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

ANA SILVIA GRIGOLIN

**O jogo estético na obra de Pepetela: A subversão da forma como um novo modo de
expressão no mundo contemporâneo**

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

ANA SILVIA GRIGOLIN

O jogo estético na obra de Pepetela: A subversão da forma como um novo modo de expressão no mundo contemporâneo

*De acordo com o
1.ª edição 15/05/2014*

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

ANA SILVIA GRIGOLIN

O jogo estético na obra de Pepetela: A subversão da forma como um novo modo de expressão no mundo contemporâneo

Dissertação apresentada ao Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Tania Celestino de Macêdo.

Versão Corrigida

São Paulo

2013

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada à fonte.
Para contato com a autora, utilizar o e-mail: grigolin@terra.com.br.

FICHA CATALOGRÁFICA

Grigolin, Ana Silvia

O jogo estético na obra de Pepetela: A subversão da forma como um novo modo de expressão no mundo contemporâneo / Ana Silvia Grigolin; orientadora: Tania Celestino de Macêdo. – São Paulo, 2013. 74 p.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

1. Pepetela, 1941-. 2. Literatura Angolana. 3. Romance Policial. 4. Cidade. 5. Paródia. I. Título. II. Macêdo, Tania Celestino de.

FOLHA DE APROVAÇÃO

GRIGOLIN, Ana Silvia.

O jogo estético na obra de Pepetela: A subversão da forma como um novo modo de expressão no mundo contemporâneo.

Dissertação apresentada ao Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Titulares:

Prof^a. Dr^a. Tania Celestino de Macêdo – Universidade de São Paulo.

Julgamento:_____. Assinatura:_____.

Prof^a. Dr^a. Vera Lúcia da Rocha Maquêa – Universidade do Estado do Mato Grosso.

Julgamento:_____. Assinatura:_____.

Prof^a. Dr^a. Debora Leite David – Universidade de São Paulo.

Julgamento:_____. Assinatura:_____.

Suplentes:

Prof^a Dr^a Rejane Vecchia da Rocha e Silva – Universidade de São Paulo.

Julgamento:_____. Assinatura:_____.

Prof^a. Dr^a. Marinei Almeida – Universidade do Estado do Mato Grosso.

Julgamento:_____. Assinatura:_____.

Prof^a. Dr^a. Heloisa Pires Lima – Universidade de São Paulo.

Julgamento:_____. Assinatura:_____.

Dedico este trabalho à minha família, pela paciência e pelo amor que me dedicaram durante todos esses anos. Obrigada.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof^a Dr.^a Tania Celestino de Macêdo, pela paciência e dedicação durante a elaboração deste trabalho.

Aos colegas e professores do programa de pós-graduação da USP, pelos incentivo e pelas trocas de ideias.

Aos amigos Vilma Martinho, Raphael Yanes e Priscilla Pina pelo carinho e incentivo constante.

Aos amigos Elisabete Monteiro e Antonio Lessa pelo carinho e pelas palavras de apoio.

Aos meus pais, a quem devo a vontade de buscar a verdade e de nunca desistir dessa busca, por me ensinarem o gosto pela leitura e por manter a nossa casa sempre repleta de livros.

Aos amigos, pelas palavras de apoio, pelo carinho, pela companhia durante este percurso.

“Cada civilização possui um pensamento racional, empírico, técnico, e também um saber simbólico, mitológico e mágico. Em cada civilização há sabedoria e superstições.”

Edgar Morin

“[...] seja universal, goste igualmente de todas as coisas – jamais despreze a diversidade infinita das coisas e das formas”.

Leonardo Da Vinci

RESUMO

GRIGOLIN, Ana Silvia. **O jogo estético na obra de Pepetela: A subversão da forma como um novo modo de expressão no mundo contemporâneo**. 2013, 74f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013.

Esta dissertação tem por objetivo estudar a subversão da forma do romance policial clássico nos livros *Jaime Bunda, o agente secreto*; *Jaime Bunda e a morte do americano* e *O Terrorista de Berkeley, Califórnia*, do autor angolano Pepetela que recria o gênero com o uso da paródia, da ironia, da polifonia e do riso. Traça-se um panorama do romance policial em Angola, desde o século XIX para situar o autor estudado e verificar-lhe as rupturas com o gênero. Segundo a pesquisa, a originalidade do escritor aparece com o uso da multiplicidade de gêneros narrativos para compor estas narrativas policiais, explorando a própria natureza do romance, ou seja, a sua permeabilidade a todo gênero. O trabalho ainda estuda as possibilidades que o romance policial de Pepetela propicia de uma análise sobre a complexidade social e as relações de poder exercidas no seio da sociedade angolana, uma vez que, o benguelense explora, por meio de suas personagens, as situações experienciadas pelos habitantes da cidade, exibindo-a sob os signos da solidão, do crime, da doença e da sedução.

Palavras chaves: Pepetela, literatura angolana, romance policial, cidade, paródia.

ABSTRACT

GRIGOLIN, Ana Silvia. **The aesthetic language game of Pepetela: The subversion of form like a new way of expression in the contemporary world.** 2013, 74f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013.

This dissertation aims at studying the subversion of the classic form of the detective novel in the books: *Jaime Bunda*, *Secret Agent*, and, *Jaime Bunda and death of the American* and *The Terrorist Berkeley, California* by the Angolan writer, Pepetela, who recreates the genre by the use of parody, irony, polyphony and laughter. Moth is an overview of the detective novel in Angola since the nineteenth century to situate the author studied and verify it breaks with the genre. According to research, the originality of the writer appears with the use of the multiplicity of narrative to compose these police narrative genres, exploring the nature of the novel, its permeability to the whole genre. The paper also considers the possibilities that the crime novel by Pepetela provides an analysis on the social complexity and power relations exercised in Angolan society, since the Benguela explores, through its characters, the situations experienced by inhabitants of the city, bringing it under the signs of loneliness, crime, disease and seduction.

Key words: Pepetela, Angolan literature, Thriller, city, parody.

SUMÁRIO

Lista de Abreviações.....	11
Introdução.....	12
I – Capítulo Um: Caminhos do romance policial.....	15
1.1 Romance policial clássico e Romance Noir	16
1.2 Romance policial e a contemporaneidade	23
1.3 Angola e o nascimento do gênero policial	28
1.3.1 Augusto Bastos e o romance policial	30
1.3.2 Dario de Melo e o romance policial	33
1.4 Reflexões do capítulo	36
II – Capítulo dois: “Desvios e atalhos do romance policial em Pepetela”	38
2.1. A Subversão da forma	39
2.2 Os narradores	43
2.3 Os personagens.....	44
2.4 O espaço	49
2.5 O Terrorista de Berkeley, Califórnia.....	52
2.6 Reflexões do capítulo	56
III – O Desfecho.....	59
1.1 Considerações finais.....	59
Referências Bibliográficas.....	68

LISTA DE ABREVIATURAS

- **RP** – romance policial
- **JB1** – Jaime Bunda, o agente secreto
- **JB2** – Jaime Bunda e a morte do americano
- **TBC** – O terrorista de Berkeley Califórnia
- **NA** – Aventuras de Ngunga
- **RA** – Romance de aventura

Introdução

Esta dissertação de mestrado é fruto das leituras de obras africanas de língua portuguesa e focaliza um de seus mais importantes autores, o angolano Pepetela. Dentre os títulos publicados pelo autor, um grupo deles atraiu nossa atenção: os seus romances policiais, *Jaime Bunda o agente secreto*, 2001; *Jaime Bunda e a morte do americano*, 2003 e *O Terrorista de Berkeley, Califórnia*, 2007. Essas narrativas nos despertaram para a possibilidade de desenvolvermos uma análise comparativa da forma, como expõe Claudio Guillén em seu livro *Entre lo uno y lo diverso*.

Percebemos que, embora o gênero policial tenha sido consagrado pelo público, uma parte do meio acadêmico o classifica como “literatura de massa”. Esta é apenas uma denominação dentre as várias que nomeiam o fenômeno dos textos de grande tiragem; o romance policial “tornou-se um dos tipos de literatura mais vendidos de todos os tempos, e sua vendagem expressiva é uma das características que o inscrevem no tipo de literatura que convencionou chamar de *Best-Seller*, (...)” (PORTILHO, 2009: 03). Isso pode estar ligado ao fato de que, no seu surgimento, esse estilo de narrativa explorava o “desejo de sensação”, termo usado H.L.Manse em seu artigo *Sensation Novels*, publicado pela *Revista Quartely Review* em 1863, como veremos no capítulo um. Deste modo, essas histórias atingiram um vasto número de pessoas independente da classe social as quais pertenciam.

Nosso trabalho analisa a subversão da forma clássica do romance policial pelo escritor em estudo ao lançar mão de alguns elementos como: a ironia, a polifonia, o riso, pitadas do grotesco e a paródia, elemento importante na construção, principalmente, da série *Jaime Bunda*, de maneira que faremos algumas colocações.

Em seu *Dictionary of World Literature*, Shipley define a paródia como “uma composição em que as características de modo e espírito de um autor, ou de uma classe de autores são imitadas que, de modo a fazê-las parecer ridículas” (Shipley, 1953: 298). Ele ainda a divide em três tipos: Verbal – alteração de uma palavra do texto –, Formal – quando os efeitos técnicos e o estilo de um escritor são usados para a zombaria – e Temática – a caricatura da forma e do espírito de um autor. Já Sant’anna diz que “modernamente a paródia se define através de um jogo intertextual” (Sant’anna, 2006:12), pois “o texto parodístico [...] é uma nova e diferente maneira de ler o convencional. É um processo de liberação do discurso. É uma tomada de consciência crítica” (Sant’anna, 2006: 31).

Talvez seja esse motivo a escolha do uso da paródia na série Jaime Bunda, uma vez que ela deforma o texto original, subvertendo sua estrutura. Permitindo ao angolano subverter a estrutura estável da forma clássica do romance policial e possibilitando-o a uma maior liberdade crítica em relação ao mundo e as coisas do mundo.

Os objetos desta pesquisa são, como já referido, os romances *Jaime Bunda, o agente secreto*; *Jaime Bunda e a morte do americano* e *O Terrorista de Berkeley, Califórnia*, estudados a partir de uma focalização que privilegia a subversão da forma clássica do romance policial engendrada pelo autor e o poder inovador que isso proporciona a esses livros, e que se estende ao conjunto de sua obra.

A investigação proposta por este estudo tem seu ponto de partida nas seguintes indagações: Como os três textos tomados para estudo seguem uma orientação contemporânea do gênero, e ao mesmo tempo, em que medida, recorrendo a um gênero codificado, os romances de Pepetela apresentam uma singularidade angolana.

Contemplando a essas questões, estruturamos esta dissertação em três capítulos.

O primeiro deles faz uma breve reflexão sobre o surgimento da narrativa policial, a exploração do desejo de sensação, como já mencionado, que tem acidade moderna e industrial como cenário de suas histórias e esse ambiente nos introduzirá a personagem do detetive. Uma vez que ele é seu principal leitor e ela fator primordial para o seu labor investigativo. Falaremos um pouco a respeito da diferença entre o romance policial clássico e a série *Noire* a relação do romance policial com a contemporaneidade. À luz dessas reflexões, situaremos o nascimento do gênero policial em Angola. Para isso, nos apoiamos nas teorias de Robert M. Pechman, Jacques Dubois, H.L.Manse.

A segunda parte discute o romance policial em Pepetela, os desvios propostos pelo autor em relação ao gênero policial em Angola, resultando na criação de uma estética que tem suas histórias ambientadas nas cidades de Luanda e Benguela.

Percebemos, ao fazer menção a outras obras de sua autoria, que o escritor em estudo não é calcificado numa única forma, ou seja, ele não escreve apenas romances históricos, ou romances políticos. O benguelense sabe se utilizar da permeabilidade do gênero romance, agregando a ele outros gêneros literários, o que faz com que sua práxis artística seja inovadora e criativa. Aspecto que, também, abordaremos neste capítulo. Balisamos-nos pelas teorias de Carla Portilho, FabriceSchurmans, Tania Macêdo, M. Bakhtin.

Por fim, a terceira parte, nossas considerações finais sobre as reflexões aqui levantadas onde buscamos sustentar os pontos fundamentais dos argumentos deste trabalho, ancorando-

nos nas teorias de Linda Hutcheon, M. Bakhtin. Assim, esperamos que nossa análise contribua como um ponto de referência para pesquisas futuras.

CAPÍTULO I

CAMINHOS DO ROMANCE POLICIAL

Este capítulo tem como objetivo propor uma reflexão sobre as diferenças entre o Romance Policial clássico e a série *Noir*, alguns aspectos sobre a figura do detetive: um dos pilares da narrativa policial e a partir dessas reflexões, situar o nascimento do gênero policial em Angola.

Vale mencionar que este gênero teve suas origens nos romances de aventuras, onde a ação era a tônica da narrativa. Depois surgiu o romance de espionagem, ou seja, a espionagem era o centro da intriga. Por fim, o romance policial, histórias em que o raciocínio lógico suplanta a força e a ação. Isso não quer dizer que a ação será banida dos livros policiais. Em muitas narrativas ela estará lado a lado com a solução lógica baseada no raciocínio.

Por ser flexível e popular essa literatura angariou um grande número de fãs ao longo dos tempos, pois respondeu e ainda responde a

uma necessidade de sobrepujar a monotonia crescente e a estandardização do trabalho e do consumo da sociedade burguesa através de uma inofensiva reintrodução da aventura e do drama na vida cotidiana (MANDEL: 1988,25).

1.1 Romance policial clássico e Romance Noir

Não há uma data precisa que marque o nascimento do gênero policial, mesmo porque ele foi um desdobramento do romance de aventura.

Como já mencionamos na introdução, em seu surgimento esse estilo narrativo explorava o “desejo de sensação”, suas histórias eram carregadas de excitação e emoção.

Seria quase parecido com o paradoxo de Cabanis, ‘Os nervos, isso tudo é o homem’, é como se ele tivesse sido banido do reino da filosofia, somente para reivindicar um império maior no domínio da ficção- pelo menos, se julgarmos pela ampla classe de escritores que parecem não reconhecer nenhum outro elemento da natureza humana a que podem recorrer. Somente excitação e emoção, parece ser esse o grande final que eles visam atingir – um fim que deve ser realizado a qualquer custo de uma forma ou de outra - si possis, recte, si non, quocunque modo- (MANSE, 1863: 482).

A comparação é estabelecida, porque Cabanis, Pierre Jean Georges (1757 – 1808), fisiologista e filósofo francês,

Reduz a vida mental do homem às sensações provenientes de objetos externos. Ele reduz toda a vida consciente à fisiologia, ao funcionamento do sistema cerebral, sistema que é órgão do pensamento e da vontade. O cérebro digere de algum modo as impressões e produz organicamente a secreção do pensamento. A vida é meramente uma organização de forças físicas. O pensamento é resultado de “secreções” no cérebro análogas à secreção da bile pelo fígado. O comportamento depende do arranjo de elementos naturais. A consciência é efeito dos processos mecânicos e a sensibilidade, que é a fonte da inteligência é uma propriedade do sistema nervoso (REALE, 1991: s/p).

Para Manse os escritores desse estilo narrativo, “romance sensação” estariam fazendo a “mesma coisa”, ou seja, escrevendo para os nervos e deste modo suprimindo o desejo do leitor e conquistando um vasto número de pessoas, formavam-se o hábito e o gosto da nova geração, independente da classe social. Como consequência, houve um condicionamento da escrita por parte dos profissionais daquele período, do século XIX. Pois quanto maior a procura, maior a demanda, logo, o livro é vendido como uma mercadoria.

Deste modo, a publicação de livros na França e na Inglaterra como: *Zadig*, 1747, de Voltaire; *As aventuras de Caleb Williams*, 1794, de William Godwin; *A Pedra da Lua*, 1868, de Wilkie Collins; *Memórias de Vidoq*, 1828-1829, de Émile Gaboriau, entre outros. Teriam contribuído com elementos na formação do gênero policial. No entanto, a estrutura literária que conhecemos como estrutura dos romances policiais clássicos, ou os romances de enigma, com feições modernas, é criada por Edgar Allan Poe no conto *Os Crimes da Rua Morgue*, em

1841, seguido pelo *O Mistério de Marie Roget*, 1842 e *A Carta Roubada*, 1844, “uma vez que Auguste Dupin, é o protótipo do detetive amador, soluciona o mistério através de pura técnica analítica” (MANDEL: 1988,41).

Esta estrutura apresenta sempre duas histórias: a do crime e a do inquérito. “A primeira termina antes de iniciar a segunda. E a segunda por sua vez é contada por um amigo do detetive, (...) ela é precisamente a história do livro” (TODOROV: 2006,97), pois nesta organização narrativa, não se enfatiza o crime, mas a investigação. Assim, os personagens desta segunda história não agem, eles descobrem, quando reconstituem os fatos por meio das pistas que os levam ao culpado. Isso nos permite inferir dois conceitos: “o ver e o dizer. Alguém mata sem ser visto e um outro, o detetive, irá reconstituir pela palavra, o que não viu. Desta forma, quando o dito coincidir com o visto, o enigma estará resolvido” (REUTER: 2011,45). Porque “o detetive mostra o que ninguém consegue ver, tornando-se uma figura exemplar no equilíbrio da ordem, desde que dono de uma sensibilidade excepcional que lhe permite ler, onde a ninguém é dada a leitura” (PECHMAN, 2002: 275).

É o que notamos quando Holmes observa Watson pela primeira vez, revelando mais tarde ao amigo como intuiu que ele regressava do Afeganistão.

A Observação é, em mim, uma segunda natureza. [...] Eis aqui um homem com ar de médico, mas ao mesmo tempo com gesto de militar. É evidentemente um médico do exército. Acaba de regressar dos trópicos, porque tem o rosto bronzeado e essa não é a pigmentação natural de sua pele, já que os punhos são brancos. Sofreu privações e enfermidades, conforme demonstra seu rosto abatido. Além disso, sofreu um ferimento no braço esquerdo, pois o mantém numa posição rígida, pouco natural. Em que lugar dos trópicos poderia um médico do exército inglês ter passado por tantas dificuldades e ser ferido no braço? No Afeganistão, naturalmente (in *Um Estudo em Vermelho*: DOYLE, 2002: 21).

Outro exemplo, desta característica de observação e leitura de uma situação, surge em Bastos, quando Zimbardo, nosso Sherlock lusitano, visita a vítima em sua residência,

[...] não havia no doente sintomas nem vestígios de intoxicação, notando-se-lhe apenas o brilho dos olhos e a ligeira dilatação das pupilas. [...] Aquela dilatação das pupilas do enfermo, [...] Aquela fraqueza e diminuição de movimentos! E aquele sono profundo, quase cataléptico, parecendo provocado por algum narcótico.
[...]
E, se houvesse um crime, teríamos entre mãos um caso de envenenamento (In *O Sinal da Morte*: BASTOS: 1932 s/p.).

Nos dois exemplos acima, percebemos o trabalho com o olhar, como isso é crucial para o desvelar de fatos e ou detalhes importantes durante uma investigação criminal. Talvez, porque frequentemente, ele descobre que as coisas nem sempre são o que parece ser, e acaba

tornando-se uma figura importante no processo de restabelecimento da ordem social. Uma vez que, por meio do RP clássico “a burguesia celebra a vitória da sua ‘classe’ sobre as forças da obscuridade” (idem, 2002: 276). Mas não é uma vitória completa, pois em algum lugar, há outro assassinato ocorrendo, ou à espera de ser investigado.

