esquina. Então foi inevitável! Chegou uma hora que apareceram poetas como Akhmatóva e Mandelstam¹⁷¹ e isso foi inevitável. Mas, a minha ideia original era fazer um mundo de iletrados; de gente que fosse gente comum e que não tivesse nenhuma referência e nenhum contato com a literatura. E eu acho que era um pouco para tentar me livrar do que eu tinha feito n’*O sol se põe em São Paulo*, que é muito cheio de referências e o tempo inteiro de Tanizaki.

A gente é fruto, também, do que lê, não é? E poesia, você gosta?

Eu sou um péssimo leitor de poesia. Para mim, poesia é o seguinte: tem algumas poesias horríveis, muito ruins. É algo que dá muito errado. Eu entendo, eu leio aquilo e falo “é, é muito ruim”. Depois tem uma massa de coisas que são medianas. Que são consideradas superboas, mas que você não entende porque que ela é boa e, talvez, se te explicassem você entenderia. E tem uma outra produção, de exceção, que é desse tamaninho assim, que você lê e não precisa de explicação nenhuma. Você entende que aquilo é genial.

Eu sou esse leitor que é um leitor ignorante. Eu não sei métrica, por exemplo. Eu não sei dar nome à métrica. Eu não sei quando é o que eu erro na métrica. Quando eu vou tentar ler, eu não sei achar quantas sílabas tem. Eu não sou um leitor culto de poesia. Eu sou um leitor meio selvagem. Mas eu posso ficar lendo 10 horas o mesmo poema. Fascinado. De vez em quando tem um poema que eu tenho sorte, que calha de eu abrir e é encantador. Com o Mandelstam eu tenho e tive com vários poemas dele. Enfim, de vez em quando acontece. Eu não sou um leitor culto. Se você me der um poema pra eu entender vai descobrir que é difícil pra mim.

Nas referências de literatura universal que você citou é possível ver, até como epígrafe, Franz Kafka, no conto *Mensagem imperial* (epígrafe em *Mongólia*). O Jorge Luis Borges,

¹⁷¹ Referências aos poetas modernistas de origem soviética Anna Akhmátova (1889-1966) e Ossip Mandelstam (1891-1938). O escritor cita, em *O filho da mãe*, poemas de ambos às páginas 16 e 85 do romance.

por exemplo, tem...

Tem muito a ver. O J. L. Borges tem a ver, sobretudo, com uma coisa que eu não sei o que é. Vindo de fora, digamos assim. Eu não sou um leitor ignorante do Borges. Pra mim, o que importa é: como um leitor ignorante, numa primeira aproximação do Borges, você tem que entender que ele inventou um gênero. E, essa ideia, de você inventar um gênero literário é de uma potência incrível. Dele (*J. L. Borges*) transformar o ensaio em ficção... Isso, pra mim, é uma coisa linda. Tudo o que eu queria fazer na literatura era isso. E conseguir criar um gênero literário. Ele criou o conto dele; não é o conto (*simplesmente*). É um gênero de conto que não existia antes dele e que tem uma espécie de erupção a partir dali. Passa a existir uma nova possibilidade do conto e você vê que isso teve uma consequência incrível na Argentina. Até nefasta pra eles. Eles tentam se livrar disso até hoje. E o conto, a literatura ficaram marcados pra sempre por isso.

E a Argentina tem dois grandes nomes: o Borges e o Cortázar...

Exatamente. Eles tentam se livrar dos dois o tempo inteiro. E o Cortázar, é engraçado pra mim, tem um encanto. Mas eu nunca fui encantado como as pessoas são, talvez. Há a questão de se ler na adolescência e eu não li. E eu acho incrível, lindo! Mas o Cortázar é mais o “cara do bem”, como o Guimarães (*Rosa*). E o Borges tem essa contradição que me atrai muito mais; que é mais trágico em um certo sentido; tem uma visão mais pessimista. O Cortázar tem um certo otimismo, um surrealismo, uma coisa que é maior, tem uma esperança ali (*nas suas obras*). E eu acho que o Borges é mais desesperado.

A diferença que existe entre os dois, eu penso, é que o Borges tem essa característica cerebral mesmo, essa coisa do ensaio, daquela quantidade de informações que você acredita e não acredita porque você sempre está com o pé atrás. Mas uma coisa que os dois se aproximam é a questão do labirinto. *O jogo da amarelinha*, por exemplo, você pode ler de forma direta ou vai pra um lugar, depois vai pro outro. E depois, tem *Os caminhos que se bifurcam*, do Borges...

Acho que tem no Cortázar uma coisa mais lúdica que no Borges não. É esperançosa, uma brincadeira com o mundo que é mais leve, talvez, posso estar enganado...

É esse sentido que eu falo. A impressão que passa é de que em Borges há uma distensão que leitor precisa atingir que não é fácil e em Cortázar tem isso...

Tem um encanto ali. Tem uma graça no Cortázar, é gracioso. E o Borges não é gracioso. Dizem que ele escreve super bem mas, pra mim, é truncado. Há algo, ali, enterrado que é interessante.

Eu penso o quanto eu demorei pra entender o conto *A morte e a bússola*, por exemplo...

São esquisitos

Sim, e então quando você consegue (*entender*) que eu acho que é pelo fato de você ler, ler, ler... E, aí, você consegue compreender, há um *Aleph* quase, há uma iluminação...

Tem uma opacidade muito grande no Borges enquanto no Cortázar tem uma sedução muito imediata porque tem um encanto naquilo. Tem uma brincadeira, uns paradoxos, uma coisa do surrealismo que é muito presente. Uma origem do surrealismo ali, do sonho, não sei dizer. Mas eu tenho mais a ver com o Borges.

Para finalizar, no começo da entrevista você falou sobre o romance. Você começa (*suas publicações literárias*) com conto; que são ideias que você vai desenvolver depois em romances. Eu percebo que você sempre sai em defesa do romance, da narrativa. Ainda que, hoje, você tenha falado que *O filho da mãe* é um romance mais curto e tal... Eu percebo, através das pesquisas que eu faço de verificação da literatura contemporânea, que há muita produção de conto, de micronarrativa...

É, eu acho que no Brasil tem muito micronarrativa...

E, assim, são alguns escritores de romances - pensando em Guimarães Rosa, em Clarice que também escreveram contos mas que alternaram entre contos e romances... Mas, surge você, que se expõe como um defensor do romance e opta por, escolhe essa forma narrativa...

No mercado internacional tem um demanda (*por romance*) que, para você ser um bom escritor, você tem que escrever um grande romance em tamanho. Isso não é a minha coisa, eu gosto de coisas curtas. É quase um entre gêneros. Eu gosto de algo que fica entre a novela e o romance. É algo que vai ser romance, mas não é isso. Tem a ver com essa resistência a ser catalogado e identificado a um gênero. Eu queria criar um gênero meu - como disse em relação ao Borges - e eu queria, pra mim, como eu sou, alguém do não-gênero. Por enquanto é uma negativa dos outros gêneros e eu tento fazer algo que está no meio do caminho: que não é uma coisa nem outra; que não é um grande romance mas, que não é um conto. E aconteceu de, naturalmente, todos os romances serem, relativamente, curtos; uns mais curtos que outros.

O *Medo de Sade*, por exemplo, é um romance entre aspas, porque é do tamanho de uma novela e escrito em forma de peça de teatro. Mas não é uma peça de teatro e ele é inconcebível como peça de teatro. Não dá pra você montar aquilo como peça de teatro. E, também, tem a ver com as artes plásticas. Há uma espécie de construção pictórica dos textos. Tentar criar esses romances com uma perspectiva de uma arte que é exterior à literatura. Eu não entendo de música, mas poderia tentar fazer um romance que é musical. Então, eu tento fazer um romance cuja perspectiva é das artes plásticas. No *Medo de Sade*, que é um gênero híbrido, meio esquisito, escrito à maneira de uma peça de teatro. São dois atos: um ato é totalmente branco, de forma que o espectador ofuscado não vê nada e, o outro, é totalmente preto de forma que o espectador também não vê nada. São duas formas de opacidade radicais e extremas, uma pra cada lado e, também, a cegueira absoluta nos dois extremos. Assim, eu acho que eu tento brincar um pouco com esse entre-gênero. Seja de arte ou de gênero literário e, sobretudo, essa forma intermediária entre o romance e porque penso que é isso que me interessa.

O que me fascina no romance é que o romance pode ser tudo. O romance é uma forma, em princípio, aberta, livre. Isso me atrai muito como ideia de me definir como romancista. E o conto não é é uma forma muito precisa. O Borges revolucionou de alguma forma. Trata-se (*o conto*) de uma forma muito fechada em que você tem regras muito fixas. Outro dia me pediram que escrevesse um conto pra uma revista americana e eu tive uma dificuldade incrível para escrever. Eu perdi essa concentração. O conto demanda uma concentração e uma síntese que eu perdi, então eu acho que o romance me permite mais essa liberdade, essa hibridez.

E o próximo romance, já tem um título?

Tem. Até vou dizer pra você. Se chama *Reprodução*, mas eu queria que você não...

Não, não vou divulgar...

Tá. Se chama *Reprodução* porque tudo ali tem a ver com a reprodução e com essa ideia trágica da reprodução. Ao mesmo tempo, tem uma coisa de impotência, de esterilidade. Ele se passa no aeroporto mas é em uma sala fechada. São diálogos em que o interlocutor não aparece, então são monólogos. É um texto que fala da reprodução e da negação da reprodução o tempo inteiro. É isso.

Você está (*vivendo*) só como escritor agora?

Depois que eu fui pra Berlim, eu fiz um diário¹⁷² que foi publicado lá no IMS mas, fora isso, eu recusei muita coisa. E venho recusando e, agora, acho que eles desistiram de me procurar. Recusei, recusei, recusei, porque eu queria ficar fazendo só literatura. Agora eu estou escrevendo uma peça de teatro para um grupo com o qual eu já tinha trabalhado, o Vertigem¹⁷³. Mas é uma coisa na Europa, um projeto meu que vai acontecer em Bruxelas ano que vem e que não é exatamente com o Vertigem, é só o diretor do grupo Vertigem e com atores belgas. Eu estou no meio dessa peça. Também me pediram um roteiro de filme. Então eu fiz uma sinopse para o cinema, mas que não sei, ainda, se vai dar certo. Eu queria muito poder ficar só com coisa de ficção, de literatura, de teatro, de cinema... Queria poder ficar só nisso... Abandonar um pouco a coisa do jornalismo, se bem que eu gosto pra caramba e também poderia fazer de novo. Mas, sei lá...

Desejo a você muito sucesso com o próximo romance...

Tomara! Ele é bem esquisito, penso que ele não é fácil de ler, é bem estranho e

¹⁷² Como foi mencionado no decorrer da tese, o escritor manteve um blogue pessoal hospedado no site do Instituto Moreira Sales intitulado *Diário de Berlim* (<http://www.blogdoims.com.br/bernardo-carvalho-diario-de-berlim/>) no qual, através de crônicas e textos de gênero confessional, discorria sobre sua experiência na capital alemã.

¹⁷³ O autor trabalhou com o grupo de teatro Vertigem na composição da peça *BR3*, em 2006. O diretor ao qual o autor faz referência é Antônio Araújo.

apresenta esse negócio desagradável... do personagem ser um dos caras... É muito horrível! Todos os caras são meio “internet”, mas tem um cara que é barra pesada...

(Transcrição da entrevista realizada com o escritor Bernardo Carvalho, em 24 de junho de 2013, 16h00, local: Mercearia do Francês, São Paulo/SP. Duração da entrevista: 1h28min10seg)

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia literária dos autores estudados

Bernardo Carvalho

- CARVALHO, Bernardo. **Aberração**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. **As iniciais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. A língua do futuro. In: CALDER, Liz; MOURA, Flávio. **Ten/Dez: Flip 10 anos**. São Paulo: Associação Casa Azul; Brasília: Ministério da Cultura, 2012. p. 09-17.
- _____. (et al.). **Boa companhia: contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. (et al.). Como me tornei censor. **Revista Granta**. Vários autores. Vol.08. Rio de Janeiro: Alfaguara. Objetiva, 2011. p. 24-40.
- _____. **Medo de Sade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. **Mongólia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. **Nove noites**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. **Nove noites**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. (Companhia de bolso)
- _____. **O filho da mãe**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. **O mundo fora dos eixos**. São Paulo: Publifolha, 2005.
- _____. **Onze**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. **Os bêbados e os sonâmbulos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. **O sol se põe em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. **Teatro**. São Paulo: Companhia das Letras,

Francisco José Viegas

- VIEGAS, Francisco José. **A poeira que cai sobre a terra**. Edição Revista Visão, 2006.
- _____. **As duas águas do mar**. Rio de Janeiro. São Paulo: Record, 2005.
- _____. **A luz do Índico**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.
- _____. **Crime em Ponta Delgada**. 2ed. Publicações Europa-América, 1989.
- _____. **Dicionário de coisas práticas**. Lisboa: Bertrand Editora, 2011.
- _____. **Longe de Manaus**. São Paulo: Record, 2007.
- _____. **Longe de Manaus**. 5ed. Porto: Asa editores, 2005.
- _____. **Lourenço Marques**. 6ed. Porto: Asa editores, 2006.

- _____. **Morte no estádio.** 5ed. Lisboa: Bertrand Editora, 2009.
- _____. **O colecionador de erva.** Porto: Porto Editora, 2013.
- _____. **O Mar em Casablanca.** Porto: Porto Editora, 2009.
- _____. **Regresso por um rio:** imaginações para uma novela. Mira-Sintra: Publicações Europa-América, 1987.
- _____. **Um céu demasiado azul.** Rio de Janeiro. São Paulo, 2005.
- _____. **Um crime na exposição.** 2ed. Porto: Asa editores, 2007.

Obras literárias

- AL BERTO. **O anjo mudo.** Lisboa: Contexto, 1993.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo.** 36ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro.** 1ed. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.
- _____. **Memórias Póstumas de Brás Cubas.**
- BARROS, Manoel de. **Gramática Expositiva do chão** (Poesia quase toda). 3ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal.** Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- BORGES, Jorge Luis. **Ficções.** 1 ed. Trad. Carlos Nejar. Porto Alegre: Globo, 1975.
- _____.;GUERRERO, Margarida. **O livro dos seres imaginários.** 4ed. Trad. Carmem Vera Cirne Lima. Porto Alegre/Rio de Janeiro: Globo, 1985.
- BONASSI, Fernando. **Passaporte:** Relatos de viagem. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.
- CALVINO, Italo. **Se um viajante numa noite de inverno.** Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Planeta de Agostini, 2003.
- COSTA, Flávio Moreira da. (org) **Contos de crime:** Clássicos escolhidos. Trad. Celina Portocarrero, Marcos Santarrita, Octávio Marcondes. Rio de Janeiro: PocketOuro, 2008.
- DOYLE, Conan. **Um estudo em vermelho.** Trad. Rosaura Eichenberg. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2012.
- ECO, Umberto. **O nome da rosa.** Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- ELIOT, Thomas Stearns. **Poesia.** Trad. Int. Notas Ivan Junqueira. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- FONSECA, Rubem. **A grande arte.** São Paulo: Companhia das letras, 2008. (Companhia de bolso).
- FONTELA, Orides. **Rosácea.** São Paulo: Duas cidades, 1986.
- JOYCE, James. **Ulisses.** Trad. Antônio Houaiss. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- MONTALBÁN, Manuel Vázquez. **Os mares do sul.** Trad. Manuel de Seabra. Linda-a-velha: Abril ControlJornal, 2000.

- PESSOA, Fernando. **O guardador de Rebanhos e outros poemas**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- _____. **Livro do Desassossego por Bernardo Soares, ajudante de guardalivros na cidade de Lisboa**. Organização, introdução e notas de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo, Brasiliense. 1986.
- POE, Edgar Allan. **Ficção completa, Poesia e ensaios**. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.
- SCLIAR, Moacyr. **Dicionário do viajante insólito**. Porto Alegre: L&PM, 1995.
- SÓFOCLES. **Édipo, rei**. Trad., pref. e notas de Agostinho Silva. 4 ed. Lisboa, Editorial Inquérito, 1984.
- SÓFOCLES. **Édipo, rei**. Versão e adaptação moderna Geir Campos. São Paulo: Abril, 1976.
- STERNE, Laurence. **Uma viagem sentimental através da França e da Itália**. Trad. Bernardina da Silveira Pinheiro. Revisão, introdução e notas de Marta de Sena. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- WERNECK, Gisele. **Onde Judas perdeu as botas**. São Paulo: Edith, 2010.

Bibliografia teórico-crítica

- ABDALA Jr., Benjamin. **Literatura: História e política** – Literaturas de Língua Portuguesa no século XX. São Paulo: Ática, 1989.
- ADORNO, T. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: VÁRIOS. **Textos escolhidos**. Trad. José Lino Grünneald...[et al] – 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os Pensadores) p.269-73.
- _____. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- ALMEIDA, Claudia. **Entrevista com Bernardo Carvalho**. Disponível em: <<http://www.c-e-m.org/reflexoes/019/4.htm>, janeiro de 2003>, acesso em 25 de junho de 2013.
- AUDEN, W.H. The guilty vicarage. Notes on the detective story, by an Addict. In: _____. **The Dyer's hand, and other essays**. New York: Random House, 1962, p.146-58.
- _____. O vicariato culpado. Notas sobre a história policial, por um viciado. In: VILAS-BOAS, Gonçalo; SAMPAIO, Maria de Lurdes. (orgs.) **Ficção Policial: Antologia de Ensaio Teórico-Críticos**. Edição Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP) e Edições Afrontamento. Porto: 2013. Tradução Manuel Portela. p.43-55.
- AUERBACH, E. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**. 4ed. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1998.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**. Org. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BAUMAN, Zygmunt. De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad. In: HALL,

Stuart; Gay, Paul du. **Cuestiones de identidad cultural**. 1ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2003. p. 40-68.

_____. Espaços Sociais: Cognitivo, Estético e Moral. In: _____. **Ética pós-moderna**. São Paulo: Paulus, 2003. p.167-212.

_____. **Globalização**: as consequências humanas. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

_____. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. Turistas e vagabundos. In: _____. **O mal estar da pós-modernidade**. Trad. Mauro Gama e Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: **Textos escolhidos**. Benjamin, Habermas, Adorno e Horkheimer [Os pensadores]. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.57-74.

_____. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Batista. 1 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. v.3.

_____. **Magia e técnica, Arte e política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.v.1.

_____. **A modernidade e os modernos**. 2ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

_____. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2009. v.2.

BERND, Zilá (org.). **Dicionário das mobilidades culturais**: percursos americanos. Porto Alegre: Literalis, 2010.

BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia O. (org.) **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 2 ed. rev. e amp. Maringá: EDUEM, 2005.

BORGES, Jorge Luis. O conto policial. In: _____. **Borges, oral & Sete noites**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BOSI, Alfredo. **Literatura e Resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: Lembranças dos Velhos. 3ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BUENO, Eva Paulino. **Burakumin**. Revista Espaço Acadêmico, , ano II, nº 17, outubro 2002, Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/017/17evabueno.htm>>, acesso em 28 de julho de 2013.

CABRAL, Larissa GomeS; PAIXÃO, Raphael de Sá e. **Burakumin**: a casta impura japonesa. Revista Eletrônica Boletim do TEMPO, Ano 6, Nº17, Rio, 2011.

CADERNOS ENTRE LIVROS. **Panorama da Literatura Portuguesa**. São Paulo: Ediouro, Segmento-Duetto, número 5, 2007.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

_____. Apêndice. In: _____. **Se um viajante numa noite de inverno**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Planeta de Agostini, 2003.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.

_____. **O discurso e a cidade.** São Paulo: Ouro sobre Azul, 2004.

_____. **Literatura e sociedade:** estudos de teoria e história literária. 6ed. São Paulo; Editora Nacional, 1980.

_____. Direito à literatura. In: _____. **Vários escritos.** 1ed. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2004.

CARVALHO, Bernardo. Experiência da ficção. In: STARLING, Margarida; ALMEIDA, Sandra. (org.) **Sentimentos do mundo.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 169-177.

_____. **Ficção como exceção.** Luso-Brazilian Review, volume 47, Number 1, University of Wisconsin Press, 2010. p.1-10.

_____. **Minha Cegueira.** Revista Literatura e Sociedade. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. FFLCH/USP. São Paulo. Nº1, 1996. P. 217-219.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Locuções tradicionais no Brasil:** coisas que o povo diz. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1986.

CHANDLER, Raymond. A simples arte de matar: um ensaio. In: _____. **A simples arte de matar.** Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM Pocket; vol.1.

CHAVES, Rita. **Longe viagem pelo inesperado sobre o romance Longe de Manaus,** Resenha publicada no Jornal O Estado de São Paulo, Caderno Cultura D5, 09 de março de 2008.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos.** Trad. Vera da Costa e Silva [et al.]. 26ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

COELHO, Eduardo Prado. **A resistência da literatura.** Revista Ler. Edição Internacional.. Lisboa: Círculo de Leitores: Instituto Português do livro e da leitura. Agosto/Setembro de 1990. p.26-7.

COLMEIRO, José F. Poética de la novela policiaca. In: _____. **La novela policiaca española: teoria e historia crítica.** Barcelona: Anthropos, 1994. p.21-84.

CRISTÓVÃO, Fernando (dir. e coord.) **Literatura de viagens:** da tradicional à nova e à novíssima. Marcas e temas. Coimbra: Almedina, 2009.

D'ANGELO, Biagio. Viagem e Morte na Literatura Contemporânea (Coetzee, Lobo Antunes e Bernardo Carvalho). In: VIEIRA, Fátima; SILVA, Jorge Bastos da. (org.) **Cadernos de Literatura Comparada. Utopia e Espiritualidade.** Porto, Afrontamento/ILCML, vol. 19, Dez. 2008, p. 334-351.

EAGLETON, T. **Teoria da literatura:** uma introdução. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Ilusões da pós-modernidade.** Trad. Elizabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

ECO, Umberto. **Pós-escrito a O nome da Rosa.** Trad. Letizia Z. Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ECO, Umberto; SEBEOK, Thomas A. **O signo de três.** Trad. Silvana Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. **Os crimes do texto:** Rubem Fonseca e a ficção contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso.** São Paulo: Loyola, 1996.

_____. **As palavras e as coisas:** uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. 9ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. O que é um autor? In: _____. **Estética:** Literatura e Pintura, Música e Cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 264-98.

GAGNEBIN, Jeanne M. Apagar os rastros, recolher os restos. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (orgs). **Walter Benjamin:** rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 27-38.

_____. **História e narração em Walter Benjamin.** São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **Lembrar escrever esquecer.** São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. Memória e libertação. In: _____. **Walter Benjamin.** São Paulo: Brasiliense, 1982. Coleção Encanto Radical. p. 61-82.

_____. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, Arte e política:** Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa.** Lisboa: Veja/Universidade, S.d

GINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (orgs). **Walter Benjamin:** rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 107-132.

GOMES, Renato Cordeiro. **De Ítalo Calvino a Ricardo Piglia, do centro para a margem:** o deslocamento como proposta para a literatura desse milênio. Revista ALEA. Vol. 6. Número 1, Jan-Jun de 2004, p.13-25.

HALL, S. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaide La Guardiã Resende [et al]. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7 ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2003.

_____. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da Silva (org.). **Identidade e diferença:** A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Pós-modernismo e política.** Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** 1ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo:** história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUYSSSEN, A. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.) **Pós-modernismo e política.** Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 15-80.

_____. Literatura e cultura no contexto global. In: MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena (orgs.) **Valores:** arte, mercado, política. Belo Horizonte: Editora UFMG/Abralic, 2002, p. 15-35.

_____. **Seduzidos pela memória:** arquitetura, monumentos e mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, MAM, UCAM, 2000.

IGLÉSIAS, Maura. Pré-socráticos: Físicos e Sofistas. In. REZENDE, Antonio (Org). **Curso**

de Filosofia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 31-34.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio.** Trad. Maria Elisa Cevalco. 2ed. São Paulo: Ática, 2007.

JIMENEZ, Marc. **Para ler Adorno.** Trad. Roberto Ventura. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** Trad. Bernardo Leitão [et al]. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LIMA, Isabel Pires de. **Traços pós-modernos na ficção portuguesa atual.** Disponível em: <<http://www.lettras.puc.rio.br/Catedra/revista/4Sem.02.html>>, acesso em 23 de agosto de 2009.

LINK, Daniel. **El juego de los cautos.** Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James. Buenos Aires: La Marca, 2003.

LOURENÇO, Eduardo. **A nau de Ícaro.** 3 ed. Lisboa: Gradiva, 2004.

LOWY, Michael. **Aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”.** Trad. Wanda Nogueira C. Brand, Jeanne Marie Gagnebin, Marcos L. Muller. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUGARINHO, Mário César. Investigações pós-coloniais: Pepetela e Francisco José Viegas. In: FRANCO, Roberta Guimarães; MELONI, Otávio Henrique; KANO, Ivan Takashi. **A mesma palavra outra: ensaios sobre literatura portuguesa e literaturas africanas de língua portuguesa.** Niterói: RJ: Vício de Leitura, 2011. p.67-74.

_____. **Trânsito por ruínas: Resistência e subjetividade na literatura na era da globalização.** In: VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, Setembro/2004, Anais, Coimbra: 2004, p. 1-21. Disponível em: <www.ces.uc.pt/lab2004/inscricao/pdfs/painel28/MarioLugarinho.pdf>, acesso em agosto de 2010.

_____. **Uma nau que me carrega: rotas da literariedade em língua portuguesa.** Manaus: UEA Edições, 2013.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance.** Trad. A. Margarido. Lisboa: Presença, s/d.

_____. **Ensaio sobre literatura.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas.** Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MANDEL, Ernest. **Cadáveres esquisitos: uma história social do romance policial.** Trad. Antônio Gonçalves. Lisboa: Cotovia, 1993

_____. **Delícias do crime: história social do romance policial.** Trad. Nilton Goldmann. São Paulo: Busca Vida, 1998.

MATOS, Jacinta Maria. **Pelos espaços da pós-modernidade: a literatura de viagens inglesa da segunda grande guerra à década de 90.** Porto: Afrontamento, 1999.

McHALE, Brian. **Postmodernist fiction.** New York and London: Methuen, 1987.

MENDES, J. M. O desafio das identidades. In: SANTOS, B. S. (org.) **A globalização e as ciências sociais.** São Paulo: Cortez, 2002, p. 503-40.

MEGALE, Heitor. **O jogo dos anteparos: a estrutura ideológica e a construção da narrativa.** São Paulo: T.A. Queiroz, 1992.

MELLID-FRANCO, Luisa. **Alíbis para uma vertigem.** Jornal de Letras, artes e ideias, ano

IX, de 04 a 10 de abril, 1989. p.14.

MONGELLI, Lênia M. de Medeiros. Et al. **A literatura portuguesa em perspectiva**. São Paulo: Atlas, 1992, vol.1

MOURÃO, Luís. Anos 90 – Ficção. In: LOPES, Oscar; MARINHO, Maria de Fátima. **História da Literatura Portuguesa: As correntes contemporâneas**. Vol. 7. Lisboa: Publicações Alfa, 2002. p.509-536.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Edusp, 2002.

PELLEGRINI, Tânia. **Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2008.

_____. **Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência**. Novos Rumos, ano 16, nº 35, 2001.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas: Escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PESSOA, Osvaldo. **Questão: O espaço e o tempo são contínuos ou discretos?** Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/df/opessoa/FiFi-11-Cap-1.>>, acesso em 02 de maio de 2013.

PIGLIA, Ricardo. **Tres propuestas para el próximo milenio - y cinco dificultades**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica, 2001.

PINTO, Manuel da Costa. **Literatura Brasileira Hoje**. São Paulo: Publifolha, 2004.

PLOUGASTEL, Yann. **Francisco José Viegas: Le Portugal ne rêve plus**. Le Monde, Vendredi, 17 août 2012, p.12.

