

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

HENRIQUE BALBI

Erudito e zombeteiro: uma leitura do Compêndio Mítico do Rio de Janeiro

Versão original

São Paulo

2022

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

HENRIQUE BALBI

Erudito e zombeteiro: uma leitura do Compêndio Mítico do Rio de Janeiro

Versão original

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras (Literatura Brasileira).

Orientador: Prof. Dr. Jefferson Agostini Mello

São Paulo

2022

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

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

B172e Balbi, Henrique
Erudito e zombeteiro: uma leitura do Compêndio
Mítico do Rio de Janeiro / Henrique Balbi; orientador
Jefferson Agostini Mello - São Paulo, 2022.
232 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área
de concentração: Literatura Brasileira.

1. Alberto Mussa. 2. Rio de Janeiro. 3. Literatura
brasileira. 4. Literatura contemporânea. 5. Romance
policial. I. Agostini Mello, Jefferson, orient. II.
Título.

Aos meus pais, André e Kika.

Agradecimentos

A Jefferson Agostini Mello, que antes de me conhecer aceitou dividir comigo a aposta na tese e que contribuiu com sugestões tão rigorosas quanto inestimáveis;

A Adriano Schwartz, Dau Bastos e Fernando Paixão, cujas leituras, comentários, aulas, conversas e exemplo tanto ajudaram na tese e na minha formação;

A Vera, Lucas e todo o pessoal da Secretaria de Pós-Graduação do DLCV, que me salvaram da dor de cabeça nos trâmites acadêmicos;

A Keryma, que me ajuda, com sua paciência e bravura, a tornar prazerosa qualquer travessia, sobretudo a da vida a dois;

Aos amigos que São Paulo me deu: Fillipe, Giovanni, Ruan, Victor, Mariana Rosa e Tainá;

Aos amigos que Botucatu me deu: Guilherme Frolini de Moraes, Guilherme Monteferrante, Gustavo, Luís Felipe, Marcelo, Pedro, Pitt, Rafael, Ricardo Serrão, Ricardo Bonatto, Rômulo e Vinicius;

A Guilherme Balbi, que teve a gentileza de ser o guardião da (maior parte da) minha biblioteca nesses últimos anos;

A Kika, de quem vêm cinquenta por cento de todas as minhas qualidades;

A André, de quem vêm mais cinquenta, e Daniela;

A meus avós, Thereza, Odette, Jesus e Luiz;

A Daniel Klotzel, que me apresentou a dois mundos: este e o de Alberto Mussa.

RESUMO

BALBI, H. **Erudito e zombeteiro: uma leitura do Compêndio Mítico do Rio de Janeiro**. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2022.

O objeto desta tese são cinco romances de Alberto Mussa que fazem parte do chamado “Compêndio Mítico do Rio de Janeiro”. Analiso quatro linhas de força do conjunto dos livros: o uso literário da releitura, da ambiguidade, da tradução e do narrador metalinguístico. No primeiro capítulo, apresento uma leitura do conjunto da obra de Mussa, dividida aqui em duas fases, uma de “mapeamento” e outra de “expedição”, com o livro *O Trono da Rainha Jinga* como eixo de análise, por fazer parte das duas. No segundo capítulo, a partir da noção de ambiguidade, tomo *O Senhor do Lado Esquerdo* como caso exemplar da relação de Mussa com o romance policial, tanto em sua matriz anglo-saxã quanto argentina, culminando numa síntese entre esse tipo de narrativa e a intriga de adultério. No terceiro capítulo, focado em *A Hipótese Humana*, o uso da tradução e a figura do malandro entram em cena para compreender a concepção de Mussa do Rio de Janeiro, cidade vista como centro multicultural, e as limitações de sua perspectiva, como a falta de negatividade, que afeta o conjunto dos romances. O quarto capítulo enfatiza *A Primeira História do Mundo* e aborda o seu narrador metalinguístico, que evidencia problemas sérios de composição literária, por exemplo a presença excessiva dele em detrimento da elaboração de outras personagens, inclusive protagonistas. Por fim, no epílogo, interpreto o Compêndio à luz das mudanças sociais e culturais da década de 2010, momento de escrita de quatro dos cinco romances.

Palavras-chave: Alberto Mussa. Rio de Janeiro. Romance policial. Literatura contemporânea. Literatura brasileira.

ABSTRACT

BALBI, H. **Erudite and jester: an analysis of the Mythical Compendium of Rio de Janeiro**. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2022.

In this thesis, I analyze the five novels of Alberto Mussa that constitute the so-called “Mythical Compendium of Rio de Janeiro”. Each chapter seeks to explore some of the literary axes of Mussa’s project: the act of re-reading, ambiguity, translation and his metalinguistic narrator. In chapter one, I present an overview of Mussa’s oeuvre, which I divide in two phases: one of “mapping” and other of “exploring”. Being part of both, *O Trono da Rainha Jinga* is the main focus of discussion. In chapter two, the issue of ambiguity takes the analysis to *O Senhor do Lado Esquerdo*, Mussa’s finest example of his dialogue with crime fiction, from its anglo-saxon matrices to its argentine version. I argue that Mussa attempts to synthesize crime fiction with the narrative conventions of the adultery trope. In chapter three, in which I discuss *A Hipótese Humana*, the focus is the practice of translation and the character of the “malandro”. Mussa uses these two tools to create a very idiosyncratic image of Rio de Janeiro as a multicultural city, a fresh but limited perspective, since it lacks negativity in all five novels. Chapter four assesses the metalinguistic narrator of *A Primeira História do Mundo* as an example of some serious compositional problems. One of them is its excessive presence, which jeopardizes the development of many characters, including protagonists. At last, in the epilogue, I seek to interpret the sum of the Compendium considering Brazil’s turbulent (both socially and culturally) 2010s decade, during which Mussa wrote four of the five novels of his project.

Keywords: Alberto Mussa. Rio de Janeiro. Crime fiction. Contemporary literature. Brazilian literature.

Sumário

| | |
|--|-----|
| Nota introdutória | 9 |
| Capítulo 1 | 12 |
| 1.1 O três e o um | 15 |
| 1.2 O momento cartográfico (1997-2006) | 26 |
| 1.3 O intervalo radical (2007-2010) | 37 |
| 1.4 O momento expedicionário (2011-2018) | 45 |
| 1.5 O Trono da Rainha Jinga: lido e relido | 63 |
| Capítulo 2 | 71 |
| 2.1 Entre o humorismo e a seriedade | 74 |
| 2.2 O pressuposto do distanciamento | 88 |
| 2.3 Os dois triângulos | 107 |
| Capítulo 3 | 115 |
| 3.1 Dois funerais, muitas cidades | 118 |
| 3.2 Malandramente | 133 |
| 3.3 Mitológica da malandragem | 148 |
| Capítulo 4 | 168 |
| 4.1 Tudo sob controle? | 171 |
| 4.2 Controle como sintoma | 189 |
| 4.3 O cômputo do Compêndio | 207 |
| Epílogo | 211 |
| Bibliografias | 222 |
| Anexo: “Ubirajara”, por Alberto Mussa | 231 |

Nota de abertura

Coordenadas gerais para navegar a tese. Apontamentos mínimos, insuficientes para me alongar numa introdução propriamente dita, mas que não arrisco passarem em branco. Esforço de clareza diante do leitor, que sempre tem a liberdade de ir direto ao texto e depois voltar aqui. Se é que volta.

Entendo minha tese como um trabalho de crítica literária. Foi a opção desde o princípio. Daí os traços mais evidentes: análise longa e pormenorizada das obras estudadas; remissão a outras obras e autores de ficção pertinentes ao objeto; mobilização – ora mais sucinta, ora mais detida – da teoria sobre os gêneros e elementos narrativos envolvidos; etc. O fio do raciocínio não raro me levou a incorporar uma ou outra perspectiva alheia, a absorver conceitos mais distantes e tangenciar outras disciplinas, valendo-me de informações que se poderia chamar de extraliterárias (como dados biográficos ou sociológicos), mas voltei à crítica sempre. Ela me serviu de chão. De alicerce. É um trabalho, portanto, que oferece um juízo estético, ancorado em argumentos, sobre determinada obra literária. Não só, mas sobretudo isso.

No caso, uma obra literária específica: o chamado *Compêndio Mítico do Rio de Janeiro*, de Alberto Mussa, composto por cinco romances. *O Trono da Rainha Jinga* (1999); *O Senhor do Lado Esquerdo* (2011); *A Primeira História do Mundo* (2014); *A Hipótese Humana* (2017); e *A Biblioteca Elementar* (2018). A interpretação diz respeito principalmente a esses romances, mas, como espero ter demonstrado, toca pontos de interesse e problemas de composição que afetam mais ou menos toda a obra do autor publicada até o momento. Não garanto que isso siga valendo para os livros por vir (torço para que não). Trabalhar com literatura contemporânea, ainda mais com escritores vivos e produtivos, guarda o risco de desatualização precoce da crítica emitida *in media res*. Nunca se sabe quando haverá guinadas (para o bem e para o mal) na poética de alguém. Porém, não se trata de autor estreado. Com décadas de produção, já se percebe um conjunto bem delineado de obsessões, recorrências, fixações. Garanto, sim, que a interpretação aqui ajudará a iluminar, ainda que parcial e retrospectivamente, os caminhos tomados.

A estratégia utilizada na construção dos capítulos foi mais ou menos a mesma. Em todos eles, escolho um dos cinco romances e o analiso em maior detalhe – o que melhor ilustre a questão discutida no capítulo. Evidentemente, todas as questões se aplicam em maior ou menor grau ao conjunto dos livros. Provavelmente à obra de Mussa

como um todo. Sendo cinco romances, mas apenas quatro capítulos, a análise de um deles (*A Biblioteca Elementar*) se diluiu no percurso da tese. Creio que isso seja compensado pelo fato de se tratar do livro mais recente da série e por ele abrir e fechar o itinerário da análise, oferecendo a imagem que dispara o capítulo 1 e a que encerra o capítulo 4.