Esta reconstituição será contada ao leitor por meio de uma narrativa memorialística, um narrador-testemunha, de acordo com Norman Friedman, é quem narra estas histórias, exemplo: Dr. Watson para Sherlock Holmes, Capitão Hastings para Hercule Poirot e Archie Goodwin para Nero Wolfe. Diríamos que ele é também um porta-voz do protagonista e ao mesmo tempo um leitor da história, pois observamos os fatos por meio do seu olhar, ele ordena e centraliza os acontecimentos e as ações do romance de acordo com o que vê, por isso as histórias são temporais e de linearidade cronológica. São os seus passos que o leitor comum acompanha. Deste modo, as revelações e explicações finais sempre terão um impacto sobre este leitor, que aguarda o desvelar do mistério. Se esse leitor acompanhasse o detetive? Talvez encontrasse as respostas antes do desfecho final.

Há publicações de outros autores como: Chesterton, Earl Derr Biggers, Edgar A Poe, etc. em que a narração fica por conta de outro personagem da história, ou por um narrador não nomeado, como nas *Aventuras Policiais do repórter Zimbro* e *Inaldino* de Dario de Melo, que discutiremos mais adiante.

Ela nos apresenta um detetive particular, linear como figura chave, suas ações irão desencadear outras ações e reações. Ele, o detetive, é o herói da história, honesto, incorruptível, tem raciocínio exemplar e coragem. Quando os crimes são solucionados, há sempre uma explicação lógica e científica. Percebemos então, a influência do pensamento positivista, que irá reforçar o que há de positivo para a coesão social, porque despreza tudo que interfere no funcionamento da ordem instituída pelo poder dominante. Nesse momento é necessário institucionalizar e consolidar a sociedade burguesa, e os critérios serão: a regularidade, a normalidade, a funcionalidade e a ordem, no sentido de garantirem a coesão de um tipo de projeto político assumido e propagado como natural.

Assim, projeta-se na figura do detetive a infalibilidade, ou seja, não há caso que ele não possa resolver. Informa-se, por meio dos romances policiais, para um vasto número de pessoas, que tudo se encontra na mais perfeita ordem, na mais perfeita harmonia, que todo desequilíbrio é estabilizado, que os “maus”, ou seja, os comportamentos inaceitáveis, que diferem da ordem social estabelecida, serão punidos. Vive-se a paz social. Veicula-se um falso equilíbrio que, na verdade, beneficia pouquíssimas pessoas. Porque, de acordo com Pechman, “pelo menos, no século XIX no romance policial, não há qualquer contestação de

valores. Trata-se, simplesmente, da violação da lei, que deve ser recomposta.” (PECHMAN, 2002: 275) Desta forma, pensamos que a ficção detetivesca do século XIX, apresentava ao leitor um mundo todo explicado, como se não houvesse desvios, nem imprevisibilidade. No entanto,

As cidades modernas cresceram incontrolavelmente, sem planejamento, infraestrutura e condições básicas mínimas. Dentre todos os transtornos e misérias suscitados por esse novo estilo de vida, o que parecia perturbar mais os espíritos era justamente o seu ineditismo que tornava os indivíduos envolvidos perplexos e destituídos de recursos para entender e enfrentar uma situação completamente inesperada (SEVCENKO, 1985: 71).

Podemos citar como representantes do romance policial clássico, além dos já conhecidos Edgar A. Poe, Sir. Arthur Conan Doyle, Wilkie Collins, R. Austin Freeman, Mary Roberts Rinehart, Gaston Leroux, Maurice LeBlanc e Agatha Christie, entre outros.

Seguindo a trilha das histórias policiais, chegaremos ao final da década de 1920, quando surge o romance *Noire*, ou romance negro, estilo narrativo criado nos Estados Unidos por Dashiell Hammett, introduzirá determinadas alterações em relação ao romance policial clássico. Uma delas está ligada à estrutura narrativa que antes apresentava duas histórias a do crime e a do inquérito. Agora essas histórias se fundem, formando uma só.

As primeiras histórias *Noire* foram publicadas na *Revista Black Mask*, fundada em 1920 pelo jornalista H.L. Mencken, caracterizava-se por ser uma publicação *pulp fiction*, ou seja, revista produzida em papel barato, posteriormente vendida para Eltinge Warner e Eugene Crow, alcançou o apogeu de vendas em 1930. Mas, em 1936, ao recusar-se a pagar os escritores, entra em decadência, perdendo grandes nomes da literatura policial da época, entre eles Raymond Chandler, e em 1951 deixa de ser produzida.

Porém, será o francês Marcel Duhamel, que em 1945 ao fundar a Editora Gallimard, cria e dirige a coleção *Série Noire*, que apresenta romances de suspense policial. Seus protagonistas são detetives durões. A maioria dos escritores desses romances são anglo-americanos como: Raymond Chandler, Dashiell Hammett, Horace McCoy, William R. Burnett, Ed McBain, Chester Himes, entre outros.

Ele apresenta sua coleção, num texto publicado nos primeiros volumes, com várias características opostas aos romances policiais clássicos, nesse texto definia os romances da *Série Noire* por aquilo que eles não eram, ou por aquilo a que eles se opunham.

O leitor desprevenido que se acautele: os volumes da Série Noire não podem, sem perigo, estar em todas as mãos. O amante de enigmas a *Sherlock Holmes* aí não encontrará nada a seu gosto. O otimismo sistemático tampouco. A imoralidade, admitida em geral nesse gênero de obras, unicamente para contrabalançar a

moralidade convencional, aí se encontra tem como os belos sentimentos, ou a amoralidade simplesmente. O espírito é raramente conformista. Aí vemos policiais mais corrompidos do que os malfeitores que perseguem. O detetive simpático não resolve sempre o mistério. Algumas vezes nem há mistério. E até mesmo, outras vezes, nem detetive. E então?

Então resta a ação, a angústia, a violência – sob todas as formas especialmente as mais vis -, a pancadaria e o massacre. Como nos bons filmes, os estados d'alma se traduzem por gestos, e os amantes da literatura introspectiva deverão fazer uma ginástica inversa. Há ainda o amor, de preferência bestial, a paixão desordenada, o ódio sem perdão, todos os sentimentos que numa sociedade policiada só devem ser encontrados raramente, mas que aqui são moeda corrente, e são, algumas vezes, expressos numa linguagem bem pouco acadêmica, mas onde domina sempre, rosa ou negro, o humor (Duhamell-1948, in REIMÃO, 1983: 53).

Se como narrativa Duhamell propõe uma guinada em tudo o que se vinha produzindo literariamente na área policial, o mundo também passava por reviravoltas como, a eminência da segunda guerra mundial, por exemplo. Em solo americano, o “crack” da bolsa em 1929 e a Lei Seca, período de 1920 a 1933, em que foi proibida a fabricação, venda e transporte de bebidas alcoólicas para consumo, culminando na venda ilegal do produto. Mandel comenta que nesse período “o crime atingiu sua maioridade, se expandindo das margens da sociedade burguesa até o âmago de todas as atividades e que a evolução do romance policial reflete a própria história do crime” (MANDEL, 1988: 61).

Então, observamos que, nessas narrativas são explorados e detalhados: as ações violentas, de caráter brutal e a agressão física. Assim, a partir das descrições externas e das ações e reações de cada personagem, fica a cargo do leitor, inferir qual o caráter, a personalidade e os sentimentos delas. Essas histórias também enfatizam e exploram ao máximo as situações angustiantes em que o personagem pode se envolver, admitindo todos os tipos de sentimentos, desde os mais corriqueiros até os bestais. No plano da linguagem encontram-se ao lado de expressões do cotidiano como gírias e palavrões, da mesma forma, humor cínico e corrosivo é presença garantida.

Em razão dessas características, a figura do detetive está longe de ser aquela propagada pelo romance clássico, pois em lugar de ser fino, elegante, bem educado, transforma-se em um homem rude, vulgar, áspero e deselegante, que vive rodeado de mulheres, às vezes envolvendo-se em relacionamentos conturbados e nada aceitáveis socialmente. O ícone desse tipo de narrativa é o detetive Sam Spade, personagem criada por Hammett. Porém há outros detetives *hard boiled* que também permaneceram na memória dos leitores como: Op Continental, de Hammett e Philip Marlowe de Raymond Chandler entre outras. Os *private eyes* das histórias *noir* não trabalham por benemerência, ou simplesmente em favor da moral social, eles são empregados assalariados e tem como lema cinco dólares por dia mais despesas.

Observamos então que o crime também se profissionalizou, tornou-se “organizado”. Sereza comenta que o romance moderno – o romance negro transferiu o problema da criminalidade do individual para o coletivo na medida em que anteriormente o crime era contra o Rei, ou contra Deus e, portanto o sujeito era imoral, indigno, ou pecador. Já na sociedade burguesa, o crime é cometido contra o coletivo. Portanto, o delinquente será um inimigo social, uma vez que quebra com o pacto com a ordem estabelecida.

Assim, percebemos que outros elementos da narrativa também sofreram alteração. O narrador, como já mencionado, nunca aborda aspectos psicológicos das personagens, não é uma narrativa memorialística, ela é construída no presente com o correr dos acontecimentos, narrativa e ação ocorrem juntas ao mesmo tempo. O detetive do “romance negro” vai a campo, se relaciona, se mistura com os demais membros da sociedade e às vezes deixando se envolver emocionalmente, e não resolve nada dentro da sua sala sentado em sua poltrona.

Observamos que há um centro estruturador nesses textos: a crítica ético-político-social, que dá um caráter engajado aos romances da Série Negra, pelo menos é o que podemos dizer a respeito das narrativas de Hammett. Deste modo, o leitor destas histórias é convidado a preencher lacunas, uma vez que, o detetive, personagem central das narrativas está sujeito a tropeços e enganos, não há um final inquestionável, e para um leitor mais perspicaz, pode-se perceber diferentes níveis de interpretação – onde caberia a crítica: política, social e ética – e desta maneira refletir, questionar e desvelar o mundo que o cerca.

Dessa maneira, ao entrarmos em contato com uma narrativa como *O Terrorista de Berkeley, Califórnia*, que se inicia com a investigação de uns e-mails, que foram barrados pelo filtro instalado na rede pelo FBI, estratégia adotada após o atentado terrorista em onze de setembro de 2001. Essas mensagens revelariam a intenção de um suposto atentado à *Golden Gate* e outros pontos de São Francisco, nos Estados Unidos, onde a história está ambientada. Porém, esta narrativa não se encaixa na estrutura do romance policial clássico, porque não apresenta duas histórias: a do crime e a do inquérito. Nem na estrutura do romance da série *Noir*, onde essas histórias aparecem fundidas. Somos, então, levados a considerar o surgimento de um terceiro estilo narrativo, em que temos, na verdade, uma narrativa permeada pelos elementos que caracterizam as histórias policiais: o crime, o criminoso, o detetive, a vítima e a investigação, seria ele um pseudo romance policial? No momento, podemos apenas tecer alguns comentários, por exemplo, que ele discute aspectos psicológicos da vítima, personagem na qual a história do livro é centrada, alçando o romance à outra dimensão, que discutiremos mais adiante. O detetive, aqui representado pela equipe do FBI, uma instituição governamental criada para controlar e manter a ordem social, seu lema é

fidelidade, bravura e integridade; cujo chefe é uma pessoa rude, preconceituosa, de espírito vingativo, raciocínio regular. Faz também, o papel de “assassino”, entre outras alterações introduzidas, que discutiremos no segundo capítulo desta dissertação.

Já na série Jaime Bunda, o primeiro livro: *Jaime Bunda, o agente secreto*, a estrutura narrativa apresenta três histórias: a história do assassinato da menina Catarina, a do inquérito e na terceira, um desmembramento da segunda, que é, na verdade a história do livro, a investigação recai sobre Sr. T. Teremos nessa narrativa, três narradores que se alternam na narração dos fatos, dois deles impessoais e não nomeados, e o outro, a personagem Malika.

No segundo livro, *Jaime Bunda, e a morte do americano*, a estrutura narrativa “segue” a estrutura clássica dos romances policiais: a história do crime, seguida pela história da investigação. Em ambas as publicações o autor se utiliza da linguagem coloquial.

Em relação à figura do detetive, há alguns aspectos a se contrapor. Jaime Bunda não possui o perfil do detetive das histórias clássicas de enigma e nem as características da série negra. Ele é mole, apanha da amante, come demais, é medroso, tem raciocínio mediano, empregado do S.I.G. Serviços de Investigação Geral, instituição pública responsável em manter a ordem social – a polícia das polícias. Possui uma qualidade: é muito observador, mas como coloca Portilho, essa característica “a princípio faz lembrar detetives cerebrais como Sherlock Holmes e Hercule Poirot, Jaime não consegue, entretanto, distinguir uma pista importante de um detalhe insignificante. (...) E não dispõe de qualquer técnica investigativa” (PORTILHO, 2009: 184).

Outro contraponto, que podemos estabelecer com os livros estudados: em JB a figura do investigador vai a campo, se envolve, mas nem sempre os resultados são os esperados, muitas vezes, ele complica tudo. Já a equipe do FBI, tenta solucionar o suposto “atentado” à *Golden Gate*, de dentro do departamento, sem se envolverem no caso propriamente dito, quem sai a campo são os outros, os policiais locais. Eles estão sempre a analisar papéis, e-mails, fichas, currículos. Apesar do método de trabalho dos detetives serem diferentes não exclui o fator engajamento, pelo contrário, o torna mais forte, pois a seu modo também apresentam uma crítica ético-político-social, tornando as obras uma resposta crítica ao sistema social estabelecido, transformando-as em agente cultural de seu sistema literário. Pois retiram o leitor de sua zona de conforto, conflitando-o com o que o circunda ao mesmo tempo em que cria uma estética literária própria.

Enfim, seja o detetive pertencente às histórias policiais clássicas, a *série noire*, ou as narrativas contemporâneas, a cidade representará sempre a condição para o exercício de seu trabalho e sua arma mais importante é o saber. Uma vez que o detetive é uma criação dela e

seu principal leitor. Pois a cidade é uma ruína, um labirinto de mistérios que a multidão encobre. Portanto,

despojado de todo signo social pela vida moderna, o homem da cidade é uma incógnita e, por isso mesmo, um perigo para aquele que deve identificar na multidão o “tipo criminoso”. Na sociedade de massas, no dédalo de ruas das grandes cidades, se desenvolve (PECHMAN:2002,279); o anonimato do número, aberto e flutuante. A certeza, quanto às identidades, se esbate. Desenha-se um medo do desconhecido que incita a se manter à distância de outrem. Na vida social, as classes sociais se enfrentam pelo olhar cada um investiga o desconhecido no outro”(HAROCHE, Claudine e COURTINE, Jean: in PECHMAN: 2002,279).

Por isso o detetive é a figura chave do romance policial, quando ele sai às ruas se esbarra com a cidade, com as multidões com todos os tipos de pessoas e situações. O que para o restante da população, ou grande parte dela, seria um horror, ele transforma em conhecimento para ajudá-lo na identificação dos sujeitos, dos “tipos criminosos”, e a decifrar os mistérios desconhecidos.

1.2 Romance policial e a contemporaneidade.

Desde seu surgimento até os dias atuais o gênero policial percorreu um longo caminho, passou por duas grandes guerras mundiais, o período conhecido como, Entre Guerras, a Era Dourada do romance policial na Inglaterra, época em que floresceram muitos escritores, nomes que se consagraram publicando este gênero, entre eles: Agatha Christie, Dorothy L. Sayers, Michael Innes e outros.

Acreditamos que inúmeros aspectos contribuíram para o sucesso dessas narrativas. Primeiro, o fato das pistas se construírem das minúcias do cotidiano, e esse reflexo moral e social se tornaria um dos traços interessantes destas histórias de detetives. Pois, de acordo com Pechman, o crime nos permite

(...) observar os processos de transformação urbana e social. Através da criminalidade, a questão das multidões e das classes perigosas ganha sentido tanto na dimensão da preservação de uma paxurbis quanto na manutenção de uma ordem política mais ampla. A cidade, pelo crime, se transforma no eixo de equilíbrio da sociedade (PECHMAN, 2002: 260).

As classes perigosas a que o crítico se refere, eram os moradores dos bairros mais pobres, os bairros ruins como eram chamados, pertenciam a um mundo espremido entre o crime e a miséria. Essas pessoas viviam numa condição de subsistência, péssimas condições

de moradia e de trabalho. Embora fossem moradores de grandes metrópoles viviam à margem social.

A questão das multidões é outro aspecto citado por Pechman e de grande impacto na vida social deste período, século XIX, em que cidades como Londres e Paris eram verdadeiras colmeias humanas. Sobre este assunto, Sereza expõe que na

passagem do século XVIII para o XIX, as sensibilidades sociais foram solapadas pelo fim do absolutismo monárquico e, com isso, todos os códigos de relacionamento baseados na etiqueta, fisionomia e “bom tom” cortesãos tiveram de ser redimensionados. A sociedade industrial conduziu a usos dos espaços, formas culturais e estruturas de poder diferentes do vivido até então. Se o palácio era o lugar do poder, onde a plebe não podia conviver com a nobreza, pois havia uma série de costumes que impediam sua convivência, a cidade industrial coletivizou o espaço, fazendo com que o burguês e o trapeiro tivessem que utilizar a mesma sarjeta – embora por motivos diferentes. No entanto, este mesmo sistema que dimensionou a libertação dos espaços. Construiu novas formas de hierarquização, jogando com os modelos de punição e interdição (SEREZA, 2008: 33).

Deste modo, o olhar passou a ser “fundamental”, porque numa sociedade que vive a insegurança, a identificação dos grupos e dos indivíduos é um processo chave, conforme observa Sherlock Holmes na narrativa, *Um Estudo em Vermelho*,

[...] Ao encontrar um indivíduo, aprender a descobrir imediatamente a sua história e a atividade que exerce, por mais ingênuo que este exercício possa parecer, aguça o sentido de observação. Pelas unhas de um homem, pela manga do seu casaco, pelos seus sapatos, pelas joelheiras nas calças, pelas calosidades do seu indicador e polegar, pela sua expressão, pelos punhos da camisa... em cada uma destas coisas a profissão de um homem é claramente indicada. Que o conjunto delas não esclareça um investigador competente é virtualmente inconcebível (DOYLE, 2002: 19).

Percebemos que a figura do detetive citadino está berçada no observador, aquele que vê e não perde nada de vista, e com o passar do tempo se torna especialista nesta técnica, da observação. Nessa condição de observador, uma de suas funções será a de organizador popular, obedecendo a uma pressuposta ordem social, e neste ambiente a figura do detetive representa a razão, a ordem e que se contrapõem ao ilegal. Uma vez que a ideia de uma sociedade civilizada completamente racionalizada é uma visão unilateral que talvez represente uma observância às leis de forma a garantir esta ordem. Pois, naquele momento da passagem da segunda metade do século XIX para o século XX, as urbes eram verdadeiras colmeias humanas, desta forma para um infrator não era difícil permanecer incógnito e dissolvido em meio a essa massa humana. Assim, o detetive tornou-se a figura-chave neste sistema, como um aliado útil dentro deste jogo social.

Porque é na multidão que o anonimato aparece e permite que as transgressões, as

fraudes, os crimes se infiltrem. Uma vez que, se “o indivíduo quiser, desaparece na massa, o criminoso dissimula sua culpa em meio a tantas pessoas indiferentes e desconhecidas” (Sereza, 2008: 37). Assim, como sobreviver ileso, como estar apto a compreender esta nova dinâmica social imposta pela sociedade industrial, como mover-se neste conglomerado de pessoas, ruas, avenidas, bairros, que guarda os mistérios do que chamamos: cidade.