POLLAK, Michael. **Memória, Esquecimento, Silêncio**. Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 2. N. 3, 1989. p. 3-15.

PORTILHO, Carla Figueiredo. **Detetives Ex-cêntricos: um estudo do romance policial produzido nas margens**. [Tese. Niterói: Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada. Universidade Federal Fluminense, 2009. Orientação: Sônia Torres]

RANGEL, Flávio. Édipo, rei: um espelho de muitas imagens. In: SÓFOCLES. **Édipo, rei**. São Paulo: Abril, 1976. p. 99-106.

REAL, Miguel. **Geração de 90: Romance e sociedade no Portugal Contemporâneo**. Porto: Campo das Letras, 2001.

REIMÃO, Sandra Lúcia. **O que é romance policial**. 2ed. São Paulo Brasiliense, 1983.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos: Expressões da literatura brasileira do século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2008.

_____. A formação de identidades plurais no Brasil moderno. In: COUTINHO, Eduardo (org.) **Fronteiras imaginadas**. Rio de Janeiro: Aeroplano.

RIGO, Fábio Scramin; OLIVEIRA, Marcelo de Almeida. **Amnésia e inferências sobre a memória**. Disponível em: <http://www.ic.unicamp.br/~wainer/cursos/906/trabalhos/M2_Amnesia_009264_008632.pdf>, acesso em 20 de julho de 2013.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Riso e melancolia: A forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis**. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

SAMPAIO, Maria de Lurdes M. **Verbetes Policiais**. In: Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa. Lisboa, São Paulo, Editorial Verbo, 2001, p.305-19.

_____. **História crítica do gênero policial em Portugal (1870-1970):** Transfusões e transferências. [Tese. Porto: Universidade do Porto, 2007. Orientação: Martin Andrew Kayman e Maria de Fátima Marinho]

SANCHEZ, Marco. **Bernardo Carvalho e a literatura como antídoto da banalidade.** Deutsche Welle. 30 de agosto de 2011. Disponível em: <http://mobile.dw-world.de/brazil/mobile.A-15352025-607.html>, acesso em 02 de setembro de 2011.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Se eu começasse dizendo...In: ELIOT, Thomas Stearns. **Poesia.** Trad. Int. Notas Ivan Junqueira. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre:** Crítica Literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____. **Uma literatura nos trópicos:** Ensaios sobre dependência cultural. 2ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. **Vale quanto pesa:** Ensaios sobre questões político culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A globalização e as ciências sociais.** São Paulo: Cortez, 2002.

_____. **Pela mão de Alice:** o social e o político na pós-modernidade. 6ed. São Paulo; Cortez, 1999.

_____.; NUNES, José Arriscado. Para ampliar o cânone do reconhecimento, da diferença e da igualdade. In: SANTOS, Boaventura de Sousa. (org.) **Reconhecer para libertar: os caminhos do cosmopolitismo multicultural.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

SEIXO, Maria Alzira. **A palavra do romance:** ensaios de geologia e análise. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

_____. **Lugares da ficção em José Saramago:** o essencial e outros ensaios. Lisboa: Imprensa Nacional, 1999.

_____. **Poéticas da viagem na literatura.** Lisboa: Edições Cosmos, 1998.

SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (orgs). **Walter Benjamin:** rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Adorno.** São Paulo: Publifolha, 2003.

_____. **A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SIMÕES, Paula. *Olhar, os lugares e as pessoas* (uma leitura impressionista de Francisco José Viegas). In: AAVV. **Do mundo da imaginação à imaginação do mundo.** Lisboa, Edições Fim de século, 1999. p. 163-165.

SODRÉ, Muniz. **A teoria da literatura de massa.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

SUSSEKIND, Flora. **Papéis colados.** 2ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

TAILLE, Yves de la. **Cultura do tédio.** Disponível em: <http://www.grupoa.com.br/revista-patio/artigo/5938/cultura-do-tedio.aspx>, acesso em 05/06/2013, Revista Pátio, maio 2013, número 66.

TEIXEIRA, Ivan. *Brás Cubas:* a liberdade conquistada. In: _____. **Apresentação de Machado de Assis.** 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: _____. **As estruturas narrativas**. trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979.

TROMBETTA, Gerson Luís. **A identidade por um fio: notas sobre o filme “Memento” (Amnésia, 2001)**. Revista Pragmatéia Filosófica. Ano 1, Nº1, Outubro de 2007. Disponível em: < <http://www.nuep.org.br/site/images/pdf/rev-pragmateia-v1-n1-out-2007-identidade-por-um-fio.pdf>>, acesso em 20 de julho de 2013.

VIEGAS, Francisco José (1999). O imaginário do romance policial. In: AAVV. **Do mundo da imaginação à imaginação do mundo**. Lisboa, Edições Fim de século, p.167-74.

VIEGAS, Francisco José. O medo da literatura. In: VILAS-BOAS, Gonçalo; SAMPAIO, Maria de Lurdes. **Crime, detecção e castigo**. Estudos sobre literatura policial. Actas do “Encontro sobre Literatura Policial. Porto: Editora Granito, 2001. p.119-123.

VIEIRA, Yara F. **Refração e iluminação em Bernardo Carvalho**. Revista Novos Estudos. Nº 70, Nov 2004, p.195-206.

VILAS-BOAS, Gonçalo; SAMPAIO, Maria de Lurdes. (orgs.). **Crime, detecção e castigo**. Estudos sobre literatura policial. Actas do “Encontro sobre Literatura Policial. Porto: Editora Granito, 2001. p.119-123.

_____. (orgs.) **Ficção Policial: Antologia de Ensaios Teórico-Críticos**. Edição Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP) e Edições Afrontamento. Porto: 2013.

VILLAÇA, Nísia. **Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

YAGYU, Alice Kiyomi. **Do Kyogen ao Qioguem?!**: um percurso Oriente-Occidente na arte do ator. Tese de doutorado em Artes. ECA/USP, São Paulo, 2009.

ANEXO 1

Tradução do artigo *Fiction as exception*, de Bernardo Carvalho

CARVALHO, Bernardo. **Ficção como exceção**. Luso-Brazilian Review, volume 47, Number 1, University of Wisconsin Press, 2010. p.1-10. Tradução Thais de Oliveira.

FICÇÃO COMO EXCEÇÃO¹⁷⁴

Bernardo Carvalho

Eu sempre desconfiei de escritores que falam sobre seus próprios trabalhos. Assim, eu gostaria de começar com uma advertência: Eu lhes peço que desconfiem de mim, porque eu estarei conversando com vocês sobre meus próprios livros. É verdade que eu os usarei como uma desculpa para apresentar os assuntos que, como escritor hoje, muito me preocupa. Mas eu também receio a reação violenta desta abordagem. Então a advertência é basicamente destinada a salvar meus livros de mim, do que eu estarei dizendo para vocês. Esta palestra tem mais a ver com minha avaliação dos meus próprios livros do que com os livros propriamente ditos. E uma vez que minha própria autoavaliação pode não colaborar, mas sim ser parcial, eu receio que isso possa causar mais dano do que benefício para os livros, fazendo-os parecer a criação de um projeto consciente, previamente concebido, o que eles não são. Então eu pediria a vocês para serem gentis o suficiente para lê-los – se vocês já tinham isso em mente – até mesmo depois de me ouvirem.

Vocês devem estar se perguntando até agora porque eu insisto em falar sobre meus livros como desculpas para os assuntos com os quais eu demonstro maior preocupação como escritor, uma vez que podem apenas causar danos a eles. A resposta é simples: iniciou-se como uma obsessão quando eu me dei conta alguns anos atrás, o quão pouco o leitor geral foi atraído à ficção literária – e principalmente ao tipo de ficção em que eu estou interessado. E, como com qualquer obsessão, desde então, eu não poderia parar de pensar nisso. Eu estou um pouco constrangido em confessar que foi há apenas alguns anos que eu me dei conta, como se eu tivesse estado cego o tempo todo, que o leitor geral não estava realmente interessado no tipo de ficção que alguns agora chamam “experimental” a fim de recusá-la, mas o que sempre me interessou profundamente. Apenas para evitar qualquer maior mal-entendido, permitam-me deixar claro que eu incluiria nesta categoria muitos escritores diversos, alguns dos quais raramente foram considerados experimentais, como Melville, Kafka, Bulgakov, Borges, Beckett, Thomas Bernhard e o brasileiro Guimarães Rosa. Naquela época (dez anos atrás), e provavelmente por causa da minha ingenuidade, eu estava surpreso ao finalmente descobrir que as principais editoras do mundo sobrevivem basicamente de livros de não-ficção e de *Best-sellers* chamados “ficção não séria”- isso apesar do fato de que o que dá a eles seu prestígio literário é ainda o que nós chamamos de “ficção séria”. Eu estava surpreso ao descobrir que o mercado internacional de livro sobreviveria principalmente de não ficção. Se vocês tivessem prestado atenção em qualquer crítica literária de um jornal americano conceituado dez anos atrás, vocês teriam visto que a seção de não ficção ultrapassou a seção de ficção por uma grande quantia. Isso não era diferente em outro lugar, e eu imagino que este ainda seja o caso. Mais importante para mim foi descobrir que até mesmo o leitor literário foi conduzido principalmente à ficção que era ou baseada em histórias reais ou que, como um efeito imediato do multiculturalismo, seria percebido como a expressão direta (ou representação) da origem racial, social ou de gênero ou da realidade do autor.

¹⁷⁴ Texto publicado em 2010 pela Revista Luso-Brazilian Review e traduzido por Thais de Oliveira para esta tese de doutorado.

Quando eu comecei a pensar mais sistematicamente sobre este assunto, eu tinha recém terminado o que eu, retrospectivamente, acabei vendo como uma trilogia. Eles eram romances curtos que cumpriam o mesmo tipo de estrutura narrativa. Eles eram romances divididos em duas partes, a segunda contradizendo ou negando à primeira. Como uma estrutura refletida, uma parte era a inversão da outra. Pode soar muito cerebral e projetado, mas na verdade eles eram melodramas no armário. Eles não eram baseados em histórias reais, nem eram a expressão direta da origem racial, social ou de gênero do autor – mesmo que seja impossível não ser assim, com qualquer livro, pelo menos indiretamente. De uma forma ou de outra, eles eram os livros que eu estava interessado não apenas em escrever, mas também em ler para mim mesmo. Estes eram os livros que, naquela época, me fariam feliz como um leitor. Eu ainda penso neles como uma leitura jocosa – apesar do fato de que o público em geral, considerando o número de cópias vendidas, pareceu não concordar. Na verdade, quando o último destes romances curtos foi lançado, eu percebi não apenas que as pessoas não estavam realmente interessadas neste tipo de literatura, mas que eu estava caindo em uma cilada, transformando o que no começo ainda poderia ser visto como uma estrutura narrativa original experimental, se me permitem dizer, em uma fórmula. Então eu tentei desesperadamente me afastar disso, em busca de novas coisas.

Eu realmente não sei quão consciente eu estava quando eu li, em um sábado de manhã, em um dos principais jornais diários do Brasil, uma crítica da correspondência deixada por um antropólogo alemão assassinado entre os índios brasileiros na primeira metade do século XX. No primeiro parágrafo, também escrito por um antropólogo, havia, em não mais do que uma frase, uma breve menção à uma outra morte violenta de um antropólogo estrangeiro entre índios brasileiros, e que foi o suicídio de Buell Quain. Eu não tinha ouvido falar de Buell Quain antes. Naquele momento, como se eu tivesse esperado por isso acontecer há muito tempo, eu me tornei obcecado por ele. Não somente pelo mistério de sua morte, mas também com o potencial desta história ao cumprir com os padrões atuais do mercado literário e o gosto do público, o que me deixou tão desconfortável. Então foi quando minha pesquisa sobre este homem começou. Eu disse a vocês que eu não sabia quão consciente eu era no começo, mas, a tempo suficiente, eu percebi que se o leitor queria um livro de não ficção, eu tinha descoberto algo para ele ou ela, mas eu o entregaria de uma maneira corrompida, um tipo de cilada, embora um livro jocoso. Eu tenho sido um escritor reativo por muito tempo, alguém que escreveria como uma criança em chiliques, em reação a uma realidade na qual ele não se enquadra, então eu, de certo modo, decidi usar esta história como uma provocação.

Logo que eu comecei a minha pesquisa, eu li o relato de Quain, de seu trabalho na região Amazônica e fiquei chocado com o medo que este homem vivenciou entre os índios. Quain era um jovem, brilhante e ambicioso antropólogo da Universidade de Columbia. Ele veio da região centro-oeste, de Bismarck, Dakota do Norte. Quando lhe foi oferecido um cargo para pesquisador no Brasil, ele sabia que teria que correr atrás do assunto mais inacessível, que o inseriria entre as lendas dos trabalhos etnográficos de seu tempo. O Brasil, naquela época, estava sob uma ditadura e cientistas estrangeiros tinham que pedir autorização para poder realizar qualquer tipo de pesquisa ou trabalho de campo. Eles não apenas tinham que ser previamente aprovados pelas autoridades do Estado, mas, dependendo do campo de pesquisa, eles também teriam que ser acompanhados por um cientista local. É o que aconteceu com Lévi-Strauss e a experiência que ele relatou em *Tristes Tropiques*. Então Quain elegeu os Trumai como seu assunto etnográfico. Os Trumai eram um grupo étnico prestes à extinção, situados na floresta mais inacessível do estado do Mato

Grosso. Quain não somente teve sua permissão negada, como também decidiu ir lá sozinho. E isso se tornou um pesadelo. Ele adoeceu antes de chegar à aldeia indígena, ficou moralmente arrasado, e durante sua estadia lá, ele sofreu o início de uma febre que o enfraqueceu ainda mais. Os Trumai foram um grupo de valentes guerreiros, mas agora eles estavam reduzidos a uma população inquieta, vítima de seus próprios medos e demônios. Eles temiam o escuro, a floresta, e outros grupos étnicos que os cercavam. Lendo o diário de bordo de Quain, eu percebi quão profundamente este medo coletivo o tinha afetado. Depois de alguns meses, ele foi mandando à força para o Rio pelas autoridades do Estado. Ele ficou profundamente depressivo e frustrado. Uma vez no Rio, foi oferecido a ele um cargo de pesquisador entre os índios Krahô. Os Krahô tinham estado sob a influência do homem branco por muito tempo, em uma região muito mais acessível do que os Trumai, na região central do Brasil. Quain não tinha opção a não ser aceitar o emprego. Então ele o assumiu. Contudo, ele desprezou os Krahô desde o princípio, e acabou se suicidando alguns meses depois, enquanto tentava fugir da aldeia deles.

O que mais me interessou, em parte como uma provocação, em um mundo que estava progressivamente reduzindo a literatura à expressão direta da experiência e origem do autor, foi inventar minha própria experiência como ficção. Eu quis me colocar no lugar de Quain para compreender sua morte – e, curiosamente, aquele impulso me conduziu à parte mais cômica do meu romance. Eu fui ao Krahô com um antropólogo de São Paulo. Eu queria sentir o mesmo medo que Quain reconheceu e vivenciou entre os Trumai. Assim que eu entrei na aldeia, eu comecei a sentir que algum tipo de negociação estava acontecendo entre os índios e o antropólogo que me levou até lá, e que eu era o assunto inconsciente em jogo. Eles só queriam me batizar em um ritual que me tornaria parte da aldeia, parte da família, mas disposto como eu estava (e paranoico que eu sou), eu comecei a ter alucinações que eu estava em perigo e, talvez, algo realmente ruim estava sendo tramado. Claro, meu medo era totalmente grotesco (não havia nada o que temer), mas retrospectivamente, isso também se tornou muito divertido. Eu deveria dizer que, observando meu estado, os índios participaram do jogo que eu estava inconscientemente jogando. Eles começaram a me provocar sem que eu soubesse. E até o fim da situação toda, eles tinham feito eu entender que eu estava recriando minha própria experiência como ficção mesmo antes de o romance ser escrito. Isso me fez perceber que, uma vez que eu me inseri artificialmente em uma realidade que não necessariamente tem muito a ver com a minha própria, aquela realidade começa a conspirar comigo a favor do romance em que eu estou trabalhando. Não é que a coisa real tenha sido abolida ou banida da experiência, longe disso. Você não pode banir o que é real, mas você pode usar elementos artificiais para provocá-lo e distorcê-lo. E, mais importante, eu descobri naquele momento que, em meu caso, o medo é um elemento muito rico para provocar esta contaminação da realidade pela ficção. Eu repeti esta paranoia, recreação artificial de experiência no processo de escrever meus romances seguintes, e isso se tornou uma espécie de método. Eu estive desesperadamente receoso e bravo na Mongólia sobre o comportamento cultural que eu não conseguia entender. Eu tive uma simples festa de jantar a luz de velas em Tóquio para um ritual satânico. Eu fui assaltado e discuti com os ladrões em St. Petersburg, e graças a esta técnica, eu pude vivenciar a cidade romântica como uma mera fachada para um terrível pesadelo que os personagens do meu romance queriam viver. Eu queria que o leitor entendesse que a literatura é criação, invenção, e que reduzi-la à expressão direta da experiência do autor é não apenas enganoso, mas também empobrecedor, uma vez que a experiência é algo que você pode criar bem como vivenciar.

Para a minha completa consternação, estes livros (principalmente o que tratava do antropólogo americano e dos índios, e o que foi escrito depois de uma viagem à Mongólia) acabaram sendo lidos respectivamente como autobiografia e como diário de bordo. E isso era parcialmente porque eu tinha relacionado a experiência do antropólogo à minha própria infância com meu pai na Amazônia, e porque eu tinha realmente viajado para a Mongólia antes de escrever um romance chamado *Mongólia*. Eu me dei conta que o que eu estava tentando discutir era muito mais forte do que eu pensava. Foi quando eu comecei a conceber, em reação a todos aqueles, um livro chamado *o Sol se põe em São Paulo*, como uma artificial, deliberada e clara avaliação da ficção como uma ferramenta libertadora. Neste livro, cada personagem é: ou japonês ou de descendência japonesa, então aparentemente não há pista do autor no que é relatado, nem a possibilidade de se reduzir o romance à experiência imediata ou formação do autor. É um livro sobre os poderes da literatura, como nós passamos a compreendê-la por meio da tradição moderna ocidental, como a força criativa potencial de uma singularidade radical e subjetiva.

Havia uma experiência subsequente agravando a frustração de ver *Nove Noites e Mongólia* lidas como autobiografia e diário de bordo, que apenas me deixaram mais obcecado pelo assunto. Logo após eu ter publicado o romance ambientado na Mongólia, eu recebi uma ligação de um dos grupos de teatro vanguardistas que eu mais admirava no Brasil, o Teatro da Vertigem. Eles me convidaram para escrever uma peça que deveria tratar de três localidades diferentes no Brasil, linguisticamente enraizadas na identidade nacional: Brasilândia, uma enorme favela no subúrbio de São Paulo, Brasília, a capital do país, e Brasiléia, uma cidade na fronteira entre o estado do Acre, no norte do Brasil, e Bolívia, na Amazônia. Eles também queriam apresentar a peça no Tietê, o principal rio que corta a cidade de São Paulo e que se tornou um esgoto a céu aberto como consequência da industrialização e do crescimento econômico. Por quase dois anos, nós trabalhamos juntos em relativa paz, fazendo workshops na favela no subúrbio da cidade, viajando juntos, o grupo todo, em um caminhão de São Paulo à Amazônia, e realizando exercícios e improvisos teatrais. O ódio e o conflito dentro do grupo, contudo, começaram, quando eu voltei com as primeiras partes do texto que eu estava escrevendo, baseadas em toda a experiência. Deste momento em diante, o grupo se separou em dois, e um grupo de atores, cenógrafos, assistentes etc. passaram a ficar contra mim. Ao contrário dos anos 60, quando grupos vanguardistas similares detestariam a ideia de um autor e lutariam em nome de um trabalho coletivo e inovador, o que estava acontecendo aqui era a negação de um autor subjetivo, o ódio pelo autor como um criador capaz de rupturas e singularidades radicais, uma vez que estes poderiam não ser inanimemente aprovados ou compartilhados, uma vez que estes, sendo produtos de uma consciência individual, poderiam não ser reconhecidos como sua criação coletiva natural. Eles discutiriam a singularidade arbitrária e subjetiva representada por meu texto em nome de uma expressão consensual compartilhada, menos estranha para eles, embora também menos perturbador. Eles discutiriam contra a autoria em nome da representação e da democracia. A qualidade do trabalho e o trabalho por si só não importava mais, contanto que ele os representasse, contanto que ele atingisse algum tipo de unanimidade e que cada um pudesse reconhecer a si próprio representado como o autor do texto. Eles precisavam matar o autor associado com uma individualidade despótica subjetiva para proclamá-los os legítimos autores de um texto que representaria sua experiência em grupo. E os critérios para aquela ação tinham que ser, necessariamente, extra-literários e não subjetivo. Eu quero dizer, no caso desta peça, não tinha a ver com o texto em si como um fim, mas como um meio. A premissa toda foi apoiada por uma ideia difusa de

representação e democracia nas artes.

O ex-cenógrafo do grupo uma vez me disse que seu modelo para a arte seria a nova célula terrorista, onde você não pode mais encontrar um autor ou líder individual, onde a ação é feita anonimamente, espontaneamente, de uma maneira coletiva, tornando impossível descobrir sua origem que remete à uma mente individual ou à um centro. A mesma lógica está atrás do crime organizado dentro das prisões brasileiras, onde um líder não pode ser mais notado ou detido. A função do sistema todo assumiu a ideia de uma cabeça individual e nós podemos também reconhecer uma analogia surpreendente na internet. A maioria dos blogues pessoais com ambições literárias, apesar de seu impulso narcisista, tende a atenuar as diferenças e avaliações subjetivas dos trabalhos literários em nome de uma associação mais ampla de escritores autoproclamados e mutuamente sustentados que escrevem mais ou menos o mesmo jornal. Há ainda, com certeza, um individualismo intenso encorajado pelo sistema inteiro, mas é um individualismo neutralizado, onde a singularidade e a ruptura devem ser combatidas em nome de uma ideia embaçada de democracia. É um individualismo viciado em seu próprio consumo, autoaborto, seduzido pelo narcisismo e celebridade contra qualquer tipo de ruptura ou disfunção individual, vista como elitismo. Isso não é novo, claro, mas pode ser mais eficaz do que nunca, uma vez que uma nova ferramenta tecnológica pode agora evocar o individual contra a subjetividade por si só ao simplesmente encorajar os autores a divulgarem sua personalidade, traçando-a diretamente da alma. Por meio de ferramentas de autodivulgação como o *Facebook* e blogues pessoais, e agora o *Twitter*, a subjetividade é canalizada e desviada de qualquer criação inesperada, e opiniões e a autoexpressão gradualmente começaram a ser consideradas trabalhos literários em uma rede de reprodução corriqueira. A ideia de não se ter um autor singular, disfuncional e desestabilizador ou uma obra de arte, serve à presunção de um sistema de funcionamento no qual todo mundo pode ser um artista ou escritor autopromovido, igual e o mesmo. O sistema se tornou mais importante e mais original do que qualquer criação individual. A internet é por si só a nova obra de arte.

Uma nova ideologia, semelhante ao “um mundo, um sonho” chinês, está sendo, portanto propagada contra a ideia de uma excepcionalidade singular, a favor de uma balança coletiva representada pela internet. Isso sempre foi uma ideologia, mas parece que agora isso também tem percorrido as artes. É intrigante ver os motivos de autointeresse de companhias poderosas sendo elevados aos benevolentes princípios filosóficos e políticos. É verdade que vocês podem sempre usar a internet como uma ferramenta para publicar um trabalho difícil, singular e inovador, que é improvável que seja publicado pelas principais editoras, mas quanto menos apelo da massa ele tiver, menores as chances de que ele será lido espontaneamente por meio de uma rede de grande escala. Eu concordo que há muitos usos nos quais a internet na verdade atendeu à causa da democracia, trocando e circulando informações em uma velocidade e em uma escala nunca vistas antes, propagando as notícias fora dos ambientes censurados e em países sob regime ditatorial. Mas jovens corporações como Google, Microsoft e Yahoo, que agem como os novos mensageiros da democracia e da liberdade, estão fazendo também grandes esforços para dominar as tendências no intuito de ganhar dinheiro com elas. Eles estão interessados em tendências, não em singularidades, nem exceções. Sociólogos foram contratados para criar um mapa de como as tendências são criadas, como elas evoluem e como elas podem ser desenvolvidas e exploradas. Um destes sociólogos, Duncan Watts, da Universidade de Columbia apoiou a ideia, endossada pela sua própria pesquisa dentro da rede, de que as tendências são criadas não por indivíduos ou líderes especiais, capazes de propagar suas novas opiniões e ideias, mas pelo funcionamento

de toda a internet, como em um formigueiro ou uma colmeia. A imagem romântica ocidental do gênio perdeu seu lugar neste mundo funcional, pragmático e objetivo. O ato do gênio seria na verdade, de acordo com esta nova ideologia, o resultado final de um acúmulo de atos anônimos escondidos com o tempo e orientado por um sistema coletivo interativo e reprodutivo.

A notável evidência desta maneira atual de pensar poderia ser vista na 27ª Bienal de Arte de São Paulo naquele mesmo ano quando eu estava nas últimas fases do meu trabalho com o Teatro da Vertigem. Dispostos a mostrar uma nova arte política, mas incapazes de desafiar e enfrentar o mercado que financia a arte mundial, por razões óbvias, os curadores, baseados nas ideias que circularam nos últimos dez anos ou mais, decidiram discutir o artista como um indivíduo, associando sua figura à uma ideologia romântica e anacrônica do século XIX. No lugar deste artista romântico, eles proporião ações coletivas que funcionassem no mesmo modelo de ONGs. Não importava se o que estava sendo produzido e mostrado era clichê ou uma repetição de algo visto dois minutos atrás. Não importava que o que uma vez tinha sido radical em sua singularidade era agora reduzido à habilidade coletiva. Ele somente se importou porque pareceu mais democrático e consensual (e, portanto menos estranho e inadequado), e aquilo tinha uma função social, embora totalmente ineficaz, sem consequência social real, exceto ao se começar do zero da tradição romântica ocidental e banir a ilusão de um autor ou criador individual. Eles transformaram a ideologia utópica da arte moderna como um meio propenso a imaginar o inimaginável e conceber o inconcebível em um comércio mais pragmático e praticável de intenções boas e consensuais.

Estes exemplos pareceram muito eloquentes para mim. Do que eu vi, ouvi e li nos anos recentes, eu me dei conta de que um novo tipo de batalha ilusória, democracia contrária ao indivíduo subjetivo e, conseqüentemente, a função de romper, tomou conta das artes. Começou com o relativismo pós-moderno, que foi reforçado pelo multiculturalismo e desenvolvimento até que os critérios subjetivos foram rejeitados como antidemocráticos e elitistas. Claro, há muitas razões para isso e eu poderia enfatizá-las se eu fosse um sociólogo ou um filósofo, mas eu não sou. Contudo é óbvio que ambos o pós-modernismo e multiculturalismo nas artes e a tendência difundida de artistas autopromovidos, alegando seus direitos de serem artistas em uma democracia artística baseada em valores objetivos que têm mais a ver com elementos extra-artísticos do que com a originalidade dos trabalhos em si, é o efeito de um legado, dos excessos fortuitos da avaliação subjetiva por uma elite intelectual conduzindo as artes e a crítica literária para um beco sem saída. Apesar da veracidade desta afirmação, este não é certamente um motivo para jogar o bebê fora junto com a água do banho.