No capítulo 1, ofereço uma análise panorâmica da obra de Mussa, comentando todos os seus livros publicados até a conclusão do *Compêndio*, em 2018 (a exceção é *A Origem da Espécie*, de 2021, de que trato no capítulo 3). A questão abordada é o recurso da **releitura** como procedimento literário de destaque; o livro discutido é *O Trono da Rainha Jinga*, obra “relida” pelo próprio autor ao incluí-la, *a posteriori*, no *Compêndio*.

No capítulo 2, analiso o romance *O Senhor do Lado Esquerdo*, pois me parece quem melhor ilustra o trabalho de Mussa com dois gêneros literários caros à sua poética: o romance policial e o de adultério. Este é o ponto de chegada do capítulo; aquele, o de partida, o assunto principal da leitura. A questão discutida é o recurso da **ambiguidade**.

No capítulo 3, em que comento de modo mais detido o universo social configurado pelos livros de Mussa (a saber: um Rio de Janeiro que se poderia chamar de multicultural), o romance em foco é *A Hipótese Humana*. A questão principal é a **tradução**, encarnada numa personagem aos moldes do “malandro”, que Mussa repagina como um grande mediador entre os “mundos” da cidade – uma espécie de tradutor, portanto. Encerro o capítulo apresentando e discutindo as limitações dessa visão cifrada na realização literária, carente de uma negatividade que lhe desse mais substância.

No capítulo 4, que parte do recurso da metalinguagem para questionar o **narrador** desses romances, o foco da análise é *A Primeira História do Mundo*. Aqui, as limitações se fazem ver desde o interior da obra, devido a um desajuste entre a ambição expressa – ainda que ironicamente – e a sua realização efetiva, que não chega a ocorrer. O capítulo se conclui com um saldo do projeto do *Compêndio*, visto à luz da trajetória de Mussa até então.

A meu ver, o itinerário de análise pode ser dividido em dois momentos. No primeiro, estão os capítulos 1 e 2, que enfatizam aspectos positivos e relativamente bem sucedidos nos romances do *Compêndio*, embora não sejam cegos a problemas ali presentes. No segundo momento, inverte-se: os aspectos negativos, até pela gravidade do que se detecta no correr da análise, ganham preponderância e se impõem sobre os positivos, que não deixam de existir. A perspectiva mais severa se prolonga no epílogo, no qual arrisco um salto interpretativo do *Compêndio* à luz da turbulenta década de sua produção, que, me parece, deixou marcas nas obras. Como não poderia deixar de ser.

Tenho plena consciência de que a literatura de Alberto Mussa não seria um objeto preferencial para um estudo de fôlego como uma tese de doutorado. Confirma-o a relativa exiguidade de trabalhos acadêmicos sobre ele, ainda mais se comparada à fortuna crítica de seus colegas brasileiros, muitos deles coetâneos, de literatura contemporânea. Mussa talvez sequer fosse a primeira opção para se estudar um nicho ainda mais restrito, como a literatura policial brasileira contemporânea.

Não é a primeira vez que faço esse tipo de escolha inversamente proporcional ao volume da fortuna crítica. Até o mestrado, quem mais estudei foi Fernando Sabino, meros três anos mais novo que Clarice Lispector e autor de um romance (*O Encontro Marcado*) lançado no exato mesmo ano de *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, dois escritores cujas glosas e análises superam em muito o mineiro de Belo Horizonte. Sequer estudei a obra-prima de Sabino; preferi contos, crônicas, novelas. Tampouco aos críticos escapam as obsessões, recorrências, fixações.

Creio que a tese mostra por que insisti em opções academicamente “anti-intuitivas”.

Capítulo 01

Curiosamente, ninguém pode ler um livro: só pode relê-lo. Um bom leitor, um grande leitor, um leitor ativo e criativo, é um releitor.

Vladimir Nabokov

Em *A Biblioteca Elementar*, há uma cena próxima ao final do livro que parece funcionar como uma espécie de chave de leitura, não só para este romance, como também para a obra de Mussa como um todo. Acompanhamos a perspectiva de Ângela Pacheca, uma cigana hábil na arte da quiromancia. É um flashback. Ela ainda não está desesperada para livrar seu marido, Gaspar Roriz, da prisão; na verdade, acaba de tomar as mãos dele, na cama, no dia em que ocorrerá o assassinato que dispara a narrativa. Ângela lê nas linhas daquela mão um sinal funesto, a iminência de traições que terão como consequência, em dias, a prisão. Neste momento capital da narrativa, o narrador insere uma digressão:

No domingo, dia 1º, dia do encontro entre Gaspar e Timo Riho, [Ângela] toca, de manhã, ainda na cama, as mãos do marido. E pressente que aquelas linhas – lidas já uma centena de vezes – têm algo novo a dizer. Permitam-me um parêntese: não ignora, Ângela, que as linhas inscritas na palma da mão (como impressões digitais) não mudam de aspecto. Como, então (perguntaremos), poderia haver algo inédito na mão de Gaspar? Esse é o segredo da Pacheca, a ciência e o legado das ciganas quiromantes do Rio de Janeiro: não é o livro que importa – mas a leitura. A palma da mão também é, nesse sentido, uma biblioteca elementar. (MUSSA, 2018, pp. 168-9)

Há nesta passagem uma série de camadas de sentido. Antes de tudo, é um trecho bastante representativo da ficção de Mussa. Nota-se a oscilação entre um tom mais narrativo, nos dois primeiros períodos do excerto, e um tom digressivo, dissertativo até, que domina todo o segundo parágrafo. O balanço entre essas modalidades discursivas, com predomínio do segundo, permeia os romances de Mussa, em particular os do *Compêndio Mítico*, até mesmo em *O Trono da Rainha Jinga*, em que, devido à diversidade de focos narrativos, isso é menos acentuado. Outra característica típica da escrita de Mussa é o jogo de interlocução, com o narrador explicitando suas intervenções (“Permitam-me”) e incorporando possíveis objeções do leitor (“perguntaremos”), práticas do autor que, presentes desde *O Enigma de Qaf* e *O Movimento Pendular*, ganham um preponderância ainda maior no *Compêndio Mítico* (basta observar *A Primeira História*

do Mundo, no qual o próprio narrador assume o papel da investigação). No nível da superfície textual, o excerto casa com o estilo de Mussa, que enfatiza a clareza e a precisão (“No domingo, dia 1º”), evidente também na sintaxe razoavelmente cristalina, ao mesmo tempo em que cria pequenos mistérios a se desvendar pela progressão do raciocínio (“Como [...] poderia haver algo inédito na mão de Gaspar?”) e do enredo.

Saindo do âmbito das impressões gerais sobre a ficção de Mussa, observam-se também duas pistas da centralidade deste excerto em relação ao romance *A Biblioteca Elementar* e ao *Compêndio Mítico* como um conjunto coeso. A primeira delas, evidentemente, é a reiteração do título no interior da prosa: “A palma da mão também é, nesse sentido, uma biblioteca elementar” (grifo nosso).

Para a economia do romance, é uma informação crucial, pois antecipa a grande solução. O maior mistério da trama é a verdadeira identidade de Silvério Cid, o homem que bateu à porta de Gaspar e que acabou morto a tiros pelo marido de Ângela Pacheca. Conforme nos é revelado na leitura, Silvério Cid desconfiava de um caso adúltero entre sua mulher, Páscoa Muniz, e o cigano, conhecido como “Estraga-Moças”; ele bate à porta de Gaspar portando um pasquim, que não consegue ler por ser analfabeto. Ora, é justamente por não poder lê-lo que Silvério Cid o toma como prova do adultério (que não ocorreu) – a história que aquele papel misterioso deve contar só poderia ser a história que todos comentam, pelas costas de Silvério Cid ou não: a traição de sua mulher. Assim como no caso das linhas da mão, não importa o livro ou o texto, mas *a leitura*; no caso, a de Silvério Cid, que pressupõe estar ali a evidência do caso amoroso. Daí se entende por que o narrador chama o pasquim de “biblioteca elementar”: ele conteria a história primordial, de que todas as outras derivariam – o adultério. Uma verdadeira obsessão de Mussa.

Mas não é apenas em relação ao romance que o excerto se mostra significativo. Destaque-se o primeiro parêntese: “(como impressões digitais)”. Aí está a segunda pista. Quem leu *O Senhor do Lado Esquerdo*, o romance com que Mussa consolidou o projeto do *Compêndio Mítico* em 2011, sabe que a datiloscopia é a especialidade do inspetor Baeta, o protagonista do livro. Mais do que isso, ela cifra o grande mistério da trama: qual seria a verdadeira relação entre Fortunata, a principal suspeita de ter assassinado uma importante figura política, e Aniceto, seu suposto irmão, antípoda de Baeta, seu rival em conquistas amorosas? Por que Fortunata e Aniceto têm a mesma impressão digital, algo inexplicável para o pensamento científico de Baeta? Eis a explicação: Aniceto é, ou melhor, foi Fortunata; as impressões digitais são a evidência natural de um processo

sobrenatural, por que o velho Rufino, feiticeiro respeitado, permitiu a Aniceto conhecer o “lado esquerdo” (no caso, o lado feminino) e depois voltar à sua forma original. Não parece irrelevante, portanto, que no excerto de *A Biblioteca Elementar* apareça essa alusão a *O Senhor do Lado Esquerdo*, criando ecos entre as soluções dos enigmas desses romances policiais.