Para Pechman, a vida nos grandes centros urbanos era sim permeada por suspenses e mistérios, na rua, na estrutura de classes da sociedade capitalista, no objeto de estudo da ciência, nas aventuras romanescas, enfim

Um suspense remete a outro e aponta para revelação maior, a miséria da condição humana na cidade. Mistério no sentido material, da sobrevivência incerta; miséria no sentido existencial, de uma sociedade construída entorno do fetiche da mercadoria, onde um é para o outro o cliente, o consumidor, o concorrente, o ladrão... o inimigo (PECHMAN, 2002: 265/266).

Deste modo, podemos dizer que o romance policial foi sensível a tudo isso, a tudo que permeou a sociedade nesse momento, ou seja, as importantes mudanças sociais e culturais como: a industrialização, o crescimento desordenado dos centros urbanos que incapazes de absorver a massa foram se expandindo na geração do que se tornariam os subúrbios. Um espaço social de pobreza ubíqua e onde a lei estava ausente sendo substituída pela criminalidade o que, em contrapartida, fez com que a polícia organizasse e renovasse seus métodos de trabalho. Pensamos que todas essas questões citadas anteriormente tenham influenciado as histórias policiais e, mesmo indiretamente, estejam presentes neste gênero literário e continuam até os dias atuais, pois muitas dessas situações ainda estão latentes na sociedade atual.

Além do que foi apresentado no parágrafo anterior, gostaríamos de mencionar o surgimento da fotografia. Por um lado esta tecnologia permitiu a polícia a ser mais precisa, possibilitando a ela formar um arquivo em que as fichas dos criminosos possuíam fotos, o que facilitou o processo de policiamento do indivíduo.

Por outro lado e talvez o mais interessante deles, é a ligação apontada sob vários aspectos, por Jacques Dubois entre o romance policial e a fotografia. Para o crítico ambos se estruturam para responder a demandas semelhantes. Já que a fotografia fixa o olhar, uma vez que ela retém o que é e não será mais e o romance policial seria a prática da fixação do olhar. Eles são produtos da sociedade do capitalismo, técnicas diferentes que nasceram com a cidade moderna e industrial e atendem as massas. Para o francês “as histórias de detetive jogaram no mercado o papel da ficção e a foto fez o mesmo com a imagem” (DUBOIS, 2006: 25).

Mais um aspecto a ser comentado, seria o fato dos romances poderem ser “consumidos”, lidos, a qualquer tempo, em qualquer lugar, especialmente nas viagens de trem. Os temas mais comuns eram: o mistério, a cidade e o homem urbano. Pois de acordo com Jacques houve algumas inovações que transformaram as relações sociais e que podem ter contribuído muito para o sucesso do gênero. A criação de uma extensa rede ferroviária, por exemplo, permitiu a criação de bibliotecas de estação, devido ao grande número de pessoas que circulavam por esses locais, fossem para utilizar os serviços férreos oferecidos ou simplesmente para se proteger do frio e da neve durante o inverno. Isso mudou a forma de circulação e consumo dos livros e jornais. Manse já citado, anteriormente, comenta exatamente sobre essa questão, em seu artigo publicado numa importante revista da época, *The Quartely Review*, em 1863. Ele chama a atenção para uma nova categoria de literatura, sensacionalista, na qual se enquadra o romance policial, que ganhou o gosto da “nova classe”. Entendemos como nova classe, a burguesia com baixa escolaridade, advinda das camadas inferiores ou mesmo rurais, mas que eram essenciais para a expansão dos serviços necessários à vitalidade da cidade. E várias razões haviam contribuído para este fenômeno: os periódicos, as bibliotecas circulantes e as bancas de livros das estações.

O que podemos comprovar com este pequeno trecho extraído do livro do historiador Eric Hobsbawm, falando sobre as viagens.

O capitalismo industrial produziu duas novas formas de viagens de prazer: turismo e viagens de verão para a burguesia, e pequenas excursões mecanizadas para as massas, em alguns países como a Inglaterra. [...] As excursões de um dia para as massas, se excluirmos as excursões em navios, nasceram na década de 1850 [...] (HOBBSAWM, 2011: 310).

Assim podemos pensar que as pessoas viajavam para tratar de negócios, visitar alguém doente, por motivo religioso, ou qualquer outro, devido à condição financeira em que se encontravam e por outro lado, tínhamos a burguesia e os aristocratas que faziam longas viagens, especialmente no verão. Viagens que contribuíram muito para a venda de livros nas tendas das estações ferroviárias.

Junte-se a isso, o surgimento da iluminação a gás que é utilizada primeiramente para iluminar as ruas e Paris foi a primeira cidade europeia a utilizar esta técnica em 1900, tornando-se então a primeira cidade iluminada, ganhando a alcunha de Cidade Luz. Este fato estimulou uma nova relação entre o interior – das casas – e o exterior, pois a luz artificial permitiu que as pessoas circulassem pela cidade, por suas ruas e praças, permitindo-lhes uma nova visão que ainda não existia, iluminando aquilo que era até então sombrio. Surge, na

literatura francesa, a figura do *flâneur*. Criado por Baudelaire, ele é aquele que anda pela cidade, que a observa, vê as pessoas e as mercadorias vendidas nas lojas, nas galerias e nas ruas. Ele é um apreciador da paisagem citadina e é a partir dele que a urbe passa a ser vista como uma paisagem.

Deste modo, podemos pensar o gênero policial como um “gênero emblemático, pois as histórias policiais participaram da aventura histórica da Modernidade, tanto no momento de seu surgimento, quanto na sua expansão” (DUBOIS, 2006: 55).

Porque, RP expõe as mazelas sociais por meio do crime, elas afloram devido aos desníveis culturais, sociais, econômicos, políticos e morais, daqueles que compõem o tecido social. Motivando os crimes pelas mais diversas razões: passional, desejo de poder, dinheiro, vingança, racismo, tráfico de mulheres, de drogas, de órgãos.

Logo, estaria a modernidade recente, termo utilizado por Jock Young, criminologista britânico, para se referir ao último terço do século XX e, ou a contemporaneidade apontando para um rompimento do contrato social? Qual o papel do romance policial contemporâneo? Seria o despertar para uma nova forma de discutir os conflitos inerentes às grandes cidades e ao sistema? Para Young,

o transgressor parece estar em toda parte, nas ruas e no alto escalão, nas partes pobres da cidade, mas também nas instituições estabelecidas para reabilitar e proteger, no mundo público dos encontros com estranhos, mas também no seio da família, nas relações entre marido e mulher, pais e filhos (YOUNG, 2002: 105).

Nesse contexto, o romance policial contemporâneo surgiria como uma nova fórmula para a crítica social, para a discussão dos conflitos na urbe, para expor sobre a fragmentariedade do homem urbano e os desníveis sociais e culturais que existem no interior do tecido social, uma vez que desnuda o sistema por meio do submundo que nela habita.

Desta forma, podemos comparar a cidade à

um corpo em modulação. Construída no cotidiano, nas potências de criação de sujeitos e comunidades, na organização dos espaços e dos tempos dos que nela circulam ou apenas vivem. Suas ordens e fluxos organizam e definem modos de vida e possibilidades de troca e nela aparecem as formas de resistência aos limites dados pelos esquadramentos do espaço, pelas partilhas que definem os lugares dos grupos e sujeitos, pela violência do mercado e pela parasitagem das múltiplas formas de financeirização da vida. A presença do outro, a impossibilidade de qualquer isolamento – por maior que seja o esforço – encontra na cidade o seu espaço de encontro e conflito (MIGLIORIN, 2001: 01).

Assim, inferimos que o RP contemporâneo transforma-se num mundo paralelo onde se reflete, mesmo que ficcionalmente, a ineficiência das instituições burguesas. Visto que, algumas são criadas para defender o cidadão comum e o “status quo” social e, no entanto têm

muitas vezes na figura de seus servidores os maiores contraventores da Lei. Indicando assim, uma perda e uma completa alteração, por vezes o rompimento de valores antes tidos como pilstras na organização e funcionalização da sociedade.

Deste modo, não teremos um personagem fixo que detenha o cargo como solucionador de crimes, porque na modernidade recente e na contemporaneidade não há lugar para o herói. Portanto, mesmo que alguns detetives apareçam em algumas narrativas, isso não é o suficiente para serem considerados como os detetives clássicos ou mesmo o do romance negro. Pois agora tudo é muito dúvida, muitas vezes a vítima é o infrator, e o detetive vive entre dois mundos distintos: o da ordem e o da desordem. No primeiro tem de aplicar a Lei e manter viva a credibilidade da corporação policial, ao mesmo tempo em que, no segundo, flexibiliza as relações com o lado mais turvo da sociedade.

1.3 Angola e o nascimento do gênero policial

O processo de urbanização em Angola foi fortemente marcado pelo modelo e ritmo da colonização portuguesa. Mas, durante o período da guerra civil, houve movimentos migratórios internos devido à instabilidade político-militar, proporcionando o aumento populacional elevado nas cidades. Luanda sempre concentrou um grande número de habitantes e, no século XX, com o Estado-Novo, que teve seu início, ou melhor, teve a sua legitimação com a promulgação da Constituição de 1933, pois o regime ditatorial de Salazar começa em 1926, cria-se uma nova política de ocupação das colônias. Desta forma, na década de trinta e cinquenta esta cidade terá um aumento demográfico expandindo os seus limites. Essa ocupação nem sempre ordenada provoca um desajuste em seu crescimento e adultera seu desenho geográfico e, ao mesmo tempo, permite o florescimento da atividade informal. Vale mencionar que, após a independência a área suburbana da capital cresceu mais que o triplo. Atualmente a capital de Angola agrega mais de 57% da população do país, pode ser considerada um fenômeno urbano com suas características e particularidades. Como coloca Macêdo (2004: 10), “Luanda seria a junção de três cidades distintas”: a antiga cidade colonial – a parte central, a privilegiada, onde há luz elétrica, água, asfalto, próxima da baía, é o bairro da classe mais alta –; os subúrbios de luxo e os musseques e será o cenário para uma das histórias policiais de Jaime Bunda. Além de ser a principal cidade no imaginário angolano.

Outra importante cidade angolana é Benguela. Fundada em 1617, tinha como atividade principal a exploração das minas de cobre. Desenvolveu ao longo de sua história o comércio, a atividade industrial, o turismo e possui uma forte comunidade cultural, caracterizando-se num importante centro urbano, embora apresente uma concentração populacional menor que a capital Luanda, será o cenário para a segunda história do detetive Jaime Bunda e o berço do gênero policial em Angola com a publicação, ao estilo folhetim, no Jornal de Benguela, “um dos melhores jornais de Angola na primeira metade do século vinte” (Soares:

2012,24) das *Aventuras policiais do repórter Zimbro*, de Augusto Bastos¹, no ano de 1932. Assim, juntamente com seu fiel e inseparável ajudante Manuel da Silva, serão as personagens centrais das histórias: *A Máscara Azul*, *O Sinal da Morte* e *O mistério dos dedos sangrentos*.

Alguns anos mais tarde, em 1986, Dario de Melo, escritor e jornalista, publica *Inaldino*, um livro policial infanto-juvenil. Porém será Pepetela, o terceiro escritor benguelense a dedicar-se ao gênero policial, que firma definitivamente este gênero narrativo no cenário literário angolano, porque cria um novo estilo de romance policial.

Pepetela nos apresenta o RP com doses sutis do grotesco, humor, ironia corrosiva e polifonia. Numa sociedade como a angolana, o uso desses recursos estilísticos, possibilita ao escritor uma maneira de expor suas críticas sobre os fenômenos sociais, já que propicia uma liberdade maior de expressão, além de inclui a todos que compõem o tecido social. Embora este aspecto valha para todos os estilos literários, pensamos que no caso romance policial, isso aconteça de uma forma mais profunda pelo fato dessas histórias explorarem o lado negativo da urbe: a solidão, a ilusão e a doença, o crime e a sedução. E nos relembra que

o ambiente urbano se constitui como um aglomerado de signos em que texturas, sons, tamanhos, cores e cheiros atuam, paradoxalmente juntos e dispersos, transformando-se em suporte de representações, de imagens, significações e desejos (MACÊDO, 2004:103).

Já que “a cidade é o que ela contém e o que esconde” (Calvino, s/d: 08). Assim, podemos comparar suas ruas à páginas escritas e deste modo ditaria o discurso e o ritmo de sua própria narrativa. Uma vez que, “ela define a si própria e todas as suas partes” (Calvino, s/d: 08).

¹Agradeço desde já ao prof. Drº Francisco Soares, da Universidade Independente de Angola, por ter nos cedido os originais a serem proximaamente publicados.

1.3.1 Augusto Bastos e romance policial

Precursor do romance policial em Angola, Bastos publicou sua primeira narrativa *A Mascara Azul*, 1931, na forma de folhetim no jornal de Benguela, como já mencionado. Nesta narrativa, percebemos que o primeiro capítulo² é marcado por um tom jornalístico, pois a leitura deste trecho inicial da história nos lembra à leitura de um artigo de jornal. Uma vez que ele apresenta ao leitor as principais informações sobre o assunto: o que aconteceu, onde, quando, como e quem foi a vítima. Restando apenas o mistério, por quê? Esta última resposta é a história do livro. Assim, temos a estrutura clássica das histórias policiais: a história do crime, e a história da investigação.

Notamos também que o autor utiliza muito bem uma das características do romance folhetim, ou seja, seus personagens saem dos eventos sociais diretamente para as páginas do livro. Com isso, ele nos apresenta a formação do tecido social da época em que a história está ambientada, ano de 1879.

Observamos então que suas personagens estão devidamente ajustadas ao contexto da narrativa, possuem estrita semelhança com as pessoas reais. Logo, tem-se o espaço narrativo não só associado, mas integrado ao personagem.

Deste modo supomos que os conhecimentos ativados a partir do texto estão em conformidade, adequados ao conhecimento de mundo do leitor, garantindo a verossimilhança da narrativa e, ao mesmo tempo, criando uma atmosfera propícia para o convencimento do leitor. Aspecto muito importante para as histórias policiais.

Já em *O Sinal da Morte*, publicado em 1932, no mesmo estilo folhetim, também pelo jornal de Benguela, o autor se utiliza de todos os elementos das histórias policiais: o crime, o criminoso, a vítima, a investigação e o detetive. Porém, as duas histórias a do crime e a da investigação ocorrem ao mesmo tempo. Portanto, não há um tom memorialístico, como nas narrativas policiais clássicas onde um narrador testemunha relata os fatos já ocorridos.

A narrativa *O sinal da morte*, é narrada no correr dos acontecimentos de forma linear por um narrador desconhecido e não nomeado, há uma fusão entre a história do crime e da investigação. Ambientada em Benguela, como a segunda aventura de Jaime Bunda, de Pepetela, ele faz um breve resumo da história de vida de José Maria de Campos, que assim como tantos portugueses de sua geração embarca para a colônia em busca de uma vida melhor. Nesta descrição sobre a vítima deixa claro um traço da literatura colonial: o português

² O capítulo foi publicado no mensário de cultura angolana, Jornal O Chá, na sessão folhetim, páginas 24 e 25. Artigo de autoria do professor Francisco Soares, da Universidade Independente de Angola.

que deixa a família, a vida tranquila, para enfrentar os malefícios experimentados nas colônias, aqui especificamente as terras em África,

E com mira no angariamento de fortuna, que o fascinara e tentara irresistivelmente a conhecer a terra das feras e das febres malignas, [...] José Maria de Campos não hesitou em abandonar as doçuras que se desfrutavam no seio da família, da qual se despediu, entre quatro lágrimas, num adeus de prematura saudade, mas cheia de radiosas esperanças no futuro de uma vida africana cheia de passagens emotivas e talvez perigosas, mas também compensadoramente cheia da abundância, da riqueza, da fortuna, que seu juvenil espírito visionava (BASTOS:1932,03).

Assim, como na narrativa *A Máscara Azul*, o autor também se utiliza de personagens da cena social benguelense e portuguesa do século XIX, época em que a história está ambientada, conferindo verossimilhança ao texto. Perceberemos que o primeiro capítulo desta narrativa não apresentará um tom jornalístico, pois não se inicia com a história do crime. Descreve um evento social, um baile, onde o repórter detetive Zimbro será contatado e ao mesmo tempo, situa o leitor no tempo e no espaço associando-os às personagens.

Nesta narrativa trabalha-se com o espaço fechado, restrito ao interior das residências – casa do Sr. José Maria de Campos, a vítima, a do detetive – repórter Zimbro, e comércio – botica do Sr. Félix, casa do Sr. Moreira, e a casa do Barão de São Lourenço. Enfatiza-se o uso da sala de visitas, porque elas ganham um grande significado dentro deste estilo de narrativa, já que a maior parte das ações acontece nesse tipo de espaço.

Logo, o espaço, é usado para situar o personagem e para sinalizar ao leitor que algo acontece no interior de uma dessas residências. Isso explicaria o uso da descrição, uma vez que ela “pode adstringir-nos a observar a realidade que ela pretende colocar diante dos nossos olhos, e essa realidade só, ou então pode querer sugerir mais: num caso extremo, mostraria uma coisa diferente do que finge mostrar” (Bourneuf et Quellet, 1976: 162). E assim, criando o ritmo da narrativa, pois pode provocar um descanso após uma ação, ou uma forte expectativa. Pode ainda, anunciar um movimento e ou uma cumplicidade rítmica entre o clima físico e o clima humano. Revelando que no interior dessa casa as relações não são tão harmoniosas como parecem ser.

Mais ainda, supomos que a escolha do espaço a ser trabalhado como cenário tem estreita ligação com o tipo de crime a ser cometido. Já que o assassinato em curso ocorre num círculo restrito, fechado, um núcleo familiar. Então, podemos pensar que o livro policial se torna um pretexto, para analisar a sociedade e, ou as relações sociais estabelecidas, sejam elas profissionais, ou de parentesco, ou seja, o infrator pode se infiltrar em qualquer instância da vida em sociedade. Cada estilo de texto faz jus a sua época, a época em que foi criado. Para

Bastos o folhetim, talvez, tenha sido naquele momento – 1932 –, a melhor opção. Já que estava “introduzindo” um novo gênero literário, o policial e, publicando-o ao estilo folhetim, num veículo de comunicação de massa, como o jornal, daria a possibilidade de atingir um maior número de pessoas. Talvez a escolha tenha sido pautada nas questões de produção e difusão do material literário.

Observamos também que em suas narrativas, o benguelense não faz uso das famosas citações à literatura em geral, nem as do gênero policial o que é uma praxe nessas histórias. Seria essa a sua marca literária? Talvez. Embora o jornalista tenha ambientado sua história em 1879, e seu detetive ter muita similaridade com Holmes, e apresentar também um fiel amigo, Manuel Silva. Porém, não será ele, Manuel Silva, que fará a narração da história. As aventuras de Zimbrow são narradas por uma voz em terceira pessoa, como já mencionado. E essa voz desconhecida que ordena os fatos e os apresenta ao leitor. Diferentemente, das histórias de Sherlock Holmes, que eram contadas por seu fiel “escudeiro” Dr. Watson.

Na página onze, este narrador desconhecido, nos apresenta o repórter investigador, o senhor Zimbrow, descrevendo o traje completo que o lisboeta usava naquela noite, seus traços físicos. No decorrer da narrativa ele nos mostrará outras características do detetive, que são bem parecidas com as seu colega Holmes da série clássica:

(...) um cavalheiro de estatura elevada, simpático, elegantemente apresentado, [...] grande fumador, usava um fino cachimbo de espuma com pipo de âmbar e anilha de ouro, na qual se via a inicial Z, [...] famoso repórter, apaixonado e vitorioso diletante do detetivismo, jornalista doublé de polícia amador [...], o admirável investigador criminal, o galgo triunfante do raciocínio policial, o mestre da lógica dedutiva (BASTOS, 1932: 11).