O que eu estou tentando dizer aqui – e isso é no que eu realmente acredito como escritor – é algo bastante evidente, mas que está progressivamente sendo questionado por diferentes frentes e ângulos: literatura é o resultado de um ato subjetivo, singular e individual. Ela é criada por meio de acordos e, no caso da tradição moderna ocidental, acordos que eram frequentemente concebidos contra as convenções. O problema agora é que uma nova geração está se desenvolvendo sob a temporada de uma ideologia geral conjunta na qual você não quer mais usar a arte e a literatura como um meio contra os acordos, mas sim contra sua própria capacidade de romper com os acordos. Você não deveria questionar a internet. Ela se tornou uma natureza secundária. Ela almeja não possuir nada no exterior dela. Você pode ser um escritor autoproclamado na internet sem um estilo de redação original, reproduzindo o que está sendo feito em qualquer lugar à sua volta, propalando sua personalidade ao invés de ir contra os acordos do seu próprio tempo

(imaginando que provavelmente você não seria lido na internet). Tornou-se mais importante ser socialmente reconhecido como um escritor, do que escrever um trabalho inesperado, ter uma função, do que criar uma ruptura. Funcionalmente, é como se não houvesse mais acordos e a arte (ou literatura) fosse apenas um ato natural de expressão e criatividade que pudesse ser realizado, democraticamente, por qualquer pessoa, avaliado e compartilhado pelo objetivo e critérios mensuráveis. Obviamente, estes critérios podem ser dados apenas pelo mercado (quantas pessoas leem e elogiam um livro ou um blogue) ou pela anterior e evidente realidade que um livro representa (assim a hegemonia da não ficção e da ficção que expressa à direta experiência de seu autor). Por esta lógica, o que torna um livro bom é menos a habilidade de um autor inventar, imaginar e criar coisas novas inesperadas ou ir contra o consenso convencional, do que a habilidade do autor em compartilhar suas próprias experiências de vida e representar e reafirmar o mundo que nós já compartilhamos, vemos e entendemos.

Ser um escritor reativo, que frequentemente trabalha sem chiquinhos, contra o que eu vejo ao meu redor, eu não poderia deixar de associar a ficção (um tipo muito particular de ficção, devo dizer, ficção “experimental” pelo desejo de um mundo melhor) com autoria e ruptura. Eu acredito que este é o principal motivo consciente por detrás de minhas obras: buscar a literatura onde ela é pelo menos esperada, transformar o que seria considerado defeituoso pelos padrões coletivos em minhas próprias qualidades literárias.

Recentemente, depois de ouvir outro escritor brasileiro dizer que a literatura não busca a verdade, como a ciência faz, mas que ela é a representação e incorporação de diferentes discursos da realidade, eu compreendi mais claramente que na verdade a literatura que eu estou interessado é, ao contrário, o resultado de uma busca pela verdade, por uma verdade que não está no mundo que nós vemos. É uma literatura mais interessada na invenção do que já foi criado do que com a representação do que nós já reconhecemos ao nosso redor. Claro que esta invenção pode às vezes ser concebida apenas por alusão. É um ato experimental, que se esforça em dizer coisas que não podem ser ditas, uma literatura (e agora eu estou falando sobre meus livros) que usa os acordos do realismo para mostrar a fragilidade destes mesmos acordos. É uma literatura que rejeita os padrões poéticos e metafóricos já estabelecidos, às vezes por meio de linguagem aparentemente banal, neutra e não literária, como ela tenta mostrar a literatura onde ela é pelo menos esperada. Ela é uma literatura, como você pode ter compreendido até o momento, fascinada por paradoxos. É uma literatura do processo de trabalho, como se a verdade pudesse acontecer apenas em movimento, antes de ser dita e compreendida, e pudesse apenas fazer sentido antes de fazer sentido, antes de ser unanimemente aceita como verdade.

Claro, há nestes livros uma consciência de nosso tempo, de humanidade como um elemento autodestrutivo. Eles são livros informados por um tipo de humanismo mal resolvido, no qual a consciência de nosso próprio mal não é suficiente para fazer com que nos abstenhamos dele. Escrevendo sobre o Brasil, em seu livro *Os Anéis de Saturno*, W.G. Sebald, escritor alemão recém-falecido, nos diz que “nossa propagação na terra vem com a carbonização de espécies vegetais superiores e, de uma maneira mais geral, a queima incontrolável de cada substância combustível (...) tudo é combustão, e combustão é o princípio íntimo de cada objeto feito por nós”. Esta consciência do ser humano como paradoxo está atrás das estruturas narrativas dos meus romances e dos personagens em que eu estou interessado, discutindo suas próprias combinações internamente, para analisar o que sua condição os proíbe de ver. E isso me traz para o lugar onde eu reconheço o ato

artístico e sua natureza trágica, sendo o mensageiro de uma consciência que nunca é suficiente, como se procurasse por uma verdade inimaginável que pudesse nos salvar do que nós somos.

Eu não sou uma pessoa religiosa, eu não acredito em nenhum deus e eu não aceito nenhuma igreja, mas eu reconheço o aspecto religioso do que eu acabei de dizer. Na verdade, eu concordaria se vocês me dissessem que isso tem a ver com fé. Fé na literatura como um caminho de transcendência, de ampliação do mundo em que vivemos e suas compreensões – não necessariamente com boa vontade e sentimentos universais bons que se tornam triviais e, portanto podem ser facilmente vendidos, e sim ao enfrentarmos nossas características mais contraditórias e obscuras. Isso é o que eu chamo de verdade literária, o produto de autoria, de uma subjetividade individual que não pode ser unanimemente ou consensualmente tomada, nem pode ser concebida antes de sua própria criação.

NOTAS 1. Este *paper* foi primeiro apresentado como uma palestra enquanto o autor ocupava a posição de escritor-residente na Universidade de Wisconsin-Madison no outono de 2009. O autor deseja agradecer ao Ministério de Relações Exteriores Brasileiro, ao Consulado Geral do Brasil em Chicago, e à Iniciativa Brasil da Universidade de Wisconsin-Madison, à Divisão de Estudos Internacionais, e ao Departamento de Espanhol e Português pelo gentil convite para vir à Madison como escritor-residente.

ANEXO 2

Dossiê bibliográfico e ilustrado sobre a obra de Francisco José Viegas

Ilustração 1

MELLID-FRANCO, Luisa. **Alíbis para uma vertigem**. Jornal de Letras, Artes e Ideias, ano IX, de 04 a 10 de abril, 1989. p.14.

Ilustração 2 e 3

COUTINHO, Isabel. **Aventuras de Jaime Ramos no Império dos derrotados**. Jornal Ípsilon, de 16 de outubro, 2009. p. 28-29.

Ilustração 4

COUTINHO, Isabel. **Como se fosse um filme**. Resenha sobre o romance *O mar em Casablanca*. Jornal Ípsilon, de 16 de outubro, 2009. p. 43.

Ilustração 5

PLOUGASTEL, Yann. **Francisco José Viegas: Le Portugal ne rêve plus**. Le Monde, Vendredi, 17 août 2012, p. 12.

Ilustração 6

PLOUGASTEL, Yann. **Francisco José Viegas: Le Portugal ne rêve plus**. Le Monde, Vendredi, 17 août 2012, p. 12 (continuação).

Ilustração 7

VIEGAS, Francisco José. **Chandler, um mestre à altura. Francisco José Viegas**. In: Jornal de Letras, Artes e Ideias. Ano VII, nº 271, de 14 a 20 de setembro de 1987, Lisboa, p.08

Ilustração 8

BORGES, Pedro. **Francisco José Viegas: o fascínio pelo policial**. In: Jornal de Letras, Artes e Ideias, ano IX, 14 de março de 1989, Lisboa. p.18.

Ilustração 9

BORGES, Pedro. **Francisco José Viegas: o fascínio pelo policial**. In: Jornal de Letras, Artes e Ideias, ano IX, 14 de março de 1989, Lisboa. p.19.

Ilustração 10

Nota de jornal: O caso “Pepe” Viegas. In: Jornal Público. Domingo 24 de agosto de 1997. p. 22. E crônica de Francisco José Viegas: A volta do Pocinho.

Ilustração 11

DUARTE, Ricardo. **Vidas escondidas**. Entrevista com Francisco José Viegas. In: Dossiê Romance Policial. Jornal de Letras, Artes e Ideias. Ano XXIII, nº 872, de 03 a 16 de março de 2004. Lisboa. p. 18.

Ilustração 12

DUARTE, Ricardo. **Vidas escondidas**. Entrevista com Francisco José Viegas. In: Dossiê Romance Policial. Jornal de Letras, Artes e Ideias. Ano XXIII, nº 872, de 03 a 16 de março de 2004. Lisboa. p. 19.

Ilustração 13

CHAVES, Rita. **Longe viagem pelo inesperado**. Jornal O Estado de São Paulo, Caderno Cultura D5, 09 de março de 2008.

Ilustração 14

VIEGAS, Francisco José. **À solta em Lourenço Marques**. Entrevista concedida à Revista Notícias Magazine. Lisboa, 15 de junho de 2003. p. 49.

Ilustração 14

VIEGAS, Francisco José. **À solta em Lourenço Marques**. Entrevista concedida à Revista Notícias Magazine. Lisboa, 15 de junho de 2003. p. 51.

Ilustração 15

VIEGAS, Francisco José. **À solta em Lourenço Marques**. Entrevista concedida à Revista Notícias Magazine. Lisboa, 15 de junho de 2003. p. 52.

Ilustração 16

VIEGAS, Francisco José. **À solta em Lourenço Marques**. Entrevista concedida à Revista Notícias Magazine. Lisboa, 15 de junho de 2003. p. 53.

Ilustração 17

VIEGAS, Francisco José. **À solta em Lourenço Marques**. Entrevista concedida à Revista Notícias Magazine. Lisboa, 15 de junho de 2003. p. 54.

Ilustração 18

VIEGAS, Francisco José. **À solta em Lourenço Marques**. Entrevista concedida à Revista Notícias Magazine. Lisboa, 15 de junho de 2003. p. 56.

Ilustração 19

VIEGAS, Francisco José. **A rendição da História e as histórias policiais**. Revista Ler/Círculo de Leitores/Instituto Português do Livro e da Leitura. Número 35, Verão: Lisboa, 1996, p. 86.

Ilustração 20

VIEGAS, Francisco José. **A rendição da História e as histórias policiais**. Revista Ler/Círculo de Leitores/Instituto Português do Livro e da Leitura. Número 35, Verão: Lisboa, 1996, p. 87.

Ilustração 21

VIEGAS, Francisco José. **A rendição da História e as histórias policiais**. Revista Ler/Círculo de Leitores/Instituto Português do Livro e da Leitura. Número 35, Verão: Lisboa, 1996, p. 89.

Ilustração 22

VIEGAS, Francisco José. **A rendição da História e as histórias policiais**. Revista

Ler/Círculo de Leitores/Instituto Português do Livro e da Leitura. Número 35, Verão: Lisboa, 1996, p. 90.

Ilustração 23

VIEGAS, Francisco José. **A rendição da História e as histórias policiais.** Revista Ler/Círculo de Leitores/Instituto Português do Livro e da Leitura. Número 35, Verão: Lisboa, 1996, p. 88.

Ilustração 24

VIEGAS, Francisco José. **A rendição da História e as histórias policiais.** Revista Ler/Círculo de Leitores/Instituto Português do Livro e da Leitura. Número 35, Verão: Lisboa, 1996, p. 91.

Ilustração 25

VIEGAS, Francisco José. **A rendição da História e as histórias policiais.** Revista Ler/Círculo de Leitores/Instituto Português do Livro e da Leitura. Número 35, Verão: Lisboa, 1996, p. 92.

Ilustração 26

VIEGAS, Francisco José. **A rendição da História e as histórias policiais.** Revista Ler/Círculo de Leitores/Instituto Português do Livro e da Leitura. Número 35, Verão: Lisboa, 1996, p. 93.

Ilustração 27

Capa do livro **Do mundo da imaginação à imaginação do mundo.** Lisboa, Edições Fim de século, 1999. (Vários Autores)

Ilustração 28

SIMÕES, Paula. *Olhar, os lugares e as pessoas* (uma leitura impressionista de Francisco José Viegas). In: AAVV. **Do mundo da imaginação à imaginação do mundo.** Lisboa, Edições Fim de século, 1999. p. 162-163.

Ilustração 29

SIMÕES, Paula. *Olhar, os lugares e as pessoas* (uma leitura impressionista de Francisco José Viegas). In: AAVV. **Do mundo da imaginação à imaginação do mundo.** Lisboa, Edições Fim de século, 1999. p. 164-165

Ilustração 30

VIEGAS, Francisco José. O imaginário do romance policial. In: AAVV. **Do mundo da imaginação à imaginação do mundo.** Lisboa: Edições Fim de século: 1999. p.167-68.

Ilustração 31

VIEGAS, Francisco José. O imaginário do romance policial. In: AAVV. **Do mundo da imaginação à imaginação do mundo.** Lisboa: Edições Fim de século: 1999. p.168-69.

Ilustração 32

VIEGAS, Francisco José. O imaginário do romance policial. In: AAVV. **Do mundo da imaginação à imaginação do mundo.** Lisboa: Edições Fim de século: 1999. p.170-71.

Ilustração 33

VIEGAS, Francisco José. O imaginário do romance policial. In: AAVV. **Do mundo da imaginação à imaginação do mundo**. Lisboa: Edições Fim de século: 1999. p.172-73.

Ilustração 34

VIEGAS, Francisco José. O imaginário do romance policial. In: AAVV. **Do mundo da imaginação à imaginação do mundo**. Lisboa: Edições Fim de século: 1999. p.174-5.

Um homem «morre porque a sua memória o leva a esquecer o compromisso que tomara antes». Eis alguns

Alibis para uma vertigem

Lúcia Melid-Franco

Lê-se de uma assentada este pseudopolicial de Francisco José Viegas, entretido de perseguições de homem público, de recatos e desenlaces nem sempre sensatos, antes, «convenientes».

E, indubitavelmente, a magia do lugar que determina a magia do texto, o deslumbrar a três níveis, do autor, do leitor e, no meio deles, de Filipe Ramos Castanheira, investigador da Polícia Judiciária no livro. Sob itinerantes razões, que vão da história das ilhas à geografia mítica de uma Atlântida sonhada, passa-se pelo que por momentos se poderia chamar uma novela de lugares-comuns, ingrediente necessário à escrita de todo o «policial que se preza».

Menos indispensável seria o facto de designar como vítima um homem político e o seu partido ser o PSD o que, no seu

conjunto, leva a tirar ilações imediatas. A primeira, por exemplo, que a vida privada de um homem público é perigosa e cercada à mais formal (trivialidade, desprovida de toda e qualquer velocidade em que a imaginação se abalance, para além do mais estrito e banal «retrato familiar», onde não são admitidas desercões e onde qualquer desvio é considerado traição).

Para o leitor, em particular, ávido de participar na vida e nos segredos das ditas «figuras públicas», «Crime em Ponta Delgada» constitui um apelo difícil de resistir. E é este, em suma, o elemento que fragiliza, quanto a nós, o livro. Não pelo seu objectivo, claro: cada qual é livre de empreender as acções que quiser e que puder — dentro do razoavelmente civilizado, a opinião é de que a «operação» foi impecavelmente bem

dirigida. Parece-nos, porém, que esse objectivo distorceu uma novela belíssima, adulterou um encadeamento eminentemente poético que se vê interceptado, bárbara e inevitavelmente, por alusões a um mundo político recente, atravessado por uma actualidade de que não se logra facilmente o distanciamento.

Intenção implícita do autor? Não seria impossível.

Em todo o caso, é difícil para quem lê este «livro de acção» —

ou apresentado como tal — desligar o homem descrito das personalidades que no dia-a-dia invadem o nosso universo através dos órgãos de Comunicação Social, nomeadamente da televisão, dos jornais e da rádio. Quebrado violentamente o encanto do que poderia ser e remetido para o eterno mito do «incorrutível», esta incursão no mundo político mais «mediatizado» do momento suscita a curiosidade do leitor mas remete-o, inevitavelmente, para

mais grave dos erros, aquele que se paga com a vida.

Finalmente Catarina. Embora sabendo, ou deduzindo pelo que lhe é dado saber, a verdade dos factos, a preservação da memória de um «Jardim incorruptível» é mais importante que a punição de um crime. Esta opção de silêncio decorre igualmente da compreensão e da solidariedade que Catarina sente pelo estranho estado de espírito em que se vive, que Pedro Noronha esboça mais adiante: «Nas ilhas temos de inventar coisas para não morreremos. Temos de viver no meio de ilusões de que gostamos muito.» Ao que Catarina Jardim retorquiu num «jo go de espelhos: o maior dos silêncios é o meu todo junto. E ninguém pode acrescentá-lo».

Mas será que houve realmente «crime»? Não terá António Gomes Jardim simplesmente sucumbido a um excesso de sinceridade, ou nem isso, de abandono?

À pergunta do detective, «Quem acha que matou o seu marido», feita à queima-roupa, na melhor tradição do policial, Catarina tem esta resposta fundamental, alheia ao género em questão: «(...) siga o meu conselho ainda que eu esteja a sofrer. Foram todos».

Onde as mais anódinas civilidades escondem dramas fugazes e percutantes, onde a serenidade aparente oculta uma inquietação profunda, engendrada decisões irreversíveis, um pequeno mundo gira em torno dos mais estranhos valores a cuja subsecção se não trai impunemente.

Um caso complicado

António Gomes Jardim, que só viveu para este livro no tempo e na memória de um motorista de táxi, é-nos apresentado como um caso complicado. Exemplar, diríamos nós. Exemplar e complicado, dirá ainda Filipe Castanheira, o investigador. Assim se lhe afigura o «caso Jardim», a este «continental» transferido por escolha sua, de Lisboa para essas ilhas mágicas «onde tudo pode acontecer» — aviso à navegação que serve de regra à narrativa, repetido a várias vozes.

E a génese de um sismo em que Filipe vai penetrar de olhar aberto e coração vazio. Neste «caso Castanheira», que seria de longe mais empolgante, é a vertente que — em percurso iniciático —, vencendo sucessivos obstáculos, chega ao centro do vulcão. O método obedece, ele sim, a velhos cânones policiais, e Filipe segue-o sem hesitar: desdobrar pacientemente os panos que ocultam o mistério, os mesmos que os supostos responsáveis pela morte de Jardim (quem é o verdadeiro assassino?) tinham recoberto os acontecimentos, sob o signo da honra e dos códigos vigentes e rígidos de uma sociedade fechada «entre as quatro paredes do mar», onde a traição é o

mensional que só se vislumbra e articula de um ponto determinado do espaço: o vértice ocupado por um dr. Jardim, ontem sorridente e hoje evocado, mas cujo «caso» não ilustra na totalidade.

É quando Filipe consegue olhar para o Pico «com um anel de nuvens circundando o cimo» para concluir que está a «comer o vento»; quando conclui que este é um dos últimos lugares do mundo, um sítio para se viver inteiro», citando António Jardim, que consegue penetrar no seu mistério.

A solução, a resposta, essa pertence ao livro policial que se dilui algures. A novela conclui-se pela cumplicidade e pela ternura, não pelo desmascarar do assassino. O que confirma o que há muito vínhamos suspeitando: era o sismo que se previa, que se esperava, que se sentia, até. Por isso é o vulcanólogo que nos dá as razões: «(...) às vezes sabemos que tem de vir, mas outras vezes é apenas uma impressão ligeira de que estamos à beira de qualquer coisa que vai arrasar tudo».

E ficamos, no fechar do livro, com uma estranha sensação de não ter sido necessário, nem encontrar o verdadeiro assassino nem o verdadeiro «policial»; que, no fundo, tudo foi inexistente, inexplicável, porque o importante é que um vulcão não sussurra apenas: vai ardo, consumindo a terra até lhe deixar um cheiro que sentira (...).

O que poderia ser um sórdido «fait divers» empapado de sensacionalismo de mau gosto, transforma-se numa novela doce e longa, deixando atrás de si um rasto de transgressão: Filipe, sentado na praia, lembrando um par que rodava junto ao coreto, ao som de uma canção mexicana.

Um desespero a povoar o espaço.

Um Instante na Eternidade

Fausto Lopo de Carvalho

O passado e o presente num livro de memória e evocação dos últimos 50 anos da sociedade portuguesa. A melancolia, o amor, o burlesco e o sentido dramático num grande romance português.

Contos da Terceira Margem

Irene Antunes

A engenhosa recuperação do humor, a abertura de novos caminhos para o fantástico, a escrita como acto lúdico num livro que é uma grande revelação literária.

Aventuras de Jaime Ramos no império dos derrotados

"O Mar em Casablanca" é uma viagem ao passado do inspector Jaime Ramos, o herói dos livros de Francisco José Viegas. Um livro sobre os derrotados. E escrito como se estivéssemos no cinema. Isabel Coutinho

Mais velho, doente, o inspector da Polícia Judiciária do Porto Jaime Ramos, herói dos romances de Francisco José Viegas, está de regresso em "O Mar em Casablanca". "É o Jaime Ramos dos anos 2010. Com medo", diz o escritor, enquanto acende uma cigarrilha, em Lisboa.

Estamos na sua sala de trabalho, da editora Quetzal e da revista "Ler", ao final da tarde, rodeados de livros para falarmos de policiais. "Temos um modelo de detective que manda que ele seja herói absoluto", diz o ex-diretor da Casa Fernando Pessoa. "E o que é isso? É o herói que resiste muito à semelhança do que acontece com os detectives dos anos 60 que têm úlceras e pedras na vesícula mas tomam aspirinas e resolvem tudo com álcool. Têm problemas conjugais, problemas de adaptação e questões com o passado. O que acontece com o inspector Jaime Ramos é que ele tem tudo isso mas nunca o mostrou." Até aqui.

Neste romance que leva o leitor até ao Vidago Palace Hotel, às vindimas do Douro, à guerra na Guiné, aos acontecimentos do 27 de Maio de 1977 em Angola, passando por Chaco, na Argentina... o detective aparece fragilizado, a colocar perguntas estranhas ao colega Isaltino. "O Mar em Casablanca" é um livro mais solitário. O objectivo de 'Longe de Manaus' [livro anterior] era outro. Tinha a ver com a natureza não só da relação de Jaime Ramos com as mulheres mas também com uma história de mulheres."

Viegas quis escrever "sem devaneios do ponto de vista do policial" para os que lhe diziam: "tu não és capaz de escrever um policial mais seco e menos temperamental" (embora isso, na verdade, nunca o tenha pre-

ocupado). Mas havia, de facto, o peso de "Longe de Manaus" (2005), pelo qual recebeu o Grande Prémio de Romance e Novela da APE. "Não se pode esquecer que estive um ano para voltar a escrever", diz. O êxito surpreendeu-o e bloqueou-o. "Longe de Manaus" foi "escrito à flor da pele", terminado em circunstâncias difíceis mas com grande alegria. Era mesmo o que queria dizer, o que queria escrever. "Sente-se no livro uma alegria muito forte. Mas nunca esperei o retorno, quer institucional quer de público. Fiquei bloqueado durante ano e meio. A única maneira de ultrapassar isso era evitar a marca de 'Longe de Manaus': um certo desvario, longos monólogos do Jaime Ramos."

Em "O Mar em Casablanca" desapareceu essa alegria. Jaime Ramos enfrenta a idade, a saúde, a morte. Alguns dos problemas de Ramos são também problemas de Viegas, confessa o autor.

Os derrotados da vida

Dito isto levanta-se, vai até à secretária e traz um guião de um filme. É a adaptação de "Longe de Manaus" feita por guionistas brasileiros. Foi a surpresa de ver alguém a pegar num dos seus livros e a dizer-lhe "isto dá para fazer um filme!" que lhe deu outra noção da história. Sentiu necessidade de construí-la de forma mais visual do que nos romances anteriores ("As Duas Águas do Mar", "Um Céu Demasiado Azul", "Um Crime Capital", "Morte no Estádio", "Um Crime na Exposição" e "Longe de Manaus"). Por isso o livro inicia-se com Jaime Ramos debruçado sobre o rio numa noite de nevoeiro. Lemos como se estivéssemos a ver um filme.

"Mesmo sem experiência em rela-

ção ao cinema quis marcar os planos. Este plano da ponte, este plano do hotel, este volta atrás, volta à frente, o plano da chegada do barco à quinta no Douro. Enquanto estava a escrevê-lo este livro era mais visual do que literário. É também mais fotográfico do que "Longe de Manaus". Aqui há uma presença forte do olhar."

Nesta intriga, onde um cadáver aparece no Vidago e outro numa quinta do Douro, há uma relação profunda com os lugares da infância do autor. "É curioso, na minha cabeça o Jaime Ramos não tem uma terra. Ele é dali. É uma mistura de homem das serras no meio do Douro", afirma o escritor que sempre achou que o Douro seria lugar fantástico para um policial. "Por outro lado, o Vidago era um território da minha infância e da minha adolescência. O Palace foi sempre lugar de esconderijos, ninguém imaginava que as pessoas se poderiam esconder num hotel tão bonito, no meio dos bosques, onde ninguém vai. Ainda por cima marcado pelo facto de a sua inauguração ter estado marcada para 6 de Outubro de 1910. É um hotel dos últimos homens da monarquia e dos primeiros da república. Um sítio extraordinário."

Pelas páginas do romance passa, então, um olhar sobre a velha aristocracia do Douro. "Uma personagem diz: 'Quando o senhor pensa na revolução, pensa no 25 de Abril. Eu não, penso em 1830'. E ainda há gente assim. São os derrotados". Viegas gosta dos derrotados. Acha que a derrota desperta virtudes. Acalma as pessoas. Impede-as de cometer erros graves. "Tenho este fascínio pelos derrotados da revolução liberal e irei ter mais tarde [num próximo livro] um fascínio pelos derrotados da revolução de

Livros

Viegas quis escrever "com devaneios do ponto de vista do policial" para os que lhe diziam: "tu não és capaz de escrever um policial mais seco"

Abril. Não um fascínio amigável, mas um fascínio com personagens. Vivo a construção dessas personagens à maneira do Lampedusa porque há ali um mundo fascinante e nem todo ele é desagradável. O que é mais perigoso... [Risos]

História e biografia

Quando terminou "Longe de Manaus", pensava prosseguir as aventuras de Jaime Ramos em Cabo Verde. Isso não aconteceu. "Gostava muito de fazer esse passeio por toda a África de língua portuguesa, mas de repente as histórias vêm bater-nos à porta".

Apareceu-lhe então uma história "pequena" sobre portugueses na Venezuela pela qual se apaixonou e desviou-o do caminho. A esta juntou-se outra história que o comoveu, um dos episódios mais negros do pós-colonialismo e da história de Angola, o golpe de 27 de Maio. Mas o que o levou a arquivar "O Mar em Casablanca" foi a história de um espão português cuja vida o inspirou para criar a personagem Adelino Fontoura. Trata-se de um homem dos serviços de informações militares que foi membro do Partido Comunista. A determinada altura foi obrigado a desaparecer e reapareceu anos mais tarde.

"Pensamos que isto só acontece nos livros de John Le Carré mas há histórias de pessoas que passaram pelos serviços de informações portugueses que davam para compor personagens. Este caso é um deles."

É a personagem Adelino Fontoura que leva a que o inspector Jaime Ramos se confronte com o passado. Estiveram os dois na guerra em África, os dois transmontanos, e um dia Adelino desaparece, Jaime pensa que morreu. Mas muitos anos mais tarde, quando tenta descobrir quem matou um jornalista português e um cidadão angolano, dá de caras com o amigo e segue-lhe os passos. Afinal Adelino Fontoura era um espão dos serviços de informação militares, que passou pela Guiné, que passou por Angola e cuja biografia se pode acompanhar no livro até depois do 25 de Abril. Jaime Ramos constrói o puzzle.

"Se no 'Longe de Manaus' há uma personagem sem história, uma personagem cuja biografia Jaime Ramos vai reconstruir, em 'O Mar em Casablanca' não só o inspector vai reconstruir a História como vai encontrar uma personagem que oficialmente não tem história. O que é um desafio maior e só pode resolver-se se isso estiver cruzado com a própria biografia de Jaime Ramos", explica Viegas.