É o caso, portanto, de lançar uma hipótese: neste excerto estaria um recurso que permite compreender a obra de Mussa, em destaque para o *Compêndio Mítico*. Um ponto de entrada e um fio condutor. Numa obra ficcional que tantas vezes tematiza a leitura e a escrita, que mais vezes ainda foi chamada de borgeana (uma comparação em que parece haver um grau de exagero); numa obra em que se alarga o conceito de leitura e literatura, a fim de se incluir tradições relativamente alheias ao registro escrito, como os mitos, as artes divinatórias, os oráculos e os adivinhos; nesta obra terá bastante importância a cena de uma cigana interpretando as linhas de uma mão “lidas já uma centena de vezes” e encontrando uma nova leitura, que presente o desdobramento fatal dos eventos da narrativa. Uma cena de releitura.

Convém resgatar uma resenha a respeito de *A Biblioteca Elementar*, publicada na revista *Teresa*. Nela, Juliana Cunha e Júlio César de Oliveira Vellozo veem no livro um “romance de códigos”. Dizem os autores que o destino das personagens se vê traçado em função de sua habilidade de decifrar códigos e manuseá-los a seu favor. É o caso das ciganas e sua forma de adivinhação; do personagem Piolho, um rábula que procura brechas nas leis do tempo para melhorar seu *status* social; das personagens Leonor Rabelo e Bernarda Moura, disputando a condição de esposa legítima de Lázaro Roriz, irmão de Gaspar. Multiplicam-se os códigos envolvidos: são “culturais, comportamentais, religiosos, penais” (CUNHA & VELLOZO, 2020, p. 444).

Os autores da resenha perceberam algo que perpassa a ficção de Mussa: sua consciência metalinguística. Afinal, decifrar códigos e manuseá-los não deixa de ser, em última instância, uma paráfrase da experiência de leitura. Em *A Biblioteca Elementar*, de modo mais explícito que nos outros romances do *Compêndio Mítico*, esse aspecto metalinguístico se encontra no primeiro plano, aparecendo desde o título. Há algo, portanto, de exponencial: temos aqui uma cena de releitura num romance que tematiza a leitura num autor que a discute e a incorpora insistentemente.

Propomos tomar a percepção dos autores da resenha e extrapolá-la. Neste romance, mais especificamente nesta cena de releitura, encontra-se uma chave para compreender o código-Mussa. Se o excerto escolhido ilustra um procedimento pertinente

à decifração do romance (a releitura); se *A Biblioteca Elementar* é o mais metalinguístico de uma série, ou melhor, de um sistema de romances (o *Compêndio Mítico*), oferecendo um caminho para compreender seu código; se o *Compêndio Mítico* é um sistema coerente dentro de um sistema coerente maior (a ficção de Mussa), então faria sentido extrapolar o procedimento de releitura para compreender e sistematizar a obra do autor.

Essa hipótese será testada ao longo deste capítulo. A seguir, exporemos duas formas de sistematização da obra de Alberto Mussa, em particular de sua ficção, frequentes na melhor crítica a seu respeito. Faremos então uma análise das vantagens e dos pontos problemáticos das duas sistematizações. Daí detalharemos melhor a hipótese da constante releitura como princípio geral para sistematizar a obra de Mussa, o que a dividiria em dois grandes momentos: 1997-2006 e 2011-2018. O passo seguinte será percorrer os livros do autor, um a um, incluindo os publicados no intervalo 2006-2010, e discutir de modo muito breve sua fatura, a fim de verificar a validade e a pertinência da nossa hipótese. Por fim, o capítulo se concluirá com uma análise mais detida do romance *O Trono da Rainha Jinga*, o primeiro do *Compêndio Mítico*, cujas peculiaridades parecem pertinentes para entender o procedimento de releitura como princípio sistematizador da obra de Mussa.

Esse itinerário crítico pretende articular a leitura pormenorizada à reflexão panorâmica, movimento duplo e interdependente. Sem a primeira, corremos o risco de diluir nas pinceladas amplas os detalhes significativos e expressivos de cada obra, singular em sua realização. Sem a segunda, corremos o risco de, erroneamente, elevar características pontuais e peculiares a traços fundamentais da composição e das linhas-mestras do conjunto da obra, coerente à sua maneira. Parafraseando a cena de que trata o excerto, a leitura só pode ser significativa se conseguir associar as linhas da mão à pessoa inteira, de modo produtivo.

O três e o um: duas sistematizações da obra de Mussa e nossa alternativa

Em termos de volume e de aprofundamento da fortuna crítica, pode-se dizer que a ficção de Alberto Mussa teve uma recepção mediana. Embora no início não tenha despertado muita atenção da imprensa ou da academia para além do círculo mais próximo do autor, com poucos comentários a respeito de seus dois primeiros livros, *Elegbara* (1997) e *O Trono da Rainha Jinga* (1999), a obra do escritor carioca começa a ganhar alguma tração mais significativa a partir de 2004, com a publicação de *O Enigma de Qaf*

e os prêmios conquistados por ele conquistados, como o APCA e o Casa de las Américas. Artigos científicos, dissertações de mestrado, resenhas acadêmicas e capítulos de livros começam a aparecer desde 2007, pelo menos¹, e vão se acumulando, num movimento que encontra reforço na imprensa não especializada, por onde o público tem acesso a reportagens, notas de seus lançamentos, críticas breves, perfis e até colunas de opinião sobre o autor². Mussa não é um autor amplamente estudado, como um Milton Hatoum ou um Bernardo Carvalho, cuja fortuna crítica se conta às dezenas ou talvez centenas de textos críticos e cujas estreias em livro ocorreram não muito antes da de Mussa; tampouco é um absoluto desconhecido da academia.

Essa notoriedade relativa se evidencia quando observamos os paratextos de seus livros, como prefácios ou orelhas. A primeira edição de *Elegbara* traz um prefácio escrito por Antônio Houaiss, em cujo dicionário Mussa trabalhou no início dos anos 1990 – prefácio que, tão breve quanto elogioso, foi por alguns anos uma das raras leituras públicas a respeito da estreia de Mussa. *O Enigma de Qaf* também foi prefaciado inicialmente por outro intelectual próximo a Mussa: Marco Lucchesi. Tanto quanto prestigiosos, são dois acadêmicos cuja relação pessoal com o escritor é pública: Houaiss foi seu coordenador no dicionário, enquanto Lucchesi é seu amigo. Conforme a obra de Mussa ganhou reconhecimento com o passar dos anos e, principalmente, com as premiações a *O Enigma de Qaf* e *O Movimento Pendular*, outros intelectuais – que a princípio não parecem ter relações pessoais próximas ao autor, ao menos não publicamente – ocuparam os paratextos: Walnice Nogueira Galvão prefaciou a terceira edição de *O Enigma de Qaf*; Miriam Leitão assinou a orelha de *A Hipótese Humana*; Leyla Perrone-Moisés, a de *Os Contos Completos*; entre outros críticos. Isso, claro, não excluiu a presença de intelectuais amigos do autor, como Carlos Andreazza, que editou *A Primeira História do Mundo* e também assinou a orelha. No desenho geral, portanto, mesmo com um pequeno aumento da impessoalidade da crítica – não obstante o tom em geral elogioso dos paratextos, visto que eles cumprem uma função clara de valorizar o produto e convencer o público potencial a adquirir o livro –, há uma presença significativa

¹ É neste ano que aparecem, por exemplo, “Myths of Early Modernity: Historical and Contemporary Narratives on Brazil and Angola”, de Ineke Phaf-Rheinberger (PHAF-RHEINBERGER, 2007), e “Estranhos estrangeiros: poética da alteridade na narrativa contemporânea brasileira”, de Rita Olivieri-Godet (OLIVIERI-GODET, 2007).

² No jornal brasileiro de maior circulação, a *Folha de S.Paulo*, a primeira menção a Mussa que encontramos só aparece em dezembro de 2004, num comentário curto de Bernardo Ajzenberg sobre *O Enigma de Qaf* (AJZENBERG, 2004). Dez anos depois, por ocasião do lançamento de *A Primeira História do Mundo* em 2014, Mussa ocupa no mesmo jornal quase uma página inteira, com direito a uma reportagem e uma resenha sobre o livro (ALMEIDA, 2014; GURGEL, 2014).

e incontestável de relações pessoais no entorno da divulgação do autor, resultando numa convivência entre impessoalidade e isenção que parece uma dinâmica comum no mercado literário e artístico em geral no Brasil.

Nem tão farta, mas nem tão escassa, a fortuna crítica de Mussa evidencia lacunas em alguns aspectos relevantes. A principal talvez seja a ausência de um esforço consistente por pensar a obra do autor de maneira integral. As exceções reforçam a impressão de que os artigos – acadêmicos ou não – que se debruçaram na ficção de Mussa frequentemente optam por considerar seus livros isoladamente, com predominância de recortes bastante específicos³. Quando muito, comparam-nos aos de outros autores (em geral, contemporâneos)⁴ e até a outras linguagens artísticas⁵. Raramente, no entanto, busca-se a coerência do projeto literário de Mussa, restando como consequência uma imagem criticamente fragmentada de sua obra, além de uma sensação de que não raro sua ficção foi utilizada como pretexto para uma discussão teórica decidida *a priori*, em vez de um objeto relativamente autônomo que faz suas próprias exigências teóricas e conceituais⁶.