Vale mencionar que, assim como Holmes, Zimbrow também possui o hábito de permanecer longas horas fumando cachimbo e pensando sobre algum caso, às vezes passa noites sem dormir pensando em como solucionar um enigma.

Todas as vezes que o narrador comenta sobre Zimbrow, deixa claro que o considera uma máquina de pensar, aquele que soluciona todos os casos. Nas entrelinhas deixa transparecer, a aura de infalibilidade que os heróis detetives possuíam e que também atribuí a Zimbrow.

trabalho mental das suas poderosas faculdades de raciocínio; No seu cérebro privilegiado (...); (...)deduções de sua lógica de ferro; (...) sua poderosa envergadura mental; (...) discorria interrogando e exclamando, de si para si, o famoso az da ginástica do raciocínio, em cujo cérebro, transformado numa caldeira de água em ebulição, se entrecruzavam, faiscando, os pensamentos dominantes da sua talentosa e robusta inteligência (BASTOS, s/d: 30, 30, 33,40).

O escritor se utiliza de metáforas comparativas para falar da inteligência de Zimbro. Uma muito usada por ele são os relâmpagos. É uma maneira de deixar o mais claro possível, sua rapidez e sua força, ou seja, sua inteligência é tão rápida e potente como uma descarga elétrica, não há o que o detenha.

A narrativa apresenta ainda, linguagem e descrições similares às do século XIX, período em que foi ambientada a narrativa, ano de 1879, como já dito anteriormente. E expressões como: “*Meu caro Silva, pleníssimamente de acordo* (09); *Meu caro Silva, não se formalize* (16); *Pontualidade inglesa* (22)” (BASTOS, s/d), nos remete diretamente a Holmes, a personagem de Sir Arthur Conan Doyle.

Ora, meu amigo, é a descoberta mais prática (...); Meu caro amigo, que importância terá este assunto para mim?; Ah! Meu caro, aí está o que não tem a menor importância; Magnífico! — exclamou Holmes num tom encorajante; Perfeitamente, perfeitamente (DOYLE, 2002: 11, 14, 45, 51, 57).

Consequentemente, temos em Bastos uma narrativa policial clássica. Um conjunto de características nos leva a este pensamento: detetive amador, homem fino, elegante, culto, exerce seu trabalho detetivesco em prol da ordem, é uma máquina de pensar, raciocínio lógico, a narrativa é linear, o espaço utilizado é fechado, portanto restrito, temos a presença do mistério e do suspense e o final “impactante”, a explicação ordenada dos fatos.

1.3.2 Dario de Melo e o romance Policial

Inovação também nos apresenta o jornalista e escritor angolano Dario de Melo, com dezoito títulos publicados e direcionados ao público infanto-juvenil. Em seu livro *Inaldino*, de 1986, um texto policial para o público jovem, o autor mantém a estrutura da novela de detetive: o criminoso, o detetive, o crime e a investigação. Porém, introduz algumas modificações dando as narrativas um caráter lúdico que agrega originalidade e inovação à sua criação literária.

Deste modo, o leitor encontrará cinco histórias curtas: Descuido ou sabotagem?; A semente; Vigilância; O especialista e A carta e as lembranças. Sem uma problemática complexa, sem a presença da violência, sem um final impactante, porque deixa os casos em aberto, finalizando-os sempre com uma pergunta. Assim, permite que o leitor participe ativamente da história e mantém o suspense até o sexto e último capítulo.

Inaldino não apresenta o perfil do detetive clássico, pois não possui elegância, nem glamour. Pelo contrário, é um sujeito simples, funcionário do departamento de polícia, observador, cauteloso, descobre os crimes por meio das contradições que surgem nos depoimentos dos suspeitos.

Ele também não possui características dos detetives da “série negra”, pois sua figura tem um toque de grotesco, que será o viés do humor nas histórias. E o grotesco tem como base o riso e a visão carnavalesca do mundo que,

(...) destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. Daí que uma certa “carnavalização” da consciência precede e prepara sempre as grandes transformações, mesmo no domínio científico (BAKHTIN, 1987: 43).

Porque a carnavalização e o riso situam-se na fronteira entre a arte e a vida, e funcionam como uma metáfora para a crítica social, política e ética. No caso de Melo, os textos primam pela inovação, por uma nova criação literária, por apresentar uma narrativa consagrada, como as histórias policiais, para um novo e jovem público. Assim, a carnavalização e o riso são uma forma de se entreter e cativar o leitor.

Nessas narrativas, é a desproporção do físico do detetive que atrai o riso, sendo ele o oposto do que se “espera” para o exercício da função, baixo, gordo, com uma barriga imensa e dificuldades de locomoção, oposição esta que fica clara logo no início do livro devido ao uso da palavra miruí, que significa mosquito, invisível, pequenino e ágil de mordida feroz. No entanto,

Inaldino, o inspector Miruí, de mirui nada tinha. Grande, gordo e redondo, mãos de sapo, perna curta, mais parecia uma baleia com calças, ou um urso. [...] Inaldino conseguiu sair de dentro do carro. A custo, com muito esforço, lutando com a porta que lhe entalava a barriga, (...) (MELO, s/d: 07 e 08).

Com essas características físicas, chamá-lo de inspetor Mirui representaria uma ironia, já que desperta em seu superior e nos demais personagens comparações, deboches e preocupações: como por exemplo, se a cadeira irá suportar seu peso.

Olhou novamente a cadeira (gemia, mas não partia)... Tranquilizado, o comissário sorriu(...); (...) aconchegou-se melhor ao cadeirão do Hotel. Balão da barriga ntortou à esquerda, virou à direita, encolheu, alargou – ficou quieto e não rebentou. (MELO: s/d, p.07, 25).

Mas esta não é a primeira narrativa policial que nos apresenta um detetive cujas características físicas jamais o permitiriam o exercício da função. Temos como exemplo: Nero

Wolfe, personagem de Rex Stout, uma figura excêntrica, obeso – 130 quilos –, ou como diria seu braço direito Archie Goodwin, um sétimo de tonelada, odiava caminhar, detestava exercícios físicos, mau-humorado, passava o dia a dedicar-se a suas orquídeas. Mas com uma inteligência incomum. Era um detetive cerebral.

Assim, também era Padre Brown, personagem criada por Chesterton, baixinho, atarracado, simples e desajeitado. Usava sempre um guarda-chuva grande e surrado. Observador do comportamento humano e analista do perfil psicológico, assim conseguia identificar o criminoso pela forma como este agia.

[...] e um padre católico bem baixinho, de um vilarejo também de Essex. Quando chegou ao último caso, Valentin desistiu e quase caiu na risada. O pequenino padre era a essência daquelas planícies do Leste: tinha o rosto tão redondo e opaco quanto um bolinho típico de Norfolk, olhos tão vagos quanto o Mar do Norte e vários embrulhos de papel pardo que mal conseguia carregar. Sem dúvida, o Congresso Eucarístico tinha atraído de seus lugarejos estagnados muitos tipos de criaturas, cegos e indefesos como toupeiras desenterradas. Valentin era um cético ao estilo severo da França e não conseguia gostar de padres. Mas podia ter pena deles, e aquele teria provocado pena em qualquer um. Levava um guarda-chuva grande esurrado, que caía a toda hora no chão. Parecia não saber qual era o destino exato do bilhete de volta. Explicou para todos no vagão, com a simplicidade de um bobo, [...] (Chesterton, 2012: 9)

Percebemos que determinados personagens, mesmo com desvantagens físicas, conseguiam solucionar todos os mistérios, pois o atrativo cerebral era maior. Na verdade as desproporcionalidades físicas, suas limitações são usados como recurso para despertar a curiosidade do leitor e aumentar o mistério.

Melo trabalha com o espaço aberto: a rua, a fábrica, a oficina, os crimes ocorrem em cenários diferentes, e nesse transitar de um local para outro, vislumbra-se a cidade. Esses crimes são cometidos contra o Estado e não contra o cidadão comum. Estamos na década de oitenta, que abarca o país numa nova fase, já independente. Então nesse momento uma maneira diferente de apresentar a consagrada narrativa policial é estar vinculado a essa nova percepção de mundo, é acompanhar as mudanças e “saber” que nem tudo pode ser totalmente explicado.

Pensamos então, que os contos apresentam histórias “pseudo triviais”. Porque por trás das histórias simples e muitas vezes com ar inocente o autor deixa escapar sua crítica às novas situações que se apresentam ferindo o tecido social. Embora não aprofunde nenhuma reflexão sobre o que motiva o crime, as deformações sociais, políticas e econômicas e a marginalidade, porque os novos tempos – os da independência – acentuaram o que já existia, a exclusão de muitos, da maior parte da população em detrimento de poucos, dos que detém o poder.

1.4 Reflexões do Capítulo.

Portanto, a partir de nossas reflexões expostas até aqui, nos permitimos inferir que a literatura folhetinesca e as literaturas que a sucederam, incluindo a policial, tiveram um papel importante ao retratar a cidade moderna e industrial. Pois sendo a vida urbana um acontecimento novo, nunca antes experimentado pelo homem, a forma de expressão desse sujeito morador dos grandes centros também teria de acompanhar as mudanças do seu tempo.

Nesse caso, nenhum outro gênero literário representou tão bem a cidade moderna e industrial como o gênero policial, porque permitiu que ela fosse olhada com profundidade, escavando seus signos negativos: a sedução, a solidão, a doença e a morte. Revelando as problemáticas da vida urbana, a incerteza, o imprevisível e a perda da identidade, suplantada pela experiência coletiva.

Se olharmos para trás, de 1700 para cá, veremos que o gênero policial está ativo há trezentos anos e nesse período assistiu às mais significativas transformações sociais, o aumento populacional, a urbanização, a industrialização, o desenvolvimento tecnológico as descobertas científicas que, de certa forma contribuíram para o fenômeno da globalização que permitiu a humanidade experimentar a diversidade e o multiculturalismo que existe no mundo. Este gênero passou por revoluções políticas nacionais e internacionais, pelo colonialismo, por duas grandes guerras, pela guerra fria. Enfim, não há como renegá-lo à segunda categoria, apesar de algumas narrativas durarem apenas uma temporada, há outras que contribuíram bastante para entendermos as tensões que eclodiam no terreno urbano.

No seu surgimento, “a modernidade inaugurou um comércio de choques sensoriais. ‘O suspense’ surgiu como a tônica da diversão moderna” (SINGER, 2007: 112). Ela

implicou um mundo fenomenal – especificamente urbano -que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana. Em meio à turbulência sem precedentes do tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelam, vitrines e anúncios da cidade grande, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial. A metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos. O ritmo de vida também se tornou mais frenético, acelerado pelas novas formas de transporte rápido, pelos horários prementes do capitalismo moderno e pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem.

[...]

As cidades, é claro, sempre foram movimentadas, mas nunca haviam sido tão movimentadas quanto se tornaram logo antes da virada do século. O súbito aumento da população urbana [...], a intensificação da atividade comercial, a proliferação dos sinais e a nova densidade e complexidade do trânsito das ruas[...] tornaram a cidade um ambiente muito mais abarrotado, caótico e estimulante do que jamais havia sido no passado (SINGER, 2007: 96).

E todo esse caos, de certa maneira, foi refletido pela literatura, o romance tornou-se, definitivamente, a forma de expressão do homem urbano. Este gênero narrativo se adaptou ao frenesi da vivência moderna, e o gênero policial ainda mais. Pouco a pouco a tônica central da narrativa deixa de ser a investigação, com um final impactante, onde a verdade dos fatos era revelada e explicada apresentando o culpado ao leitor.

Já, na modernidade mais recente, as histórias policiais expõem a preocupação com a tentativa de apagamento da margem, expondo o sistema da relação de poder e discutindo sobre isso. Desta maneira, a forma tradicional de narrar essas histórias – policiais – não teria como perpetuar. Assim, surgem os desvios narrativos criados por alguns autores, como Pepetela, por exemplo, necessários ao fazer literário.

CAPÍTULO II

“DESVIOS E ATALHOS DO ROMANCE POLICIAL EM PEPETELA”

Este capítulo tem por objetivo, analisar os romances que formam o corpus dessa dissertação, refletindo sobre os desvios empregados pelo autor nas narrativas da série Jaime Bunda e o uso de mais de um gênero narrativo para compor *O Terrorista de Berkeley, Califórnia*. Mostraremos como estes desvios tornaram estas histórias “inovadoras”, porque lhes permitiram criar uma nova maneira de contar histórias policiais.

Desta forma, ao subverter a estrutura clássica do romance policial, atribuindo-lhe novos elementos como a polifonia, a ironia, a paródia, pitadas do grotesco, esta nova narrativa refletirá o abismo existente entre o herói e a sociedade. Uma narrativa em que o uso de perguntas muito mais do que respostas engendra a exposição de um Estado que exerce a coerção e manipulação do espaço físico e social em detrimento de uma liberdade na tentativa de manter uma pseudo harmonia.

Com isso, a nova narrativa de Pepetela transforma o romance policial numa arma poderosa, porque é capaz de se manter na esfera do entretenimento, angariando um grande número de leitores, enquanto produz as críticas mais ferozes ao sistema social vigente, desconstruindo a engrenagem do poder e expondo um submundo, não apenas o conhecido, onde acontecem os crimes: os homicídios, os roubos, os tráfico, etc., mas o submundo da alma humana. Assim essa narrativa evoca o conflito entre o homem e o mundo, a sociedade que o circunda, denunciando a falência das instituições burguesas, a falência dos valores e finalmente questiona a incapacidade de administrar as diferenças e de aceitar as dificuldades que advém disso.

Deste modo, uma análise da personagem de Jaime Bunda quanto da equipe do FBI, no livro *O TBC*, permite ao leitor perceber o “vazio”, a fragmentação da contemporaneidade, que beira a desestruturação. A narrativa rompe com as expectativas de um herói que tem respostas para tudo, pelo contrário, apresenta um herói que também vive o conflito circunstancial.

2.1 A subversão da forma.

No capítulo anterior, discorremos sobre romance policial clássico e romance policial *noir*, a partir das reflexões estabelecidas, percebemos que as histórias policiais possuem uma estrutura estável e que podem sofrer algumas variações, porém nada que comprometa esta estabilidade. Elas são compostas por determinados elementos como: vítima, assassino, detetive, suspeitos e culpado. E narradas em primeira ou terceira pessoa.

Esta forma narrativa estável apresenta sempre duas histórias, a do crime, que inicia a narrativa seguida da história da investigação que, por meio dos indícios, irá reconstruir a história do crime.

Na série Jaime Bunda não foi diferente, o crime abre as narrativas. Em JB1 temos o assassinato de Catarina Kiela e, em JB2 a morte do americano. Entretanto aprofundando a análise, percebemos que os livros de Pepetela, tanto os da série *Jaime Bunda*, quanto o *Terrorista de Berkeley, Califórnia*, como veremos no penúltimo item, apresentam desvios nas narrativas que as distanciam das estruturas clássicas, embora contenha alguns dos elementos estruturais clássicos.

Primeiro aspecto que nos ajuda a comprovar isto, e talvez seja o mais subversivo, refere-se ao desfecho da narrativa. Ao final dele crime e investigação se encontram se cruzam, porque o que foi construído pela palavra, ou seja, investigado, traz uma explicação do por que do crime e, geralmente, é um final arrebatador. Nas narrativas policiais de Pepetela os desfechos não observam a tradição clássica, o que nos leva a discutir a originalidade do autor. Em JB1 o final da narrativa apresenta o desfecho do caso Catarina, “violação e assassinato. Uma menor de 14 anos. O corpo foi encontrado perto do Morro dos Veados. (...) Estrangulada. Deve ter sido num carro e depois o corpo foi camuflado entre os mangais” (PEPETELA, 2003:13).

A história que havia sido abandonada assim como o corpo da vítima, apresentando um culpado que nem figurara na lista de suspeitos e mal tinha sido apresentado ao leitor, desaparecendo subitamente. O desfecho da narrativa traz um epílogo do autor, contrariamente a expectativa de um desfecho arrebatador como seria o esperado, o leitor é deixado só com a sua expectativa e provavelmente um tanto desiludido. Em JB2 acreditamos ser o final bem mais subversivo do que em JB1: primeiro, porque possui dois epílogos, não há como ter dois finais possíveis. Segundo, porque inicia o primeiro epílogo com a frase: “Já me fazem sinal dos bastidores, chegou a hora de terminar” (Pepetela, 2003: 257). Se a estrutura do romance policial é estável, não a será nas mãos do nosso autor, que lhe imprimiu uma série de

novidades, criando novas nuances a velha forma de se contar histórias policiais.

Isso ocorre porque Pepetela trabalha na fronteira do gênero, no limite, é uma das características das três narrativas em estudo e que se estende a outros textos do autor, o questionamento do fazer literário e o uso da multiplicidade do gênero narrativo, presente em TBC como veremos mais adiante. Assim, quanto mais o autor se aproxima ou se afasta de modelos pré-estabelecidos, ou está valorizando sua consciência crítica em relação ao gênero com o qual trabalha; ou inovando, pois se utiliza dos limites da prosa, das contradições e do debate dentro do próprio texto literário que escreve.

Segundo aspecto da narrativa e análise alude ao personagem Jaime que é auxiliado em JB1, no caso Catarina, pelo inspetor Kinanga e em JB2, por Nicolau, durante as investigações sobre a morte do americano, encontrado morto pela empregada.

A notícia tinha estoirado logo pela manhã desse domingo, quando Dona Guilhermina (...) abriu a porta depois de assistir ao culto, para preparar o matabicho do engenheiro, (...) deparou com o corpo sem vida, atirado ao chão, sangue e miolos colados no falso tecto do quarto de dormir. Ao lado do corpo estava uma caçadeira de dois canos (PEPETELA, 2003: 10).

No primeiro caso, a solução vem por meio de Dona Filó,

[...] passou a mão pelo assento dianteiro de cada um dos carros e indicou um, naquele tinha estado o corpo de Catarina, ainda sentia as suas vibrações ou que fosse, ela falou em calor (PEPETELA, 2001: 367/368).

Terceiro aspecto remete à história da investigação dos crimes em JB1 e JB2, que sempre se desenvolvem concomitantemente a outras com histórias paralelas, como se o autor houvesse perdido o foco da narrativa. Outro aspecto a ser considerado trata da proliferação de narradores em JB1 e as inúmeras interferências do autor ficcional a criticar o modo de narrar dos narradores, “chegando até a trocar impressões com os leitores, numa espécie de infinito e lúdico jogo de máscaras” (Pacheco, 2001:195):

[...] este narrador³ tem a monotonia de um exército de quissonde a passar. Sem a vantagem da agressividade da formiga preta, que ao menos não deixa nada na mesma. Neste relato, pelo contrário, nem a areia do fundo fica revolvida nem algum caminho se cria. E todo o capim permanece. O fato de o oportunista ter ido a correr buscar uma referência a um dos meus filmes preferidos não lhe vai salvar o emprego. Pelo poder absoluto que só eu possuo, demito irrevogavelmente o narrador (PEPETELA, 2003: 160);

Onde se ouve uma voz parecida com a primeira, embora com os necessários acertos e infundáveis recomendações. (Idem, idem: 203);

Este narrador amante de caça até tem uma voz que reconheço se ter redimido. Mas, por questões de economia, tenho de abdicar dele e escolher outro, mais próximo dos cânones clássicos do gênero. Com todos os mais sentidos agradecimentos. Também com os agradecimentos dos leitores? Talvez me perguntem por que tenho de

³Aqui o autor se refere ao primeiro narrador.

inventar outro narrador. E sou obrigado a saber? Se tudo fosse racional, estas coisas não tinham piada nenhuma (Idem, idem: 296).