E a história de Jaime Ramos passa por África. Esteve na guerra e este foi um dos acontecimentos que mais o marcaram. A novidade, em relação à obra de Viegas, é que se até aqui o escritor mostrava que os portugueses ali tinham sido felizes, agora fala-nos dos traumas (o 27 de Maio de 1977 em Angola, "momento dramático e ainda por esclarecer"), conta histórias de quem foi para África fazer a revolução (uma personagem, Isabel, podia ser Sita Valles, militante do PCP que terá sido assassinada em Luanda em 1977) e daqueles que mais tarde regressaram a Portugal, os retornados.

"Do ponto de vista literário é difícil encontrar histórias tão fascinantes na História contemporânea portuguesa como estas", acredita. "Um país pequeno como o nosso, que em quatro

"Tenho este fascínio pelos derrotados da revolução liberal e irei ter mais tarde [num próximo livro] um fascínio pelos derrotados da revolução de Abril. Vivo a construção dessas personagens à maneira do Lampedusa porque há ali um mundo fascinante e nem todo ele é desagradável. O que é mais perigoso..."

meses recebe 750 mil portugueses que regressam de África, acolhe-os e em dois anos acaba por absorvê-los e por se transformar graças a eles. É um acontecimento central essa revolução que os retornados operaram em Portugal mudando tudo, os costumes, os hábitos alimentares, a ética no trabalho. São histórias fantásticas."

Tal como são fantásticas as histórias dos portugueses que foram lá para fora, como Adelino Fontoura e outras personagens do livro que se fixaram em locais improváveis como o delta do Orinoco ou Mato Grosso, no Brasil, ou ainda Chaco, Argentina ("território de generais loucos, de guerras, da guerrilha nos anos 60, de contrabando e de solidão").

"Esta coisa de fugir da pátria é um tema recorrente da literatura portuguesa. Nos anos 60 e 70 fugia-se para o exílio, fugia-se da guerra. Mas este não é um fenómeno localizado no tempo, acompanha Portugal ao longo da História. Há sempre gente que foge mas mantém relações normais com Portugal. Só não quer estar cá. Não podem fazer como o Tom Jobim". Explica: "Quando vivia em Nova Iorque o compositor brasileiro queria voltar para o Brasil e conta-se que o amigo Vinicius ficou preocupado. Fez-lhe uma visita a Nova Iorque e disse-lhe: 'Tom você não pode ir para o Brasil. Aqui é maravilhoso, aquilo lá é uma merda.' E o Tom respondeu: 'Acho que você tem razão. O problema é que isto aqui, Nova Iorque, é bom, é. Mas é uma merda. Agora aquilo é uma merda, é. Mas é bom.' E nós portugueses não temos essa capacidade. Nós dizemos: 'Isto é bom. É pá, mas é uma merda.'"

Ver crítica de livro págs. 41 e segs.

MUSEU DO ORIENTE

FESTA DA ÍNDIA

8 a 24 Outubro

ARQUITECTURA • GASTRONOMIA • KRIYAS - PURIFICAÇÕES MATINAIS • SURYANAMASKAR: SAUDAÇÃO AO SOL • IOGA, SAÚDE E ESPIRITUALIDADE • AYURVEDA • MASSAGENS • PINTURAS MEHENDI • COMO USAR UM SARI • PASSAGEM DE MODELOS DE SARIS • DANÇAS BOLLYWOOD • FESTA BOLLYWOOD

Consulte a programação em www.museudoorientep.pt

Parceiros:

Apoios:

ESPECTÁCULOS

SOLISTAS DA METROPOLITANA
CONCERTOS BARROCOS

23 Outubro • 21.30 • € 10,00

KAMU SUNA BALLETT
AMAR A TERRA

31 Outubro • 21.30 • € 10,00

CONCERTO DE MÚSICA ERUDITA CHINESA

1 Novembro • 18.00 • € 5,00

INFORMAÇÕES E RESERVAS: 213 585 244
707 234 234 (TICKETLINE) www.ticketline.sapo.pt
BILHETES À VENDA: MUSEU DO ORIENTE, WORTEN, FNAC, BLISS,
LOJAS VIACENS ABREU, LIVRILHOSA (OBRAS PARQUE E C.C. CIDADE DO PORTO)
E PONTOS MEGAREDE.

Museu do Oriente
Av. Brasília
Duca de Alcântara (Norte)
1350-352 Lisboa
Geral: 213 585 200
E-mail: info@orientep.pt
www.museudoorientep.pt

meios parceiros:
BANCO
ESPIRITO SANTO

meios espectáculos:
Central Cinema e Fátima

FUNDAÇÃO
ORIENTE
MUSEU

Lançamento

"Pickwick", de Charles Dickens, e "Jacques o Fatalista", de Diderot, já estão nas livrarias. É a nova coleção - de

Humor - da Tinta da China, que convidou Ricardo Araújo Pereira para escolher os livros. No lançamento, 17 de Outubro na Fnac

Colombo, às 17 horas, o humorista estará acompanhado de Pedro Tamen (traduziu Diderot) e Margarida Vale de Gato (Dickens).

As vezes pensamos se o criador Francisco José Viegas não estará a querer livrar-se do seu alter-ego, Jaime Ramos

do progresso que acontece alguns longes delas e do bairro, recordando melancolicamente um passado em que não tiveram "na sua infância mais que um quarto interior, um passaro apanhado na rua e uma marquise morta."

Mais do que na arquitectura do mistério, a grande virtude de González Ledesma está na linguagem com que descreve a cidade e as suas anacrónicas personagens, e ainda nas tocantes imagens da melancolia. "Aquela tristeza que se parecia meter pelos vidros e pelas frestas das portas, a tristeza de tantos olhos de mulher que estavam nas marquises, descobrindo de repente que era ali que tinham sido meninas." Ledesma é um delicado e magistral "cronista das coisas pequenas".

Como se fosse um filme

O Mar em Casablanca
Francisco José Viegas
Porto Editora
€15,50

★★★★★

Há sempre mais do que um cadáver na vida de Jaime Ramos, o inspector da Polícia Judiciária do Porto criado por Francisco José Viegas. O autor de livros policiais e

poeta costuma dizer que pelo preço que o leitor paga por um livro tem direito a várias mortes. Em "O Mar em Casablanca" aparece logo no início um morto no Vidago Palace Hotel e Viegas utiliza aquilo a que chama "um truque nojento". O morto, Joaquim de Sousa Seabra, jornalista, tem os sapatos desencontrados. Um pé não bate com o outro. Aquilo que será um gozo para o autor, deixa por várias páginas o leitor intrigado. Embora os livros de Viegas não sejam considerados policiais clássicos (há neles sempre divagações das personagens, monólogos, descrições detalhadas de lugares que ficam no outro lado do mundo, receitas de culinária, histórias da nossa História), também por lá aparecem as pistas em que se tropeça nos tais policiais clássicos. Um botão perdido, uns pés com sapatos trocados. Mas não se apoventem. Jaime Ramos e a sua equipa vão dar resolução ao caso, como sempre.

Quem tem seguido a vida do detective Jaime Ramos espalhada pelos livros "As Duas Águas do Mar", "Um Céu Demasiado Azul", "Um Crime Capital", "Morte no Estádio", "Um Crime na Exposição" e "Longo de Manaus" sabe que é dado à melancolia (vive no Porto uma cidade com neveiro) e que às vezes

Isabel Coutinho

Ciberescritas E ainda oferecem flores

Para que percebam que género de editora é a Cosac Naify basta dizer-vos que acaba de lançar "A Cultura do Romance", o primeiro tomo da obra de cinco volumes "O Romance..." organizada pelo crítico Franco Moretti e que foi editada em italiano pela Einaudi em 2001/03. Só este primeiro volume tem mais de mil páginas, traz uma capa dura, tem um magnífico design gráfico, uma das marcas de qualidade desta editora brasileira.

Para que percebam ainda melhor até onde vai o nível do detalhe na Cosac Naify terei que revelar-vos que esta coleção tem nas capas imagens de "livros-objects" criados especialmente para ela por artistas plásticos ligados ao universo do livro e da palavra impressa (já agora a capa deste primeiro volume é de Waltercio Caldas). O livro abre com Mario Vargas Llosa ("É possível pensar o mundo moderno sem o romance?") e termina com Claudio Magris ("O romance é concebível sem o mundo moderno?"). A resposta de ambos é: "não". O próximo volume "As Formas" deverá ser publicado em Junho de 2010.

Alguns dos livros que a Cosac Naify publica estão distribuídos em Portugal mas agora a editora, fundada em 1996 por Charles Cosac e Michael Naify, inaugurou um portal onde está alojada uma loja virtual através da qual é possível comprar as suas obras. Enviam para o estrangeiro. Logo, para Portugal. E nas primeiras semanas de lançamento oferecem 10 por cento de desconto em compras online em todo o catálogo. Os livros são mostrados em três dimensões e há uma nova secção, "Raríssimos", dedicada aos bibliófilos. Aqui podem encontrar-se livros cuja tiragem está praticamente esgotada e que não vão ter reedição. Está lá, por exemplo, a edição de "Kazuo Ohno" com mais de 100 fotografias inéditas de Emílio Luisi e organização de Inês Bogéa dedicada ao bailarino japonês. E ao lado da ficha do

livro há um ícone que é um "link" para se ver uma pré-visualização do livro no Google Books.

A Cosac Naify começou por se dedicar aos livros de arte (cinema, teatro, design, arquitectura, fotografia, dança, moda, monografias sobre artistas brasileiros e ensaios sobre história e teoria da arte).

Aqui podem encontrar-se livros cuja tiragem está praticamente esgotada e que não vão ter reedição

Mas em 2001 ampliaram o catálogo e passaram a editar também obras clássicas da literatura universal, de autores contemporâneos e da literatura brasileira, além de ensaios de referência em filosofia, antropologia e crítica literária.

No "site" é possível consultar todo o catálogo, ver os prémios que receberam (e já vão sendo muitos para uma editora que tem só doze anos) e ler notícias, entrevistas a autores que foram feitas para o "site", agenda de exposições. Fica-se a saber que vai ser publicado o livro de Maurice Sendak, "Where the Wild Things Are", que o Presidente Obama leu a um grupo de crianças na Casa Branca, e foi colocado no "site" o vídeo com legendas e ainda o trailer do filme de Spike Jonze. Isto porque há uma coleção infanto-juvenil prestigiada, vários dos livros já receberam Prémios Jabuti.

Novidade é o Blog da Cosac Naify, com "posts" escritos pelos editores dos livros. E a determinada altura dá-se de caras com esta simpática frase: "Na estreia do novo portal, a Cosac Naify oferece flores a você. Aguarde." Eu não sei, mas se calhar haverá por aí algo de Mario Bellatin (de quem a Cosac Naify publicou "Flores").

isabel.coutinho@publico.pt

(Ciberescritas já é um blogue <http://blogs.publico.pt/ciberescritas>)

Cosac Naify
<http://editora.cosacnaify.com.br>

Loja virtual
<http://editora.cosacnaify.com.br/Loja/>

Blog da Cosac Naify
<http://editora.cosacnaify.com.br/blog/>

se esquece da sua vida. Neste "O Mar em Casablanca" o seu criador fá-lo ir mais longe. Temos um Jaime Ramos adocentado, baralhado, por vezes xexé. Às vezes pensamos se o criador não estará a querer livrar-se do seu alter-ego.

Mas vamos por partes. Jaime Ramos é chamado ao Vidago para descobrir quem matou um jornalista da área de economia durante uma festa no famoso hotel Palace. A seguir, viaja para uma quinta do Douro onde um cidadão angolano, Benigno Mendonça, aparece assassinado. Como não podia deixar de ser há uma ligação entre os dois. É claro que existe uma rapariga no meio disto tudo. Chama-se Mariana. Mas essa parte fica por revelar, leiam o livro.

O que vos podemos contar é que o inspector para conseguir encaixar as peças todas do puzzle que lhe é colocado à frente tem que se confrontar com o seu próprio passado.

E por isso Francisco José Viegas regressa a África, território recorrente no seu universo e onde Jaime Ramos não foi feliz. É o regresso à guerra colonial (principalmente na Guiné); à África dos membros do Partido Comunista

que acreditaram que ali podiam fazer a revolução; à África do sangrento 27 de Maio de 1977.

E o fantasma do passado que vem perturbar Jaime Ramos chama-se Adelino Fontoura, espão português, homem dos serviços de informações militares que tinha sido membro do Partido Comunista e que o inspector conheceu na Guiné e julgava desaparecido para sempre. Mas como Viegas prega partidas ao seu detective, Adelino Fontoura é afinal um sobrevivente.

Neste livro e nas histórias que nele se cruzam - e são muitas, ligadas à vida dos portugueses lá fora, aos que escolheram viver longe da pátria - há uma particularidade nova. Viegas deixou-se de estados de alma. Aproximou-se daquilo que sempre lhe disseram que não conseguiria fazer. Escreveu um policial menos temperamental. E planeou-o como se estivesse a realizar um filme.

Isabel Coutinho

GOETHE
IFIGENIA
NA TAURIDA
RECREAÇÃO
POÉTICA DE
FREDERICO LOURENÇO

De 24 de SETEMBRO a 1 de NOVEMBRO

Recreação poética de Frederico Lourenço. Encenação: Luis Miguel Cintra, Cendrio e figurinas: Cristina Reis. Desenho de luz: Daniel Worm d'Assumpção.

Interpretação: Beatriz Batarda, José Manuel Mendes, Luis Miguel Cintra, Paulo Moura Lopes e Vítor de Andrade.

De 3ª a Sábado às 21.30h. Domingo às 16.00h. **TEATRO DO BAIRRO ALTO**
R. Tenente Raul Cascais, 1A. 1250 Lisboa Telef: 213961515 / Fax 213954508
e-mail: info@teatro-cornucopia.pt <http://www.teatro-cornucopia.pt>

Bilhetes à venda nas lojas Worten, Fnac, Vagas Abertas, El Corte Inglés e www.ticketline.sapo.pt

Estrutura financiada pelo 2009

12

*l'Été en séries*Le Monde
Vendredi 17 août 2012

Francisco José Viegas Le Portugal ne rêve plus

Série noire
en Europe 4/6

Qui mieux que des auteurs de polars saura dépeindre les soubresauts de nos sociétés contemporaines en crise ?

Six écrivains nous racontent leur pays, sans fard et sans concessions

YANN PLOUGASTEL

Francisco José Viegas reçoit au Palácio Nacional un vieux bâtiment décalé au-dessus du Tage, à Lisbonne, qui abrite aussi un musée. On traverse d'abord un immense corridor vide ponctué de portes mystérieuses, dans une

brusquer les choses serait plus qu'une faute de goût. Pour qu'ils nous racontent le Portugal d'aujourd'hui. Celui de la crise, de l'austérité, du plan de renflouement de 78 milliards d'euros accordé par l'Union européenne.

Ce Portugal, qui, en trente ans, est passé de la pauvreté au surendettement, après une phase de développement forcée de ses infrastructures, dopé par les aides européennes. Les 15,2 % de la population au chômage, dont 36,6 % des jeunes, la recession qui n'en finit pas, les hôpitaux qui ferment, les allocations des retraités et les salaires des fonctionnaires rabotés, les impôts qui croissent ou se créent à tout bout de champ, la campagne nationale d'électricité vendue à une entreprise chinoise, les 10 % de morts en plus chez les plus de 75 ans en un an à cause de la hausse des produits alimentaires, les mauvaises conditions de logement, l'absence de chauffage due à l'augmentation de l'électricité...

Fatalistes, ils diraient sans doute, sauté de en bandoulière, ce spleen portugais, qui est plus que de la mélancolie : « Nous vivons dans une société qui a perdu ses rêves. Les Portugais ont peur de l'avenir, de parler. Et ce depuis les trois cents années d'inquisition, les cinquante années du régime fasciste de Salazar et aujourd'hui, avec la crise, cela continue. C'est terrible. »

Dans *Les Deux Eaux de la mer*, son premier roman traduit en français, l'écrivain Francisco José Viegas note : « Ce monde appartient aux voyageurs, aux acteurs de cinéma, aux actionnaires de toutes les entreprises, aux mannequins, aux ministres nouvellement nommés, aux architectes qui s'entichent en vendant sur plans des maisons où personne ne se sent bien, le

Dernière l'une d'elles, il y a son bureau. Vaste comme un court de tennis. D'une vertigineuse hauteur de plafond. Avec deux magnifiques fenêtres en forme d'ogive. Il désigne deux canapés en cuir, allume un cigareillo, puis éclate de rire : « *Nous n'allons pas porter politique, n'est-ce pas ?* » s'amuse-t-il dans un français mélodieux. Non. Ou plutôt... Mais autrement.

no peut l'être, lorsque le capitaine est sage de se coucher, Francisco José Viegas écrit des romans policiers. L'un d'eux, *Longue de Momma*, a obtenu récemment l'équivalent du Goncourt portugais. Le jour, il est, depuis un an, secrétaire au Pré à la culture, rattaché directement au premier ministre, Pedro Passos Coelho, le chef d'un gouvernement de centre-droit, qui, d'un geste, a fait passer de la clandestinité à prix d'or, une drastique cure d'austérité tentée de remettre l'économie sur les rails.

ancien journaliste, notamment à une revue mensuelle, *Le 7*, l'équivalent de notre *Magazine littéraire*, Francisco José Veigas trait depuis de nombreuses années un éditeur heureux qui publiait au Portugal des auteurs comme Cormac McCarthy, Martin Amis ou José Saramago. « Je finis à Londres, juste après la « révolution des collets » du 25 avril 1974, qui m'invita à la dictature du général Salazar, il m'était essayé un temps au militantisme en flirtant avec la tendance trotskiste du Parti socialiste portugais. On parlait de *revista de combates* », dit-il dans un rite

organisation politique. Cela semblait même très bon à ce quinquagenaire bavardant, dont les romans parlent autour du corps des femmes que du bonheur de cuisiner, et à une veuve trois ans au Brésil pour le simple plaisir de pouvoir en parler l'atmosphère « d'appartenance à une génération qui, à un moment donné, doit répondre » lui. J'ai traversé ces compromises. Lorsque vous payez traverser une crise terrible, écrire dans les journaux ou la biologie que doit être la culture ou la société, c'est comme sentir le cinéma du mâtisme ou sauver les bibliothèques, cela ne suffit pas. Du coup, moi l'éditeur heureux L'éternité sans souci, j'ai commis l'erreur d'accepter ce job politique. Mais, on ne va

Lectures

« Les Deux Eaux de la mer »
(traduit du portugais
par Séverine Rosset, éditions
Carré Jaune/Albin Michel, 2005)

« **Un ciel trop bleu** »
(traduit du portugais
par Séverine Rosset, éditions
Carré Jaune/Albin Michel, 2006)

pas parler de ça, n'est-ce pas ? », fait-il dans un éclat de rire. Non. Ou plutôt, si.

Or, longtemps cru que la littérature polémique s'élevait à l'encre rouge et noire, Francisco José Viegas y a mis le marteau de l'horizon, l'écumée la mer et le pain du soleil. Comment reconnaît-on un dessein romanesque ? Une phrase stérile. Une phrase qui parle, à la fois, d'un ciel trop bleu, d'un geste d'une femme dans son sommeil d'un cigare Cohiba ou H de Cubanas, d'un balai fumé au soleil couchant, d'une lie, d'un torse le dernier bateau à levé l'ancre, de l'odeur de poisson grillé et du bruit des conversations s'échappant d'un resaca tant en bord de plage.

On dirait simplement que vous prendriez pas la mesure de ce que ça veut dire. Ça veut dire que ça n'est pas la chose en quoi Jaime Ramos crût autrefois, bien qu'il n'en parlât jamais, qu'en l'écouter omelette de la fin d'après-midi, presque irrésistible, se posant lentement sur la ville et installant le pétrole dans chaque rue. C'est tout. Cela lui rappelle une chanson populaire des années 90. A sa seule lecture, vous comprendrez que ce diable d'homme ne vous emporterait dans un univers où le pétrole nous dirait, fenêtres ouvertes, face à l'océan, en buvant un vin frais, ému comme au

premier jour par les saints acrétiens de la femme que vous aimez... Ajoutons question filiation, les noms du Catalan Montalban, de l'Italien Camilleri et du Grec Markis, histoire de préciser l'épaisseur de notre écrivain-ministre, quoi, comme eux, a introduit la petite bourgeoisie dans le roman policier.

A part ça, Jaime Ramos, le personnage principal et récurent des livres de Francisco José Viegas, est Portugais. Et filic. Un filic mélancolique qui approche de la cinquantaine et vit à Porto. Il enquête avec lenteur, méthode et patience, sur des meurtres bizarres d'anciens gauchistes devenus publicitaires ou d'avocats passés francs du collier. Entre-temps, il regarde le soleil disparaître, écoute le frémissement

« Et on sait que cette déclaration, on oisieu » Et on sait que cette déclaration, on

se la na le sexe féminin : « Il y a eu des femmes blondes dans ma vie, des blondes initiales et qui m'oppressaient, et des rousses, surtout des rousses, qui j'enfantaient l'orgasme, et des brunes qui j'enfantalaient doucement et en cicacone et telles il y avait un secret que je n'ai jamais connu, car j'y avais ces sexes sexés humides, mouillés, nerveux, débiles, tristes, euphoriques, mortifiés, étudés, spontanés, sans desin, qu'ils sentaient le purfain ou le sel, compacts, transparents et magnifiques, succulents comme un fruit, libres d'écarter les intenses, tourments, pauvres, oubliés, ignorés, effrayés, comparaisants, ternes, dignes, doux, rigoureux, libriques, avides, soûlés, repens, fous, froids, admirables, riches, prodig-

Bref, ces deux personnages, à cause de quelques-unes de leurs phrases, de celles que, par exemple, sur la recette du mollojo que l'on prononce, sans trop y croire, entre les copains, après une chemise de journaux de boulot, eh bien, on a juste envie de s'asseoir face à eux, en leur confiant : « Tu m'aimes, c'est de boire Lepeuple vu mal. Et toi, fait très chaud. » Et d'attendre. Parce que

**« Les Portugais ont peur
de l'avenir. Et ce depuis
les trois cents années
d'Inquisition,
les cinquante années
de salazar et aujourd'hui,
avec la crise, cela
continue. C'est terrible »**

richesse très loin en Afrique ou au Brésil pour la rapporter vers les capitales européennes. L'argent tiré de ce commerce servit qu'à des dépenses de luxe et jamais à un investissement national qui aurait permis un vrai développement du pays. Les Portugais se sont installés au Brésil pour faire fortune et pas tout, comme les Français, pour établir un régime, un système, un modèle de société. Ensuite, pendant longtemps, ils furent

[illegible]

Prochain article : "Irlande avec Stuart!"

LETRAS

Há boas (e muito boas) razões para o lermos. Uma delas o facto de ter sido redescoberto entre nós

Chandler, um mestre à altura

Francisco José Viegas

Em Portugal, Chandler não teve seguidores. Teve admiradores e leitores. E ainda bem, porque o mundo de Chandler não é este.

Os portugueses que escrevem policiais tiveram todos, ou quase todos, a partir de certa altura, uma outra referência fundamental: Spillane — e sobretudo o Spillane de «My gun is quick» que atravessa textos tão diversos como os de Luis Campos (com o jornalista/detective Duque) ou os de Henriqueta Nicolau (cujo «A escola da verdade» é uma constância chamada para o modelo de «My gun is quick»).

Chandler é mais a referência que gostaríamos de ter sido como autores de policiais. Não poderia ser de outro modo. Marlowe é um personagem demasiado marcado para ser verdade entre nós. E os recantos de Bay City, Los Angeles perversa ou Salt Lake City são demasiado especiais para neles habitar outra alma para além da de Philip Marlowe, essa referência chandleriana que ultrapassou o próprio Chandler.

Foi a este tema, justamente,

que Edward Thorpe (curiosamente o autor de dois livros sobre dança, um dos quais sobre Isadora Duncan) dedicou um livro chamado «Chandler-town — The Los Angeles of Philip Marlowe» (Vermilion Press, Londres, 1983): «nenhum outro detective foi tão identificado nem tão absorvido pelo ambiente de uma cidade em particular como Marlowe por Los Angeles» (p. 11), acrescentando, talvez, os nomes de Sherlock Holmes e Londres e os de Maigret e Paris.

Foi isso que permitiu que a passagem das histórias de Marlowe/Chandler para o cinema fosse feita com relativa facilidade — e com tanto sucesso.

De qualquer modo, Marlowe faz parte do nosso imaginário sobre o que seja um detective ou um personagem de um romance policial. Ele sintetiza, com invulgar clareza, com uma inigualável clareza (que nem mesmo o Sam Spade de Hammet atinge) o que é um detective, o que é um herói do novo policial americano nos anos 50.

A Tradição

O policial tem as suas tradições e as suas ilusões. Talvez mesmo as suas regras rígidas

O cinema (e Humphrey Bogart) capturaram com mestria o ambiente e os tipos da obra chandleriana

como outro qualquer género. A biografia de Raymond Chandler (veja-se a este propósito, o excelente retrato que nos é oferecido pelo seu mais importante estudioso, Frank McShane,

«Chandler — Le gentleman de Californie», ed. francesa, Seuil, 1984) está cheia de preocupação sobre o que seja o romance policial, seus limites, fronteiras, liberdades, possibilidades, e «agentes literários» Chandler sempre manifestou inquietação sobre se o que escrevia era romance policial ou não. Depois da fase do «Black Mask», Chandler passou a uma outra, durante a qual recolheu apontamentos para o seu notável ensaio «The simple art of murder» (publicado originalmente na Atlantic Monthly); este ensaio é um dos textos teóricos mais importantes para o desenvolvimento do sentido e forma das «obscure regras» de S. S. Van Dine («Twenty rules for writing detective stories», «Phil Vance Murder Cases», New York, Scribner's, 1970), dado que constitui o sinal mais evidente daquilo que Ralph Harper, mais tarde, num livro significativamente «existencialista» («The world of the Thriller») descreve como a caracterização tipológica da crise de valores americanos do pós-guerra.

É aí que Chandler surge como crítico do modelo lógico-dedutivo até aí dominante na literatura do género. As suas opiniões a respeito de autores como Dorothy L. Sayers, Van Dine ou Agatha Christie não são lisonjeiras para eles. Chandler evidencia essa mudança de estratégia e de temas num fragmento desse ensaio, dedicado, justamente, Hammet: o crime, com Hammet passaria a ser considerado num vasto e complexo conjunto de motivações; tanto o criminoso como o sujeito encarregado de descobrir o criminoso estão sujeitos a determinadas disposições cognitivas e a essa figura grata de sociologia que dá pelo nome de «condições da acção».

A noção do crime enquanto

divertimento superior, presente quer em Agatha Christie quer em Dickson ou Sayers (fundamentalmente autores britânicos) é posta em causa na medida em que o romance policial penetra no domínio, não já da simples detecção intelectual (como em Queen, Van Dine ou Dickson) mas no campo de motivações e explicações fornecidas para um dado crime compreendido como facto social e assim sujeito aos códigos interpretativos do conjunto de sujeitos nele implicados.

O modelo fornecido por Spillane («My gun is quick») ou Hammet («The glass key»), por exemplo) assenta no código da acção, atente-se a um dado conjunto de valores culturais e sociais próprios de uma sociedade em estado de desagregação, perdendo gradualmente a ideia de solidariedade. Uma sociedade sem Estado e sem Lei, poder-se-ia dizer, aproximando-se da tese do «Leviathan» de Hobbes.