Concentremo-nos nas exceções. Elas encontram suas respectivas sínteses em dois textos, um publicado na imprensa, escrito por Alvaro Costa e Silva⁷, o outro numa revista acadêmica, assinado por Joyce Silva Braga⁸. Publicados respectivamente na *Folha*

³ Jacques Fux, por exemplo investiga a presença da matemática como eixo de construção de *O Movimento Pendular* (FUX, 2013); Cristhiano Aguiar, por sua vez, tomou *O Enigma de Qaf* como objeto de sua análise da memória e da representação ficcional (AGUIAR, 2017); Pere Comellas estudou a presença da tradução na obra de Mussa, com destaque para *O Enigma de Qaf* (COMELLAS, 2017); entre outros.

⁴ Em relação a comparações com contemporâneos, Rita Olivieri-Godet, por exemplo, o comparou a Bernardo Carvalho e Chico Buarque no seu artigo, já citado, “Estranhos estrangeiros” (OLIVIERI-GODET, 2007); já Rafael Gutiérrez analisa a fusão de ensaio e narrativa em *O Movimento Pendular*, de Mussa, e na obra do espanhol Enrique Vila-Matas (GUTIÉRREZ, 2017). Mussa também foi justaposto a clássicos do cânone nacional. Maria José Ribeiro e Regiane Regis Momm leram *Meu Destino é Ser Onça*, de Mussa, junto a *Macunaíma*, de Mário de Andrade (RIBEIRO & MOMM, 2009). Ana Paula Pizzi tomou a mesma obra de Mussa, mas a leu em comparação com “Meu Tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa (PIZZI, 2010). Já André Luiz Barros da Silva analisou o uso de prefácios, prólogos e apresentações ao leitor nas obras de Mussa, Machado de Assis e Clarice Lispector (BARROS DA SILVA, 2015).

⁵ Ana Carolina Cernicchiaro publicou em 2015 artigos sobre perspectivas e poéticas ameríndias em *Meu Destino é Ser Onça*, de Mussa, *Ouolof*, de Herberto Helder, a antologia *Poesia.br*, organizada por Sergio Cohn, e nas oficinas para cineastas indígenas do *Vídeo nas Aldeias* (CERNICCHIARO, 2015), misturando a linguagem literária e a audiovisual.

⁶ A fortuna crítica de *Meu Destino é Ser Onça*, em particular, sofre bastante com isso. Vejam-se os citados artigos de Ribeiro & Momm, Pizzi e Cernicchiaro, por exemplo, nos quais as observações teóricas, apesar de interessantes, iluminam menos a obra de Mussa do que os conceitos teóricos escolhidos.

⁷ COSTA E SILVA, Alvaro. “Com ‘O Senhor do Lado Esquerdo’, Alberto Mussa começou uma nova fase”. *Folha de S.Paulo*, caderno *Ilustríssima*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/10/1925721-com-o-senhor-do-lado-esquerdo-alberto-mussa-comecou-uma-nova-fase.shtml> (acesso: 19 out. 2020).

⁸ BRAGA, Joyce Silva. “Alberto Mussa e a cosmogonia dos degradados”. *Cadernos do CNLF*, vol. XVII, no. 05. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2013.

de *S.Paulo* e nos *Cadernos do Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*, cada um traz uma abordagem distinta em relação ao todo da obra de Mussa, que vale a pena examinar mais detidamente.

Poderíamos resumir sua diferença fundamental como uma oposição entre o *três* e o *um*. Enquanto a primeira abordagem vê na obra de Mussa ao menos três momentos distintos, seccionando-a então em fases, a segunda prefere enfatizar a unidade do conjunto, guiando-se livro a livro. Cada recorte tem suas vantagens, enfatizando ora as transformações por que o autor passou, ora as obsessões que ele carregou através dos anos e dos textos. Se encaradas de modo complementar, talvez possam oferecer uma imagem razoavelmente adequada do conjunto da obra. No entanto, argumentaremos que ambas, do modo como se constituíram e como sedimentaram as leituras de diferentes críticos, deixam em segundo plano aspectos decisivos da ficção de Mussa, sendo portanto insuficientes.

A literatura carioca e as histórias policiais ocupam boa parte dos textos do jornalista Alvaro Costa e Silva, que lhes dedicou reportagens, perfis, críticas e comentários ora extensos, ora sintéticos. Não à toa, entrou em seu radar Alberto Mussa, que se enquadra com precisão nessas coordenadas – e que, diga-se de passagem, também parece ter uma relação pessoal de amizade com o jornalista. Seja na coluna escrita no jornal *Folha de S.Paulo*, seja em matérias avulsas, Costa e Silva dedicou textos ao autor de *Elegbara*, dos quais o mais concentrado e interessante é, sem dúvida, “Com *O Senhor do Lado Esquerdo*, Alberto Mussa começou uma nova fase”.

Publicado na versão digital caderno *Ilustríssima* a fim de divulgar o clube do livro do jornal (numa mistura de reflexão, camaradagem e propaganda que também é representativa da recepção crítica de Mussa na imprensa), o texto de Alvaro Costa e Silva tem valor para além dessa intenção trivial e notoriamente mercantil. Ele faz um apanhado da literatura de Mussa, oferecendo uma síntese do seu itinerário artístico, uma leitura crítica a seu respeito, uma entrevista com o escritor e, bem ao gosto jornalístico, um furo – o assunto do último romance do *Compêndio Mítico*. Estes dois últimos aspectos são os que, lidos com distanciamento temporal, menos interessam – afinal, entrevistas há aos montes, e adiantamentos de assuntos a serem abordados em livros futuros são um jeito fácil e até duvidoso de chamar a atenção. Basta observar que, no mesmo jornal, um ano

antes, noticiou-se um quinto romance do *Compêndio Mítico* com assunto inteiramente distinto⁹.

A síntese da trajetória de Mussa e a leitura crítica, por outro lado, continuam de grande interesse. Como convém a um gênero textual que valoriza a objetividade e que dispõe os assuntos do mais importante ao menos (a famosa estrutura da “pirâmide invertida”), o texto de Alvaro Costa e Silva apresenta-as logo no início:

Pode-se dizer que "O Senhor do Lado Esquerdo", publicado em 2011, inaugura uma nova fase na carreira de Alberto Mussa.

"O Enigma de Qaf" (2004) e "O Movimento Pendular" (2006) são borgeanos na preocupação de discutir a narrativa e na escolha de temas universais, enquanto "Elegbara" (1997) e "O Trono da Rainha Jinga" (1999) recriam ficcionalmente o Brasil com ênfase nas experiências culturais indígena e africana (...).

"O Senhor do Lado Esquerdo" reúne as duas tendências. O fascínio do autor pelo mito – gênero supremo da literatura, segundo Mussa – elege o Rio de Janeiro, cidade que será estudada e recontada a partir dos crimes perpetrados nela. (COSTA E SILVA, 2017)

Depois, Costa e Silva comenta um pouco mais o romance de 2011, emendando à leitura apontamentos sobre *A Primeira História do Mundo* e *A Hipótese Humana*, de modo a cobrir todos os livros do *Compêndio Mítico* então publicados, antes de prosseguir para a seção mais propriamente jornalística do texto. Fica evidente que Costa e Silva domina as ferramentas da crítica literária, pois discute, ainda que brevemente, a relação entre registro histórico e liberdade ficcional no projeto de Mussa, elegendo-a um dos eixos dos romances do ciclo. Sem esquecer as especificidades da linguagem e da estrutura das obras, o jornalista recheia sua leitura com paralelos entre Mussa e autores consagrados, sejam estrangeiros, como Borges e Bioy Casares, sejam nacionais, como Lima Barreto, Marques Rebelo e Nelson Rodrigues – de resto, nomes a que Mussa frequentemente busca se filiar em entrevistas e outras intervenções públicas. Com tudo isso, o texto de Alvaro Costa e Silva parece reunir, num estilo claro e fluido, os argumentos que se cristalizaram como as grandes qualidades da ficção de Mussa. É um caso paradigmático, inclusive no esforço propagandístico de valorizar a obra remetendo-a ao cânone.

⁹ Segundo reportagem de Maurício Meireles por ocasião do lançamento de *Os Contos Completos*, em 2016, o quinto romance se chamaria *A Origem da Espécie* e se concentraria nas histórias sobre a descoberta do fogo. Como se pode ver, o projeto passaria por alterações substanciais até sua publicação em 2018, com uma mudança radical de título e um afastamento dos mitos do fogo. *A Origem da Espécie* seria, afinal, o título do livro ensaístico de Mussa, lançado em 2021. Ver: MEIRELES, Maurício. “Sangue Tupi. Com referências indígenas, africanas e árabes, carioca Alberto Mussa lança livro de contos e se dedica a narrar outra história do Brasil.” *Folha de S.Paulo*, Folha Ilustrada, C1, terça-feira, 10 de maio de 2016.

Camaradagens à parte, interessa-nos aqui a sistematização que Costa e Silva resume na abertura de seu texto. Atente-se à tripartição. Reorganizando a obra de acordo com a cronologia, haveria uma primeira fase, a “brasileira”, que se expressa nos dois primeiros livros, seguida por uma segunda fase, a “universal”, que se evidencia nos dois romances premiados. A terceira fase, a “nova”, englobaria o momento do *Compêndio Mítico*, de 2011 até a publicação do texto. *O Enigma de Qaf* e *O Senhor do Lado Esquerdo* seriam os livros de guinada, que abririam novos horizontes; este, em especial, seria uma conquista particular, por sintetizar as duas tendências anteriores. Ao leitor culto, não escapará a referência implícita a um movimento dialético: à afirmação do “local”, segue-se uma negação “universal”, cuja tensão se resolve numa síntese. Vagamente teleológico, implicitamente propagandístico e relativamente persuasivo.