Os aspectos apresentados acima, epílogos do autor, uso da multiplicidade de gêneros narrativos, a presença de histórias paralelas, os vários narradores e as interferências do autor ficcional, revelam a originalidade do autor, porém reiteremos que Pepetela usa a estrutura da narrativa policial, uma vez que conseguimos identificar todos os elementos: o criminoso, o detetive, os suspeitos, a vítima, e a presença do mistério e do suspense. Entretanto ressaltamos que o referido autor imprime a esta narrativa uma forma peculiar.

A subversão do gênero deu a Pepetela a oportunidade de estabelecer um jogo conduzido pela alteração da forma. Uma vez que criou uma narrativa policial que se adaptasse à experiência de sua época, uma época de reformulação social, política e econômica por que passava Angola. Os reflexos dessas transições acabam por ecoar nas artes e sendo a arte do autor em estudo mutante, o experimento com a forma acaba por se tornar sua marca literária, estilo que percebemos em outros livros como: *Mayombe*, *O cão e os caluandas*, *As aventuras de Ngunga*, *Quase o fim do mundo* e outros. Desta forma, sua obra pode ser interpretada à luz da teoria de Bakhtin, já que para o teórico o romance é um gênero em devir, percebemos que a obra do escritor também o é, pois a cada livro, autor se constrói e evolui ao reformular e incorporar novos gêneros à sua literatura.

Conforme Bakhtin “os gêneros são formas de pensamento” (1996: 35) ao criar novas situações – novas formas – cria-se também uma revolução nas maneiras de pensar sobre o mundo. Talvez, isso seja uma das maiores contribuições de Pepetela à literatura angolana e às literaturas de um modo geral, ao romper a fronteira da nacionalidade e a fronteira das literaturas de língua portuguesa, ao propiciar-nos outras formas de pensarmos sobre o mundo e as coisas do mundo. Porque possui uma visão própria do seu mundo e dos problemas que o circundam e assim, utiliza a linguagem de modo a provocar a inquietação do leitor diante de um mundo em transição. Este aspecto da originalidade do autor pode ser melhor compreendido nas palavras de Silva para quem:

o olhar do romancista sobre o mundo e sobre os homens jamais é distraído ou gratuito, já que ele perscruta sempre por detrás dos rostos, dos gestos dos atos e dos hábitos, a vida secreta ou oculta dos outros, as marcas do seu passado, as suas servidões e as suas ambições sociais, etc (SILVA, 1983: 603).

Compreendemos que o romance policial é fruto do urbano e o romancista chama a atenção para as faces que se movem neste mundo burguês, alienadas ou não por meio do trabalho, desgastadas ou não por um modo de vida usurpador, exploradas em certa medida, e

olha a urbe da margem. Assim, ao romper com as estruturas já consolidadas da literatura policial, Pepetela consegue ficcionalizar com maior ênfase os mandos e desmandos do poder, as fissuras sociais, os conflitos e as angústias de seus atores sociais. Reiteremos que a narrativa analisada desconstrói para construir, o narrador tece a narrativa simultaneamente com movimentos de desconstrução e construção cunhando sua originalidade.

E o narrador ao apresentar em JB1 uma narrativa policial com quatro histórias: o assassinato de Catarina Kiela, investigação da morte de Catariana, investigação sobre Sr. T, o Boca de Pargo, e o crime dos kuanzas falsos, elabora um texto em 3D. O escritor ao utilizar um veículo de massa, atribuindo-lhe uma nova perspectiva e profundidade, ou seja, subvertendo a estrutura clássica, faz com que o crime seja um lugar privilegiado para a observação dos processos de transformações urbanas e sociais. O autor consegue o mesmo efeito em JB2, embora o livro apresente apenas três histórias, a morte do americano, a investigação sobre a morte dele e a história do roubo dos comboios, protagonizada por Julio Fininho.

Na série Jaime Bunda esta estratégia narrativa torna-se perceptível por meio do confronto dos espaços, do entrecruzamento de contatos. O espaço em uma narrativa pode se ampliado, ser a própria cidade. E nesta concepção a cidade é um mosaico formada por um conjunto de espaços heterogêneos entre si, plurilíngue e multicultural. A cidade por si mesma é um tema complexo, como aponta Santos, pois “cada sociedade possui sua interpretação da cidade, ou seja, do espaço, de acordo com sua concepção social e cultural” (Santos, 2009: 180).

O que nos remete ao pensamento de Pechman, quando expõe sobre as imagens que os habitantes elaboram sobre a cidade, assim ela passa a ser para eles um objeto do olhar, paisagem humana e, ao mesmo tempo um fato social. E complementa dizendo que ela também pode ser observada como um objeto e um produto do homem e deste modo, não há um resultado final, há fases.

Compreendemos que o espaço é povoado de simbologias, consequentemente é carregado de metáforas. A metáfora dos olhares é uma delas, com imagens criadas sobre a cidade e seus moradores. Estas imagens formam um universo, onde os espaços são confrontados, trazendo a reboque o confronto dos conflitos o que faz surgir o espaço gênero. Interpretamos o espaço como um elemento dinâmico e não estático, um meio para explorar as identidades e um motivador da ação.

Desta maneira, não há como se valer de narrativas “estáveis” que funcionam como um modelo, ditadas por normas a serem seguidas. A forma deve acompanhar a evolução, e ser

subvertida sempre que necessário. E como a subversão não aceita o convencional, precisaremos do diferente, do inusitado, da novidade e claro, de acrescentar elementos como: a paródia, a polifonia, a ironia e o riso. Na série Jaime Bunda, em especial JB1, a subversão da forma reverberará também em outros elementos da narrativa como a personagem central, Sr. T, os narradores, o próprio desfecho final da história como já mencionado.

2.2 Narradores

Ao estudarmos os livros que compõem esta dissertação percebemos que, em *Jaime Bunda, o agente secreto*, o livro é “composto por seis partes: o Prólogo, o Livro do Primeiro narrador, o Livro do segundo narrador, o Livro de terceiro narrador, o Livro do quarto narrador e o Epílogo, apenas a primeira e a última são integralmente atribuídas ao “autor” (Pacheco, 2001: 195). Esta estrutura utilizada por Pepetela, nos remete a um clássico da literatura inglesa, escrito por Wilkie Collins e publicado em 1868, *A Pedra da lua*.

O britânico, também se utiliza desta forma, divide o livro em três partes: Prólogo, A História – que é dividido em o Primeiro período e o Segundo período, subdividido em oito narrativas e cada uma delas é contada por uma personagem da história – e o Epílogo dividido em três capítulos. E a publicação inglesa é formada, igualmente à angolana, de múltiplos narradores.

Em *Jaime Bunda e a morte do Americano*, é constituído por dezenove capítulos e Nota final do autor, sendo o penúltimo e o último capítulo, o décimo oitavo e o décimo nono, Epílogo e Segundo Epílogo possível. Já em *O Terrorista de Berkeley, Califórnia*, não há divisão em partes, nem em capítulos, a narrativa segue da primeira a última linha sem quebras. Consequentemente nas publicações, temos a presença de narradores em primeira e terceira pessoas.

Em JB1, a voz narrativa acompanha os desvios propostos pelo autor. Logo, os três narradores contribuem para a credibilidade, a verossimilhança da história. Dois deles heterodiegético, desconhecidos e não nomeados, irônicos que ao participar da história, apenas observam, revelando as experiências vividas pelas personagens, fatos que se desenrolam ao longo do texto. O terceiro narrador de JB1 é a personagem Malika, suposta esposa do árabe Said, que relata o livro do segundo narrador expondo suas observações e sentimentos sobre os acontecimentos vivenciados.

Assim, podemos inferir que nas narrativas, JB1, há pontos de vistas alternados sobre

os fatos expostos, devido à presença de vários narradores, como já dito. Em JB2 e o TBC acompanhamos o pontos de vista, de uma voz em terceira pessoa, a respeito dos acontecimentos narrados. O que nos remete ao crítico Costa Fernandes, quando coloca que,

Ninguém narra sem saber. O narrador narra aquilo que conhece. E não narra sem despreensão. Ele quer dizer algo sobre aquilo que narra. [...] Um tema. Uma suposta verdade. Uma visão de mundo. [...] seu objetivo é que o leitor venha a ter o mesmo ponto de vista de quem narra. É uma versão, E como toda versão, uma parcialização da realidade. Um entendimento da realidade (COSTA FERNANDES, 1996: 40).

Ou seja, a função do narrador é de criar verossimilhança, sem perder a fruição do texto e, transmitir alguma ideia.

Em JB2 e TBC, a opção pela narração em terceira pessoa, apenas uma única voz a contar os fatos textuais, como já falado. O primeiro livro em questão, JB2, é estruturado de uma forma mais clássica, mas isso não exclui os desvios e as novidades estabelecidas pelo autor. No segundo livro, TBC, a escolha por esta voz, pelo distanciamento, tem relação com a multiplicidade de gêneros narrativos utilizados pelo autor, como veremos mais adiante.

2.3 As personagens

Na série JB, os personagens constituem uma análise a parte. Alguns deles podemos notar que suas características, qualidades e situações vivenciadas são antagônicas entre si, como se elas houvessem sido subvertidas, produzindo assim uma ambivalência. Um exemplo disso é a própria aparência física de Jaime Bunda, embora existam outros detetives de aparência “similar”, deformidade corporal, – obesos, com uma barriga excêntrica, sempre acima do peso, como Nero Wolf e Inaldino. Mas no caso de Jaime esta característica localiza-se na parte baixa e reverbera nos comentários irônicos que ridicularizam a personagem e a não identificação do leitor com a mesma.

A personagem T é uma delas, ao mesmo tempo em que representa a vilania, uma vez que ocupa o lugar de principal suspeito, perdendo o posto ao final da narrativa para o verdadeiro culpado, o filho do deputado, como já mencionado nem aparecia na lista de suspeitos. T é dado também como uma figura perigosa, misteriosa, e integra o centro do poder, mas ao consultar um feiticeiro e participar de um ritual de magia, tem sua posição invertida. De acordo com Schurmans, este ato representa uma destruição social e sexual da

personagem, pois

[...] ocupa no ato mágico uma posição subalterna, pois deixa-se convencer pelo feiticeiro não só de que a sodomia é a melhor maneira de ‘fechar o corpo para tudo’ (PEPETELA, 2001: 74) como também de não se limpar nas horas seguintes ‘para fazer efeito’ (SCHURMANS, 2011:14).

Embora com a personagem de Josefina em JB2 ocorra o contrário, no ritual mágico, com resultado negativo, passa a ser a dominante. Nele Josefina solicita à feiticeira que Julio Fininho fique preso para sempre. No entanto, seu final trágico está amalgamado pelas consequências das condições de vida impostas pelo sistema político, econômico e social vigente.

A personagem de Julio Fininho também segue a trajetória da inversão, de representante da ordem militar, passa a ladrão, com final trágico. Assim, as características das personagens analisadas à luz da sua trajetória permite dizer que tudo beira a degradação, o negativo na série Jaime Bunda.

Não consigo arranjar emprego. Procurei, procurei. Desmobilizaram-me, é verdade que a meu pedido, mas nada fizeram para me colocarem. Todos esses anos no exército e não aprendi nenhuma profissão. Apenas dar tiros ou fugir deles. Essa experiência serve para alguma coisa hoje? Eu tinha de me safar de qualquer jeito. Foi esse que descobri (PEPETELA, 2003: 68).

A personagem de Fininho simbolizaria aquela parcela da população, no caso dos homens, que, depois de desmobilizados, termo usado pelo autor, ficam ao léu, sem profissão, sem auxílio do governo. Pior destino é reservado àqueles que não conseguem se encaixar novamente na engrenagem social, ficam a vagar pelas ruas pedindo esmola, ou ficam dependentes de amigos e familiares.

Os agentes do FBI pressionam o governo por uma solução do caso da morte do americano, em uma ação que exprime bem a coerção exercida pelos que detém um poderio político, econômico e bélico.

Coerção usada nos tempos coloniais, que parece se prolongar nos tempos atuais. Notamos nas torturas sofridas por Said Bencherif e Julio Fininho durante seus interrogatórios. Aplicadas por Armandinho, o landrover do SIG em JB1 e pelo agente Rosas em JB2, que está a trabalhar também, no caso do americano,

O Rosas é um verdadeiro cão de caça – disse o governador. – Um perdigueiro. [...] Ele vai levantar a cala de certeza. Não é que eu seja saudosista, longe de lá, mas o Rosas já era polícia no tempo colonial. Foi ficando, foi ficando, ninguém reparava nele, esqueceu a idade da reforma e ninguém lembrou (PEPETELA, 2003: 56).

O outro agente Demócrito trabalhava com as crianças desaparecidas no campo de refugiados de guerra, alguns eram órfãos, outros não tinham parentes, mas tinham pais. Este caso relança uma forte crítica social e política referente ao sistema ineficiente dos governos pós-guerra que não atentam às consequências da guerra quanto às crianças abandonadas, que ficam invisíveis para os novos governos, sobretudo com mudanças de regime.

O caso não tinha perturbado as autoridades, com tantos milhares se não milhões de refugiados nos campos a morrerem de fome, até que uma rede de tráfico de menores foi descoberta na Europa, passando por Portugal e tendo alguns angolanos como agentes. [...] Segundo a Interpol, não era só para rituais de mutilação religiosa que eram usados os meninos, mas também e talvez sobretudo para o lucrativo tráfico de órgãos humanos (PEPETELA, 2003: 78).

Já as outras personagens, poderíamos dizer que, de certa maneira, seriam representantes da corrupção e dos desmandos praticados pelas instituições angolanas e dos novos ricos, desses últimos, uma das características seria a de ostentação.

Os anéis de ouro que o investigador Isidro usava nos dois indicadores faiscavam. [...] o dinheiro que ganha gasta-o em ouro. Anéis, pulseiras, fio grosso de ouro como aqueles corredores de 100 metros da seleção americana... só falta um Rolex de ouro. Parece um desses novos ricos que ultimamente engrossam por aí... Deve ser isso mesmo, quer passar por novo rico, ele que não tem onde cair morto (PEPETELA, 2001: 12).

Olhou para o relógio e se lembrou do colega Isidro, que tinha um de ouro. O Isidro tinha ouro por todos os lados e daquele bem pesado. Ouro recolhido em muitas operações, todas elas ilegais, como podia Bunda comprovar. Ele pelo seu lado deixara de ser estagiário a muito pouco tempo, tinha um vulgar relógio com cronometro (PEPETELA, 2003: 29).

Para Jaime seria apenas ostentação, ingênuo? Talvez sim, Portilho acena para a possibilidade de “esquemas de corrupção que seriam, sugere-se, coordenados pela própria polícia, ou seja, o S.I.G” (PORTILHO, 2009: 188).

E finalmente, nosso estagiário-detetive o qual empresta seu nome a série, que durante vinte meses ficou literalmente subjugado, atirado a uma das cadeiras do departamento.

E esse estado de inércia em que Jaime foi colocado, quebra-se quando o estagiário é convocado para solucionar o crime de uma adolescente, “uma quatorzinha”, Catarina Kiela. Talvez para as autoridades fosse mais um caso sem solução e Jaime serviria perfeitamente para cumprir com o protocolo. E talvez, fosse esse o pensamento de seu diretor, Chiquinho Vieira, chefe do departamento. Ele não favorece o detetive-estagiário em nada. Aliás, sempre foi contra sua contratação que, na verdade, fora arranjada.

[...] atirado para uma das cadeiras da sala de detetives, sem nada para fazer, só porque era ‘das famílias’. Chiquinho Vieira (...) só o mantinha em serviço porque recebia ordens do D.O.. Ele esperava pacientemente na sala, sentado na mesma cadeira, vendo os outros escreverem relatórios (...) enquanto ele ia amalgamando a cadeira com o pesoda sua bunda. Durante todo os meses que ali passara na sala, mais de 20, aprendera a distinguir todas as moscas que entravam e saiam pelas janelas (Pepetela, 2001: 13).

A imagem criada pelo narrador, já mencionada anteriormente, não corresponde à imagem clássica dos detetives difundida pela literatura policial, ou seja, indivíduos altos, magros como representam os detetives Holmes, Marlowe, Spade. Além disto, eram indivíduos fortes, já que possuíam conhecimento em algum tipo de luta: artes marciais ou boxe. A imagem do detetive Jaime opõe-se radicalmente a esta imagem clássica, além disso, esta dissonância constitui um dos pontos de humor da história, já que possui pitadas do grotesco, além de ter um caráter ambivalente, como veremos mais adiante.

Havia também algumas cadeiras encostadas à parede. Era numa destas, a última, que Jaime pousava a sua avantajada bunda, exagerada em relação ao corpo, característica que lhe tinha dado o nome; Ele aliás, era todo para os redondos, até mesmo os olhos que gostava de esbugalhar à frente do espelho treinando espanto (Pepetela, 2001: 11).

Esse exagero corporal que caracteriza a personagem, o hiperbolismo da sua bunda, que também se faz presente na sua ânsia pela comida e pela bebida, nos remete à figura do bufão, do teatro Dell’Arte do Século XVI, aquele que faz rir. Sua imagem não transmite credibilidade, ele é mole, lento, tem dificuldade de entrar e sair do carro. Ganhou a alcunha ainda na adolescência, devido a sua enorme bunda, era inapto para a prática desportiva. Cognome que incorporou ao seu nome e com ele se apresenta ao estilo James Bond. “*Me chamo Bunda, Jaime Bunda.*”

Porém é extremamente observador, como já mencionamos anteriormente, isso nos lembra de personagens como Dupin, Holmes, Wolf, Poirot, detetives cerebrais dotados de uma inteligência extraordinária, sempre acima dos demais. Com esta característica pouco lhe vale, uma vez que não sabe usá-la. Jaime perde tempo com detalhes que não acrescentam nada para a investigação, se perde com dados insignificantes. Sem nenhum tipo de técnica investigativa, nem de defesa pessoal, passa inclusive pelo constrangimento de apanhar da amante. Na verdade, devido a sua ingenuidade, Jaime foi usado por Florinda apenas para descobrir se seu marido não era alvo de investigação da polícia.

Deste modo, a comparação com o famoso agente britânico James Bond é inevitável. Ao contrário do agente angolano, Bond é alto, moreno, de olhar penetrante, viril, porte

atlético e sedutor, sua idade seria entre 33 e 40 anos, apreciador de vodka, Martini, exímio atirador com licença 00 para matar – sétimo agente desta categoria especial, daí seu código 007, perito em artes marciais. Combate o mal pelo mundo, nos tempos da guerra fria foi muitas vezes representado pela URSS, a serviço do governo de Sua Majestade, com charme, elegância e cercado de belas mulheres, sempre se apresenta com a famosa frase: “Meu nome é Bond, James Bond”.⁴ Personagem criada após a segunda guerra mundial, da qual a Europa saía empobrecida e a Inglaterra já não possuía tanta influência no cenário político internacional. Dominado agora, pelos Estados Unidos da América. Inferimos então, que de certa maneira, Bond “representaria” a superioridade do homem britânico, que soluciona todos os problemas mundiais, tem sempre as melhores e mais sofisticadas tecnologias à sua disposição, podendo ser considerado um dos modelos de herói da sociedade moderna. O romance de estréia da personagem é *Casino Royale*, publicada em 1953.