Um corte

É assim que Chandler representa um corte, não propriamente radical, mas pelo menos significativo no rumo do policial: policial que deixa de ser considerado um género fugaz para passar a ser entendido como um texto provido de determinadas regras narrativas (e afectivas) que determinam a sua circulação no conjunto de objectos narrativos e literários de uma dada sociedade. Está por determinar o papel que Chandler desempenhou nesse conjunto literário extremamente vasto. É ele próprio que se refere, mais tarde, em carta ao seu editor britânico: um texto é um texto sem mais delongas. Pode ou não ser legível em determinados parâmetros de qualidade e intensidade literária.

Chandler é o primeiro escritor do género a introduzir a emoção como marca que não se pode fugir em qualquer tipo de escrita. Em «The long goodbye», quando Lennox foge para o México, Marlowe ajuda-o em nome de um conceito infinitamente superior, o de amizade. É em seu nome que Marlowe vai a um bar beber gimlets em memória de Lennox. É em seu nome, também, ou em nome de qualquer coisa que por si valha, que Marlowe sente, respira, transpira e age. Em nome de uma emoção — conceito em que Chandler não gostaria de ser tido certamente.

É uma narrativa cujo motor reside na narrativa do mundo e não na narrativa do texto como operação intelectual. E Chandler soube e quis fazê-lo. Mais tarde, no seu «Plotting and writing detective stories» (agora traduzido entre nós, Ed. Relógio d'Água), Patricia Highsmith inventaria as fórmulas de escrita e de narrativa disponíveis para o escritor. É uma imensa perdição de si mesma, uma repescagem interestantíssima das leis antes defini-

das por Poe, Chesterton, Van Dine e o próprio Chandler; trata-se de um texto surpreendentemente inteligente só possível depois de Chandler, tal como acontece com as afirmações «teóricas» de J. P. Manchette, por exemplo.

É inevitável que Chandler tivesse reagido dessa forma. Num América cujos sentidos ora se esvaíam ora se preenchiam com a velocidade indeternável de uma sociedade em constante mudança, Marlowe representa o papel do herói solitário e nunca rendido senão às suas próprias evidências. As evidências criadas por um trabalho difícil, nunca apenas intelectual. Sempre emotivo (como em «The long goodbye»), como em «Farewell my lovely», sempre dilacerado (como em «Playback»), sempre ingrato (como em «The lady in the lake»).

Muitas edições

O ano que passou foi o ano Chandler por excelência. Por algum acaso (pouco surpreendente, de resto), os editores portugueses aproveitaram bem a oportunidade e as edições Afrontamento, a Livros do Brasil e o Círculo de Leitores lançaram no mercado obras de Chandler. Contos na Afrontamento; o habitual catálogo na Vampiro Gigante da Livros do Brasil; a obra completa de Chandler no Círculo de Leitores.

Não é só Chandler que está em moda. Todo o policial redescoberto pelos leitores de hoje constitui um facto determinante na moderna mentalidade dos leitores e editores portugueses. O policial constitui um fenómeno de dimensões que decerto ultrapassa as contingências de circulação e de recepção dos pequenos livros em colecções menores ou assim designadas. Fascínio pela narrativa pura? Provavelmente precisamos de histórias, de enuncios em narrativas singulares.

As traduções existentes entre nós certamente necessitam de uma revisão literária que garanta o carácter chandleriano de Chandler. A primeira frase de «The long goodbye» («The first time I laid my eyes on Terry Lennox») por exemplo, nunca foi corrigida e continua a ser seca, imprópria de Chandler... Mas, aí, todos pecam em nome da tradição. De contrário, teríamos de assistir à mudança de títulos como «Perdeu-se uma mulher» para «Farewell my lovely», ou como «Boa de expiação» para «Playback». Mas, nisso, os franceses levam-nos a melhor, com «Sur un air de Navaja» para «The long goodbye».

Mesmo assim, vale a pena ler (sempre) Chandler.

Obras de Raymond Chandler
Afrontamento
Livros do Brasil
Círculo de Leitores

RAYMOND CHANDLER

CONTOS POLICIAIS

Vol. 1 O ASSASSINO À CHUVA
Vol. 2 O JADE DO MANDARIM

Vol. 3 O perigo é a minha profissão
Vol. 4 As pérolas são um estorvo
Vol. 5 Um crime esperto demais

EDIÇÕES AFRONTAMENTO

DISTRIBUIDOR: AFRONTAMENTO

PRÉMIO DE TRADUÇÃO
atribuído por
SOCIEDADE DE LÍNGUA PORTUGUESA

Veio de Chaves. Gosta de vinhos, cozinhados e futebol. Mas, sobretudo, gosta de livros, todos os livros e publicou cinco em seis meses

Francisco José Viegas

O fascínio pelo policial

Pedro Borges

Faz precisamente hoje vinte e sete anos. Chama-se Francisco José Viegas, e apresentou na passada quinta-feira o seu mais recente livro: «Crime em Ponta Delgada». Mas os seus crimes não se ficam por aí. Licenciado em Línguas e Literaturas Modernas, já foi assistente universitário, e já escreveu nestas mesmas páginas coisas extremamente chatas e aborrecidas sobre linguística (como nos confessaria), e depois outras, não menos apaixonadas, sobre livros e edição. Neste momento, é chefe de redacção da revista «LER», e mantém uma coluna regular no «MAIS/Semanário» sobre a ficção portuguesa que tem sido editada. Já publicou diversos livros de poesia, um romance («Regresso por um Rio»), uma peça de teatro («O Segundo Marinheiro») e dois livros ilustrados, em colaboração com o fotógrafo Maurício de Abreu («Combos Portugueses — um guia sentimental») e «Nas Margens de um Rio»). Foi sobre todos esses crimes, e a pretexto do comitê em Ponta Delgada, que conversamos.

Jornal de Letras — O teu livro chama-se «Crime em Ponta Delgada», e nele há um dirigente do PSD açoriano que é assassinado. Ora bem, há poucos dias recebeste um telefonema de um semanário, perguntando-te se tinha realmente sido assassinado um político açoriano. Isso merece-te algum comentário?

Francisco José Viegas — Quando se escreve um policial, e eu nunca escrevi um policial, creio que uma das primeiras coisas que nos perguntamos é: quem é que vai morrer? É claro que podia ter escolhido um empregado de escritório, um cozinheiro, um futebolista... mas uma das classes profissionais que está realmente mais em descrédito é a dos políticos, e portanto a hipótese de um político ser assassinado pareceu-me a princípio fascinante. E tratava-se também de ver como é que se podia interligar uma série de reacções à morte de um político, que ainda por cima era dirigente de um partido como é o PSD, e num mundo extremamente fechado — e fechado no sentido negativo, mas de facto fechado pelo mar — como são as ilhas açorianas.

Isto para dizer que quando escolhi um dirigente político para vítima, a intenção não era de provocar um certo impacto à volta da história, mas a de que a mim próprio me interessava ver como é que isso podia

acontecer. Aliás a ideia não é nova: o Fernando Dacosta já fez uma ficção política sobre o sequestro de um Presidente da República. Outra razão que me levou a essa escolha foi o desejo de tentar explorar uma das facetas que eu acho mais fascinante nas figuras públicas, que é a sua dimensão privada. Isto é, a interrogação sobre se elas serão só aquilo que nós conhecemos através dos jornais...

JL — Mas antes de entrarmos na história propriamente dita, gostava que explicasse também porque é que foste situado a acção do livro nos Açores?

F.J.V. — Bom, eu conheço os Açores desde 1982 ou 83, e desde essa altura tenho lá voltado frequentemente. Gosto muito das ilhas, e há uma frase no livro — «os Açores são um dos últimos lugares do mundo» — que me parece define muita coisa. Ora bem, há uns meses estava eu nos Açores a passar férias e a ideia com que já andava há bastante tempo de escrever uma história sobre um político que tem uma outra faceta, tornou-se-me de repente muito concreta, e ao mesmo tempo um pouco mágico, e que é o cenário ideal para uma coisa destas.

Uma vida dupla

Por outro lado, o político que é assassinado é também uma figura emblemática de uma geração que sofre da vertigem do poder e dessa doença que é a necessidade do poder. Do poder político, por exemplo. Embora o que me tenha fascinado mais ao longo da sua biografia inventada fosse precisamente o facto de ele ter uma vida dupla, de ter um outro rosto, coisas escondidas. Acho que ninguém pode ter só uma vida, ou viver apenas em função de uma vida. Isso não chega. Um dia, algures, damos de caras com essa outra vida, ou essas outras vidas, que nos aguarda. Precisamente porque nos é impossível resguardarmos-nos.

JL — E até que ponto essa opção por um cenário tão específico como os Açores não foi também de alguma forma motivada por aquilo que habitualmente se chama a impossibilidade do policial em português, em que embora haja um número razoável de experiências, nem todas elas foram muito bem sucedidas?

F.J.V. — Eu creio que no policial português há duas ou três coisas de muito mérito, mesmo no policial que nós con-

sideramos menos nobre, desses que se vendem nos quiosques. É claro que o policial português, ou os livros que como tal são tratados, à excepção desses casos, tem sido um bocadinho constituído por «remakes» de dois escritores: o Mickey Spillane, e tendo como modelo «A Minha Arma não Perdoa» e «A Longa Espera», com a ideia do detective que vive em Lisboa, que só bebe e fuma e nunca come, que anda em bares mais ou menos obscuros e que está

ao contrário, em que o detective é que é o criminoso.

JL — Isso leva-nos à pergunta seguinte: até que ponto é que o facto de te teres sentido tentado a escrever este livro, não tem também a ver com o facto de gostares muito de ler policiais?

F.J.V. — Claro. Eu quando estava na Universidade andava precisamente a preparar uma tese de doutoramento sobre policiais, projecto que deixei a meio quando fui convidado pe-

ratura. Mas definitivamente o policial não é um género menor. Porque se a grande literatura é aquela em que se dizem coisas importantes, então eu creio que o policial também é um género onde se dizem coisas bastante importantes. A imagem de menoridade do policial tem a ver fundamentalmente com a tradição de circulação do próprio policial, com o facto de os livros terem uma produção gráfica muito descuidada, em formatos de bolso e serem considerados literatura de massas. Mas há de facto no policial, muito frequentemente, a presença de interrogações fundamentais, sobre a nossa vida, sobre a existência, enfim, sobre o que quer que seja, e que também existe na literatura que é considerada superior. Basta ver os livros dos chamados mestres do policial: o Chandler ou o Hammett. E mais recentemente daquele que é o mais recente fenómeno do policial europeu, o Manuel Vázquez Montalbán...

A Espanha, e a cozinha

JL — Que é, se não estou enganado, um dos teus autores preferidos.

F.J.V. — É, e por vários motivos: porque cozinha e está sempre a falar de comida, porque é espanhol, e porque os livros dele são de facto geniais. E além do mais, o detective que ele criou, o Pepe Carvalho, é um pouco a nossa imagem, de leitores portugueses, reflectida ao espelho. A imagem de uma geração que já não é a minha, mas que me é imediatamente anterior, geração que atravessou o ciclo das revoluções, do marxismo, e que passou do marxismo para a gastronomia, e da gastronomia para o sexo. O Pepe Carvalho é um homem céptico e cuja única certeza é a certeza da cozinha. Às vezes eu também sou assim...

JL — Estavas há bocadinho a dizer que o policial pode servir, como qualquer outro género literário, para fazer passar uma série de outras preocupações e de interrogações. Desse ponto de vista, o que é que tentaste fazer passar neste livro?

F.J.V. — Bom, à primeira vista esta história é policial porque tem um detective, um agente da Polícia Judiciária, tem uma vítima, o dirigente político do PSD açoriano, e tem um crime. Com isto, já se pode dizer que há literatura policial? Talvez. Embora seja duvidoso. As preocupações que passam por este livro, em princípio, não sou eu que devo dizer quais são. Aqueles que eu expus, em redor da figura do detective e da vítima, são inter-

rogações de certo modo ligadas à vida das ilhas. Quem não dos Açores e lá vai, e fica a gozar, fica sempre com a imagem de que nada é tão claro como pode parecer à primeira vista, que há sempre coisas escondidas, nas paisagens, nas conversas que se tem com as pessoas. Os Açores é um arquipélago mistério.

De modo que a inquietação que se produz em redor da vítima é fundamentalmente esta: uma pessoa que tem uma vida pública, que é muito clara, o dirigente de um partido político, com inquietações sobre o próprio futuro dos Açores, mas possível viver-se só assim? É possível uma pessoa que nasce e vive numa ilha de origem vulcânica comportar-se como se não tivesse uma origem vulcânica? E há também outra questão, sobre a própria existência das coisas açorianas, que é uma metáfora que eu uma vez recolhi por acaso no livro «Voyages aux Îles Lipari» de Deodat de Dolomieu e em que ele se referia ao terramoto de Messina, em 1876, e ao facto de as tectões de ele ter tido lugar no fundo das águas ser tão intenso que foi publicada uma ordem para a mata.

Ora o que o detective faz, uma associação entre estas duas coisas, um cão a uiver, que é preciso matar, e a questão dos sismos, que aparece também frequentemente ao longo do livro. E o livro termina precisamente com uma parábola sobre os sismos.

De modo que as inquietações que aparecem são inquietações sobre a biografia das pessoas, se ela tem de ser necessariamente em linha recta, se não há grandes desvios, se nós somos só aquilo que parecemos ser, se não há uma história escondida por trás de cada um de nós. Geralmente há sempre uma história estranha e muito obscura. E era isso que exactamente se passava com esse personagem, que era dirigente político, e que foi assassinado. Mas que era uma história improvável. E é por isso que, certa altura, o detective diz quando não tiveres provas, nada, põe-te a imaginar.

Memorialismo e autobiografia

JL — Deixando agora este livro, tu publicaste também recentemente um livro de poesia «Todas as Coisas», e uma das coisas que sobre ele se escreveu foi que ele explorava uma potente memorialística. Característica que, penso eu, se pode também ressaltar a propósito de «Regresso por um Rio» e «Combos Portugueses» — u-

...ia.
...ma
...an-
...tá-
...Al-
...ou-
...que
...na-
...iro
...pe-
...as
...am
...ão
...ni-
...ção
...ma

...mental. No teu caso
...as, pensas que a criação
...de alguma forma, e
...relato de algo de vivi-

...Acho duas coisas.
...literatura é sempre me-
...tica, e autobiográfica.
...mente deixa de ser isto,
...quando, como no caso
...Ponta Delgada»,
...não tem nada a ver
...há sempre uma parte
...biográfica e que é
...lística. Acho que aqui-
...a literatura é a me-
...do vivido, e a experiência
...memória. E que aquilo
...a nós como pessoas
...mente essa memória,
...a memória da infân-
...essa vida é fundamen-
...essa memória. Muitas ve-
...mente, mas é.

...Deixando a escrita
...literária, gos-
...talassemos um pouco
...LER, de que és chefe
...rio, e sobre isso queria
...duas questões. Por
...o que é que, quando
...o convite do Mega
...isso significou para ti,
...outro, como é que co-
...as facetas de jor-
...de escritor?

...Quando recebi o
...do Mega para fazer a
...isso significou para
...as coisas: em primeiro
...de gostava do meu
...o que para mim era
...significativa, porque con-
...Mega uma pessoa com
...bem trabalhar, e com
...muito destas coi-
...jornalismo. Para além
...que convite significava
...que ia trabalhar com
...projecto que lhe deve-
...e pelo menos ao nível
...abilização numa em-
...é o Círculo de Leito-
...tudo isso foi muito im-
...para mim.

...por outro lado entre
...facto muito importan-
...quecimento de um gru-
...so de jornalistas que
...a actualidade cultural,
...e se os jornalistas cul-
...ou não, sei que tratam
...idade cultural, e isso
...muito o panorama
...na vida cultural. O pro-
...«LER» inseria-se nessa
...dinâmica, com a diferen-
...a única coisa que nós
...amos era livros, porque
...amos no livro, no prazer
...dos, que é impossível
...em livros...

...O surgimento da
...também consequên-
...novação da linha edi-
...Círculo de Leitores?

...Creio que sim.
...presença do Mega Fer-
...ure uma alteração da
...editorial, e houve tam-
...própria imagem dele, e
...no domínio edito-
...prestigiar uma editora

...como o Círculo de Leitores, cu-
...trabalho passou sempre à
...margem dos grandes circuitos
...de informação, quer porque
...dedicando-se apenas ao circui-
...to de clube, os seus livros não
...se encontram nas livrarias,
...quer porque da parte da gene-
...ralidade das pessoas houve
...sempre um certo preconceito
...contra o Círculo de Leitores.
...Dizia-se que vendia apenas
...lombadas a metro. Mas o que é
...facto é que estão editadas no
...Círculo, desde a sua existência.

...Em relação ao trabalho da
...«LER», nós conservámos sem-
...pre em relação ao Círculo de
...Leitores uma autonomia, que
...não existe noutras empresas de
...comunicação. Devo dizer que
...nunca tivemos qualquer tipo de
...pressão para fazer isto ou aq-
...ilo, que sempre foi ponto assen-
...te que não teríamos que falar
...dos livros do Círculo, a não ser
...na justa medida em que eles
...eram importantes, e que a re-
...vista só é lida pela administra-
...ção depois de estar impressa, e
...nunca antes. Penso que é uma
...coisa que é bom deixar regista-
...do.

A ficção e a crítica, portuguesas

...«JL» — Para além do que
...escreves na «LER», manténs
...também uma coluna semanal
...de crítica de livros no
...«MAIS/Semanário», onde es-
...creves sobretudo, ou apenas,
...de literatura portuguesa. A
...provocação é esta: partilhas, ou
...não, da opinião frequentemen-
...te expressa de que a literatura
...portuguesa contemporânea é
...uma das mais interessantes da
...Europa?

...F.J.V. — Eu não partilho
...sobretudo da opinião dos que
...dizem que a literatura portu-
...guesa é menor. Apesar dessas
...opiniões poderem ter por vezes
...expressão na própria «LER»,
...como foi o caso da do Vasco
...Pulido Valente. Pelo contrário,
...penso que a literatura portu-
...guesa é importante, e que é
...uma literatura como qualquer
...outra europeia. Se é uma das
...mais interessantes? Não sei.
...Porque não conheço toda a lite-

...ratura europeia, e porque di-
...zermos que ela é importante,
...tem a ver com o seu aspecto
...qualitativo, e dizer que é a mais
...importante, tem a ver com o
...seu aspecto quantitativo. Ago-
...ra, que ela tem dado coisas im-
...portantes, isso tem. E depois
...do convite do João Mendes pa-
...ra escrever no «Semanário», e
...de termos acordado que eu só
...escreveria sobre literatura por-
...tuguesa, isso deu-me a oportu-
...nidade de durante um ano só
...ter lido ficção nacional, e de ver
...que há coisas boas e coisas
...más, mas sobretudo que as co-
...isas boas não vêm só dos quatro
...ou cinco escritores que são
...mais divulgados. Mesmo ao
...nível das primeiras obras há
...coisas bem significativas. Pen-
...so que é muito errado o precon-
...ceito «snob» e marialva (como
...disse recentemente o Eduardo
...Prado Coelho num excelente
...artigo no «Expresso») em rela-
...ção à ficção portuguesa. Não
...podemos pensar que temos
...uma má ficção portuguesa.
...Não temos.

...«JL» — E crítica literária.
...Temos má, boa, suficiente?...

...F.J.V. — Oh diabo... eu
...penso que quando se fala entre
...nós de crítica literária se exage-
...ra sempre um pouco. Porque
...quando são os editores a falar
...dos críticos, ou quando são os
...escritores a falar dos críticos,
...têm sempre em mente um ou
...dois críticos que disseram mal
...dos livros que editaram, ou que
...escreveram. E porque quando
...falamos dos críticos, ou das
...pessoas que escrevem sobre li-
...vros em jornais, não podemos
...pensar neles como aqueles que
...ajudam a vender, ou a matar,
...um livro.

...Penso que a crítica em Por-
...tugal tem exemplos bons. Não
...penso que na sua generalidade
...seja muito correcta, mas penso
...que temos exemplos, nesta ge-
...ração de críticos que estão nes-
...te momento a escrever em jor-
...nais, que estão a desempenhar
...bem o seu papel. Quer a nível
...de pessoas já consagradas quer
...de novos nomes.

Futebol e desaparecimento

...«JL» — E no meio disso tu-
...do, o que é que ficou de fora.
...Isto é, o que é que te ficou por
...fazer? O que é que ainda gosa-
...rias de fazer

...nuação, e o próximo seria sobre
...o futebol e o mundo do futebol:
...a história de um futebolista que
...é assassinado.

...Isto, embora eu seja uma
...pessoa que de vez em quando se
...sente muito fascinada pela
...ideia do desaparecimento, co-
...mo se estivesse um bocadinho
...farto de mim. Mas isto é uma co-
...isa que acontece com toda a
...gente. E acontece comigo em
...relação a muitas coisas. As ve-
...zes torna-se muito difícil convi-
...ver com o meio em que se tra-
...balha...

...«J.L.» — Bom, vamos tentar
...acabar de outra maneira. Para
...além de ler, e de escrever, o que
...é que é importante para ti?

...F.J.V. — Acho que na vida
...não há só uma coisa importan-
...te, há uma série delas. Coisas
...de que nós gostamos, e que são
...um bocadinho a imagem do que
...nós gostávamos de ser.

...De ir ao futebol, ir à praia,
...cozinhar... que são as coisas
...que eu gosto realmente de fa-
...zer. De ler, evidentemente, e de
...fazer um trabalho que seja
...compensador, em relação ao
...investimento pessoal e emocio-
...nal que em princípio se faz.
...Sou uma pessoa que vive em
...função do futuro, em função
...dos sonhos que tem. Só que
...uma pessoa quando se deita,
...não sabe se vai sonhar uma co-
...isa completamente diferente da
...quele que sonhou no dia ante-
...rior, e creio que é isso que con-
...funde um pouco as pessoas que
...lidam connosco. E também co-
...migo.

...Por outro lado, tenho a ideia
...de que nós todos duramos pou-
...co tempo. De modo que vale a
...pena ter projectos e lutar por
...eles... Isto não quer dizer que
...eu seja uma pessoa angustiada.
...Não sou nada angustiada.

um novo lançamento o jornal

A Ascensão de Salazar

Memórias de Ivens Ferraz

Prefácio e notas de César Oliveira

o jornal

O general Ivens Ferraz foi presidente do antepenúltimo Governo da Ditadura Militar, entre Julho de 1929 e Janeiro de 1930. Quase 60 anos mais tarde, publicam-se as suas memórias, até agora inéditas, que se revestem da maior importância pelo que revelam do período em que se verificou a verdadeira ascensão — que o conduziu ao poder ditatorial — de Oliveira Salazar. Com prefácio e anotações de César Oliveira, conhecido professor e especialista destas matérias, uma obra fundamental para conhecer toda uma época que marcou a nossa história contemporânea.

distribuição Districultural

meados na disputa dos ossos já ruidos pelo homem. Violento e cruel, pavorosamente belo. Dois títulos: *A Maldição do Dinheiro* e *Todos Liquidados* (Edições 70).

McBAIN, Ed

Um caso invulgar de criatividade e de eclectismo, Ed McBain mantém-se desde há longos anos na crista da onda. Os seus personagens tradicionais, longe de se fixarem num estereótipo de comportamento, acompanham a mudança dos tempos - isto é, vivem constantemente no seu tempo que é o tempo do romance.

QUEEN, Ellery

Um dos mais notáveis representantes da escola do romance policial de enigma, Ellery Queen é uma criação de dois primos, nascidos em Brooklyn, em 1905. O primeiro resultado da parceria data de 1928 e é uma história intitulada *O mistério do chapéu de seda*. Com ela, os dois primos ganharam um prémio de 7500 dólares e tornaram-se célebres. Ellery Queen - autor e personagem - escreveu mais de 40 romances, entre os quais se destacam *A década prodigiosa*, *O mistério do sapato branco*, *O mistério das três cruzes*. O divertimento (para retonar a terminologia de Graham Greeney que é *Sherlock Holmes contra Jack, o Estripador*) foi publicado entre nós (Edições 70).

A técnica de Ellery Queen é em grande parte comparável à dos mestres ingleses do género: um crime, suspeitos, e finalmente a solução, encontrada através do raciocínio. Mas a solução parece não ser a mais interessante nos livros de Ellery Queen. Boileau-Narcejac observam com justeza, que Queen procura, através de aproximações e modulações, reduzir progressivamente a margem do fantástico que envolve a situação policial inicial, até isolar o que é o núcleo do enigma.

Grande parte da sua obra está publicada pela Vampiro, e alguns dos seus títulos saíram na Europa-América.

RENDELL, Ruth

The First Lady of Crime, é uma fórmula sensacionalista que se aplica generosamente a esta notável escritora inglesa que se estreou em 1964, com *Forn Doon with Death*. Já ganhou vários grandes prémios policiais e escreveu em 1980 aquela que é a sua obra-prima: *Lake of Darkness*. Em Ruth Rendell (como em Patricia Highsmith) o crime, a sua autoria, parece ser o menos importante. Em *A Judgement in Stone* propõe a identificação do criminoso e as circunstâncias verídicas da morte logo na primeira frase, estabelecendo a intimidade do leitor com a solução do enigma, invertendo assim os dados tradicionais do género.

SAYERS, Dorothy L.

A primeira grande dama do romance policial era, além do mais, uma notável escritora, como reconheceu Edmund Wilson, que era tudo menos um fã da literatura policial. Um dos expoentes do romance policial anterior à guerra, Dorothy Sayers inscreve-se na escola do romance de enigma, praticamente modelado sobre o esquema básico de Agatha Christie. Entendamo-nos sobre

FRANCISCO JOSÉ VIEGAS

Vidas escondidas

Confesso admirador (e praticante) do género policial, Francisco José Viegas, 41 anos, escritor e jornalista (apresentador de um programa literário na NTV e diretor da *Grande Reportagem*, cuja função deixa para ficar residência no Brasil, em Salvador), prefere os detectives com humor, «os que foram construídos como se pudessem ser gente de carne e osso». A personagem que criou para os romances *Crime em Ponta Delgada*, *Morte no Estádio* e *Um Crime na Exposição*, Jaime Ramos, tem também essas características, «é um homem banal, pequeno-burguês, ex-comunista». No fundo, alguém «que não vai em modas», e de vez em quando encontram-se, escritor e personagem, para jantar.

Jornal de Letras - O que mais o fascina no Romance Policial?

Francisco José Viegas - Basicamente, a arte narrativa e os seus heróis. Ou seja, a maneira como se conta uma história e o desenho dos personagens, mas essa é apenas a opinião de um autor, não de um leitor. Como leitor, fico sempre seduzido pela forma como o género lida com a morte, o desaparecimento e o mistério, e quais os seus sinais. De certo modo, o romance policial prolonga a vida do romance clássico, impondo-lhe regras e defendendo a «necessidade da história». Há um outro lado que acho importante: o do divertimento, ou seja, do jogo, da encenação, do puzzle. Ou melhor: o da literatura.

JL - Quais são os seus autores e de-

tecs favoritos?

FJV - Os detectives são os clássicos, aqueles que têm humor, os que foram construídos como se pudessem ser gente de carne e osso. Lista: Lew Archer, de Ross McDonald; Philip Marlowe, de Raymond Chandler; Madrake, de Rubem Fonseca; Nero Wolfe e Archie Goodwin, de Rex Stout; Maigret, de Simenon; Sam Spade, de Dashiell Hammet; Pepe Carvalho, de Manuel Vázquez Montalbán; Lord Peter Wimsey, de Dorothy L. Sayers; o padre Brown, de Chesterton; os detectives de Leonardo Padura, James Ellroy ou Liza Cody são os seguintes.

tem uma vantagem: o modelo narrativo já lá está, as categorias narrativas já lá estão. No fundo, o género não é muito diferente daquilo que podem ser os clássicos fundadores do nosso cânone romanesco, da *Odisseia* ao teatro de Shakespeare, tentando desdobrar os personagens em outros personagens, fazer da morte e do mistério, do suspense, o centro de toda a história. Há um pormenor que me fascina bastante, sim: o das vidas escondidas (mais do que as *vidas duplas*), o dos abismos de cada personagem. Todos os meus livros falam disso, no fundo. O crime é um pormenor ainda que, ao preço

O género [policial] não é muito diferente daquilo que podem ser os clássicos fundadores do nosso cânone romanesco, da *Odisseia* ao teatro de Shakespeare, tentando desdobrar os personagens em outros personagens, fazer da morte e do mistério, do suspense, o centro de toda a história

Também gosto bastante de Poirot, que me diverte no cinema (em qualquer uma das versões, a do Suchet ou a do Ustinov). Quanto aos autores, acho que estão já aqui acima. Juntava-lhes o brasileiro Garcia-Roza, o mexicano Paco Ignacio Taibo II, a Patricia Melo (que não é propriamente policial), Van Gulik, etc.