Persuasivo, problemática e principalmente, porque sugere uma narrativa bem delineada. Que o *Compêndio Mítico* se encontre num momento particular, numa fase especial, não chega a ser um espanto – pelo seu caráter de projeto declarado publicamente, pelos seus traços diretamente observáveis de continuidade, pelo próprio *marketing* editorial, isso se explica. Que *O Enigma de Qaf* seja visto como um momento de virada, também se pode compreender – foi o primeiro livro premiado, que impulsionou a carreira de Mussa, e o mais traduzido do autor. Há, assim, um encaixe entre vida e obra, bastante agradável para uma narrativização do processo criativo e da recepção de Mussa, mas também duvidoso exatamente por se mostrar tão “exato”.

Ressalte-se que Alvaro Costa e Silva não está sozinho ao definir tais cortes, em especial em relação a *O Enigma de Qaf*. Lê-se no prefácio de Hermano Vianna (colega de *alma mater* de Mussa, como exporemos mais detidamente no terceiro capítulo) à reedição de *Elegbara*, em 2005:

“Na orelha de *O enigma de Qaf*, Marco Lucchesi diz que aquele livro representa ‘uma espécie de salto quântico’ na obra de Alberto Mussa. Concordo. Mas acho que essa afirmação não deve ser usada em detrimento dos livros anteriores. Pelo contrário, o salto quântico tem o efeito de trazer tanto *O trono da Rainha Jinga* quanto este *Elegbara* para novos patamares de energia literária.” (VIANNA, 2005, p. 7)

Publicado no momento em que a obra de Mussa começava a ganhar um novo fôlego junto aos críticos, o prefácio dá estofo crítico à divisão em duas fases, ponto pacífico entre Vianna e Lucchesi, embora se note uma divergência em relação ao valor da primeira etapa enquanto realização literária. O que Costa e Silva parece fazer em seu

texto é levar adiante essa divisão em duas fases, tomando-a como evidente e desdobrando-a agora em três, com o *Compêndio Mítico* como novo marco.

Além da conveniência narrativa e marqueteira que a tripartição oferece, há outro motivo para a desconfiança: ela dá uma ênfase talvez excessiva ao critério temático ao estabelecer os cortes entre as fases. Note-se que, no texto de Costa e Silva, os assuntos dos livros de Mussa parecem ser um – talvez o – aspecto decisivo para a cisão, saindo da matéria local para uma matéria universal. Isso também fica implícito em Vianna e Lucchesi, embora a imagem do “salto quântico” aponte para um amadurecimento técnico, uma melhora qualitativa (que Costa e Silva, por sua vez, vê mais em *O Senhor do Lado Esquerdo* do que nas obras anteriores). Ressalte-se que nenhum deles se restringe ao critério temático, posto que no decorrer de seus comentários baseiam seus juízos literários em outros elementos composicionais.

Mas, justamente por isso, o argumento das três fases perde força. Se o “salto quântico” de *O Enigma de Qaf* representa um amadurecimento técnico, o que tem um grau de verdade, então bastaria apenas um corte: um “jovem Mussa” e um “Mussa maduro”, independentemente dos temas dos livros. Por outro lado, pode-se argumentar que a mudança temática faz parte do amadurecimento técnico, pois os novos assuntos ampliaram os horizontes e a ambição da prosa de Mussa. Se for o caso, então por que dividir, de todo modo? Não seria o caso de enfatizar um processo de amadurecimento mais unívoco, como aliás parece estar implícito na argumentação de Costa e Silva, em conflito com sua tese principal? Quando diz que Mussa reúne as duas tendências anteriores, e que a estrutura de *O Senhor do Lado Esquerdo* é menos esquemática que as de *O Enigma de Qaf* e *O Movimento Pendular*, Costa e Silva enfraquece a hipótese de um “salto quântico” no livro de 2004, enfatizando antes o processo contínuo de aperfeiçoamento. De qualquer forma, sem o apoio crucial da mudança temática, o argumento da divisão em três fases fica bastante enfraquecido.

Oposta a essa tripartição, há outra forma de se sistematizar a obra de Mussa. Pode-se resumi-la como a abordagem do *um*, por sua ênfase na unidade da ficção do escritor carioca, vista como obra inteiriça, como conjunto. Para essa abordagem, a tripartição – talvez qualquer partição – incorreria no problema da artificialidade.

É um juízo que se observa no resumo de uma entrevista com Mussa, publicada pela revista acadêmica *Topoi* em 2016, isto é, num momento em que a obra de Mussa já está bastante avançada (em contraste por exemplo com os textos de Vianna e Lucchesi, e

apenas um ano antes de Costa e Silva publicar seu texto sobre *O Senhor do Lado Esquerdo*). Nos parágrafos que introduzem a entrevista, resumindo a trajetória de Mussa e as justificativas para a conversa, os autores apresentam a tripartição como um dos “lugares comuns” sobre a ficção de Mussa. Depois de esquematizar rapidamente como seria essa tripartição, bem semelhante à de Costa e Silva, o texto alerta: “Porém, (...) há muito mais do que aquilo que a psicologia expressa numa intenção autoral racionalizada em fases pode supostamente oferecer” (*apud* MUSSA, 2016c, p. 287). A entrevista então prossegue com perguntas que giram em torno do processo criativo de Mussa, seu “ofício”, conforme o título, dando uma ênfase maior aos procedimentos e às técnicas.

Fica implícito, portanto, um entendimento da obra de Mussa como uma unidade, algo orgânico, que a divisão em fases prejudicaria, por introduzir um grau de artificialidade no conjunto. Veja-se que a adversativa “porém” se liga a uma oração que sugere uma amplitude (“há muito mais”) que as “fases” não apreenderiam, por esta concepção se fiar em critérios, se não equivocados, ao menos insuficientes: “psicologia”, “intenção autoral”, “racionalizada em fases”, “supostamente”. Somados ao juízo de “lugar comum” sobre Mussa, esses termos deixam bem marcada sua discordância da tripartição. Embora não explicitada, a leitura unitária da obra pode ser inferida pelo andamento da entrevista, que vai e vem entre os livros de Mussa, ora com perguntas sobre os romances recentes, ora com comentários sobre o início de sua trajetória, por vezes até incluindo textos de cunho não ficcional e escritos em parceria (no caso, *Samba de Enredo – História e Arte*, de Mussa e Luiz Antonio Simas).

Por ser um esforço coletivo, por priorizar a entrevista, o texto da *Topoi* não apresenta uma análise mais detida que fundamentasse seu juízo crítico. No entanto, Joyce Silva Braga, no mencionado artigo *Alberto Mussa e a cosmogonia dos degradados*, parece adiantar a posição mais unitária presente na *Topoi*. Os dois textos podem ser lidos de modo complementar: os autores da *Topoi* contribuem com a crítica da abordagem do *três*; Braga, com uma proposta de sistematização alternativa, traz a proposta do *um*.

O artigo de Braga é, em sua essência, uma análise aprofundada de *O Enigma de Qaf*, tirando daí o fio que lhe permitirá percorrer a obra de Mussa: a ocorrência de personagens “des-centrados”, “ex-cêntricos” (a autora explicita sua afinidade com a perspectiva de Linda Hutcheon, de quem teria tirado os termos), as figuras marginais a uma tradição classificada como eurocêntrica, cientificista, racionalista, colonizadora – por isso, os “degradados” do título, que alude à experiência do degredo. Identificado o ponto de partida, Braga comenta brevemente quase todos os livros então publicados por

Mussa, com a exceção da parceria com Simas, criando assim um panorama dentro do qual encaixa *O Enigma de Qaf*.

De fato, a imagem do “degreço” se mostra bastante pertinente como uma constante e uma obsessão na obra de Mussa, dando-lhe um caráter relativamente unitário. Tal figura aparece no primeiro conto de *Elegbara*, na personagem de Afonso Ribeiro, cristão novo avesso ao rito da comunhão. Seu deslocamento em relação à sociedade portuguesa chegará ao ápice quando for deixado no território brasileiro pela esquadra de Cabral. Braga ressalta que, em todos os seus livros, Mussa tende a organizar sua ficção em torno da perspectiva estrangeira, mesmo no interior de uma cultura. *O Enigma de Qaf* é o exemplo maior disso: suas histórias árabes não se passam no mundo islâmico, conforme os clichês orientalistas sobre a região, mas na cultura beduína, anterior a Maomé. Essa opção definirá a própria estrutura da narrativa, que se torna “não linear, não evolutiva (...), mas sempre lacunar e plurissignificativa”, como que a incorporar a amplidão do deserto e sua marca na cultura pré-islâmica, nas suas lendas, nos seus poemas, no nomadismo, etc. O efeito de descentramento será intenso: “Um modo de vida duplamente degradado pela historiografia oficial: primeiro por ser oriental, segundo por ser antes do islã. Duplamente excêntrico.” (BRAGA, 2013, 347).

Nessa perspectiva, nem o suposto “salto quântico” de *O Enigma de Qaf* pode ser considerado tão decisivo assim, certamente não como uma ruptura. Ele representaria, na verdade, uma *intensificação* de algo palpável, explícito mesmo, desde o primeiro livro. A atenção aos “ex-cêntricos” se desdobraria em cada obra, adaptando-se às exigências das histórias em questão, mas constituída como eixo. O fio perseguido por Braga se aplica inclusive a obras publicadas depois de seu artigo. Em *A Primeira História do Mundo*, por exemplo, o Rio de Janeiro recém-fundado está cheio de figuras deslocadas da tal “historiografia oficial”, como povos indígenas da região, portugueses avessos à ordem da Metrópole, moradores que absorveram a tal ponto as matrizes culturais distintas que não se encaixam em nenhuma delas. Em *A Hipótese Humana*, o investigador é um capoeirista consagrado e professor de latim, passando de um “centro” a outro, da casa-grande à senzala, com relativa tranquilidade. Em *A Biblioteca Elementar*, por fim, os protagonistas são caracterizados como ciganos, dando-se ênfase à sua condição de deslocados da ordem católica, portuguesa, oficial (incluindo-se aí o Santo Ofício).