Uma personagem construída pelos moldes do pensamento burguês do pós-guerra de 45, como expõe Vaz,

a personagem de Bond pode ser considerada produtor e produto de seu meio social, sua biografia incorpora determinados componentes sociais que o predispõem a uma visão de mundo, ditada pela sociedade em que se insere e no momento histórico correspondente. Essa representação, de mundo também porta os valores pelos quais orienta sua ação, ou seja, suas representações ideológicas (VAZ,2006: 20).

e finaliza sua exposição definindo o agente britânico como “arauto da ideologia dominante da era contemporânea”.

Esse contraponto paródico e carnavalesco entre o que há de melhor em termos de informação, tecnologia, preparação, estratégia, suporte – metaforizados na figura de Bond – e um “jovem” fragmentado, incompleto, de raciocínio mediano com trejeitos de anti-herói, com um carro velho e um celular emprestado do departamento, sem nenhum tipo de armamento bélico e que provavelmente nem saiba atirar permitem ao narrador construir passagens hilárias incluindo-se o uso errôneo de citações literárias, sejam elas de outras narrativas policiais ou da literatura em geral, não é a toa.

Jaime é um homem do seu tempo, do tempo e do espaço angolano, nem herói, nem anti-herói. Produto do meio em que vive, não possui métodos, nem conhecimentos sofisticados como seu colega britânico, ao contrário, os adjetivos associados ao estagiário, em sua maioria são negativos tais como: lento, obeso, atrapalhado. e tendem para a degradação da personagem. Jaime vive à margem: no local de trabalho, na família, na vida amorosa e nas

⁴Fonte consultada: Wikipedia.org – enciclopédia livre.

relações pessoais.

Entrou pelo portão da vivenda, atravessou o quintal e foi abrir a porta do seu quarto, que ficava no anexo (PEPETELA, 2003: 59);
[...] O quarto tem ao lado uma pequena casa de banho. Eram as instalações do criado, no tempo do colono (Idem, idem: 60).

Inferimos que a personagem central e as situações com as quais se envolve sinalizam uma metáfora de seu ambiente e das relações sociais existentes e refletiriam a turbulência, a desorganização e o despreparo das novas gerações e dos órgãos do governo em solucionar os problemas cotidianos dos cidadãos luandenses e dos angolanos de modo geral. Por meio da narrativa podemos vislumbrar a existência de uma elite angolana que se formou nas veias do Estado e por ali ficaram.

Então, quanto mais caricata torna-se a figura de Bunda e quanto mais elementos são acrescentados à narrativa – ironia, polifonia, riso –, mais profunda se torna a crítica pretendida. Todos esses elementos juntos possibilitam um exagero de ações e situações e o humor torna-se uma arma destruidora. Visto que por meio do escracho, o escritor desmoraliza e desmascara o que se encontra no âmago da sociedade. Em seu artigo Chamlian, também fala sobre o caráter cômico da personagem “o riso tem a capacidade de desestabilizar e criticar as hierarquias, de desmontá-las e apresentá-las como ridículas, o que subverte a ordem estabelecida e tem efeito libertador” (Chamlian, 2010: 07). Com isso o romance faz

“um diagnóstico crítico da Luanda de nossos dias, numa visão que, através de um tom aparentemente ligeiro, mas com um humor que chega a ser satírico, denúncia questões muito sérias que afetam os diferentes extratos da sociedade luandense: as injustiças, as desconfianças, os ‘esquemas’ de corrupção” (PACHECO, :191).

Assim, ao insinuar uma possível alusão ao famoso detetive James Bond através da alcunha de Jaime Bunda, o autor estabelece um jogo em que todo diálogo é um confronto, que choca, desestabiliza, no caso de JB ridiculariza e talvez seja essa a intenção. Porque, uma vez não identificado com a personagem central, suas ações serão como verdadeiros safanões a desestabilizá-lo, criando uma nova consciência do real e de si mesmo.

2.4 O espaço

Na série Jaime Bunda os crimes ocorreram no espaço fechado. O assassinato de Catarina em JB1 aconteceu no interior de um automóvel, estacionado ao ar livre, porém a

identidade do assassino foi ocultada, já que os vidros eram escuros, revestidos com algum tipo de película. O segundo ocorre num quarto fechado, no interior de uma residência

A notícia tinha estoirado logo na manhã de domingo, quando dona Guilhermina [...], que fazia de governanta da casa [...], abriu a porta depois de assistir ao culto, para preparar o matabicho do engenheiro [...], deparou com o corpo sem vida, atirado no chão, sangue e miolos colados no falso teto do quarto de dormir. Ao lado estava uma caçadeira de dois canos (PEPETELA, 2003: 10).

Porém, em ambas as narrativas, temos a presença do espaço aberto, onde a cidade se projeta nas descrições dos ambientes públicos, das ruas, dos comércios, dos bairros, do famoso mercado a céu aberto, o Roque Santeiro, “verdadeira bolsa de valores de Angola” (PEPETELA, 2001: 103),

situado próximo ao musseque Sabizamga e cuja denominação se originou do êxito que a novela da televisão brasileira, com mesmo nome, teve entre os luandenses (...) cerca de dezesseis mil tendas vendem de tudo – de parafuso a armamento pesado – e regulam a economia do país (MACÊDO, 2004: 174).

por suas praias, no caso da Baía Azul em Benguela. A presença dos dois espaços se faz necessária, uma vez que, “longe de ser indiferente, o espaço num romance exprime-se, pois, em formas e reveste sentidos múltiplos até constituir por vezes a razão de ser da obra” (BOURNEUF ET QUELLET, 1976: 131).

Percebemos então que, por meio das indicações e descrições dos locais, é possível dimensionar a topografia da cidade, dando-lhe uma forma, um contorno onde as aventuras das personagens ganham vida e conforme Jaime se estende “por vários espaços de Luanda (e não só...), mas sobretudo ao encontro de certos ambientes e ‘personalidades’ importantes daqueles que detêm o ‘poder’ – jornalistas, órgãos administrativos, inspetores de polícia, ministros, etc. (PACHECO, 2001: 192). Logo, podemos dizer que as constantes mudanças dos personagens de lugares em uma narrativa são importantes, porque asseguram a verossimilhança e imprimem movimento, dinâmica. Uma vez que, “o espaço, quer seja ‘real’ ou ‘imaginário’ surge, portanto associado ou até integrado, às personagens” (BOURNEUF et., 1976: 141), já que o narrador constrói o espaço ficcional com empréstimos do mundo real na busca do pacto ficcional com o leitor.

Observamos que geralmente nos romances policiais há apenas algumas indicações espaciais para instalar as personagens, isso não ocorre nas narrativas policiais de Pepetela, que estão longe de ser consumidas rapidamente. Mesmo porque, nelas as descrições espaciais criam uma forte expectativa e anunciam movimento. Em algumas passagens reproduzem o caos exterior, a luta diária pela sobrevivência.

Jaime avançou pela confusão dos vendedores a pé, que sustentavam os produtos no colo horas a fio[...] a mercadoria expostas em cima de um passo, até chegar aos mais sofisticados que tinham banca. O pó, os cheiros fortes de comida, fumo, catanga, perfumes, e os ruídos [...] produzidos pelas vozes de regateio dos preços, os gritos dos cambuladores tentando atrair clientes para uma venda, e a música de centenas de aparelhos de som[...] (PEPETELA, 2001: 103).

E esse ambiente caótico, toda essa agitação externa refletia os pensamentos de Jaime que pulava de um para outro.

Jaime não sabia o que procurava. De fato não procurava nada, ia olhando distraidamente para as roupas, saltando de uma preocupação para outra, de Florinda para o *boss* do Bunker, do marido kamanguista acabado de chegar para Chiquinho Vieira (PEPETELA, 2001: 103).

Esta passagem narrativa que mostra o detetive a circular pela cidade, nos remete a figura literária do *flâneur*, o apreciador da paisagem citadina. Já o detetive é um investigador de algo que aconteceu e encontra-se escondido no anonimato da massa ocupante dos espaços da cidade sejam eles quais forem.

Esse espaço de comércio, o Roque Santeiro, que se formou e foi crescendo, até tornar-se esse grande mercado a céu aberto, revela uma das “facetas” da cidade: a exclusão. Pois ele pode ser visto como uma “vitrine da miséria e do desespero de grande parte da população de Luanda” (MACÊDO, 2004: 175). Uma vez que, ele nasceu de um aglomerado de barracas nos fins dos anos oitenta e permaneceu até 2008, quando foi extinto. Considerado

por alguns o maior mercado a céu aberto da África Austral. Dda a sua extensão, nele podiam ser encontradas as mais diversas mercadorias (de procedência nem sempre lícitas) e serviços – de escolas de direção a prostíbulos, passando por restaurantes e cabeleireiros (MACÊDO, 2004: 174).

A cidade além de possuir o seu lado inovador ligado tecnologia, uma melhora na qualidade de vida, bem-estar, ela também é repulsiva e excludente, devido às diferentes formas de ocupação territorial, que irão definir o centro da cidade, pontos de comércio, áreas industriais, áreas residenciais distintas entre si na forma e no conteúdo social, de lazer... Isso ocorre devido ao jogo de interesses entre os agentes, detentores da terra e os interessados em adquiri-la. L. de S. Cavalcanti, no artigo: Uma geografia da cidade – elementos da produção do espaço urbano, publicado em 2001, e citado por Cilícia Días dos Santos em seu artigo expõe que,

[...] compreender a cidade e explicar a produção do espaço implica entender esse espaço como relacionado a sua forma, a cidade, mas não se reduzindo a ela, à medida que ela expressa muito mais que uma simples localização e arranjo de lugares, expressa um modo de vida. Esse modo de vida não está ligado somente ao

modo de produção econômica, embora sofra seu constrangimento, mas está ligado a todas as esferas da vida social: cultural, simbólica, psicológica, ambiental e educacional. (in: SANTOS, 2008: 180)

Assim, o romance policial ao se apropriar dos espaços da cidade traz a reboque os seus atores (povo) que são expostos nos conflitos, sejam de interesse ou de classe, e mesmo pela necessidade de sobrevivência. Embora a cidade seja administrada pelo Estado, a sua intervenção ignora, muitas vezes, os atores sociais, e nos casos mais graves privilegia àqueles que menos necessitam.

2.5 O Terrorista de Berkeley, Califórnia.

Diferentemente da série Jaime Bunda, ambientada, em Angola, nas cidades de Luanda e Benguela, este livro tem como cenário a cidade de São Francisco, no estado da Califórnia nos Estados Unidos da América. Há um deslocamento territorial as duas primeiras narrativas analisadas estavam em solo africano, agora a história ocorre no continente das Américas.

A narrativa de *O terrorista de Berkeley, Califórnia*, inicia-se com a história da investigação, os agentes do FBI varrem o ciberespaço à procura de mensagens suspeitas, visando manter a ordem, o controle e a paz social. Tudo isso é feito visando combater o terrorismo.

O serviço tinha adoptado o sistema já conhecido de vasculhar automaticamente os e-mails que corriam pelo ciberespaço quando alguma palavra da lista chamava a atenção (Pepetela, 2007: 10,11).

O primeiro pensamento que nos salta seria de que o autor havia procedido a uma inversão iniciando o livro com a história da investigação. Mas ao analisarmos mais profundamente, observamos que, na verdade, se trata de um crime, da violação de privacidade e de espionagem.

O narrador nos conta dois crimes: o de violação de privacidade e o de assassinato, da personagem central Larry, ao final do romance. Seria esta narrativa um pseudo romance policial? O livro apresenta todos os elementos do gênero: o criminoso, a vítima, os suspeitos, o crime e o detetive. Porém os elementos são vivenciados por apenas duas personagens, como se elas exercessem dupla função. O detetive será também o criminoso, enquanto a vítima se desdobra em suspeito e culpado. E quanto a ser um falso romance policial, não colocaríamos desta maneira, mesmo porque não podemos dizer que esta narrativa não seja policial. O que

existe é uma multiplicidade de gêneros narrativos presentes na história, como discutiremos mais a frente.

Os crimes em questão foram cometidos pelos agentes do FBI, representantes da Lei e da ordem do Estado, portanto são vistos como ações, aliás, divulgados e justificados como ações para manter a ordem social, sempre às voltas contra o terrorismo.

O que encontramos é uma estrutura narrativa com uma multiplicidade de gêneros narrativos. Em *O Terrorista de Berkeley, Califórnia*, há a presença do romance policial, do romance intimista e do romance psicológico. Ao contrário da série Jaime Bunda, que apresentava apenas um gênero, o policial, cheios de novidades e desvios em relação à forma clássica, como já vimos.

Nesta história, não há múltiplos narradores, apenas uma voz narrativa em terceira pessoa, distanciada, não nomeada que dá detalhes a respeito da vida das personagens e enfatiza a questão do impessoal, da fragmentação e da ruptura dos vínculos das relações pessoais, é um discurso que nos mostra uma visão sobre as personagens e as situações que as envolve.

Esta estratégia do narrador acentua um aspecto interessante, um narrador sem nome definido pode ser qualquer um de nós. Uma vez que

a narração é um mundo intermediado pela palavra (COSTA FERNANDES, 1996: 39), um universo construído que dialoga com o real. Um ordenador que se expressa através da ficção. O narrador fala da sua época [...], mas sua voz é atemporal (IDEM, idem: 46).

Outro contraponto com a série Jaime Bunda é que nesta narrativa não temos a presença de um detetive para solucionar o caso, mas uma equipe pertencente ao FBI – Agência Federal de Investigação, uma unidade de polícia do Departamento de Justiça dos Estados Unidos, que trabalha tanto como polícia de investigação, quanto no serviço de inteligência interno.

Assim, a narrativa oferece as pistas para investigar o suposto esquema de terrorismo, agentes muito bem treinados, com suporte e alta tecnologia, credibilidade, a rastrear, como o Grande Irmão⁵, mensagens, e-mails, no ciberespaço, em nome da segurança nacional no combate ao terror, contraterrorismo. Com isso, civis têm suas vidas privadas invadidas.

O serviço tinha adotado o sistema já conhecido de vasculhar automaticamente os e-mails que corriam pelo ciberespaço quando alguma palavra constante da lista chamava a atenção. Bomba, explosivo, Al Qaeda, Asnobush ou Bin Laden[...] o e-

⁵O termo em inglês Big Brother surgiu devido à novela escrita por George Orwell, intitulada *1984*.

mail era então esmiuçado e o seu remetente analisado nos mínimos detalhes, bem como todas as pessoas relacionadas com a mensagem em questão (PEPETELA, 2007: 10,11).

Há uma quebra da liberdade, da individualidade, uma vez que o sujeito social tem seus e-mails lidos, sem o saber e sem o seu consentimento .

A equipe do FBI, esta especificamente, não sai a campo, a investigação se processa num espaço fechado, as salas que compõem o departamento. Os agentes apenas lêem, analisam papéis, e-mails, inspecionando a caixa de correio eletrônico dos envolvidos e, determinam o local, da rede, aqui no caso o laboratório da universidade de Berkeley, de onde partem as mensagens.

Então, como já mencionamos, a equipe do FBI possui dupla função na narrativa: a de detetive, responsável por manter a ordem social e, ao mesmo tempo, representa o criminoso, o assassino. Embora a personagem não seja “vista” desta forma, no seu segundo papel, afinal representa o Estado, o sistema de poder que está acima de qualquer suspeita não é questionado. Porque o detetive como assassino do Estado, do governo nunca é visto como um bandido, como um criminoso.

Deste modo, inferimos uma inversão de “papéis”, se retomada a visão clássica dos romances policiais, estreitamente ligado à inversão dos valores que ocorre na sociedade contemporânea e que, conseqüentemente, altera a percepção da realidade, expondo a corrosão do tecido social e uma corrosão do papel do Estado, ou do que seria ele.

Assim, esta pseudo ação do Estado evocada pela narrativa gera um impacto no âmbito do privado e do coletivo, porque transmite uma falsa harmonia, um falso estado de ordem e paz, “vende-se” para o cidadão comum a ilusão de privacidade. Porém, expõe o abuso de poder cometido pelo Estado por meio de seus agentes.

A mistura de gêneros literários – gênero policial, a presença do romance intimista e do romance psicológico – instaura um debate sobre a ordem social e os mandos do Estado, uma vez que ele, o Estado, usa todos os subterfúgios para conter os distúrbios e manter esta ordem, ao invés de solucionar as causas dos distúrbios sociais, é como se ele ocultasse a produção social do crime.

A presença da multiplicidade de gêneros narrativos possibilita a criação de uma história composta por três narrativas. A primeira que inicia o livro conta os abusos do sistema, imposto sobre os cidadãos comuns, a invasão de privacidade, a espionagem. A segunda expõe o conflito interno da personagem Larry, seu drama pessoal. Ela não consegue se relacionar consigo mesma e estende isso para o coletivo, por não se relacionar bem com as outras

pessoas não estabelece relações completas com elas. Vive isolada num mundo que construiu para si mesma. A única pessoa com quem estabelece um certo vínculo é Tom, um morador de rua que vive à margem social, assim como Larry que, mesmo sendo aluno de pós-graduação em Berkeley, permanece afastado da cena social. E a terceira história relata o assassinato de Larry ao final da narrativa.

Articuladas entre si, as três narrativas se embarçam formando três partes da mesma realidade textual, que foi dividida em dois focos: a vítima, Larry, e a equipe do FBI. Ambos os focos vertem sobre a problemática da vida na urbe, a complexidade que atingiu nos dias atuais possibilitando uma discussão profunda sobre a sociedade atual. O narrador questiona o uso e o limite do poder do Estado, os gastos públicos que oneram as contas públicas e pesam no bolso do contribuinte em forma de carga tributária, impostos.

Na maior parte dos casos o serviço acaba por descobrir, depois de gastos alguns milhares de dólares, que se tratava de uma mensagem inócua, a bomba em questão era para puxar água do poço, ou para ajudar um asmático a respirar (PEPETELA, 2007: 11).

E a lista de questionamentos vai se multiplicando visto não haver mais fronteira entre o público e o privado.

E nesse aspecto sobre atuação dos órgãos do governo, sobre a corrupção, sobre diferenças entre modos de vida, bem-estar, economia, política, valores, acreditamos que os três romances se contrapõem expondo pontos de vistas conflitantes, que põem em xeque a ordem estabelecida, trazendo a sociedade para uma arena onde o estilo de vida e o comportamento social são pontos em confronto. Deste modo, concordamos com o escritor moçambicano Mia Couto quando diz que,

A nossa indignação, porém, é bem menor que o medo. Sem nos darmos conta, fomos convertidos em soldados de um exército sem nome, e como militares sem farda deixamos de questionar. Deixamos de fazer perguntas e de discutir razões. As questões de ética são esquecidas porque está provada a barbaridade dos outros. E porque estamos em guerra, [*contra o terror*]⁶ não temos que fazer prova de coerência, nem ética, nem de legalidade (COUTO, 2011: s/p).⁷

Compreendemos que nem sempre as coisas são o que parecem ser. E que nem sempre as respostas serão conclusivas, indiscutíveis e inquestionáveis. Na verdade, o método

⁶Grifo nosso.