JL - Foi esse fascínio que o levou a escrever também policiais?

FJV - Também. Costumo dizer, a brincar, que sou preguiçoso e que o policial

a que os livros estão, os meus leitores tenham sempre direito a mais de dois cadáveres. Não dão o seu dinheiro por mal empregue... [risos]

JL - Qual é, para si, a actualidade das 20 regras de Ouro de S.S. Van Dine?

FJV - Corresponde a um tempo em que o policial era encarado sobretudo como jogo e aprendizagem - e o crime um «divertimento superior». Não têm actualidade, mas foram fundamentais para fazer assentar o género. Chandler res-

Os policiais incompletos de Pessoa

A divulgação de mais um inédito de Fernando Pessoa já deixou de ser notícia há algum tempo. A famosa arca que o poeta nos deixou levanta ainda questões para muitos anos de investigação científica. No entanto, cada manuscrito dado à estampa, cada novo poema ou esboço de história são contributos importantes para a definição da personalidade literária pessoana, diversa e complexa, mas ainda longe de ser conhecida na totalidade. É o caso do inédito agora publicado por Teresa Rita Lopes e Ana Maria de Freitas na revista *Mealibra*, do Centro Cultural do Alto Minho, que nos dá a conhecer «o inafatigável contador de histórias» que Pessoa foi. E, concretamente, as incursões do poeta no conto policial, género do qual era grande apreciador. «A sua biblioteca pessoal e notas disperi-

PINTURA DE COSTA
PINHEIRO

Quarta-feira, 3 de Março de 2004

JL

TEMA

LITERATURA
POLICIAL

pondeu, mais tarde, com *A Simple Art of Murder*, um ensaio na Atlantic Monthly, em que, digamos, «mudou o paradigma».

JL - Tem também regras próprias para os seus romances policiais? Ou elas surgem durante o processo de construção da história?

FJV - Tenho regras, sim; é o lado de puzzle: uma ideia de coerência nas biografias dos personagens, na construção do tempo, etc. Mas o fundamental é que a história corra por si própria. O José Cardoso Pires dizia que tinha o livro praticamente acabado quando os personagens começavam a voar, a viver por si próprios e a imporem-se ao autor e à sua vontade de «fazer literatura». Fazer literatura, aliás, é uma das ocupações preferidas dos autores portugueses; depois, esquecem-se de escrever o livro, propriamente dito... Portanto, acho que é um processo misto: há uma concepção da história, sim, que depois corre neste ou naquele sentido. Mas os limites são maiores: a construção da base do enredo é anterior. Como escrevo em planos de filme, de um plano passando para outro, há outra noção que para mim é importante, a de *raccord* - a de sequência, de retrato em fuga.

JL - O género policial tem servido igualmente para uma crítica social, nomeadamente nos autores contemporâneos como Donna Leon e Henning Mankell. Agradá-lhe esta nova perspectiva do policial ou prefere mais a história pela história?

FJV - A crítica social, vista assim, como «crítica social», não me interessa para nada. Se quiser fazer crítica social escrevo sobre política. O que também faço, aliás. Não há propriamente literatura com «crítica social» - estamos sempre a fazê-la, temos sempre opiniões sobre o mundo, que acabam por aparecer nos livros. O que me interessa é contar histórias, sim. Os livros de Ellroy são de crítica social? E os de Montalbán ou Rubem Fonseca? Claro que sim, que são. De

FRANCISCO JOSÉ VIEGAS: O AUTOR DE POLICIAIS NÃO DEVIÁ SER UM PREGADOR. É MAIS UM RETRATISTA.

resto, essa perspectiva não é nova - é velhíssima e costuma ser chata e pretensiosa, com o autor transformado em evangelista, em pregador. O autor de policiais não devia ser um pregador. É mais um retratista.

JL - Jaime Ramos é uma personagem presente nos seus primeiros romances. Como é que ele lhe surgiu? E como foi a evolução da personagem de romance para romance? Como é que o caracteriza?

FJV - Apareceu quando conheci dois agentes da PJ cujas histórias me fascinaram, sim. Um dia, num daqueles colóquios sobre literatura, uma aluna perguntou-me se não me dava conta de que os meus detectives eram pequeno-bur-

gueses, banais... Eu agradei o elogio. O Jaime Ramos é um homem banal, pequeno-burguês, ex-comunista, céptico, gosta de cozinhar, gosta de futebol, charutos, muito pessimista, não vai em modas. De certo modo, é uma mistura do Ben Gazzara com o Chazz Palminteri. Gosta de boleros, de filmes do Ford e de cerveja. E tem uma grande nostalgia por um mundo que só existe na cabeça dele. Daí que, de romance para romance (eu tenho com ele um contrato à maneira dos actores de cinema...) vai buscar coisas de outros livros, construindo o seu próprio puzzle, a sua biografia. De vez em quando jantamos juntos.

RICARDO DUARTE

sas do espólio revelam que ele possuiu muitas e variadas obras do género, que tinha um gosto seguro para seleccionar os futuros clássicos e que procurava os seus autores preferidos, ao ponto de os mandar vir (à consignação) de livrarias inglesas, com uma planificação estratégica - refere Ana Maria Freitas no texto que acompanha a publicação do inédito.

Fernando Pessoa via na leitura dos romances policiais, com o próprio afirma, «um dos poucos divertimentos intelectuais que ainda restam ao que resta de intelectual na humanidade» e deleitava-se com «um volume de um destes autores, um cigarro de quarenta e cinco ao pacote, a ideia de uma chávena de café», triade que para si era «o conjugar da felicidade». Esta admiração levou-o a propor-se (são conhecidos os seus projectos por concretizar) a estudar o género, adianta Ana Maria Freitas. «É disso prova um livro de sua biblioteca pessoal existente na Casa-Museu Fernando Pessoa - *Great Stories of Detection, Mystery and Horror*, de Dorothy Sayers - onde a análise dos diferentes tipos de narrativas policiais, de crimes e de detectives está cuidadosamente anotada e assinalada pela mão de Fernando Pessoa».

O Caso Vargas, agora divulgado, é, assim, um dos muitos esboços de contos que Pessoa tencionava publicar, em «livros ou livrinhos separados, de diversos tamanhos, e a correspondentemente diversos», como o escritor sugere na carta a Adolfo Casais Monteiro em que explica a génese dos seus heterónimos (de 31 de Janeiro de 1935). «Ao ler o que nos chegou das novelas, podemos assistir a um lado

diferente do Pessoa habitual. Vemo-lo debater-se com as regras do policial, procurando utilizar a linguagem do quotidiano e a mostrar gente banal», comenta a investigadora. Contudo, «o exercício é sobretudo mental, de puro raciocínio dedutivo, intercalado de longas exposições acerca de temas caros ao autor, como diferentes graduações de loucura, as características da mente criminosa ou os tipos de inteligência». Nos seus policiais, cabe Abílio Fernandes Quaresma a solução de todos os enigmas, um detective de um raciocínio infalível que criou à semelhança de Dupin, personagem de Edgar Allan Poe, escritor do século XIX, considerado um dos fundadores do género policial e de quem Pessoa contava traduzir os *Contos Fantásticos* e *Misteriosos*. Quaresma apresenta-se como um simples lisboeta, morador da baixa, que não raras vezes, como o descreve Pessoa, se encontra «numa cadeira de verga velha, disposta rente à cama feita, que servia de mesa, com uma manta sobre os joelhos e a barba rala parecendo menos rala por estar menos tratada». Os seus policiais (projectos, claro) não eram policiais de acção, de perseguições e fugas. Pelo contrário, «as personagens estão sentadas numa sala e discutem o problema, ou antes, um expõe e outro contrapõe e questiona».

Talvez se pense, por isso, num Quaresma abstracto, metafísico, mais do pensamento do que do sentimento, fechado na sua casa. Ana Maria Freitas discorda e contrapõe: «Não me parece, como não me parece merecerem estar consignados ao recanto de curiosidades este fragmentos do universo pessoal».

isto: compare-se a escrita das duas escritoras e logo se verá como há em Sayers um peso literário muito maior, um cuidado evidente em evitar certas «ratociras» e certas facilidades de salão de chá que caracterizam parte da obra de Agatha. Alguns títulos: *Qual dos cinco?*, *O Mistério do Bellona Club*, *Perante o cadáver*.

SINIAC, Pierre

Um dos poucos escritores franceses a disputarem o cetro a Simenon, Pierre Siniaç distingue-se pelo sentido da desmesura e do grotesco, numa mistura de cinismo e crueldade que o tornou um dos mais populares escritores do seu país. Alguns títulos: *Femmes blafardes*, *L'Orchestra d'Acier*, *Luj Inferman* ou *macadam-clodo*.

STANLEY GARDNER, Erle

Advogado *doublé* de escritor, Erle Stanley Gardner vazou os seus conhecimentos jurídicos no seu herói, Perry Mason. O autor observou bem o papel importantíssimo da lei e dos tribunais na vida americana. No país da livre iniciativa é o contrato que rege as relações sociais; e o advogado é o homem que sabe medir os termos do contrato, interpretá-los, ou até, pura e simplesmente, transgredi-los. Espectacular e dramático é sem dúvida o julgamento à americana e adequadamente «policia» a instrução do processo. Um leitor atento e exaustivo da obra de Stanley Gardner quase poderia ser considerado um perito em direito processual norte-americano. Sob o pseudónimo de A.A. Fair, Stanley Gardner deu corpo e voz a Bertha Cool e Donald Lam, mas aqui a «dimpeza» de Perry Mason cede o lugar a um ritmo mais transgressivo e a um certo abandonadamento, cujos efeitos humorísticos constituem uma espécie de contraponto à rigidez processual dos melhores Perry Mason. Alguns títulos: *O caso das garras de veludo*, *O caso do olho de vidro*, *O caso dos peixes dourados*, *O caso da Loja de Flores*, etc., etc., etc...

SULLIVAN, Vernon

Doris Vian, pois claro. *Ignóbil*, segundo Michel Lebrun, tradutor de Chandler e James Cain e apaixonado pelo romance negro americano é na fonte transcontinental que o autor de *A Espuma dos Dias*, vai beber os tiques e os toques das suas incursões do domínio policial. *J'irai chacher sur vos tombes*, *Les morts ont tous la même peau*, *Et on tuera tous les affreux*, quase todos traduzidos e publicados no Relógio d'Água.

VAN DINE, S.S.

Clássico dos clássicos, William Huntington, filólogo sedentarizado pela doença, mergulhou no policial em meados da década de 20 para não mais abandonar o género. Começou em 1926 com *O Misterioso Caso Benson*, mas as suas obras mais célebres são *O Crime da Canária*, *Os crimes do Bispo*, *A Série Sangrenta*, *Os crimes do escarvalho*. Em 1928, publicou as 20 regras do romance policial. Fanático do sistema lógico-dedutivo, Van Dine não é o melhor cultor do género, mas é tomado como um dos seus iniciadores mais consistentes.

WALLACE, Edgar

Outro grande clássico, um dos mais prolixos criadores do policial, Wallace escreveu mais de 150 romances e foi um pouco de tudo na vida. Escrevia um romance num fim-de-semana, não revia o que escrevia, e, por fim, apertado pelos credores, já nem tinha tempo para escrever: ditava. Amigo de Kipling, jornalista de mérito, Wallace fez diversas incursões no domínio do romance de espionagem. Parte da sua obra foi publicada em Portugal pela antiga colecção Xis.

ANTÓNIO MEGA FERREIRA

Rita Chaves
ESPECIAL PARA O ESTADO

Longe de Manaus
Francisco Viegas
Record
464 págs., R\$ 48

Chama a atenção essa vastidão de espaços que a narrativa envolve numa história despoletada naturalmente por um crime e a empreitada em que se traduz seu desvendamento, co-

CRIME INICIA A AÇÃO
NUM MUNDO DE
GENTE ESTRANHA E
LUGARES SOMBRIOS

Acrescenta-se, portanto, um novo elemento à trama: a possibilidade de que o assassino seja o próprio Jaime Ramos, personagem das outras narrativas de Viegas. E o leitor tem todo um mundo por descobrir.

quando se projeta
na existência

Atten: Madame Anna Velhe
O impetou Jaime Ramos

WILTON JUNIOR/AE - 30/10/200

- 4º (ULTIMA 49/42 SEMANAS)
O Guardião de Memórias
Kim Edwards
- 5º (ULTIMA 59/2 SEMANAS)
A Procura do Mundo
Thirly N. Umrigar
- 6º (ULTIMA 89/24 SEMANAS)
A Conspiração Francisca
John Sack
- 7º (ULTIMA 69/40 SEMANAS)
A Sombra do Vento
Carlos Ruiz Zalden
- 8º (ULTIMA 99/2 SEMANAS)
Os Lúmpas do Lei
Scott Turow
- 9º (ULTIMA 109/12 SEMANAS)
A Estrela de Ouro
Philip Pullman
- 10º (ULTIMA * 7 SEMANA)
A Elegância do Curupajo
Núria Barbery

1º	MARICCA (ULTIMA 1º/24 SEMANAS) 1808
2º	Laurentinho Gomes (ULTIMA 2º/46 SEMANAS) The Secret – O Segredo Rhonda Byrne
3º	(ULTIMA 3º/65 SEMANAS) O Monarca e O Executivo James C. Hunter
4º	(ULTIMA 4º/16 SEMANAS) Vale Tudo – 1ª Maia Nelson Morais
5º	(ULTIMA 5º/11 SEMANAS) Onde Está Terra?

6 ^a	(01) TUAIA 63/74 (SEMANAS)	Zulma Caspary e Ugo
5 ^a	Aleli da Azeiteiro	
4 ^a	Micheli J. Losler	
3 ^a	(01) TUAIA *7/2 (SEMANAS)	
2 ^a	Uma Breve História do Mundo	
1 ^a	Geoffrey Blaney	
6 ^a	(01) TUAIA 63/74 (SEMANAS)	
5 ^a	Cruséis Inteligentes Enriquecem Juntos	
4 ^a	Galatão Caribéi	
3 ^a	Bem-Vindo A Boia de Valores	
2 ^a	Marcelo C. Piazza	
1 ^a	(01) TUAIA *7/1 (SEMANAS)	
6 ^a	(01) TUAIA 73/74 (SEMANAS)	
5 ^a	Latido do Povo do Mundo	
4 ^a	John Gregson	
3 ^a	Ona e Tânia citadas.	

Mira Chaves é professora
de Literaturas Africanas de
língua Port. da
USP

Data do levantamento 5/3/2008.
Período de venda de 25 de fevereiro a 2 de março.
Cultura 1 loja, Da Vila 3 lojas, Fnac 4 lojas,
Lacelva 17 lojas, Martins Fontes 2 lojas, Nollus

| Entrevista | **Francisco José Viegas**

À solta em
LOURENÇO MARQUES

O papel e a caneta foram substituídos por um

computador. Mandei os textos e imagens para

o computador e, assim, os textos foram

que, quando era o viajante, para ele não

foram os textos, mas os textos, em geral,

o exato balanço entre o texto e a imagem

Quero, portanto, manter os textos

um livro de texto, para ele não

uma travessia impositiva, sem

o seu protagonista, para ele não

que, portanto, para ele não

que, portanto, para ele não

que, portanto, para ele não

que, portanto, para ele não

que, portanto, para ele não

que, portanto, para ele não

que, portanto, para ele não

que, portanto, para ele não

que, portanto, para ele não

À SOLTA MAS COM MAPAS

Francisco José Viegas falou connosco na redacção da *Grande Reportagem*, de que é director. Jornalista, crítico e escritor, foi director da revista literária *LER* durante doze anos. Da poesia ao teatro, do romance ao conto, rejeita pretensões e aponta a brevidade dos momentos de revelação. A conversa correu leve, entre as gargalhadas e inflexões que a transcrição da entrevista não captam na íntegra. Podemos contudo adiantar que ao som das respostas o autor acrescentou as músicas que ouviu durante a escrita do livro. Privilégios da entrevistadora que aqui partilha as várias hipóteses de leitura de um livro que se pretende avesso a caminhos em linha recta.

Notícias Magazine – Como nasceu este livro?

Francisco José Viegas – Como quase todos os meus livros, nasceu de uma viagem. Neste caso uma viagem a Moçambique. Depois de uma primeira passagem pelo país fiquei com a impressão de que tinha uma história a contar, uma história com mistura de policial. Com o tempo dei-me conta de que o que tinha para dizer ultrapassava os limites do policial. Por isso voltei quatro vezes a Moçambique para apanhar histórias, para encontrar personagens – se bem que no final tenha acabado por perceber que as grandes personagens da história estavam aqui em Portugal.

NM – *Lourenço Marques* é um livro repleto de memórias, detalhes, sons, cheiros e imagens. Como é possível chegar a esse tipo de pormenor sem ter de facto vivido em Moçambique no tempo que descreve?

FJV – Trabalhando. As viagens a Moçambique foram muito simples, viagens de terra em terra, de jipe, de *chapa* [o autocarro colectivo], viagens de reconhecimento. Depois existe o espantoso, o lado espantoso da descoberta de África por um europeu.

NM – *Viaja sozinho?*

FJV – Algumas vezes sim.

NM – *Tira apontamentos, anota?*

FJV – Vou à solta. Se uma pessoa não for à solta, se não estiver disponível, não encontra nada, ou então só encontra aquilo que quer encontrar. Nesse caso é melhor não viajar. Embora eu soubesse onde queria ir – à ilha, a Nampula, Pemba.

NM — E porquê esses sítios em específico?

FJV — Porque eram os sítios que haviam marcado a memória das pessoas que eu tinha conhecido. Brinco muito com esta história, mas é verdadeira: o primeiro umbigo de mulher que vi foi o de uma rapariga do meu liceu que tinha vindo de Moçambique. Sempre me fascinou essa gente vinda de Moçambique. Representavam um mundo extraordinário de pessoas completamente diferentes dos portugueses da metrópole. Vinham de um mundo mais livre, mais apetitoso, de um local mais aberto, com sol, com outros há-

nha a ver com Maputo. Esta história não é uma história sobre moçambicanos, é sobre a África dos portugueses. Não podemos arrancar a memória. Não podemos branquear o colonialismo, nem os seus crimes, nem a violência, embora eu não tenha tentado fazer uma história dessa violência colonial nem do racismo. Procurei o lado feliz. Mas o livro não deixa de ser sarcástico com os brancos.

NM — A nostalgia atravessa aliás todo o livro.

FJV — Conheci muita gente em Portugal com saudades de um lugar chamada Lourenço Marques. Com a per-

voam-nos... Por outro lado, aquele passado está de facto marcado por várias coisas, pelo amor, pela família, pela natureza. A vida em Moçambique era muito melhor do que a vida que encontraram aqui. Era uma vida mais livre. Se pensarmos que em Moçambique passavam filmes proibidos aqui percebemos a diferença de hábitos sociais, sexuais e culturais — muito mais livres do que os nossos em Portugal. E, realmente, o calor afecta e dilata os corpos.

NM — Das histórias que recolheu e ouviu quais as que usou no livro?

FJV — Conto histórias que aconteceram e outras não. Algumas das histórias coincidem com o período de loucura que se viveu em Moçambique, por exemplo, uma pessoa podia ir a sair do cinema, no centro de Maputo, e pediam-lhe os papéis. A pessoa dizia que não tinha, que ia buscá-los, e era convidada a entrar num veículo. Uma semana depois estava na Niassa. Geral-

mente existe o mito de que o autor tem imensas coisas a dizer sobre o livro. Eu fui fazendo-o, escrevendo-o. Algumas personagens tocaram-me de uma maneira quase brutal, como o médico de Lichinga que mantém um resto de dignidade notável — e ainda hoje dou por mim a pensar na pessoa real por detrás da personagem. O xequé Abdurrazaque também existe e tem este nome.

NM — Mas quando parte para a escrita já tem as personagens delineadas?

FJV — Sabia quem era Maria de Lurdes, que ela se atirava à piscina e que era perversa o suficiente para despir o maiô. Tinha uns seis ou sete blocos de apontamentos a que ia buscar o que precisava, pormenores que não pareciam importantes mas que depois, de repente, se revelaram explosões. O meu método é muito cinematográfico, funciona por imagens, por cenas. Escrevo directamente no computador, escrevo sempre acompanhado de um conjunto limitado de discos, que gravo no computador e que funcionam como banda sonora. Cada personagem tem uma canção, cada ambiente tem uma música, o que me ajuda a escrever. A dada altura já não podia ouvir Tindersticks...

NM — Que era a banda sonora de quem?

“O primeiro umbigo de mulher que vi foi o de uma rapariga do meu liceu que tinha vindo de Moçambique.

bitos, de um mundo em que se bebia Coca-Cola. As pessoas não se lembram mas em Portugal não se vendia Coca-Cola, era proibido.

NM — Durante as suas viagens falava com pessoas que já lhe tinham sido indicadas ou houve uma procura de testemunhos?

FJV — Consultei os arquivos históricos de Maputo, os jornais da época e entrevistei algumas pessoas, quer dizer, não entrevistei, falei com as pessoas. Não há no livro uma fonte oficial. Não digo “a transição do poder em Moçambique foi assim”. Usei vozes comuns — mais do que vozes anónimas, vozes comuns. O método de escrita passou muito pela recolha de material. Só que, e este é o drama do livro, eu sabia que não seria capaz de escrever o livro como planeado, como um policial, e durante muito tempo o livro esteve parado. No tempo em que estive parado escrevi mais dois livros. O grosso de Lourenço Marques acabou por ser escrito em 2002.

NM — E o que o fez retomar a escrita?

FJV — O ter rompido com um complexo, o complexo da culpa colonial. Só acabei o livro quando eu próprio consegui romper com esse complexo. Uma senhora perguntou-me porque é que não tinha dado o título de Maputo ao livro, e eu respondi que nada ti-

da da cidade houve a perda de um mundo, a perda real de pessoas que tiveram de reconstruir a sua vida a partir do nada. E o Portugal dessa época foi muito hostil com os retornados. Uma posição que hoje, a esta distância, me parece injusta porque eles foram uma força transformadora, com capacidade de iniciativa, e acabaram por mudar Portugal e a estrutura económica do país. Também mudaram as nossas ementas nos restaurantes, a forma de vestir, de falar, o nosso imaginário que passou a ter novas referências. Quando se diz o nome “Lourenço Marques” essas pessoas parecem ficar com um clarão no olhar, um clarão de nostalgia, não de saudade troglodita colonial.

NM — Miguel, o protagonista, procura Maria de Lurdes ou procura as suas memórias?

FJV — É difícil separar as duas. Há duas perdas, a perda de um mundo e a perda de um amor não concluído. As duas cruzam-se.

NM — Existe também uma certa ideia de paraíso perdido. Esse paraíso localizado no passado é já uma elaboração da memória?

FJV — O paraíso só existe no passado. As coisas no passado têm uma textura que não têm no presente, a nossa memória é muito selectiva e as coisas

FJV – Do Miguel. Da Sara é uma confusão, desde *chillout* a música mediterrânica. O Domingos Assor é muito música instrumental por causa dos seus delírios.

NM – A trama policial acaba por ser um pano de fundo, um pretexto?

FJV – Nos outros livros o policial é declaradamente um pretexto. Neste é menos. Acontece um crime e existe uma investigação, pelo que precisava de uma personagem que fosse o Domingos Assor, que se está nas tintas para o dito passado glorioso. Ele sabe tudo e até ao fim mantém a esperança de que Miguel mereça saber a ver-

que se torna, com a independência, um temido capitão dos campos de reeducação, que será morto por um dos seus conterrâneos. Cumpre-se uma vingança? Ou uma forma de justiça?

FJV – A História é feita de vinganças. Há um ciclo de violência, um ciclo de racismo contra os brancos, e agora um tentar fascinar e cativar os fazendeiros brancos como aconteceu no caso do Zimbabwe. São os ciclos da História.

NM – Mas a sequência de acontecimentos, em específico a ligação entre esses três momentos, é uma acaso da História?

os portugueses são apenas brancos como os holandeses, os franceses.

NM – As cidades que visitou guardam marcas da presença portuguesa?

FJV – Em todos elas existem marcas dessa presença, mesmo nas cidades mais destruídas. Essa é também uma das inevitabilidades da História: o ser impossível apagar a passagem dos portugueses. No tecto da Igreja da Nossa Senhora da Consolação dos Militares, no Brasil, foi pintada a batalha dos montes Guararapes. A primeira em que se fala de uma consciência brasileira, em que portugueses, índios, negros e pessoas que já tinham nascido no Brasil lutaram contra os holandeses na recuperação do Nordeste. O quadro é genial mas alguém teve o cuidado de, no final do século XIX, tapar as bandeiras dos soldados portugueses. Vemos os soldados no

campo de batalha sem bandeira.

NM – Então o apagamento existe.

FJV – É inevitável que as pessoas apaguem o que lhes foi doloroso. Os portugueses também não eram pã de açúcar. Temos em África um historial de violência, embora com o tempo isso se relativize e compreenda.

NM – Queria voltar precisamente ao português que no seu livro decide ficar, o último médico branco em Lichinga que fala de Deus como um controlador aéreo.

FJV – Ele é o branco que assiste ao delapidar do país, que assiste à violência. Os portugueses têm memória da guerra colonial mas não da guerra civil. Não temos ideia da violência da guerra civil em Moçambique, dos miúdos que foram obrigados a matar os pais para provar a sua lealdade ao movimento, obrigados a denunciá-los, a beber o seu sangue. Para quem anda pelo país e vê as povoações abandonadas, as carruagens calcinadas, os buracos abertos, percebe que aquele é um mundo muito estranho. E ele, o médico branco de Lichinga, assistiu a isso, à violência, à hipocrisia ocidental. Para além disso ele é um homem

“Esta história não é uma história sobre moçambicanos.

dade. Leva o saco de Maria quando se vai despedir dele ao aeroporto porque espera que no último instante ele mereça a verdade. Mas o Miguel desiste, o Miguel é no fundo isso mesmo.

NM – O Miguel não queria de facto encontrar Maria?

FJV – Ele queria encontrá-la, o problema é que só recuperamos o passado quando o merecemos. Às vezes só conquistamos uma felicidade passada quando somos suficientemente loucos para, num gesto, colocarmos tudo em causa. Foi o que a Maria fez, mas o Miguel nunca o fará. No livro alguns dizem que a Maria morreu, outros que foi ela quem matou Madane, são hipóteses. Nunca revelo o criminoso nos meus livros, sugiro apenas que poderia ter sido este ou aquele.

NM – Joga então com o leitor como se também ele tivesse de merecer a verdade. A irresolução é então aparente?

FJV – Há sempre um sinal de quem é o criminoso, há sempre uma frase, um parágrafo onde a verdade aparece. Mas também o leitor tem de perceber que a vida não tem um único sentido. Há sempre um sinal de como a história se poderia ter resolvido.