Se por um lado a abordagem do *um* permite destacar as linhas de continuidade na obra de Mussa, dando a ver aquilo que o caracterizaria de modo mais pertinente, por outro lado ela tem uma desvantagem clara para a compreensão crítica da trajetória do

autor. Numa literatura tão preocupada, ao menos na superfície, com a diferença (o “degradado” não é o símbolo maior do desvio, do desviante que tentam expungar?), não se pode correr o risco de uma visão tão unitária que, por entre as malhas largas das recorrências, deixe passar as mudanças sutis, as distinções significativas; mais do que tudo, a abertura para a diferenciação. Mesmo que fale das mesmas coisas e com os mesmos procedimentos, Mussa não necessariamente chegará *ao mesmo resultado*, não caminhará necessariamente *na mesma direção*.

Em resumo, a abordagem do *um* corre dois grandes riscos. Se prioriza demais as recorrências, deixando em segundo plano a dinâmica que as trouxe até a página, tende a ver no autor uma figura *estacionária*, presa no círculo de suas próprias obsessões (o que tem um grau de verdade, mas não explica tudo). Se, pelo contrário, dá atenção ao movimento interno, mas o remete sempre a um mesmo processo uno, unívoco, essa abordagem tende a cair numa linearidade de trajetória: progresso, retrocesso, progresso seguido de retrocesso, etc. Em ambos os casos, destacadas as similaridades, dispensados os subconjuntos, a abordagem do *um* não nos ajuda a ver com clareza os cortes, as mudanças, as transformações por que passou a obra de Mussa, ainda que tenha reincidido em suas obsessões. Não é porque a abordagem do *três* pode trazer cortes insatisfatórios que eles não são observáveis e nem ajudam numa diferenciação interna. Do mesmo modo, não é porque há diferenças internas que elas não podem ser reunidas num conjunto coerente. Uma sistematização criticamente eficaz, portanto, precisa reunir as qualidades das duas abordagens.

O nó da questão parece estar numa percepção não de todo equivocada, mas certamente incompleta – uma percepção inicial, a se esperar num autor cuja fortuna crítica ainda precisa ganhar consistência. Em ambos os casos, a discussão parece se dar em torno da oposição entre *temas* e *procedimentos*. Se a abordagem do *três* enfatiza uma diferença temática ao mesmo tempo que uma semelhança procedimental, a abordagem do *um* enxerga antes uma semelhança temática e procedimental. É aqui que, reconhecendo a validade e a pertinência de seus recortes, proponho uma alternativa.

A diferença temática não me parece suficiente para estabelecer uma fase, até porque entre 1997 e 2018 Mussa repetiu assuntos, em momentos distintos e com resultados diferentes. As culturas de matriz africana aparecem com destaque em *Elegbara* (1997) e em *A Hipótese Humana* (2017), assim como a herança árabe o faz em *O Enigma de Qaf* (2004) e em *A Biblioteca Elementar* (2018), ou as filosofias ameríndias em *Meu*

Destino é Ser Onça (2009) e em *A Primeira História do Mundo* (2014), etc. Essas reincidências invalidam, ou ao menos dificultam, a abordagem do *três*, que pressupõe uma linearidade predominante na variação temática.

Tampouco a semelhança procedimental serviria como eixo de análise, visto que Mussa também varia a composição de seus livros. *Elegbara* é o único conjunto assumido de contos; *O Trono da Rainha Jinga* é um romance polifônico, um modelo que Mussa não repetiu; estruturalmente, *O Enigma de Qaf*, *O Senhor do Lado Esquerdo* e *A Primeira História do Mundo* se organizam de modo parecido, com uma narrativa dominante e outras paralelas nela encaixadas, etc. Embora haja linhas de continuidade, a abordagem do *um* não estaria negligenciando essa inquietude interna de Mussa em relação às técnicas narrativas?

Na verdade, seria melhor observarmos que no conjunto da obra de Mussa muda a *relação* com os procedimentos. A meu ver, a obra de Mussa se caracterizaria por uma diferença temática e uma diferença procedimental, que podem ser reunidas em dois blocos (ou duas fases) com semelhanças internas, mas uma diferença fundamental entre elas. Num primeiro momento, entre 1997 e 2006, o autor parece testar possibilidades literárias, em vários níveis: temáticos, narrativos, estilísticos, etc. É como se Mussa estivesse mapeando o terreno que lhe interessa percorrer – uma fase, portanto, *cartográfica*. Depois, quando volta à ficção, de 2011 a 2018, inicia-se uma relação distinta, em que os vários recursos experimentados no momento anterior são postos a serviço de um projeto mais concentrado, com coordenadas mais restritas. O que se quer agora é explorar detidamente um espaço ficcional definido – uma fase, portanto, *expedicionária*.

Convém resgatar aqui a imagem da *releitura*. No momento *cartográfico*, ela se voltará predominantemente a textos alheios, como que filtrando e selecionando temas, procedimentos, pontos de partida para fabulações próprias. No momento *expedicionário*, quando já se constituiu um universo de interesses e de técnicas, os próprios textos de Mussa se acrescentam ao repertório a ser mobilizado para a exploração do espaço ficcional.

Se válida, essa sistematização agregaria pontos fortes de cada uma das abordagens anteriores, assimilando-as e reconfigurando-as. A abordagem do *três* seria contemplada em sua clareza expositiva e em sua abertura à transformação interna, ainda que haja linhas de continuidade. A do *um*, por sua vez, contribuiria com a compreensão da obra de Mussa como um processo comum, afinal se trata da mesma inteligência criadora guiando a composição, mas sem perda de importância do processo de

diferenciação, com suas afinidades tão claras quanto seus afastamentos. Com sorte, tal sistematização escapará aos pontos fracos das abordagens anteriores, se conseguir articular de modo coerente as semelhanças e as diferenças, as fases e o processo, o conjunto e a obra singular.

O momento cartográfico (1997-2006)

Quando *Elegbara* foi publicado, em 1997, Alberto Mussa tinha por volta de 36 anos. Não é uma estreia tardia; tampouco é uma estreia precoce. Da mesma forma, em termos de qualidade, não se pode dizer que *Elegbara* é uma obra-prima, um livro magistral cujo ímpeto move até hoje a carreira literária de Mussa; tampouco, que é um livro imaturo, daqueles que os autores renegam com a carreira já consolidada. É verdade que boa parte das narrativas ali presentes sofreria transformações ao ser incorporada à coletânea *Todos os Contos*, de 2016, mas, se as observarmos a fundo, veremos que muitas das intuições presentes em *Elegbara* foram mantidas, ainda que deslocadas de função ou absorvidas em outras histórias.

Elegbara é o único livro de Mussa que se assume como um conjunto de contos. Todas as suas dez narrativas se voltam ao passado, seja ele o do Brasil (“A primeira comunhão de Afonso Ribeiro”, “O enforcado”, “A cabeça de Zumbi”, “Os crimes da rua da Vala”), seja o de terras estrangeiras (“Elegbara”, “Os sábios de Tombuctu”, “O mérito de Féti”, “O último neanderthal”, “Alcácer Quibir”), o que relativiza, ou até mesmo invalida, a impressão de um livro sobre matéria “brasileira”.

Se a ambientação no passado aproxima as narrativas ao discurso historiográfico, dele tomando motes e nele rastreando lacunas que a ficção busca preencher (a história de Afonso Ribeiro, por exemplo), é na glosa de cunho vagamente filosófico que o texto se encontra mais à vontade. A mescla do narrativo com o dissertativo já se faz sentir no primeiro livro de Mussa, e se soltaria nas obras posteriores, tornando-se mais leve, mais fluida. O tom analítico se dá numa espécie de discurso indireto livre, visto que o narrador em terceira pessoa articula na sua voz o caminho do raciocínio das personagens, como se pode ver nos seguintes exemplos:

Pindaíba, dividido, procurava desesperadamente os olhos do pajé na tentativa de sentir a segurança de sempre. Sabia que os homens do mar não eram maíras, tinham falado sobre isso. Mas Mairapecum não se demovia. Achava que fatos inexplicáveis não podiam pôr em xeque uma verdade evidente. E – argumento definitivo – tinha tido uma visão. (MUSSA, 1997, p. 22)

No curto período que ainda teria de vida, o bugre amou aquela escrava de uma forma imensa. Sobretudo as mãos, aquelas singelas mãos pretas que operaram a transmutação do dejetivo em delícia.

Mas, quanto mais amava, mais pressentia o seu próprio fim. Perdia a perfídia e com ela a serenidade. Percebera que, para transcender aquela humanidade inerte e comiserada, a sua solução não era a única. Aliás, não era solução. (MUSSA, 1997, p. 44)

O velho nambikwara tentava encontrar nos mitos primevos a coerência interna das leis herdadas pela tribo, mas não conseguia convencer nem a si mesmo. Tinha perdido a paz desde que a filha de sua mulher mais nova quis saber a razão de não se chamarem uns aos outros pelo nome verdadeiro. (MUSSA, 1997, p. 63)

Extraídos, respectivamente, dos contos “A primeira comunhão de Afonso Ribeiro”, “O enforcado” e “O último neanderthal”, os trechos exemplificam como a voz do narrador em terceira pessoa – visto que todas as passagens mantêm o distanciamento – toma para si a elaboração do raciocínio da personagem. Ressalte-se que, apesar desse mergulho íntimo, prioriza-se não uma sondagem emocional, mas uma espécie de dissecação lógica, mesmo quando os sentimentos têm papel importante, como no segundo trecho. Neste, o amor se torna antes o solvente da filosofia pessoal da personagem, um homem cruel, que se encarregava das execuções do seu povoado, realizadas com crueldade e sadismo. Mais do que o sentimento de afeição, recém-descoberto, interessa ao narrador transmitir as consequências lógicas dessa transformação interna: a personagem deixa de ser pífida; logo, perde a serenidade; por consequência, questiona o próprio *modus operandi*; enfim, está acabada, é uma questão de tempo. Nota-se que, em comparação com os outros dois trechos, de cunho mais analítico (no primeiro, uma interpretação do significado da chegada das naus portuguesas; no segundo, uma reflexão filosófica e/ou antropológica), há menos distância do que afinidade.