⁷ “Murar o medo”, texto proferido pelo próprio autor na Conferência do Estoril, em novembro de 2011, na cidade portuguesa de Cascais. As Conferências do Estoril, da Fundação Cascais, ocorrem anualmente e debatem os desafios da globalização e são dirigidas a um público formado por políticos, empresários, acadêmicos, intelectuais, estudantes, jornalistas e formadores de opinião.

utilizado pela equipe do FBI é falho. O desfecho da narrativa não ficou por conta do romance policial, e nem se adéqua a sua estrutura clássica, afinal de contas esse desfecho não explica nada, muito pelo contrário ele questiona o nosso bom senso e a nossa lucidez.

Assim, a grande qualidade desta narrativa está em propiciar uma multiplicidade de leituras, característica basilar da arte literária de qualidade. O livro em estudo, *O Terrorista de Berkeley, Califórnia*, situa-se na fronteira entre a ficção e a realidade, o autor rompe a barreira da nacionalidade e insere sua literatura no *roll* das literaturas internacionais, para além do mundo das literaturas de língua portuguesa. Inferimos então que, “formas novas revelarão coisas novas na realidade [...]. O romance, enquanto ‘laboratório de narrativa’, permite-nos tomar uma nova consciência do real, e desempenha um papel de denúncia de exploração e de adaptação” (Michel Butor in: Bourneff, 1976: 94).

2.6 Reflexões do capítulo.

A partir de nossas reflexões inferimos que as novidades propostas pelo autor em estudo nas narrativas da série Jaime Bunda e o uso da multiplicidade de gêneros narrativos em *O Terrorista de Berkeley, Califórnia*, possibilitam desconstruir criticamente a engrenagem do sistema político, econômico e social e a vida na cidade moderna, tão presa a regras de conduta que impõe uma competitividade entre seus moradores, muitas vezes desleal. Logo o escritor imprime uma visão própria do mundo que o cerca.

O uso da paródia associada à polifonia, a ironia, as pitadas do grotesco presentes na série Jaime Bunda, a opção por um gênero popular, o romance policial, a subversão engendrada por Pepetela, em relação a estrutura clássica do romance policial, a introdução de novos elementos, já ditos, criou uma revolução nas maneiras de pensar sobre o mundo. Deste modo, ao escolher esse gênero popular, e ao subvertê-lo, o angolano criou uma paródia que conseguiu libertar-se do texto de fundo o suficiente para criar uma forma nova e autônoma. Com isso, além de angariar um maior número de pessoas, oferece, ao mesmo tempo, uma narrativa desestabilizante, provocativa cujo efeito só é obtido por aqueles que possuem uma concepção intertensa e amadurecida do mundo, que consegue “vê-lo na sua contraditoriedade móvel, para selecionar como protagonista um ser humano em cujo destino se cruzem os contrários” (LUKACS, 1965: 78). Promovendo uma intertextualidade com outras narrativas policiais e não policiais.

Para a crítica Linda Hutcheon, a “paródia é uma das principais formas modernas de auto-reflexividade, é uma forma de discurso interartístico.” (HUTCHEON, 1985:13) e quando a “auto-reflexividade das formas de arte moderna toma muitas vezes a forma de paródia e, quando o faz fornece um novo modelo para processo artístico” (Idem, idem: 16). Porque a paródia e a ironia tornam-se o principal meio de criar novos níveis de significado e ilusão.

Deste modo, depreendemos que a concepção de mundo do autor, quanto mais variada, profunda, diferenciada e alimentada de experiências concretas, mais rica e plurifacetada se tornará à sua, do escritor, expressão narrativa. Subentendemos que os romances estudados são um reflexo dessa concepção de mundo, permitindo ao autor criar mundos ficcionais construídos nos mínimos detalhes, ricos, que dialogam com o real e desafiam as formas estáveis e, muitas vezes, atingindo o limite desse desafio e o limite das formas.

Percebemos então que os narradores empregados nas narrativas estudadas acompanharam as inovações do escritor, creditando verossimilhança aos textos e construindo o pacto ficcional com o leitor, característica importante para as histórias policiais. E à medida que essas vozes narram os fatos desse mundo ficcional, observamos que todos os elementos da narrativa apresentam de alguma maneira um toque de inovação.

Embora as personagens que compõem as narrativas pareçam em alguns momentos terem característica linear, constatamos ao aprofundar nossa análise que elas possuem qualidades e vivenciam situações que, na verdade, lhes atribui um caráter subversivo. As personagens Jaime Bunda, Sr. T, Julio Fininho, Josefina são exemplos disso. Pois nos levam a intuir, seja pela deformidade física ou pelas atitudes, as inadequações das políticas econômicas e sociais que ferem o tecido social.

Observamos também nas publicações estudadas, que o espaço é um elemento de forte significado, o que nos possibilita interpretá-lo, como um elemento dinâmico e não estático, um meio para explorar as identidades e um motivador da ação.

Outro dado significativo em nosso estudo está relacionado à multiplicidade de gêneros narrativos empregados em TBC, que gera uma característica dialógica a história e, consequentemente instaura um debate sobre o tema abordado. O que nos faz comparar o gênero romance a uma orquestra. Na orquestra temos vários elementos, diferentes instrumentos que organizados entre si produzem os sons harmônicos, as melodias. Assim o romance seria um “estilo de estilos”, ou seja, diferentes estilos organizados e articulados entre si a produzirem linguagens, com as quais traduzimos as diversas linguagens da vida diária e, ou criamos novas para nos expressarmos, cada vez mais, de forma contemporânea.

Deste modo, concluímos que Pepetela constrói um mundo ficcional mobiliado nos mínimos detalhes, elaborando narrativas que comportam a sua maneira inovadora e contemporânea de expressar opiniões, críticas e reflexões que colaboram para questionarmos o mundo, as coisas do mundo e a nós mesmos.

CAPÍTULO III

O DESFECHO

3.1 Considerações Finais

Este capítulo tem por objetivo amalgamar todas as nossas reflexões tecidas a respeito do romance policial e das publicações analisadas para o presente trabalho, dos desvios propostos pelo autor em estudo e assim buscamos sustentar os pontos fundamentais dos argumentos desta dissertação. E desejamos que nossos referenciais teóricos possam auxiliar futuras pesquisas.

No primeiro capítulo, iniciamos nossas reflexões a partir da segunda metade do século XIX, a passagem do romance aventuras para o romance policial, que coincide com o aumento populacional em cidades como Londres, Paris e Nova York e o avanço tecnológico.

Logo, a vida na cidade moderna e industrial era bombardeada por estímulos, ou seja, a modernidade envolveu uma “intensificação da estimulação nervosa”. Porque ela transformou os fundamentos fisiológicos e psicológicos da experiência subjetiva. Simmel coloca em seu ensaio, *A metrópole e a vida Mental*, que

O rápido agrupamento de imagens em mudança, a descontinuidade acentuada de um simples olhar e a imprevisibilidade de impressões impetuosas: essas são as condições psicológicas criadas pela metrópole. A cada cruzar de rua, com o ritmo e a multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social, a cidade cria um contraste profundo com a cidade pequena e a vida rural em relação aos fundamentos sensoriais da vida psíquica. (SIMMEL, 1903: s/p.).

Portanto, os escritores do período souberam se utilizar desses fenômenos sociais e produziram histórias do tipo de sensação. Então ao ler estas narrativas trocava-se uma ansiedade pela outra – a ansiedade relacionada ao estilo de vida caótico produzido pela cidade era substituído pelo mistério e o suspense que as histórias continham. E assim supriam o desejo do leitor ávido pelo consumo. O livro passa a ser vendido como uma mercadoria. E nesse ponto deve atender as leis de mercado, quanto maior a procura, maior a demanda.

Desta forma, a cada temporada um grande número de livros é publicado e algumas dessas publicações contribuíram com elementos na formação do romance policial. A feição moderna da estrutura narrativa dividida em duas histórias: a do crime e a da investigação, surge com os contos policiais de Edgar Allan Poe.

Nele seu detetive amador, Auguste Dupin, soluciona os crimes por meio de pura técnica analítica. É o nascimento dos detetives cerebrais, aqueles que rejeitam a violência rude e privilegiam a solução racional. Ao investigar os fatos de um crime, eles – os detetives – colhem e ordenam os dados dispersos e confusos dando-lhes sentido. Porque aliaram a investigação dos fatos sua capacidade de análise combinatória e a imaginação. Uma vez que ele mostra o que mais ninguém consegue ver e será o herói dessas narrativas, honesto, corajoso, incorruptível, tem raciocínio exemplar, bem acima dos demais. Ele ordena o caos do corpo social já que possui sempre uma explicação lógica e científica.

Nesse universo do romance policial clássico, como esta fase é conhecida, o mundo parece perfeito, harmonioso e pacífico. O leitor é envolvido no processo de encontrar – pistas, respostas, explicações –, sendo convencido e persuadido por esta “verdade”, veiculada pela ordem social vigente.

Alguns anos depois, com a aparição dos romances *noir*, ou romances negros, percebemos uma mudança na estrutura narrativa, antes dividida, surge agora fundida. De relato memorialístico narrado em terceira pessoa por um “auxiliar” do detetive, passa a ser contada em primeira pessoa no decorrer dos acontecimentos. Muitas vezes são relatadas pelo próprio protagonista, já que os detetives *hard boiled* como são conhecidos, trabalham sozinhos. A figura do detetive deixa de ser altiva, nobre e transforma-se em um homem rude, áspero e vulgar. O crime também tornou-se mais organizado, saiu das margens da burguesia e migrou para o centro de todas as atividades.

Nesse novo estilo de narrativa, o mundo não surge mais ordenado pelo detetive, que na maioria das vezes, possui mais perguntas do que respostas. As histórias se antes eram um veículo da ideologia dominante, agora elas contêm um centro estruturador, uma crítica ético-político e social. Não existe mais o final impactante, apresentando uma única verdade, o leitor terá de construir ao longo de sua leitura seu próprio entendimento e é convidado a preencher lacunas e refletir sobre o mundo que o circunda.

Percebemos então que nem tudo é o que parece ser. O detetive antes o herói acima de qualquer suspeita, transita entre dois mundos – o da ordem e o da desordem – e em determinados momentos veste a figura do anti-herói, nessas narrativas não há espaço para o “mocinho” tudo é dúbio.

Subtendemos que, no tecido social polícia e crimes convivem misturados o romance policial nos permitiu desvendar a relação entre o sujeito e a polis que o abriga, na medida em que a fragmentação do mundo, o esfacelamento do eu, a solidão, a angústia e a melancolia são sentimentos do homem que acentuaram junto com a industrialização, que marcaram a era

moderna e, provocaram transformações nas relações sociais entre as pessoas e nas relações das pessoas com o mundo, pois nesse momento novos laços são estabelecidos, modifica-se a relação do homem com o seu trabalho que deixa de ser artesanal e passa a ser produção em série e rápida. Seu local de trabalho deixa de ser o campo ou o ateliê próximo ou muitas vezes sua própria residência. O galpão das fábricas faz surgir a distância entre ambos – residência e local de trabalho –, e impõe um ritmo de vida acelerado que, na verdade, prenuncia a crise da modernidade.

Logo percebemos dois pontos. O primeiro sobre a peculiaridade do gênero romance como um veículo que transmite, discute sobre o homem e o mundo que o circunda isso

só é possível porque ele, como forma representativa de sua época, faz coincidir de modo constitutivo suas categorias com a situação do mundo, isto é, dá a conhecer o sistema regulativo de ideias que funda a realidade. Maleável, o romance não assimila a realidade numa estrutura calcificada, mas antes, por ser capaz de imitar na sua própria forma o conteúdo esquivo do mundo, adapta-se à desarmonia e a transcreve como elemento formal. (LUKACS: 2000, 223).

Uma vez que se encontra em constante devir, assim como o homem e a cidade moderna e industrial e tudo que a compõe.

Se especificarmos ainda mais, o gênero policial irá representar em suas narrativas, por meio do submundo e do crime, os conflitos de ordens sociais, políticos, econômicas, resultado da competição imposta pelo novo estilo de vida burguês. Neste caso, ele também nos revelaria uma cidade dividida, econômica, política e socialmente, assim como seus espaços nos seriam apresentados, naquilo que foram preservados, degradados ou transformados.

Por isso, quando falamos sobre a cidade quase sempre a comparamos com um labirinto. Devido à similaridade entre o desenho do espaço urbano – avenidas, ruas, becos – e o desenho interno do labirinto – seus corredores. Para o morador da polis, o grande embate, talvez não seja encontrar a entrada, o centro e posteriormente, a saída deste espaço, mas com o quê, o habitante da cidade moderna e industrial se defronta em sua vida diária e como reagir a isso. Uma vez que a urbe abriga em si os opostos: o novo, o sedutor, o tecnológico e a doença, a ilusão e a incerteza. Afinal, tudo é uma incógnita, vive-se de conjecturas, assim como o romance policial. Construído sobre hipóteses, uma seguida da outra e no fundo uma pergunta básica, que podemos dizer, é a mesma que pronunciam os sujeitos sociais frente aos problemas citadinos do cotidiano: de quem é a culpa?

No mundo ficcional do RP essa resposta vem por meio da investigação, dos fatos apurados, então se impõe um culpado. No mundo real, nem sempre as soluções são as esperadas, muitas vezes não se encontra um culpado ou ele não sofre as sanções como

deveria. Temos então, um real que se irrealiza e deste modo, as narrativas policiais propiciariam ao leitor um jogo de ida e volta entre o imaginário e o real reconhecível no texto através da experiência pessoal e vivências de mundo.

Quiçá, seja um dos motivos do sucesso do gênero policial, ele aplaca as incertezas. No momento em que produz uma explicação para “anormalidade” – tudo aquilo que contradiz as normas de conduta impostas pela Lei, formuladas por uma classe dominante – definindo as fronteiras e educando os olhares para reconhecer na multidão o “tipo” criminoso. Mas como expõe Foucault,

seria hipocrisia ou ingenuidade acreditar que a lei é feita para todo mundo em nome de todo mundo; que é mais prudente reconhecer que ela é feita para alguns e se aplica a outros; que em princípio ela obriga a todos os cidadãos, mas se dirige principalmente às classes mais numerosas e menos esclarecidas; que, ao contrário do que acontece com as leis políticas ou civis, sua aplicação não se refere a todos da mesma forma; que nos tribunais não é a sociedade inteira que julga um de seus membros, mas uma categoria social encarregada da ordem sanciona outra fadada à desordem (FOUCAULT, 1999: 303).

Outro motivo pode estar ligado ao fato dessas narrativas abordarem a vida de homens e mulheres comuns, seus dramas, anseios, terrores e esperanças. Seus temas sempre voltados para o mistério, a cidade e o homem. Afinal o advento da cidade moderna e industrial é uma novidade nunca antes experimentada pelo homem. Há um misto de perplexidade, medo, ansiedade, excitação, descoberta, dúvidas. Enfim, são muitas sensações provocadas por este novo ambiente citadino, as cidades na virada do século XIX para o vinte eram caóticas, um grande número de pessoas, o trânsito, as placas, os letreiros, havia muitos estímulos visuais e sonoros nas ruas.

Deste modo, a figura do detetive surge como leitor da cidade, uma vez que ele percorre suas avenidas, ruas e becos, é aquele que juntará os dados dispersos dando lhes sentido. O ordenador do caos urbano, que transita entre os dois mundos: o mundo da ordem e o da desordem.

O gênero policial surge em Angola em 1931 nas publicações folhetinescas de Augusto Bastos, veiculadas pelo jornal de Benguela. Bastos ao escrever suas narrativas segue o estilo clássico, apresentando uma estrutura que se divide em duas histórias: a do crime e a da investigação. Embora em *O sinal da morte*, elas ocorram ao mesmo tempo, já que o crime é por envenenamento. Mesmo assim a narrativa é linear e possui uma personagem central, o repórter Zimbro, que nos remete ao detetive mais famoso de todos os tempos, o britânico Sherlock Holmes. O ponto positivo do benguelense é que ele soube se apoiar nas figuras da

cena social da época, 1879 – ano em que foi ambientada a história – trazendo-as para as páginas de seu folhetim.

Depois, este estilo narrativo volta à cena literária na década de oitenta com Dario de Melo, num formato lúdico em que convida o leitor a participar do jogo, já que deixa lacunas a serem completadas tão logo se descubra as respostas. Uma proposta nova direcionada para um público jovem. As histórias são curtas, simples, lineares e bem humoradas. Mostram um novo cenário, de um país independente, e os crimes aqui cometidos são todos contra o Estado, já que neste período quase todos os meios de produção pertenciam a algum órgão do governo.

Mas será na década de dois mil, com as publicações de Pepetela, que formam o corpus do nosso trabalho, que a narrativa policial se firma definitivamente na literatura angolana.

No segundo capítulo, notamos que mesmo recorrendo a um gênero codificado, como o romance policial, as narrativas do benguelense apresentam uma singularidade, o seu romance policial surgiu num período marcado por uma transição, o final da guerra civil interna e o estabelecimento da burguesia nacional, desta maneira funcionou como uma vitrine social, onde o tecido social pode ser exposto e permitiu visualizar questões como: a competitividade, a projeção social, o lucro a todo custo, a má distribuição de renda, alta taxa de analfabetismo e a omissão do Estado.

Em *Jaime Bunda, o agente secreto*, o angolano optou por construir uma paródia, polifônica e irônica, com um personagem caricato, que vive o seu momentum, a convergência de toda a sua história no plano do aqui e do agora, que de certo modo é a convergência de toda, ou uma parte dela, da história de Angola no momento “atual” – no momento em que a narrativa foi escrita –. Problemas de todas as ordens: políticas, econômicas e sociais.

Para isso Pepetela subverteu a estrutura da narrativa policial clássica, se utilizou da paródia, que possibilita a intertextualidade com outros textos e a auto-reflexividade, dividiu o livro em partes e trabalhou com mais de um narrador e um autor ficcional a interromper por várias vezes as vozes que contavam a história, criou uma história paralela que desvelava os “esquemas” no interior do corpo do Estado. E deste modo em JB1 temos uma narrativa constituída de quatro histórias: o assassinato de Catarina Kiela, investigação da morte de Catarina, investigação sobre T., o Boca de Pargo, e o crime dos Kuanzas falsos.

Porém o centro ainda gira em torno de Jaime Bunda esta figura caricata, como já dito, kitsch, com ar parvalhão, dono de um corpo disforme, será o ponto de humor da obra. Deformidade expressa na parte inferior do corpo, as enormes nádegas que herdou da mãe. E que tanto lhe inadaptaram para a prática de desportos.

O riso funciona como um sonar a localizar as mazelas sociais, com uma boa dose de crítica, como forma de trazer para o debate, para o questionamento, tudo o que é marginalizado, escandaloso, que foge aos padrões estabelecidos, logo, o riso é a expressão da vitória sobre tudo que restringe e oprime. Porque, ao mesmo tempo em que estabeleceu uma, paródia, irônica e polifônica de James Bond, desconstruiu a cultura ocidental imposta, já que a própria figura do agente foi construída pelos moldes do pensamento burguês do pós-guerra de 45, como expõe Vaz, e já mencionado no capítulo dois. Então, compreendemos ser um questionamento lúdico, ou não sobre todas as normas, uma vez que o agente representa o ápice da industrialização, da cultura de massa e elas seguem as normas capitalistas e são destinadas a um aglomerado gigantesco de indivíduos compreendidos aquém e além das estruturas internas da sociedade.

Já, o agente angolano Jaime Bunda possuidor de uma figura desproporcional, os glúteos volumosos em relação ao corpo, pode denotar a falta de atitude, o comodismo em relação à nova situação ou ainda, o adaptar-se a essa nova situação negativa tornando-se parte dela. Mas esse exagero corporal, glúteos, também pode simbolizar a lentidão nas mudanças sociais, políticas e econômicas, já que a deformidade do corpo está localizada na parte de baixo, como já mencionado. De acordo com Bakhtin, “a degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento; o baixo é sempre o começo.” (BAKHTIN, 1987: 19) Talvez seja o começo de um novo olhar sobre antigas questões.