NM – Diria que há um ciclo de vingança inerente aos acontecimentos? O português Zacarias dos Anjos morre nas águas onde Gungunhana fora preso por Mouzinho; na fotografia do paraíso de infância de Maria, Assor detecta o então criado Madane

FJV – É uma inevitabilidade. A História não pára, e sobretudo não pára em nome das loucuras que se cometem em seu nome. Era inevitável que as coisas acontecessem daquela forma, que houvesse guerra, que surgisse uma perseguição aos brancos, que os brancos moçambicanos fossem mais radicais do que os negros, que com o tempo as pessoas sentissem saudades. A História implica ciclos de aceitação e recusa, ciclos de fascínio e de repulsa. Quem é que em perfeita saúde mental apreciava na televisão a dizer que os portugueses deviam ser todos queimados? No entanto, era natural que isso acontecesse e que alguém, passados trinta anos, dissesse “acabou, acabou o luto”.

NM – Como falam hoje os moçambicanos desse período?

FJV – Depende da geração. A geração com mais de cinquenta anos tem uma certa memória, uma memória que não é totalmente má. As pessoas de trinta a quarenta anos vivem entre o estar-se nas tintas e o reconhecer que há uma ligação estreita. Para os adolescentes

doente que sabe o seu destino, que sabe que vai morrer...

NM – E que não parece muito desesperado com isso...

FJV – É médico e sabe que não pode fazer nada. *Lourenço Marques* é também uma história sobre o encontro com Deus. O próprio Domingos Assor tem uma visão dessa transposição dos ritos monoteístas para a África – é aliás impossível estar em África e não sentir esse conflito. Existem afinal duas relações possíveis com Deus. De mal-estar: como é possível que Deus exista e que exista a miséria e a violência da guerra? E existe

Ruanda e no Zaire percebe-se que a dignidade humana acabou. No judaísmo, por exemplo, a história deixa de ter sentido a partir do holocausto, da *shoah*, em que o mal anda à solta, um mal puro, uma violência sem explicação. Quem viu o Ruanda não esquece. Em poucas dias foram milhares de mortos. Como é possível a poesia depois de Auschwitz? Como é possível que deixemos passar em silêncio os horrores de hoje? Uma outra pergunta: porque é que o povo hebreu ficou quarenta anos no deserto e não foi directamente para a terra prometida? Porque tinham de passar aqueles qua-

nem ordem para escrever poesia, acontece ou não. O romance exige coerência, dados – uma personagem não é um nome, é um banco de dados, e as personagens de um romance só são verdadeiras quando começam a voar, quando começam a ter vida própria.

NM – Qual o género em que, entre aquilo que quer escrever e o que consegue escrever, o abismo é menor?

FJV – Não há um género, existem certos parágrafos. Certos parágrafos em que me sinto melhor, momentos em que se toca algo com o sabor de revelação, em que podemos dizer "isto fica". Em *Lourenço Marques* tenho dois ou três momentos assim.

NM – Quais?

FJV – O delírio do Domingos Assor, a fala do médico e uma parte da conversa do Domingos sobre África, sobre o mundo dos brancos e dos pretos e como nunca conseguiremos explicar o que opõe ou une homens e mulheres, o que opõe ou une brancos e pretos, no fundo o que une os contrários. Nessa fala o Domingos Assor encontra

uma explicação. Diria que esses três momentos não estão mal conseguidos.

NM – Permita-me a invasão (tal como o polícia Assor invade "uma vida inteira" ao vasculhar os objectos deixados por Maria de Lurdes numa mala). Se numa viagem perdesse a sua mala que objectos lá encontraríamos? E que objectos preferiria

que não encontrássemos?

FJV – Preferia que não encontrassem a minha mala. Não tenho da vida uma ideia muito gloriosa ou cheia de charme, tenho da vida a ideia de que se repetem sempre as mesmas asneiras e patifarias. Encontrariam na minha mala coisas normalíssimas e pecaminosas como se encontra em todas as malas, e encontrariam mapas. Mapas para as viagens que gosto de fazer, meia dúzia de livros, meia dúzia de discos necessariamente, fotografias das pessoas que eu amo, das pessoas de quem dependo, e um poema ou outro, solto, de Yeats. Pouco mais. •

"No judaísmo a história deixa de ter sentido a partir do holocausto, da *shoah*, em que o mal anda à solta, um mal puro, uma violência sem explicação."

outra saída: o inexplicar o mundo. O médico diz que deve haver alguém a controlar o tráfego aéreo porque existe tanta ordem e tanta desordem no mundo que deve haver alguém que faça as suas excepções. As pessoas mais religiosas são, do ponto de vista formal, a Sara, uma judia, e o Domingos Assor. O xequê que prega partidas citando versículos do Alcorão ao contrário para que Miguel encontre verdadeiramente o caminho.

NM – O médico diz a Miguel que «não é qualquer um que pode chegar ao lago e olhá-lo e voltar, regressar a casa. Há sempre qualquer coisa que fica a marcar-nos para sempre». O que quer dizer com isso?

FJV – Não se pode passar pelas coisas impune. Ver o lago Niassa implica passar por uma certa provação. Por isso depois de uma viagem de seis dias de carro quando se chega ao lago parece ter-se chegado ao princípio do mundo.

NM – Para além da beleza descreve a ruína.

FJV – Os portugueses deixaram um mundo europeu de ordem, autoridade, disciplina. Tudo isso foi sendo abandonado. Há uma luta muito séria em todos esses países contra a ruína. Quando se assiste ao que se passou no

renta anos. Esses quarenta anos são o espaço de uma geração. Quer dizer, só era permitida a entrada na terra prometida aos que não tinham memória do horror. É exactamente o que se passa com Moçambique, quando passar uma geração, a das pessoas que conheceram o terror, a morte, os amputados, os deslocados, então será possível um mundo melhor. O símbolo da travessia do deserto, a metáfora do estar perdido, é também uma das histórias do livro. É preciso deixar passar o tempo. Isso acontecerá com todos os horrores de hoje, não há nada a fazer.

NM – Visita na sua escrita a poesia, a ficção, viagens, conto, teatro, crítica. A escrita de diferentes géneros exige-lhe diferentes disposições? E consegue escrever ao mesmo tempo em géneros distintos?

FJV – Não, tenho de os separar. O esforço é o mesmo, o tipo de trabalho é que é muito diferente. Não tenho nem lei

VIÉGAS, F. J. A rendição da história e as histórias policiais. Revista Ler, n.º 35, Verão, p. 86-93, 1996.

ENSAIO / 2

A rendição da História e as histórias policiais

RODEIAM A «LITERATURA POLICIAL» UMA DESCONSIDERAÇÃO SOCIAL E UMA SUSPEITA LITERÁRIA. TRANSFORMADO EM SUBGÉNERO, O ROMANCE POLICIAL TEM VIVIDO INDIFERENTE À ACUSAÇÃO DE MENORIDADE DIANTE DE UMA SUPOSTA «LITERATURA SUPERIOR» OU «GRANDE LITERATURA». MAS NEM POR ISSO TEM DEIXADO DE REINVENTAR O ESPÍRITO DA NARRATIVA, PARODIANDO A PROCURA, A PERTURBAÇÃO E A DEMANDA QUE FAZEM DA FICÇÃO LITERÁRIA NÃO APENAS UMA ARTE, MAS UM DESTINO PARALELO AO DESTINO DA PRÓPRIA CONDIÇÃO HUMANA. O POLICIAL, EM CERTA MEDIDA, GARANTE A CONTINUAÇÃO DAS HISTÓRIAS. E A SUA PARÓDIA NÃO É SENÃO A REINVENÇÃO DOS TEMAS QUE CONSTRUÍRAM AS PERTURBAÇÕES DA LITERATURA — O MEDO, A MORTE, A PROCURA, O DESAPARECIMENTO, A INQUIETAÇÃO PERANTE O MISTÉRIO. E, NESSA MEDIDA, TODA A FICÇÃO É POLICIAL.

TEXTO DE FRANCISCO JOSÉ VIEGAS

De todos os géneros possíveis, o policial é o menos gratificante: os colegas, no emprego, perguntam-nos: «Então quem é que vais matar a seguir?»; os vizinhos suspeitam que passamos a vida a imaginar a forma mais correcta de matá-los com um veneno letal que os impeça de fazer barulho às duas da madrugada; os escritores nossos confrades sorriem e constataam: «Então lá publicou mais uma história dessas, não foi?, policial, é?»

A princípio, envergonhava-me. Depois, comecei a responder à letra. Aos colegas no trabalho, respondia que estava a estudar um método de assassinio colectivo. Aos vizinhos, comecei a mostrar olhares sarcásticos, como quem diz: «A seguir vais tu...» Uns meses depois de ter publicado *Crime em Ponta Delgada*, num almoço no belíssimo Hotel Terra Nostra, em São Miguel, nos Açores, João Bosco Mota Amaral perguntou-me se eu ia continuar a matar gente nos Açores. Respondi-lhe que talvez o escolhesse a ele próprio, encontrado morto num dos caldeirões das Furnas. Ele tinha humor suficiente e riu-se. «Mas nunca antes das eleições», acrescentou. A um dos meus editores, prometi-lhe uma morte serena, caseira, doméstica, tão simples como bolas de sabão. A um escritor amigo, sugeri uma história macabra que me abstenho de descrever, porque vai ser utilizada no próximo livro.

Esperava, assim, obter mais respeito e alguma contenção. Mas, afinal, descobri que ninguém tem realmente medo da morte. Riam-se, achavam graça, passei por ter sentido de humor e algum atrevimento.

É certo que isto me dava uma certa alegria, confesso. Todos temos uma pontinha de vaidade. Mas os meus confrades perguntavam, na mesma: «Então lá publicou mais uma história dessas, não foi?, policial, é?» E sorriam. Não me importava que não me levassem a sério, mas ficava aborrecido com o sorriso, do género: «Este não nos incomoda, deixá-lo andar aos tiros.» Eu compreendia e não lhes levava a mal. Nunca teria um prémio literário

JOANA VILLAVEDE

«BASTA VER QUANDO SÃO OS ESCRITORES A FAZER AS APRESENTAÇÕES DOS LIVROS EM SESSÕES DE LANÇAMENTO: O DISCURSO É GENIAL, OS LEITORES (PRESSUPÕE-SE QUE OS QUE VÃO ASSISTIR A ESSAS SESSÕES SÃO LEITORES — PELO MENOS, IMAGINEMOS ISSO) ADORMECEM, EMBALADOS E TRISTONHOS. POUCOS MANIFESTAM, NESSSES MOMENTOS SOLENES, A RAIVA LEGÍTIMA QUE UM INCULTO E BRUTO LEITOR DEVE MANIFESTAR.»

(nem mesmo desses, municipais), não escreveria nenhuma história sobre o 25 de Abril, o exílio, a guerra colonial, a democracia, a sida, os problemas dos intelectuais, o terrorismo ou o medo da morte, as inquietações metafísicas de um homem da meia-idade depois do quarto divórcio, o terror de um escritor diante de uma página em branco, a impotência sexual de um ex-seminarista convertido ao partido comunista, os problemas de consciência de um ex-comunista que enfrenta o problema da existência de Deus, os problemas de um crente que descobre os prazeres da carne, ou mesmo as aventuras amorosas de uma mulher sujeita à humilhação de viver num mundo dominado pelos machos. Não seria citado na *História da Literatura* dos Professores Óscar Lopes e António José Saraiva, por mais edições que esta tivesse assinadas

pelo primeiro. O efeito mais perverso é o da crítica, evidentemente; que haja boas-novas sobre as vendas do livro, é realmente encorajador — mas a crítica é sempre desejada; na revista *LER*, por exemplo, como regra essencial que não será quebrada, nunca se fazem críticas a livros escritos por funcionários da revista — ao contrário de outras publicações. O meu editor, ele próprio, à parte referir-se ao número de exemplares vendidos durante a Feira do Livro de Lisboa, não se manifestaria por aí além. Só infelicidades. Antes tudo isso, no entanto, que andar nas bocas do mundo por ter escrito «literatura fresca & leve», como tem vindo a ser moda e com direito a excelentes e cínicas referências.

O «meio literário português» é sincero, esperto e pequenino. Os escritores não toleram os críticos, os

JOANA VILLAVERDE

«TRANSFORMANDO A FICÇÃO NO PALCO DE UMA REPRESENTAÇÃO TEATRAL ONDE A CADA MÁSCARA CORRESPONDE UMA CONTRADIÇÃO IDEOLÓGICA, O ROMANCISTA ESGOTA RAPIDAMENTE AS FÓRMULAS E AS REGRAS BÁSICAS QUE PRESIDEM AO JOGO NARRATIVO MAIS ELEMENTAR. FICARAM-NOS AS HISTÓRIAS.»

críticos não toleram os escritores, os leitores detestam livros. Santa paz. Cada um na sua função. E, na verdade, onde é que já se viu uma sociedade minimamente estável, civilizada e *interessante* (sublime adjetivo!) onde um crítico que fosse pudesse admirar um escritor? E onde é que se viu um escritor a admirar o trabalho de um crítico? E os leitores? Não perderiam eles o seu estatuto de leitores, se comessem a gostar de livros? Nisso, os portugueses são sinceros — detestam mesmo: os críticos silenciam livros que não sejam os livros que puderam ler com o agrado de quem neles reconhece aquilo que o seu magistério mediático lhes permite dizer, ou seja, que o romance deve ser isto, que a novela deve ser aquilo, por aí fora. São espertos — os escritores sabem que um crítico é um inimigo a abater porque pode detectar nos seus livros, no rumor quase inacessível de um parágrafo, uma incompetência

narrativa, uma imagem parola, um adjetivo vergonhoso, uma piroscice danada quando descrevem um (ah!) «acto sexual» que têm medo de dizer que é uma boa foda. E são pequeninos — na medida em que os leitores são cada vez menos.

Quando um crítico desanca um livro de um autor determinado, este fica tranquilo, diz «não foi nenhuma surpresa» (o importante é não se dar por achado, e dizer, para os amigos, «se ele dissesse bem, é que era para estranhar, assim fico mais satisfeito», embora, em casa, à mulher ou ao marido, rumine despeitos e vinganças) e protesta. O crítico sente-se ofendido e pensa que estão a censurá-lo. Os leitores rejubilam e já têm uma desculpa — ou compram o livro porque as vozes autorizadas da imprensa (do saber, da crítica, do conhecimento) dizem muito mal; ou ignoram o livro pelas mesmas razões. Há uma excepção, que tem, certamente, a

ver com a natureza das excepções: se um autor vende bem os seus livros, os seus pares declaram-no, sem hesitações, à margem de todas as hipóteses de consagração — se vende *bem*, é porque alguma coisa vai *mal*. Os críticos ignoram-no e negam-lhe homenagem, porque não estão para colaborar num hipotético crescimento de vendas do autor. Os leitores portam-se bem, de acordo com a nossa regra — ou seja, se os escritores e os críticos estão de acordo em condenar a exorbitância deste ou daquele *best-seller*, é porque o livro é, então, muito mau, e vale a pena comprá-lo, *ainda que seja para beneficiar um livro, suprema desfeita*.

Geralmente, por detrás de um crítico há um grande talento literário que dava para escrever um grande romance ou um volume ensaístico e pêras — mas esse talento deve permanecer incógnito, oculto e misterioso, para não atrapalhar o aparecimento de futuros talentos na plebe de leitores; convém que um crítico não mostre demasiado o seu talento literário, deixando lugar para os outros; além do mais, uma dúzia de páginas de jornal rende mais dinheiro que os direitos da primeira edição de um livro.

Convém não esquecer, também, que por detrás de um escritor há um grande talento crítico. Basta ver quando são os escritores a fazer as apresentações dos livros em sessões de lançamento: o discurso é genial, os leitores (pressupõe-se que os que vão assistir a essas sessões são leitores — pelo menos, imaginemos isso) adormecem, embalados e tristonhos. Poucos manifestam, nesses momentos solenes, a raiva legítima que um inculto e bruto leitor deve manifestar — a verdade é que, depois dessas palavras, só o autor falará, antes de servirem as bebidas, e, portanto, aguarda-se. Não custa nada e parece bem.

Não menosprezemos os leitores, outra das parcelas (menor, embora) desse «meio literário português». Os leitores do «meio literário português» são poucos e mal se dá por eles. Há quem diga que, na sua

...
... li-
...-no,
... de todas
... — se
... a coisa
...-no e
... porque
... um hi-
... ndas do
... se bem,
... a — ou
... ticos es-
... a exor-
... st-seller,
... muito
... lo, ain-
... n livro,

de um
literá-
a gran-
nsaisti-
o deve
e mis-
o apa-
os na
ie um
o seu
ar pa-
a dú-
: mais
meira

ibém,
or há
ta ver
er as
ssões
nial,
que
leito-
os is-
risto-
sses
tima
deve
de-
fala-
s, e,
na-

res,
ora)
Os
tu-
por
sua

maioria, é um grupo constituído por críticos, escritores e um ou dois maduros por cada milheiro de cidadãos munidos de cartão de contribuinte fiscal. A função do leitor é associar-se, ou seja, encontrar um amigo que está de acordo com ele em desancar um autor, ou um livro, ou outro grupo igualmente constituído por dois leitores. Veja-se, por exemplo, o caso de Lisboa: os leitores da Avenida de Roma não se dão com os do Príncipe Real, os de Alcântara detestam os seus vizinhos de Belém, os de Cascais detestam todos, porque é o seu dever, os do Bairro Alto são, felizmente, detestados por todos, porque é essa a sua natureza. De vez em quando lêem um livro, o que, constituindo excepção, não significa que crie o vício altamente condenável de ter prazer em ler. Um leitor do «meio literário português» não se deixa intimidar, nem mesmo com a ameaça de ter de ler um livro — e ainda que sejam só as primeiras vinte páginas do romance da moda.

Se isto é «literatura séria», deixem-se de merdas.

Portanto, em questões de legitimidade, estamos falados. Um «meio literário português» onde os mais velhos fazem figura de jovens (e, na verdade, são; e são também os mais modernos e os mais atrevidos, os menos convencidos da parvoíce da grandeza da sua obra, os mais disponíveis), e os jovens fazem figura de idiotas não merece senão ter muitas invejas a corroer as (geralmente más, às vezes péssimas) relações entre todos eles. É saudável esta guerrilha intensa e surda? O «meio literário português» merecia, pelo menos, um artigo na *Vanity Fair*, dois na *Spy* e um suplemento a preto e branco no *Tal & Qual*. Para animar, descongestionar e, sobretudo, desdramatizar. Precisa de riso e, ao mesmo tempo, de seriedade. Precisa de pudor e, ao mesmo tempo, de uma gargalhada monumental que possa ajudar a apear as poses empertigadas das narrativas e, simultaneamente, repor a boa-educação e o gosto pela literatura.

JOANA VILLAVERDE

«TRATA-SE DE UMA PARÓDIA CONSENTIDA, EM QUE O CRIME É UM DIVERTIMENTO SUPERIOR, E A PROCURA, UM JOGO DE DEDUÇÕES QUE PODEM OCUPAR O TEMPO DO LEITOR COMO AS CRIANÇAS SE DIVERTEM COM AS PEÇAS DE LEGO.»

Se há coisa que não me incomoda, é o murmúrio diante da menoridade do género «policial». Em primeiro lugar, toda a gente sabe que não é menor em coisa alguma. É um género como qualquer outro, com a vantagem escolar de ter regras mais ou menos fixas, repetições, plágios, intertextualidades, contiguidades, prazeres, aventuras, amores, paixões, medo de Deus e da Morte (que é aquilo em que se traduz, afinal, toda a nossa vida). Abel apareceu morto, e só Deus, que é onnisciente e omnipresente, pôde descobrir rapidamente o nome do assassino, que era Caim (é certo que, nessa altura, havia uma população muito pequena, mas mesmo assim é de considerar a sapiência divina). Entre os humanos, os detectives são representações de uma outra espécie de divino — são aqueles que procuram, os que demandam, os que enfrentam toda a espécie de labirintos. Os crimes em Shakespeare não são

menores, só por aparecerem no teatro desse autor desconhecido? Oteló e Macbeth? O assassinio de César às mãos dos seus iguais? A perseguição de Cícero a Catilina? Cícero que, por sua vez, apareceu morto em circunstâncias misteriosas? A cruzada albigense? A destruição dos templários? Os criminosos de Salt Lake City transformados em arautos de Deus na Terra (matéria para as desculpas de mau narrador de Conan Doyle)? Grandes acontecimentos, diz a História — a mesma que transformou assassinos em gente de bem e corajosa, pessoas de princípios e valores indiscutíveis. Há várias formas de praticar o homicídio. Abel foi morto por Caim. César foi morto pelos seus pares. Os Távoras foram supliciados. O duque de Viseu foi morto às mãos de um rei que teve os favores da História. As cruzadas antiheresia, nos finais da Idade Média, trouxeram-nos um número bastante significativo de assassinios cometi-

dos pelos papistas. A Inquisição deliciou os historiadores com narrativas de torturas e de execuções mais ou menos sumárias. Mas parece haver uma diferença entre o assassinio protegido pela História do Ocidente e aqueles que o homem do Ocidente pratica para prosseguir os seus fins mais ou menos imediatos. Deus castiga estes últimos e, às vezes, está de acordo com os outros, desde que

SE HÁ UM PROBLEMA QUE SE COLOCA EM RELAÇÃO À CHAMADA LITERATURA POLICIAL, HOJE EM DIA, ESSE PROBLEMA CHAMA-SE «REABILITAÇÃO DA HISTÓRIA» OU DA PROVÁVEL «ARTE DE CONTAR HISTÓRIAS». A LITERATURA «SÉRIA» E «INSTITUCIONAL» TORNOU-SE INCAPAZ DE CONTINUAR O TRABALHO DOS SEUS MESTRES E FUNDADORES E, POR ISSO, DECRETOU EM DEVIDA ALTURA A MORTE DO ROMANCE. VÊEM-SE POR AÍ OS ARAUTOS DA MORTE DO ROMANCE (E, AO MESMO TEMPO, DO OPTIMISMO HISTÓRICO — PORQUE, AO ANUNCIAREM A MORTE DO ROMANCE COMO LUGAR DA HISTÓRIA, JULGAVAM PODER TRANSFERI-LA, INTEIRAMENTE, PARA O LUGAR DE UMA DISCIPLINA CIENTÍFICA QUE NÃO INCOMODASSE O SEU ESTATUTO DE BUROCRATAS DA ARTE E DE ESCRIBAS SENTADOS, PARA RETOMAR AS PALAVRAS DE M. VÁZQUEZ MONTALBÁN). VÊEM-SE, MAS ANDAM ARREPENDIDOS; RETOMAM O ROMANCE COMO A GRANDE ARTE QUE OS REABILITA DO ESQUECIMENTO DA PRÓPRIA HISTÓRIA E DAS ACADEMIAS QUE, FELIZMENTE, OS NÃO CONSAGRARAM; DESCREVEM HISTÓRIAS LAMENTÁVEIS QUE DEVIAM LEVAR SEMPRE O RÓTULO AUTOBIOGRÁFICO. SÃO OS HERÓIS DA VITIMIZAÇÃO MAIS PURA.

sejam cometidos em seu (Seu) nome.

No caso da literatura, a coisa é bastante mais simples — se o crime é descrito por Ruy de Pina; ou se o crime vem nas páginas de Ross MacDonald ou Chandler. Disso depende quase tudo. Um escritor *à série* pode citar-se nos salões. MacDonald embebedava-se algumas vezes e morava num bairro de má fama na costa a norte de Los Angeles. Os literatos gostam muito de Baudelaire, excepto de um Baudelaire vivo. Confundem a literatura com outra vida qualquer, excepto com a sua.

Em segundo lugar, mesmo que fosse garantida a menoridade do género, estava-me nas tintas igualmente (é certo que há autores policiais de uma cretinice indiscutível, que se chamam S. S. Van Dine ou que levam nomes parecidos). Se a descrição de um crime fosse escrita por Apollinaire, vá que não vá, «porque, enfim, a literatura». Mas por outro cidadão que as histórias literárias ainda não fixaram devidamente...

O que me interessa nas histórias que escrevo, naquelas que escreverei e mesmo naquelas que ainda não penso escrever, não são os crimes, figuras literárias por excelência (não há, penso eu, nada que garanta o labéu de criminoso para um autor que inclua num livro a descrição de três ou quatro cadáveres devidamente retalhados, e ninguém se lembra de mandar prender Hadley

Chase em *No Orchids for Miss Blandish* ou encarcerar Ellroy depois de *The Black Dahlia* — Estaline, de resto, foi considerado herói, e o Terror francês época de heróis). Nem são os criminosos. Nem são os detectives. Nem é o sangue, o relatório de uma autópsia. Fala-se disso para comemorar outra coisa, justamente outra coisa, sempre outra coisa. São pormenores. pretextos para comemorar o silêncio que se abate sobre as cidades e as deixam mergulhadas na máscara sombria do medo de morrer. Para falar do nascimento do que quer que seja. Para evocar os gestos de uma vida que corre a nosso lado e onde encontramos os maiores segredos e os mistérios não só da vida, mas também da literatura e dos seus heróis, porque talvez as narrativas necessitem de heróis, tal como a vida. Veja-se o magnífico herói de *O Delfim*, de José Cardoso Pires. Temos de concordar com ele — herói manso, como um boi maldoso, maldito para toda a aldeia da Gafeira — para o trazermos connosco, agarrado às algibeiras literárias?

Os policiais são histórias de embalar, talvez as únicas narrativas que continuam alguma da épica antiga. O silêncio que nelas se esconde não é aterrorizador. É revelador — do medo, do medo de viver e do medo de morrer. E, sobretudo, do perigo das paixões. A História já não condena as paixões, que levaram sempre aos crimes mais hediondos e mais comemoráveis. Os crimes sobre que escrevi foram sempre cometidos por gente apaixonada, em nome de paixões e de bons sentimentos transformados em maus sentimentos.

Depois, há outro pormenor: tudo o que fazemos, hoje em dia, não é senão parodiar. Parodiar a poesia antiga; as narrativas antigas, onde estão as categorias de todas as outras; a ciência antiga onde está a semente do conhecimento de hoje; a filosofia antiga, onde se enunciam os problemas de sempre. Por que razão não iríamos parodiar o policial, se nele há virtudes que escapam à idiotice de muita da literatura contemporânea? Não será toda a literatura, no fundo, paródia da procura, da perturbação e da demanda que este género mal-amado tem vindo a perpetuar com sabedoria e, simultaneamente, com desleixo, desinteresse, incultura e, muitas vezes, ignorância assinalável? Ou acham que há literatura — ficção — noutra lado, quando o autor não sabe nem quer contar uma história (porque o leitor é, naturalmente, um cão a abater), ou mesmo quando não há nenhuma história a contar?

Se há um problema que se coloca em relação à chamada literatura policial, hoje em dia, esse problema chama-se «reabilitação da história» ou da provável «arte de contar histórias». A literatura «séria» e «institucional» tornou-se incapaz de continuar o trabalho dos seus mestres e fundadores e, por isso, decretou em devida altura a morte do romance. Vêem-se por aí os aautos da morte do romance (e, ao mesmo tempo, do optimismo histórico — porque, ao anunciarem a morte do romance como lugar da História, julgavam poder transferi-la, inteiramente,

para o lugar de uma *disciplina científica* que não incomodasse o seu estatuto de burocratas da arte e de *escribas sentados*, para retomar as palavras de M. Vázquez Montalbán). Vêem-se, mas andam arrependidos: retomam o romance como a grande arte que os reabilita do esquecimento da própria História e das academias que, felizmente, os não consagraram; descrevem histórias lamentáveis que deviam levar sempre o rótulo *autobiográfico*. São os heróis da vitimização mais pura. Os heróis da *cultura da vítima*, como lhe chamava Robert Hughes.

Como paródia de paródia de um género literário, a novela ou romance policial conserva parte dessa arte, única, singular, necessária e contingente, afinal, debruçando-se, como divertimento, sobre aquilo que é mais importante na vida — a proximidade da morte e do desaparecimento.