Os três excertos também são representativos da disposição de Mussa para uma *releitura* de textos anteriores. O primeiro, evidentemente, dialoga com a carta de Pero Vaz de Caminha, nela inserindo perspectivas distintas, com foco em questões diversas (por exemplo, o significado do rito canibal e questões metafísicas do pensamento ameríndio). O segundo trecho faz parte de uma reescrita da lenda da origem da feijoada, de modo a desenvolver por meio das personagens um contraste entre duas posições frente à brutalidade da escravidão brasileira: o protagonista internalizando a violência e a usando como forma de distinção social; sua amada transformando-a em motor de invenção criativa (na bela expressão do texto, “a transmutação do dejetivo em delícia”). O terceiro trecho, por fim, ao colocar em cena os Nambiquara, numa obra tão afim a *insights* e a

questões antropológicas, não deixa de evocar o trabalho de Claude Lévi-Strauss, em particular o capítulo em *Tristes Trópicos* no qual o pensador francês passa uma temporada junto a eles. No caso do conto de Mussa, a reflexão a respeito dos nomes será remetida a uma possível distinção fundamental entre o *Homo neanderthalensis* e o *Homo sapiens*: este, ao contrário daquele, teria inventado algo como o conceito de individualidade, permitindo que cada pessoa tivesse um nome próprio, enquanto os neandertais só usariam nomes coletivos.

No geral, portanto, *Elegbara* permite observar um autor estreante que encontra uma dicção (misto de tom narrativo e dissertativo) e um procedimento (reescrita mais ou menos explícita de textos anteriores) nos quais se sente à vontade. Essa tentativa inicial inclui o âmbito temático. Conforme Joyce Silva Braga, desde este momento está presente o tema do “degredo”, da busca de uma perspectiva alheia ao discurso oficial, centrado em referências tradicionais, como o cristianismo, a herança portuguesa (e europeia em geral) e uma versão estreita do racionalismo. Isso se dá no livro como um todo e, mais especificamente, no conto “A primeira comunhão de Afonso Ribeiro”, analisado a fundo por Mônica Machado. Para ela, essa narrativa – espécie de ponto privilegiado de entrada na obra de Mussa – encenaria uma “devoração da ordem”, isto é, um embate entre distintas perspectivas, desestabilizando os posicionamentos convencionais e permitindo que aflore uma síntese outra, criada a partir da desintegração das coordenadas iniciais e sua reintegração numa nova forma, um pouco na linha da Antropofagia oswaldiana (MACHADO, 2013, p. 161-7).

Reunidas as três coordenadas (dicção, procedimento e temas), pode-se pensar que o estreante Alberto Mussa está realizando um primeiro reconhecimento do terreno que lhe interessa. Evidentemente, ainda falta muito a percorrer: não encontramos em *Elegbara* as narrativas policiais ou o tema do adultério, por exemplo. Mas certamente uma porção do terreno começou a ser mapeada.

Lido junto a *Elegbara*, *O Trono da Rainha Jinga* parece uma variação sobre um mesmo horizonte, com dois acréscimos fundamentais: a incorporação de traços da narrativa policial e um teste com novas vozes narrativas. A seu modo também uma estreia, o primeiro romance de Alberto Mussa continua a reconhecer um terreno, talvez adjacente ao percorrido por *Elegbara*.

Em *O Trono da Rainha Jinga*, acompanhamos de modo não linear uma série de crimes e sua repercussão na sociedade carioca do século XVII. O armador Mendo

Antunes – que antes de se estabelecer no Rio de Janeiro viajou muito, inclusive por Angola, onde conheceu a rainha Jinga do título – é convocado para elucidar quem estaria por trás de uma série de ataques: frades humilhados, um incêndio num trapiche, uma chacina num engenho, na qual “assassinaram os agregados, humilharam a família dos senhores e puseram toda uma senzala em liberdade” (MUSSA, 2017a, p. 8). Conforme a trama avança, descobre-se que haveria uma ligação entre os ataques: uma misteriosa irmandade africana e leituras divergentes a respeito do mito de Cariapemba.

A continuidade entre os dois primeiros livros está evidente na operação de *releitura* de textos alheios, como as fontes históricas a respeito da famosa rainha Nzinga Mbandi¹⁰ e o tal mito de Cariapemba. Trata-se de um jogo intertextual que o autor explicita num posfácio, onde se lê:

Apenas no que tange aos episódios africanos – porque era necessária uma certa verossimilhança etnológica – segui a *História geral das guerras angolanas*, do militar português Antônio de Oliveira Cadornega. (...) Já não me lembro onde li o mito de Cariapemba, reproduzido no capítulo 21. Posso garantir que não é meu. A interpretação que dele fiz, no entanto, fundamental para o romance, é tendenciosa, arbitrária e pessoal. (MUSSA, 2017a, p. 131)

A passagem ilustra a disposição que rege o romance, bem como o livro de contos antecedente. Ao mesmo tempo em que se refere a outro texto como fonte de autoridade (“era necessária uma certa verossimilhança etnológica”), o autor cria uma zona de indefinição (“Já não me lembro onde li o mito de Cariapemba”) que lhe permite margem de manobra para ficcionalizar, inventar, criar (“A interpretação que dele fiz (...) é tendenciosa, arbitrária e pessoal”).

Em nenhuma parte do romance a ambivalência em relação às fontes se tornará mais clara do que na solução do mistério. A líder da irmandade, conforme nos é revelado ao final do livro, era Ana/Camba Dinene, vinda de Angola. O romance cria suspense por sugerir uma relação entre ela e Jinga, deixando implícita a possibilidade de que Ana seja

¹⁰ A maior parte da fortuna crítica do romance, inclusive, se concentrou exatamente neste ponto, comparando a versão de Nzinga por Mussa com outras encarnações da personagem, seja em obras literárias, seja no discurso historiográfico. Veja-se: PHAF-RHEINBERGER, 2007; MATA, 2010; WEBER, 2013; WIESER, 2017; e FRANCESCHINI, 2018. Todos eles, com maior ou menor ênfase, discutem as imbricações entre discurso historiográfico e literário, rastreando informações recorrentemente incorporadas (o episódio da aia que a rainha faz de assento, por exemplo) e omitidas (um “travestismo” – o termo é de Wieser – da rainha e membros do seu entorno). É frequente, sobretudo nos quatro últimos trabalhos, uma leitura da rainha como encarnação de lutas anticoloniais e feministas. Aos interessados na literatura de Mussa, recomenda-se com particular ênfase o texto de Wieser, que faz um balanço bastante pertinente da versão do autor para a personagem histórica.

a própria rainha, pois Jinga foi batizada como Ana pelos padres portugueses que com ela estabeleceram um trato. No entanto, Mendo Antunes reconhece que Ana é, na verdade, a aia de Jinga que lhe serviu de assento durante uma negociação com os portugueses, quando um governador tentou humilhar a rainha, dando-lhe um lugar inferior no salão (MUSSA, 2017a, p. 60). O episódio da aia-assento vem das fontes históricas; o destino dela, da imaginação ficcional.

O Trono da Rainha Jinga também traz acréscimos ao repertório de Mussa. Uma, já referida, é a arquitetura – no caso, bem flexível – do romance policial. Trata-se afinal da história de uma investigação, conduzida por Mendo Antunes, que a ela é convocado no início da narrativa e que encontra sua resolução no fecho do livro. Há vítimas e há criminosos. A decifração coincide com o arco do livro, mas se desdobra: interessa não apenas saber quem cometeu os crimes (até porque não há muita surpresa), mas também *por quê*.

O mito de Cariapemba, nesse sentido, se mostra fundamental para a elucidação. Ele é exposto no vigésimo primeiro capítulo, de vinte e cinco. Traz a história de um casal cujo filho, Cariapemba, enviado por uma divindade, come tanto que não para de crescer. O apetite é tamanho, que ele chega a devorar a mãe e ameaça engolir o pai, que o enfrenta, cortando-o. Mas Cariapemba não morre, por mais que seja cortado. Seus pedaços minúsculos vão se espalhando por todo lado. A irmandade de africanos do romance segue a interpretação de Jinga, vendo em Cariapemba uma figurativização do Mal, que não pode ser destruído, apenas movido. Daí vem a razão de atacar quem faz sofrer os africanos: é um modo de concentrar nos inimigos todo o mal, poupando a quem se quer bem.