Em JB1, há críticas – denúncias e ironias refinadas – que visam vários aspectos políticos, sociais e econômicos, elas surgem pelas bocas das personagens Altino, Gégé e Bernardo, o motorista de Jaime. Ao mesmo tempo em que conduz o agente pelos mais diversos pontos da cidade, tece seus comentários, “teorias do Bernardo” como diz Bunda. Para isso o autor, extremamente hábil, criou uma paródia que os representasse, um mundo ficcional que lhe possibilitasse dialogar com o real. E com a presença dos vários narradores a contar a história é sem dúvida um verdadeiro jogo de máscaras.

Ao propor novidades para o gênero policial, que já possuía embriões desde o século XVIII, ou se desejar um início mais requintado, como diz Jacques Dubois, podemos retroceder até a tragédia grega *Édipo Rei*, de Sófocles, na série Jaime Bunda, a paródia associada à ironia, a polifonia e ao humor, como já mencionamos, proporcionou uma análise ácida da realidade angolana. De acordo com Secco os

‘falsos romances policiais’ contemporâneos se afastam dos textos de suspense e enigma, à Sherlock Holmes. Efetuam uma carnavalização do gênero, que visa, com irônico humor, a assinalar a dispersão e a banalização do crimes e detetives em

tempos neoliberais, onde, em muitos países, a corrupção é generalizada e instituída por poderes paralelos e, até mesmo, centrais (SECCO, 2003: 125).

Podemos citar também o trabalho com o espaço, nas andanças de Jaime pela cidade, vislumbramos sua topografia e podemos perceber as fronteiras existentes entre as várias cidades dentro de Luanda. A antiga cidade colonial, bairro da classe alta, onde há asfalto, luz elétrica, água encanada, construções de melhor qualidade; a cidade administrativa e dos negócios, os bairros operários, os musseques e atualmente os condomínios de luxo construídos fora da cidade. Como expõe o escritor numa entrevista dada a Revista Crioula,

A Odebrechet (...) fez o primeiro condomínio ao sul de Luanda, naquilo que hoje se chama de Luanda Sul que é uma outra cidade, cidade da classe média ou média alta, com uma desvantagem pra gente que vive nessa cidade que demora uma hora, uma hora e meia para se chegar ao centro. Os que vivem no centro são privilegiados nesse aspecto, mas as boas casas, enormes mansões e tal estão agora na periferia. Portanto, aí é um aspecto, e é muito recente, de segregação social com relação ao novos ricos. (Revista Crioula, Maio de 2010 – Nr 07).

Logo, o espaço dentro de uma narrativa pode revelar a cidade como um mosaico formada por espaços heterogêneos entre si, plurilíngue e multicultural.

Jaime Bunda e a morte do americano é um livro mais morno, preso as convenções, as críticas surgem e estão mais centradas no capítulo do PGL – Perdão generalizado aos ladrões. Pereira coloca, em seu artigo, *De James Bond a Jaime Bunda*, que nesta publicação “as denúncias e ironias tornam-se escassas e insossas, revelando uma trama extremamente linear e, altamente previsível, fatores que lhe retiram grande parte do valor estético”. O livro é dividido em capítulos, contém dois epílogo, não foi elaborado nenhum trabalho diferenciado com a voz narrativa, apenas uma voz em terceira pessoa conta a história.

Nem mesmo a narrativa paralela que fala sobre o roubo dos comboios desperta qualquer tipo de ansiedade, pois não há perseguições à prováveis suspeitos, noites passadas em claro por causa de alguma tocaia, nem uma viagem, no comboio, de policial a paisana foi inserida no contexto. Como resultado tem-se um ritmo mais lento, sem grandes acontecimentos. Até Jaime fica mais formal e perde o ar parvalhado tão característico em JB1.

Até as rivalidades regionais: Benguela e Luanda, Benguela e Lobito, esta última percebemos por meio dos jornais sensacionalistas O Lobitanga e o Acácias rubras. Ficaram a desejar.

Em *O Terrorista de Berkeley, Califórnia*, a narrativa nos convida a uma reflexão sobre a sociedade contemporânea e, sobre nosso próprio posicionamento diante dos fatos e situações

a que somos expostos. O livro foi constituído por um mix de gêneros narrativos – o romance psicológico, o romance intimista e o romance policial –. Isso faz com que a “relação” problemática do homem com ele mesmo e com o mundo – levando em conta a personagem central Larry –, e a feição fragmentária da urbe se encontrem, se alimentem e se completem.

A história em questão não é um romance policial típico, embora haja a presença de todos os elementos pertinentes a este gênero literário a fusão com os outros gêneros já citados, não permite ao leitor rotulá-lo taxativamente. Mesmo porque, não temos, marcadamente, uma personagem para cada elemento. Elas exercem dupla função. E além de ser uma história policial, é também psicológica e intimista, e proporciona uma análise profunda sobre o corpo social. Embora pareça simplista, a narrativa é densa, que faz o leitor refletir sobre o momento atual.

Não há um final impactante, a narrativa foi construída de uma forma que nos lembra o conto. Ela termina com uma frase “(...) terrorista somos todos, depende de que ângulo nos observem” (PEPETELA, 2007: 115), que deixa o leitor só com as suas reflexões. Pois afinal de contas na sociedade contemporânea, tudo depende – qual ponto de vista foi o escolhido.

Assim, o gênero policial particularizado pelo autor com a inserção de outros elementos, já citados anteriormente, e gêneros narrativos lhe possibilita expressar animosidades, adversidades, maneiras novas de viver, até mesmo de narrar histórias.

Portanto subverter a forma, no caso, do romance policial, não só lhe garante uma aura mais nobre, mas também atualiza contemporaneamente o foco. Pois, a ausência de questionamentos, inclusive das formas e estruturas narrativas, gera “a amnésia da gênese” (GNERE, 1995: 21), pois tudo tem sua condição política de legitimidade, assim, fazer “isso” porque isso sempre foi feito – com um certo padrão – sem encontrar novas possibilidades de leituras do mundo é limitar a existência.

Logo, o uso da multiplicidade de gêneros narrativos e a subversão paródica, polifônica e irônica, transformaram crises e anseios locais em universais. Talvez o uso de um novo modo de expressão literária represente um novo posicionamento, contemporâneo – visto que, a sociedade é tão multifacetada que um único gênero não consegue abarcar esta –, pela liberdade linguística e pela liberdade de “colocações” que permite. Uma vez que em “toda parte a linguagem entra nos arranjos hierárquicos de poder, pois constitui o arame farpado mais poderoso para bloquear o seu acesso. Já que, cada palavra transforma-se na arena onde competem as entonações sociais.” (STAM, 2000: 31).

Percebemos, então, que a renovação proposta por Pepetela parece acompanhar um movimento contínuo de reconstrução de sua perspectiva crítica. Assim, o romance policial

subvertido deixa de ser uma simples história de enigma e mistério, construído e desconstruído num ato que coloca em xeque o leitor que se defronta com sua própria figura a ilustrar as páginas de um livro, vertendo um riso melancólico e ácido, desnudando o cinismo social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I – Corpus de obras literárias:

- PEPETELA. *Yaka* Lisboa: União dos Escritores Angolanos, 1988
- _____. *Mayombe*. São Paulo: Ática, 1982.
- _____. *Geração da Utopia*. Lisboa: Dom Quixote, 1992.
- _____. *A gloriosa família: o tempo dos flamingos*. Lisboa: Dom Quixote, 1997.
- _____. *O cão e os caluandas*. Lisboa:
- _____. *Lueji: o nascimento de um império*. Lisboa: Dom Quixote, 1997. 3ª ed.
- _____. *Jaime Bunda: O agente secreto*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- _____. *Jaime Bunda: e a morte do americano*. Lisboa: Dom Quixote, 2003.
- _____. *O terrorista de Berkeley Califórnia*. Lisboa: Dom Quixote, 2007.
- _____. *Predadores*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.
- _____. *O quase fim do mundo*. Lisboa: Dom Quixote, 2008.
- _____. *Contos de morte*. Lisboa: Edições Nelson de Matos, 2008. 2ª Ed.
- _____. *O planalto e a Estepe*. Lisboa: Dom Quixote, 2009.

II. Literatura Comparada e Estudos Literários:

- ABDALA JR., Benjamim.(org.) *Margens da Cultura*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- _____. *Literatura, história e política*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. *De vãos e ilhas – literatura e comunitarismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
- _____. *Teoria estética*. Lisboa: Martins Fontes, 1988
- AGAZZI, Giselle Larizzatti. *O romance em Angola: ficção e história em Pepetela*. São Paulo: Revista Imaginário – USP. 2006. vol.12 nr.13 p. 191-208.

ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros. *O mundo Emocionante do Romance Policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

_____. *Os maiores detetives de todos os tempos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Cia das Letras, 1989

BAKTHIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévsky*. São Paulo:Ed. Forense, 1970.

_____. *Questões de literatura e de estética: teoria do romance*. Tradutora: Aurora Formani. 4ªed. São Paulo: Hucitec, 1998.

_____. *A Cultura popular na Idade Media e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1987.

BARROS, Diana L. P. e FIORIN, José L. (org.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de bakthin*. São Paulo: Edusp, 2003.

BARTHES, Roland. *Introdução à análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, s/d.

BASTOS, Augusto. *Aventuras do Repórter Zimbro, A Máscara Azul*. Jornal o Chá, nº 01, 02, 03 encarte: Folhetim.

_____. *Aventuras do Repórter Zimbro, Sinais da Morte* original cedido pelo professor Francisco Soares da Universidade Independente de Angola. Arquivo do Jornal de Benguela, 1932.

BENJAMIN, Walter. *O narrador*. In: *Obras escolhidas, magia e técnica, arte e política*. 3ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____. *Obras escolhidas*, volume III. Tradução: José Martins Barbosa e Emerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: Representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 1994.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

BRANTLINGER, Patrick. *What is “Sensational” about the “Sensation novel”?*. Indiana University – USA. 1982. – Acesso em: 14/05/2013 em [Http://www.jstor.org](http://www.jstor.org).

BRESCIANI, Stella M. *Londres e Paris no século XIX: O espetáculo da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CALDA, Alberto Lins. *Oralidade, texto e história*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

CANDIDO, Antonio. (org.) *A personagem de ficção*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1968.

CHAMLIAN, Regina. *Ascensão e queda de Jaime Bunda: como o espantoso detetive abgolano se relaciona com o mito de Ícaro*. São Paulo: Revista Crioula, Maio de 2010 nr 07.

CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano*. São Paulo: Coleção Via Atlântica 1999. Vol. I.

_____ e MACEDO, Tânia. *Literaturas em Movimento: hibridismo cultural e exercício crítico*. São Paulo: Arte e Ciência, 2003.

CHESTERTON, G.K. *A inocência de Padre Brown*. Acesso em 06/04/2013 http://www.lpm-editores.com.br/livros/Imagens/inocencia_do_padre_brown.pdf

COLLINS, Wilkie. *A Pedra da Lua*. São Paulo: Editora Record, 2001.

COSTA FERNANDES, Ronaldo. *O narrador do Romance, e outras considerações sobre o romance*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

DOYLE, Arthur Conan. *Um Estudo em Vermelho*. São Paulo: Editora Rideel, s/d.

DUBOIS, Jacques. *Le Roman policier ou La modernité*. Paris: Armand Colin, 2006.

DUTRA, Robson Lacerda. *Pepetela e a Elipse do Herói*. Tese de doutoramento – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.

ECO, Umberto. *Nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Edições Best Bolso, 2012.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. tradutor. José Laurêncio Melo, 2ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

FREITAS, Adriana. *Romance Policial: Origens e Experiências contemporâneas*. UERJ acesso em: 22/03/ /2008. www.uff.br/revistacontracultura

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir, nascimento da prisão*. Tradução: Raquel Ramalhete. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 1999.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

_____. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1998.

GNERRE, Maurizio. *Linguagem, escrita e poder*. São Paulo: Martins Fontes, 1ª ed., 1995.

GUILLEN, Cláudio. *Entre lo uno e lo diverso: Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Marginales Tusquets Editores, 2005.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia : ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa : Edições 70, 1985.

KRACAUER, Siegfried. *Le Roman policier: um traité philosophique*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1981.

LOESBERG, Jonathan. *The Ideology of Narrative form in sensation fiction*. The regents of the University of California, 1986.— Acesso em: 14/05/2013 em <http://www.jstor.org>

LOTMAN, Iouri. *La structure du texte artistique*. Paris: Ed. Gallimard, 1973.

LUKACS, Georg. *A teoria do romance*. Tradutor: Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, 2000.

MACÊDO, Tania. *Angola e Brasil – estudos comparados*. São Paulo: Arte e ciência, 2002.

_____. Uma cidade e sua escrita: a representação literária de Luanda. São Paulo: Unesp, 2004 – Tese de Doutorado.

MACHADO, Irene A. *A teoria do romance e a análise estético-cultural de M. Bakhtin*. Acesso em: março/2008, em <http://www.usp.br/revistausp/05/19-irene.pdf>.

MANDEL, Ernest. *Delicias do Crime, história Social do Romance Policial*. São Paulo: Busca Vida, 1988.

MANSE, HL. *Sensation Novels*. In: Quarterly Review, v.113, nº 226, pp.482-514, London, april-1863.

MELO, Dario. *Inaldino*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, s/d.

MEMMI, Alberto. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. São Paulo: Paz e Terra, 1967.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1977.

MORSON, Gary Saul e EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin, Criação de uma Prosaística*. São Paulo: Edusp, 2008.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. São Paulo: Pontes, 2001.

_____. *A linguagem e seu funcionamento, as formas do discurso*. São Paulo: Pontes, 4ª ed. 2003.

PACHECO, Maria Cristina. *Jaime Bunda, Agente Secreto – um romance de Pepetela*. Porto: Africana Studia – Revista Internacional de Estudos Africanos, 2001 nr. 04, p. 191-198.

PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas, o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2002.

_____. *Cidades Estreitamente vigiadas: O detetive e o urbanista*. Tese de doutoramento – Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, Campinas, 1999.

_____. *Mistérios da cidade: “o que não se deixa Ler”*. Acesso em: 06/04/2013. <http://www.anpur.org.br/revista/rbeur/index.php/anais/article/>

PEREIRA, Érica Antunes. *De James Bond a Jaime Bunda: A subversão pela paródia*. www.uea.ag. – União dos Escritores Angolanos. Acesso em 19/03/2014.

PORTILHO, Carla de Figueiredo. *Detetives Ex-cêntricos: Um estudo do romance policial produzido nas margens*. Tese de doutoramento – Universidade Federal Fluminense – Niterói, 2009.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. *História da Filosofia: do romantismo até nossos dias*. São Paulo: Edições Paulinas, 1991. Acessado em 16.05.2013 - In [HTTP://reflexão.filosofica.blogpost.com.br/2012/12/jean-pierre-georges-cabanis.html](http://reflexão.filosofica.blogpost.com.br/2012/12/jean-pierre-georges-cabanis.html) -

REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

REUTER, Yves. *Le Roman policier*. Paris: Armand Colin, 2011.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ed.Ática, 2006.

SANTOS, Cilícia Dias dos. *A formação e produção do espaço urbano: discussões preliminares acerca da importância das cidades médias para o crescimento da rede urbana brasileira*. Acesso em: 02/09/2013. Revista Brasileira de Gestão e Desenvolvimento Regional – G & DR v5 n1 p.177-190 Jan/Abr 2009 – Tatuapé-SP.

SANTOS, Donizeth Aparecido dos. *Da Ruptura à consolidação: um esboço do percurso literário angolano de 1948 a 1975*. – Faculdade de Telêmaco Borba – PR, publicado em 02/10/2006 - acesso em: 10/02/2009.

SCHOLES, Robert. *A natureza narrativa*. Tradutor: Gert Meyer. São Paulo: Macgrawhill, 1977.

SCHÜLER, Donald. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.

SCHURMANS, Fabrice Aimé Fernand. *O Trágico do Estado Pós-Colonial: Pius Ngandu Nkashama, Sony Labou Tansi e Pepetela*. Tese de doutoramento – Universidade de Coimbra, Coimbra, 2012.

SALGADO, M^a do Carmo e SEPÚLVEDA, M^a Teresa. *África e Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Ed. Atlântica, 2000.

SECCO, Carmem Lúcia Tindó Ribeiro. *Entre Crimes e mistérios... Pepetela e Mia Couto: riso, melancolia e desvendamento da história pela ficção*. UFRJ acesso em: 23/março/2008. <http://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/55>.

_____. *A magia das Letras Africanas*. Rio de Janeiro: ABE Graph Editora, 2003.

SEREZA, Luiz Carlos. *Entre criminosos e detetives: um estudo das representações da revista X-9 de 1950 a 1960*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Paraná, Curitiba,

2008.

SEVCENKO, Nicolau. *Perfis Urbanos Terríveis em Edgar Allan Poe*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v.05 nº 8/9 pp. 69-83, set.1984/abr.1985.

SHIPLEY, Joseph T. *Dictionary of world literature – criticism. Forms, technique*. New Revised edition. New York: Philosophical library, 1953.

SICHES, Luís Recaséns. *Tratado de sociologia*. Tradutor: João Baptista Coelho Aguiar. Porto Alegre: Globo, 1ª ed., 1970. Vol., II.

SIMMEL, George. *A Metrópole e a Vida Mental*. Acesso em 04/04/2013 em <http://pt.scribd.com>.

SINGER, Ben. *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*. Acesso em 04/04/2013 em <http://pt.scribd.com>.

SOARES, Marcos. *Romance Policial, o requinte do popular*. In: Cadernos entre livros. Panorama da Literatura Americana. Nr. 03 Editora Duetto, 2008.

SODRÉ, Muniz. *Teoria da Literatura de Massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

SORANI, Aldo. *La fortuna Del romanzo policesco*. In: Pègaso: Rassegna dilettere e arti. Volume II – Parte II. Firenze, Felice Le Monnier, 1930. – Acesso em: 14/05/2013 in <http://periodici.librari.beniculturali.it/>

SOUZA, Willian Eduardo Righini e CRIPPA, Giulia. *A materialidade do livro de bolso e a expansão do público leitor entre os séculos XV e XIX*. Acesso em: 04/04/2013. <http://www2.al.rs.gov.br/biblioteca/>

STAM, Robert. *Bakhtin, da teoria literária à cultura de massa*. Tradutora: Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 2000.

THOMPSON, John B. *Ideologia e Cultura Moderna*. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

TODOROV, Tzvetan, *As estruturas narrativas*. Tradutora: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979.

VAZ, Pedro Paulo de Oliveira. *James Bond: um modelo de herói na sociedade contemporânea*. Dissertação de Mestrado – Universidade de São Paulo, ECA/USP, São Paulo, 2006.

VEIGA, Luiz Maria. *Desenvolvimento e rivalidades: esboço de representação literária do espaço urbano benguelense nos romances Yaka e Jaime Bunda e a morte do americano, de Pepetela*. – São Paulo: Revista Crioula, Nov.2008. nr 04.

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. Tradutor: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. Coleção Trans.

WOLFF, Kurt H. *Sociology of Georg Simmel*. New New York, Free Press, 1950.

YOUNG, Jock. *A sociedade excludente: exclusão social, criminalidade e diferença na modernidade recente*. Tradutor: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2002 .
Coleção Pensamento Criminológico