Havia uma questão essencial nas aulas de literatura e de teoria da literatura: «Isto é literatura, ou não?» Ou seja: determinar, por processos mais ou menos obscuros (mas sempre científicos, claro), e que, geralmente, não tinham nada a ver com os livros que estavam em análise, se a literatura existia. Durante anos, como quase todos os que frequentávamos as aulas, preocupei-me com o assunto. Li os mestres, que era um remédio tolerável para os que aspiravam à iniciação nos mistérios da teoria literária. Durante anos, li os mestres, comunguei daquelas dúvidas, assumi aquelas certezas, triturei a cabeça de muitos alunos em aulas que se iniciavam alegremente e que terminavam na mais completa exaustão de palavras, conceitos e patifarias teóricas. Durante anos fiquei sem compreender, graças ao *espírito científico* que ajudei a espalhar, entre a literatura e a linguística, que o papel do discurso sobre a literatura não devia ser superior ao da própria literatura, ela mesma. Já agora, nunca poderia pensar, nessa altura, que seria uma tese de doutoramento, a de Eduardo Prado Coelho (*Os*

RUI MARTINIANO

«O IMPORTANTE É O CONJUNTO DE INVENÇÕES, DE INSTRUMENTOS, MODOS, ARTIFÍCIOS E SINAIS AFECTIVOS DE QUE A NARRATIVA SE SERVE PARA POSTULAR UM SENTIMENTO GERAL, QUE É O DA PROXIMIDADE DA MORTE E O DA CONTIGUIDADE DO DESAPARECIMENTO DO HOMEM NUM MUNDO ONDE EXISTIMOS ISOLADOS, EM SOFRIMENTO E CULTIVANDO O MEDO.»

Universos da Crítica) a ensinar-me o essencial: que há um *resto* nisso tudo, um resíduo, e que isso é que talvez seja a literatura. Ainda hoje lho agradeço.

De resto, os mestres eram muito aborrecidos e muito sábios. Nunca estavam onde nós gostaríamos que estivessem, embora tivessem sempre a palavra certa para cada situação. Éramos um pouco alguns desses rapazes americanos que divulgam a palavra de Deus de porta a porta. Quando um deles tocou à campanha de casa, abri-lhe a porta e disse-lhe, depois de ter visto a camisa branca e o nome dele numa plaquinha negra, que não estava interessado em saber o que Deus pensava sobre a imoralidade dos tempos que correm. Ele sorriu e ameaçou, ao mesmo tempo: a minha resposta não era tão original como isso, porque já num versículo, que ele logo citou, com abundância de pormeno-

res catastróficos (obviamente, tinha a ver com Sodoma e Gomorra), a palavra de Deus era clara a propósito do que, como eu, não estavam interessados numa data de coisas em que devíamos (caso quiséssemos entrar no reino dos céus) estar interessados.

O reino dos céus da teoria literária de quando entrei na universidade era muito aborrecido, estava cheio de poetas simbolistas e futuristas, de franceses, oxímoros, aliterações, desejos comuns e imagens sexuais altamente degradantes. E havia sempre uma resposta para tudo. Um versículo para cada situação. Quando saí, o reino dos céus tinha mudado um pouco: todos os simbolistas e futuristas tinham sido substituídos por Fernando Pessoa (que também era simbolista e futurista), mas já havia alemães, ingleses e meia-dúzia de americanos metidos na guerra, já não se falava de sexo,

pulsão, «dimensão onírica, lírica e telúrica», mas tudo era caso para uma hermenêutica particular e para uma teoria própria. Digamos que se tinha optado pela multiplicação de paródias à teoria da literatura, o que nos favorecia um pouco, mas não dava de nós a melhor das imagens. X

Os professores de literatura que saíam das universidades, prontos a

APE, quando entram em considerandos técnicos, teóricos e académicos: há uma forma e há um pudim já preparado; coloca-se o pudim dentro da forma; se o pudim não se molda à forma, conclui-se que o pudim está mal feito. É uma solução razoável e contenta bastante os especialistas laureados que fazem carreira à custa dos livros dos outros — é verdade que têm talento, génio e

nagens, o lugar de todas as pulsões que determinam a proximidade e o afastamento da morte, único obstáculo à eternização dos personagens. É legítimo que os homens queiram escapar à morte, ao esquecimento, e talvez por isso se escrevam romances e novelas, e poesia, e tudo o que, anos e anos depois de ser escrito, confirma que vivemos rodeados do medo da morte e do medo da vida.

E, no conjunto extremamente vasto de objectos que compõem o universo da literatura, no qual não se faz senão parodiar, imitar, recompor, reelaborar as narrativas do mundo como elas são desde o início (desde a *Odisseia* e a *Iliada*, desde a história da demanda do Graal às crónicas quatrocentistas das grandes batalhas e das intrigas da corte), a novela policial reencontra a cada passo os grandes factores constitutivos da necessidade da história e, por inerência do trabalho do género, da necessidade das histórias.

O alarme que as décadas de sessenta e setenta tornaram pungente, o da morte do romance, não é senão um dos sinais de que o romance não morreu — de que a arte de contar histórias não morreu. Porque o que estava em causa, nesses receios, não era a morte do romance, mas a morte de uma forma particular de entender o romance e a ficção em geral como cenários de um problema para o qual a filosofia, as teologias e os vários parlamentos de ideias não tinham encontrado soluções satisfatórias do ponto de vista da sua adequação ao quotidiano. Esse romance, herdeiro de Dostoievsky na sua forma mais moderna, era sobretudo uma forma de praticar o debate de ideias e não o debate de acontecimentos que tem de povoar as histórias dos homens. Transformando a ficção no palco de uma representação teatral onde a cada máscara de cada personagem corresponde uma contradição ideológica, o romancista desse romance esgota rapidamente as fórmulas e as regras básicas que presidem ao jogo narrativo mais elementar. Ficaram-nos as histórias. Muitas vezes, histórias de gente comum, de gente que

HÁ UM LADO DE DIVERTIMENTO EM TUDO ISTO. E QUE EXISTE TANTO EM CONAN DOYLE COMO EM HAMMET, EM MACDONALD COMO EM P. D. JAMES — QUE É O DO JOGO DE HIPÓTESES QUE SE COLOCAM AO NARRADOR E AO LEITOR PARA A DESCOBERTA DE UM CRIMINOSO OU DAS RAZÕES DE UM CRIME E QUE, FAZENDO PRESSUPOR QUE O NARRADOR ESTÁ NA POSSE DE TODA A HISTÓRIA (O QUE É, RIGOROSAMENTE, MENTIRA), LEVA O LEITOR A PARTICIPAR DE FORMA MAIS ACTIVA NA CONSTRUÇÃO DA PRÓPRIA HISTÓRIA. HOJE, QUANDO SE FALA TANTO EM HIPERTEXTO — UM HIPERTEXTO CHEGADO DOS CÉUS DA INTERNET ATRAVÉS DA WORLD WIDE WEB, E QUE É A SÉTIMA MARAVILHA PARA OS EXPERIMENTADORES DE NOVIDADES TECNOLÓGICAS, MAS QUE É UMA VELHARIA PARA QUEM CONHECE OS MÉTODOS DE CONSTRUÇÃO E DE RECONSTRUÇÃO DE O MISTÉRIO DA ESTRADA DE SINTRA.

educar massas anónimas de feras sinistras do ensino secundário, não sabiam ler, escreviam mal, tinham tíques metodológicos, não gostavam de literatura e continuavam a não saber o que era literatura.

Mas uma coisa eles sabiam: que o policial (essa amálgama heteróclita que se chama literatura policial, novela policial, romance policial, *detective story*) era paraliteratura. Ou seja, estaria para a literatura como as sopas que as avós faziam há muito tempo para as latinhas Campbell, sendo que a literatura seria a das latinhas Campbell, que eram de confiança porque tinham tudo explicado no rótulo (incluindo o modo de preparação), enquanto as sopas da avó seriam improvisadas, resultavam sempre do génio mais ou menos circunstancial e dos ingredientes à mão. A literatura não dependeria de nenhuma circunstância. Dependeria exclusivamente da sua teoria, o que facilitava muito o trabalho de todos os especialistas. Veja-se a vergonha das declarações de voto dos membros dos júris de sucessivos prémios de romance e novela da

saber, mas um talento, um génio e um saber que se assemelha um pouco a um alforge de reserva para quando forem mais velhos e para quando tiverem percebido que não foram directores espirituais de nenhuma literatura, de nenhuma escola e, sobretudo, que tiveram uma importância reduzida, até para os seus colegas de carteira.

O problema central da novela policial é a morte. Mais do que a morte, o desaparecimento e o silêncio que se abate sobre o desaparecimento. Tal como, em toda a literatura antiga, o que se buscava era o mistério e o desvendar do mistério, nas novelas policiais (como subgénero, convenhamos) o grande mistério é o do desaparecimento de homens e mulheres reais que durante um fragmento de narrativa condensam as expectativas, possibilidades e tensões de um drama, de uma tragédia afectiva e de um desejo de se eternizarem.

A história dos homens é a história das suas narrativas. E o centro dessas narrativas é, além dos perso-

Ilustração 27 – Capa do livro *Do mundo da imaginação à imaginação do mundo*. Lisboa, Edições Fim de século, 1999.
(Vários Autores)

O Vergílio Ferreira dizia muito isso. É o seu caso? Qual é o grande problema ou a grande história que está por detrás ou por dentro da sua escrita?

Resposta de Maria Velho da Costa: "Sinceramente não sei. Talvez porque não sou muito produtiva, não tenho uma obra da dimensão da de uma Agustina ou da de um Saramago, por vezes levo quatro, cinco anos entre cada livro. Não sinto que ande a escrever o mesmo livro, sinto que há preocupações comuns em todos, que têm geralmente a ver com o sentimento ou com o facto de se ser diferente, quer se seja homem ou mulher. A diferença é, de certa forma, a punição que acarreta, normalmente, a solidão é talvez o único tema constante ao longo de todo o tempo que escrevi na vida."

OLHAR, OS LUGARES E AS PESSOAS

(UMA LETURA IMPRISIONISTA DA OBRA DE FRANCISCO

JOSÉ VIEGAS)

PAULA SIMÕES

A LETTER IS A JOY OF EARTH -
IT IS DENIED THE GODS -
EMILY DICKINSON

A escrita de Francisco José Viegas é uma escrita sentida e de sentidos, mas, na sua essência, do olhar - um olhar deslumbrado, afectuoso e apaixonado e, no entanto, nunca paternalista ou desapietado. Os espaços - ou paisagens, como são muitas vezes referidos - são paraísos, não perdidos ainda, e sempre reencontrados. Há, se quisermos, um imaginário dos espaços definidos e expostos de forma afectiva, quase mítica. A ideia de definição não é, contudo, supérflua, na medida em que esta é uma escrita de nitidez cinematográfica - o texto demora-se em detalhes, como uma câmara ávida de nos mostrar tudo, sem que se abstraia da sua economia. Esta é, também, a representação de um mundo e das suas múltiplas dimensões, com cores, formas, cheiros e sabores. Por isso, o olhar determina a luz - por vezes uma luz entrecortada de neblinas que vêm do mar, que pairam sobre o verde das ilhas e são a tentação dos melancólicos. O triângulo dos lugares míticos - Açores - Ilândia - Finisterra - remete-nos para uma perspectiva cíclica e circular da vida e da natureza: é onde a terra acaba, o mar começa e se prolonga, até encontrar nova terra, e reconectar tudo de novo. É a água, sempre presente (nos títulos de algumas obras, por exemplo), o Atlântico, o Douro e a Ria de Aveiro, a reflectir fluidamente as imagens e as paisagens. Por isso, os lugares não

são nunca periféricos, e o olhar é impressionista: vive de memórias e de emoções.

No entanto, estes espaços não estão desertos, estão povoados de gente, personagens que os habitam e que dependem deles para os contornos da sua natureza. São, na poesia, pessoas normais, que fumam cigarros nos cafés dos Açores, vivem a sua vida, e assistem à passagem do tempo; pessoas que bebem e cantam em bares da Irlanda, mas não perderam a ligação com o elemento sagrado da sua identidade enquanto povo (os povos do Ulster "não esqueceram os deuses antigos") e são também os deuses da mitologia celta, guerreiros e fadas que velam sobre as colinas e as aldeias da Irlanda. É gente que convive com peixes, corvos e albatrozes, e que segue um destino inscrito nos troncos das árvores e nas pedras. São, também, personagens de mistérios, histórias de mortos que unem os vivos. Melancólicas - viver numa ilha convida à melancolia, é a opinião de um dos detetives em "As Duas Águas do Mar" -, complexas, inteiras, imperfeitas, humanas: têm amores e desencontros, sentem prazer, sofrem e desesperam, e agem com uma lógica determinada pela sua condição de seres humanos. Jaime Ramos e Filipe Castanheira, os dois polícias cúmplices cuja associação feliz ajuda a desvendar mistérios, não são excêntricos, nem omniscientes, nem génios; entendem, simplesmente, os outros e os seus erros, a teia de razões emocionais e as relações que conduzem a um crime. Estes, todavia, acabam quase por tornar-se circunstanciais entre os acontecimentos da vida das personagens, são corpos, às vezes sem nome, um pretexto para reunir os outros à volta de uma mesa sempre descrita com requintes de gastrónomo, copos de whiskey irlandês e cigarros Além-Mar (cujo fumo pode ser apenas a neblina dos Açores). A morte é sempre rodeada de paixão - ou talvez uma seja a outra. Mas, talvez "...matar alguém que se ama é matar-se a si próprio também", nas palavras de Graham Greene escolhidas para epígrafe em "Morte no Estádio". Nestes romances policiais, há mulheres apaixonadas e independentes, homens solitários e vulneráveis, e vidas que continuam, apesar da morte. Há, igualmente, outros ingredientes: a cozinha é, nestes textos, alquimia, elo unificador, ritual de purificação. O estômago parece ser aqui o coração

164

- mas nada disto é frívolo; ao contrário, é intrinsecamente humano e sagrado.

O que nos fica destas leituras é, essencialmente, uma sedução pelo amor às coisas, às pessoas e aos sítios, uma comunhão dos textos a que não é estranha uma forte dimensão lúdica: de quem escreve e de quem lê.

165

O IMAGINÁRIO DO ROMANCE POLICIAL

FRANCISCO JOSÉ VIEGAS

Começo por recordar-vos, por exemplo, o número de cadáveres utilizado por um escritor como James Elroy, num dos seus mais belos romances intitulado *A Dália Negra*. Ao todo há cerca de doze cadáveres principais, ou seja, cadáveres com direito a categoria de personagem. De qualquer modo, muito menos do que aqueles que o mesmo escritor escolheu para figurarem num outro livro chamado *O Grande Desconhecido*, onde o número total de mortos anda pelos sessenta. Como se sabe, a América quando faz algo, faz em grande e, em termos de economia narrativa, é muito mais produtivo ler um livro destes, com esta soma quase astronómica de cadáveres (numa média de trezentas páginas há sessenta cadáveres), do que ler, por exemplo, um "*.....Escarlate*" de Conan Doyle, onde há dois cadáveres apenas ao longo do mesmo número de páginas. Ou seja, um leitor médio, equilibrado, com a noção do bom senso, ficará muito melhor servido e não dará o seu dinheiro por mal gasto, já que tem cadáveres em substância.

No caso britânico, os cadáveres encontram-se quase sempre em perfeito estado de conservação. Em qualquer romance de Agatha Christie ou de Conan Doyle, os cadáveres estão geralmente muito bem vestidos (há uma noção de pudor britânica que é muito cara a este tipo de literatura). Ao contrário, em James Elroy este aspecto é muito diferente. Há corpos em decomposição, muitos devido à utilização de armamento mais sofisticado, e alguns deles, como especialmente em *O Grande Desconhecido*, ficam de tal modo transfigurados, que é muito difícil reconhecê-los e lidar com eles, mesmo em termos narrativos.

167

Ainda no caso americano, como por exemplo no caso de Sara Paretski (que tem alguma graça com a sua detective V.I. Warshawski) ou mesmo no caso de Mickey Spylane, as cenas de pancadaria são tão cativantes quanto inverosímeis. Num dos livros de Sara Paretski, a referida detective (certamente respondendo a um apelo das organizações feministas para provar que uma mulher é tão forte com um homem e tão disponível para levar pancada), arrecada, num cenário portentoso de Chicago, uma tão desconunal quantidade de socos, de empurrões, de bastonadas, de *Johnie Walker* rotulo negro, que comparada com o próprio Mike Hammer de M. Spylane ou com o Philip Marlowe de Raymond Chandler, estes são rapazinhos que ainda estão num infante de Palm Springs e se beliscam no recto.

Isto já para não falar do caso francês. Aqui, por exemplo nos homicídios investigados pelo simpático comissário Maigret, de Simenon (que é belga), não raras vezes os cadáveres parecem ter sido vestidos de propósito para a cena em que fazem já de mortos.

Os espanhóis, por seu lado, exageram sempre. Num dos livros de Andreu Martín, há cerca de doze cadáveres, seis deles mortos diante de câmaras de vídeo. Repare-se também no caso de Vázquez Montalbán, em que, em *Tatuagem*, um cadáver era comido pelos peixes, num romântico porto de Barcelona (antes dos jogos olímpicos). No caso de Francisco González Redesma, que é um dos mais curiosos romancistas espanhóis da actualidade, há uma rapariga apaixonada a quem o homicida corta mesmo o seio direito.

No México, Paco Ignacio Taibo II, usa indiscriminadamente facas, pistolas, espingardas, granadas, a recordar-nos os tempos heróicos das guerras mexicanas. Num dos seus livros, no capítulo inicial de *A Quatro Mãos* (que o presidente Clinton declara ser um dos seus livros de cabeceira), ele escreve como cerca de dez metralhadoras fazem e reduzem a passador um carro de Pancho Villa, o general herói de Chihuahua, sendo este, portanto, um assassínio como deve ser.

Embora o cadáver de *A Dança do Lago*, de Raymond Chandler, não estivesse em boas condições quando o recu-

peraram, nada, mas nada, se aproxima dos cadáveres de James Ellroy neste domínio. Esses são de primeira categoria.

No caso do paradigma britânico, para fazer um balanço, raramente há sangue e raramente há decomposição, quer em Agatha Christie, ou em Anthony Berkeley, os corpos estão quase sempre muito bem conservados. Mesmo em Ruth Rendell ou P.D. James, nossas contemporâneas, para não reter Dick Francis, há um sentido de razoabilidade que nos permite uma autopsia mais ou menos correcta e limpa. A P.D. James trabalhou num laboratório de polícia e as descrições de cadáveres presentes nos seus livros não têm nada a ver com aquelas incongruências e algumas trapalhadas dos livros de Ellroy, Mosley e mesmo de Hadley Chase.

Em Portugal, não tenho verificado grandes violências, o que dá razão ao nosso horror à morte e ao escândalo. Eu próprio, além de, na maior parte das vezes, ter escolhido mulheres para o papel de homicidas, só no último livro é que desfiz o rosto de um cadáver, mas nem por isso avancei muito, por razões familiares - os pais são muito sensíveis. De qualquer modo, tenho algum cuidado nessa matéria, porque me lembro de ler alguns romances de Camilo Castelo Branco, histórias anteriormente publicadas em folhetins de jornal, onde não raro encontrei personagens que, capítulos atrás, tinham sido varados à escopeta e que, de repente, renasciam no capítulo a seguir. Como eram folhetins, Camilo esquecia-se e apareciam logo ali, depois de mortos, cheios de vida, prestes a devorar um capão à moda do Minho - e prestes a morrer outra vez.

No entanto, não se pode dizer para lá destes casos, para lá desta caricatura avançada pelos inimigos do policial, que, pelo facto de um escritor policial, como James L. Roy, ter construído uma narrativa com sessenta cadáveres, tenha a polícia atrás de si. Esta noção de morte policial não é a noção da morte real. Por um lado, no romance policial clássico passava com sendo uma espécie de divertimento superior (a descoberta do criminoso é que era importante, o cadáver estava "abandonado"), razão porque, nesse tal paradigma britânico, os cadáveres apareciam sempre bem arranjados. Geralmente, nos casos dos livros de Dorothy Sayers, os cri-

Johnie Walker
o policial clássico
sobre os cadáveres
nos romances em
Portugal

Ilustração 31 - Páginas do livro *Do mundo da imaginação à imaginação do mundo*. Lisboa, Edições Fim de século, 1999. p. 170-71.

tos tão estranhos, de gente tão estranha, e geralmente mal comportada, como a que aparece nestes livros policiais.

De qualquer modo, o problema central da novela policial, ali é a morte. Mas, mais do que a morte, é o desaparecimento e o silêncio que se abate sobre o vazio da morte. Tal como em toda a literatura antiga, em que o que se buscava era o mistério e o seu desvendado, nas novelas policiais o grande mistério é o do desaparecimento de homens e mulheres reais que, durante um fragmento de narrativa, durante um pedaço de literatura do mundo, condensam as expectativas, as possibilidades, as tensões de um drama, de uma tragédia afectiva e até de um desejo de se eternizar, não só como personagens de uma história de papel, mas como personagens que participam na nossa própria vida. A história dos homens é a história das suas narrativas e o seu centro é, além das personagens, o lugar de todas as pulsões que determinam a proximidade e o afastamento da morte, que é o único obstáculo a essa eternização das personagens. É legítimo, por isso, que os homens queiram escapar à morte, queiram escapar ao esquecimento e é talvez por isso que se escrevem romances, que se escreva poesia e que se escreva tudo aquilo que ao fim destes anos nos rodeia, para podermos escapar ao medo da morte e ao medo da vida.

Durante as últimas décadas, o destino da ficção não foi jogado nos seus exemplos, mas na sua crítica e na sua desconstrução. Os narradores, muitas vezes, são os próprios escritores. Os problemas centrais de parte dessas narrativas são os da arte de escrever. O objecto de grande parte desses romances, da grande literatura, acaba por ser, frequentemente, o próprio romance e a sua própria natureza, como se qualquer escritor devesse estar à beira de um radical ataque de nervos ou de um esgotamento que, de qualquer modo, tem pouco de sinceridade. Aquilo que é muito comum designarmos como narrativa popular, *trash*, *pulp*, geralmente não, sem qualidades literárias significativas, pode acabar por constituir um reduto dessa necessidade, inerente ao género humano, de ouvir histórias ou de as contar, de reinventar um mundo a partir de histórias do mundo e construir um universo credível, desejável e sobretudo aceitável por parte dos leitores, que dessa forma se transformam em personagens.

172

Deste modo, a literatura policial acabou, à sua maneira, por constituir aquilo que designaria como uma espécie de reduto da arte narrativa pura. Isto é, de reduto do romance como arte de contar uma história. E a ficção em geral, hoje em dia, não escapa às marcas que o policial atecado para elaborar os seus truques, as suas matemáticas, as suas geometrias, os seus silêncios e a sua arte de criar o *suspense*. Quer nas suas formas mais cristalizadas, quer nas suas formas ingênuas, o policial deixa de existir como tal, como género à parte.

1º É que, no primeiro dos casos, nas formas que iniciam e repetem os seus modelos fundadores, trata-se de uma paródia consentida, de uma caricatura em que o crime é um divertimento superior e a investigação é apenas um jogo de deduções que podem ocupar o tempo do leitor, como as crianças se divertem com as peças de *lego*. E toda a investigação criminal é como preencher os lugares vazios num puzzle.

2º No segundo caso, em que o policial se ultrapassa a si próprio, em que não se preocupa em ser policial, o importante é o conjunto de invenções, de instrumentos, de modos, de artifícios e de sinais afectivos de que a narrativa se serve para postular um sentimento muito mais geral, que é o da proximidade da morte ou da contiguidade do desaparecimento do homem no mundo em que essas personagens vivem, rodeadas de medo.

O que é fascinante, por exemplo, no *"The Long Goodbye"*, de Raymond Chandler, não é o assassinio de Roger Wave, nem a fuga de Terry Lenox, mas é o complexo conjunto de laços que acaba por unir Philippe Marlowe à ideia da amizade, à ideia do destino que não se cumpre na existência pura e simples, mas que acaba por se extinguir na procura de uma história, que vai jogar o seu destino a todas as horas do dia.

Há um lado de divertimento em todo o imaginário do romance policial, o que faz dele um género procurado e com acções em alta na *Bolsa de Leituras*. Esse lado existe tanto em Conan Doyle, como em Mcdonald ou em P.D. James, que é o jogo de hipóteses que se colocam ao narrador

e ao leitor para a descoberta de um criminoso, ou das razões de um crime, e que, fazendo pressupor que o narrador está na posse de toda a história (o que é rigorosamente mentira), leva o leitor a participar de forma mais activa na construção da própria história.

Hoje, quando tanto se fala de textos construídos através de redes digitais, através da *Internet*, e que é a sétima maravilha para os experimentadores das novidades tecnológicas, no fundo isso não passa de uma velharia para quem conhece os métodos de construção de algo tão simples como *O Mistério da História de Sintra* ou como um romance de Agatha Christie.

Os exemplos da chamada ficção seria não são, hoje em dia, muito eloquentes. No princípio da nossa era, quando o Ocidente se reerguia, depois do desaparecimento dos grandes impérios da Antiguidade, era à poesia e à literatura em geral que cabia descobrir o sentido das coisas e, sobretudo, os seus mistérios. Actualmente, a literatura, à excepção da poesia, não se preocupa, nessa sua versão institucional, com nenhum mistério. Curiosamente, são as ciências - a física, a matemática, a astronomia, a biologia - que tomam a seu cargo a revelação da caminhada na direcção dos mistérios. O que significa que o que se revela mais importante na matéria destas ciências talvez não seja tanto as descobertas que fazem, mas o modo como se chega a elas. É essa a riqueza do próprio romance policial, a história dos processos de descoberta. Em certa medida, o policial no campo literário garante a continuidade das histórias. E a sua paródia não é senão a reinvenção daquilo que são os temas que constituíram as perturbações da literatura: o medo, a morte, a procura, a inquietação perante o mistério. Na medida em que estas são as marcas do policial, toda a literatura é policial e todo o imaginário literário está ligado inevitavelmente ao romance policial.

Esta morte, de que falam os policiais, não é realmente a verdadeira. É a brincar. Como na literatura.

ENCONTRO COM ALMEIDA FARIA SÍNTESE POR INÊS PEDROSA

Francisco Lopes apresentou o autor, dando conta da viva recepção crítica de que a sua obra provocou, desde o primeiro livro, *Rumor Branco*. Em seguida, Almeida Faria traçou a sua autobiografia, com as palavras que aqui se reproduzem: "Embora o meu primeiro livro tenha gerado uma certa polémica, não a provoquei, dada a minha ingenuidade na época. Escrevi o que ia contra certas convenções, mas não imaginava que resultasse numa polémica, que é hoje histórica. O meu único pretexto era o meu livro. Apenas tornei mais visível uma clivagem inevitável relativamente ao fim do neo-realismo, que há muito estava anunciado.

Costumo dizer que fui para Filosofia porque me envergouhava de gostar de Literatura - que nesse tempo era uma coisa para meninas. A Faculdade de Letras era, de facto, chamada a 'escola das meninas', tendo eu, portanto, que escolher aquele curso considerado menos feminino. Enquanto frequentava Direito crei alguns problemas (estávamos nos anos da célebre Crise Académica de 62/63), porque, além de escrever este primeiro livro, assinei, na minha inocência, um artigo no jornal da Faculdade, chamado 'Autópsia do Ensino'. Nessa época, o ensino ainda não se considerava morto, muito menos autopsiado. Consequentemente, fui mal visto por alguns professores célebres na época, como Marcello Caetano, que aproveitou para, numa aula de Direito Administrativo, me interrogar durante cinquenta minutos, diante de todo o auditório, sobre a legislação acerca da tabernas (os horários e todos os pormenores sobre o seu funcionamento). Quiseram provar que, realmente, eu não iria longe e