Se o acréscimo da narrativa policial se provaria fecundo para Mussa, servindo de eixo para o projeto do *Compêndio Mítico* – todo ele calcado nesse gênero –, a outra novidade de *O Trono da Rainha Jinga* se restringiu a esse livro: a estrutura polifônica do romance, com variação de pontos de vistas e narradores. Mussa não mais repetiria a opção por um conjunto heterogêneo de perspectivas e vozes, no qual a maior parte dos capítulos é narrada por uma personagem diferente, com inserções de um narrador observador em terceira pessoa nos capítulos dedicados ao passado de Mendo Antunes em Angola. De fato, *O Trono da Rainha Jinga* oferece razões por que tal estrutura não se repetiu. A mudança de perspectivas, aqui, acaba prejudicando a clareza da evolução da trama. A cada novo narrador, com seus maneirismos linguísticos, é preciso desvendar quem está falando, sendo que muitos dados fundamentais para tal identificação surgem bem depois dos capítulos, se não ao final do livro. As informações estão lá, mas só numa terceira ou

quarta leitura começam a se revelar com mais facilidade. Somada a uma linguagem por vezes preciosista (na entrevista da *Topoi*, Felipe Charbel chama o estilo de “barroco”, “lento” [2016, p. 296]), a estrutura se torna um obstáculo que pouco acrescenta às viravoltas de perspectiva e pensamento pretendidas pelo romance; atrapalha-as, na verdade. Não à toa, as melhores passagens são as do narrador em terceira pessoa, em que se conta o passado de Mendo Antunes com fluência, de modo a valorizar a tomada de palavra das personagens à margem ou frontalmente opostas ao “discurso oficial” de que fala Joyce Silva Braga. Leia-se seguinte o diálogo entre Jinga e Mendo Antunes:

Cercada de servas, soberbamente trajada, acomodada sobre um trono singular e imponente, a rainha observou os carregadores deitarem a seus pés espingardas, cachaça, lenços de linho, brincos, braceletes, um rapaz quioco e três moças lundas. Sorrindo, debochada, Jinga surpreendeu o mercador quando falou num português perfeito:

– É vossemecê o macaco que me pretende amparar com sua fidelidade?

E não reteve uma sonora gargalhada. Embaraçado, Mendo não soube que dizer. Não fora sua intenção parecer presunçoso à rainha. Mas não quis admitir a ofensa:

– Ouvi Sua Majestade pronunciar *macaco*?

– Ora – disse a rainha –, pois não são macacos os que têm pele branca, pelos pretos e lábios finos? (MUSSA, 2017a, p. 17)

É um trecho precioso por uma série de motivos. Primeiro, pelo seu interesse mais imediato, até para um leitor pouco habituado: com agilidade, com palavras simples, com sagacidade, a fala de Jinga desmonta a infame imagem racista. Segundo, porque a cena adianta – e reverbera em – passagens posteriores. Note-se a alusão ao “trono”, que ecoa o título e a futura solução do mistério. O contraste entre a suntuosidade da rainha em Angola e a precariedade material dos escravizados no Rio de Janeiro também é expressivo, condensando imagetivamente a espoliação do cativo e da colonização. Terceiro, porque a quebra do clichê e a altivez de Jinga se articulam a uma iniciativa mais profunda do livro, a saber, construir uma tradição alternativa de pensamento, cujo eixo não é a experiência europeia, branca. Isso fica evidente, por exemplo, se relacionarmos essa cena com o final do livro, em que também ocorre um diálogo entre figuras com posições sociais assimétricas: um padre e Inácio/Camundele, escravizado de Mendo Antunes. Antes de Inácio/Camundele partir, deixando para trás o Rio de Janeiro e o armador português, ele discute com o padre o significado do mito de Cariapemba. Para o religioso, narrador do capítulo, é apenas uma história herética sobre o Mal, sobre o diabo, que o alvoroça. Mas Inácio/Camundele sabe mais, argumentando em pé de igualdade com

o padre – e superando-o em argúcia – que a história de Cariapemba representa uma possibilidade de Justiça, caso se repartisse o Mal de modo equânime¹¹.

Assim, considerado junto a *Elegbara, O Trono da Rainha Jinga* indica que o mapeamento empreendido por Mussa, ainda que não se distancie tanto da estreia, prospecta novas possibilidades narrativas. Entre o que se mantém e o que se descarta, entre os acertos e os problemas, o romance se mostra um passo importante, em especial se considerarmos que foi dado apenas dois anos depois de *Elegbara*.

Não é exagero dizer que, com *O Enigma de Qaf*, Mussa se torna de fato um autor – quer dizer, passa a ser reconhecido socialmente como um autor. Em parte isso se deve aos prêmios que o livro conquistou; em parte, às traduções que ampliaram a difusão de *O Enigma de Qaf* pelo mundo; em parte, a uma expansão do horizonte e, principalmente, da ambição do autor. Neste romance, ao mesmo tempo em que a mudança temática traz um frescor à ficção de Mussa, as características de estilo que se esboçavam nas obras anteriores ganham um delineamento mais nítido, intensificando-se no processo.

A começar pelo tom meio narrativo, meio dissertativo, cuja duplicidade se desdobra em dois planos composicionais. No presente, um narrador próximo à figura do autor tenta legitimar no meio acadêmico internacional um poema pré-islâmico, decorado por seu avô e digno de figurar entre os famosos *Poemas Suspensos*, épicos árabes celebrados e difundidos antes da fé muçulmana. Na história dentro da história, o tal poema, acompanhamos a vida de al-Ghatash, narrada por ele mesmo, um poeta que atravessa desertos e enfrenta perigos para conquistar o amor de Labwa. Para isso, precisará enfrentar um rival, Dhu Suyuf, e decifrar o enigma do título, guardado por um gênio cego e caolho, e cifrado na montanha circular de Qaf, que circunda o mundo inteiro. Enquanto no presente o romance dá espaço a digressões dissertativas, inseridas em meio às tentativas frustradas de convencer os eruditos da legitimidade do *Qafiya al-Qaf*, no universo do poema épico predomina a narração, em prosa, vazada numa linguagem concreta, econômica e frequentemente ambígua.

Mais do que na sobreposição das duas histórias, o grande achado de *O Enigma de Qaf* é a estrutura do romance. A figuração do autor e o poeta al-Ghatash constituem o tronco principal da obra, narrado em capítulos distinguidos por letras do alfabeto árabe;

¹¹ Esta exata cena é objeto de uma análise mais detida ao final deste capítulo, na seção “O Trono da Rainha Jinga: lido e relido”, sob a chave da *moldura*, ou *recontextualização*, enquanto recurso literário empregado por Mussa.

acrescentam-se a isso dois tipos de textos: os *parâmetros* e os *excursos*. Dispostos de modo alternado às narrativas principais (ilustrando: o capítulo “*lam*”, a 23ª letra, é seguido pelo parâmetro “Shânfara”; pelo capítulo “*mim*”, a 24ª letra; e pelo excurso “Os signos miméticos de Nakhl”), eles compõem um arranjo bastante original, cuja não linearidade provoca interessantes reverberações internas. Os *parâmetros*, em geral, apresentam a trajetória e os feitos dos autores dos *Poemas Suspensos*, aprofundando a imersão no universo retratado e reinventando tais personagens segundo a versão que interessa a Mussa. Os *excursos*, por sua vez, recriam histórias não diretamente relacionadas à narrativa principal, mas célebres na cultura árabe, não raro subvertendo a expectativa dos que as conhecem.

Assim descrita, a estrutura do romance parecerá talvez excessivamente ornamentada, o que poderia aproximá-la dos problemas composicionais vistos, por exemplo, em *O Trono da Rainha Jinga*. Há algo disso, é verdade, mas com um grau maior de sucesso, Onde o primeiro romance perde em eficácia, *O Enigma de Qaf* ganha em expressividade. Com seu arranjo intrincado, de rigor geométrico, a estrutura do romance lembra os padrões caligráficos e decorativos frequentes na cultura árabe, adornando domos e paredes em palácios, padrões vertiginosos e algo fractais, em que a parte espelha o todo.

Observe-se, por exemplo, o caso das duplicações trabalhadas pelo romance. Já a vimos no âmago da narrativa principal, entre a figuração do autor e o poeta al-Ghatash. Elas permeiam todo o romance: a amada Layla tem uma irmã, Sabbah; al-Ghatash tem um rival, Dhu Suyuf; os parâmetros trazem outros poetas dignos de figurar nos *Poemas Suspensos*; os excursos apresentam duplos de personagens famosos, como Sinbad, Allahdin e Shahrazad (esta é transformada; de mulher humana que conta histórias para evitar a morte, torna-se um gênio obrigado a ouvir histórias para não matar mais), e histórias de duplicações, como a dos príncipes Amru e Numan ou a do poeta Yarub e sua luta contra os sinônimos – os duplos, por excelência, no reino das palavras. Notada por Cristhiano Aguiar em artigo sobre *O Enigma de Qaf*, a recorrência dos duplos surge no próprio tecido verbal (AGUIAR, 2017, p. 59). Isso aparece no capítulo “*tâ*”, por exemplo. A narração de al-Ghatash – “Desci, prendi o arco na sela, desfiz uma volta do turbante e levei o animal para beber, junto de umas fossas e redis a certa distância da povoação” (MUSSA, 2013a, pp. 85-6) – sofre um desvio ao ser recontada por uma adivinha:

Mas a adivinha me seguira. Com sua voz aguda, atraiu sobre mim a admiração de todos, anunciando que era eu o poeta de Labwa. Depois, lendo as estrelas, descreveu a beleza de Layla e narrou minha jornada no deserto, até quando cheguei àquele oásis, desci da camela, prendi o arco na sela e levei o animal para beber junto das fossas e redis onde ela se escondia. (MUSSA, 2013a, p. 87)

Repare-se que, na versão da adivinha, apesar de repetir a sequência de al-Ghatash quase que palavra por palavra, desaparece um gesto do protagonista: “desfiz uma volta do turbante”. Conforme Aguiar, está aí uma pista de algo crucial para o enigma a ser desvendado, já que o olho cego do gênio que guarda a montanha de Qaf oferece uma revisão do passado, mas ela é imperfeita – há lacunas, alterações, ruídos que impedem a visão desejada (por exemplo, a do rosto de Layla, objetivo de al-Ghatash).

Assim, mais do que a temática supostamente borgeana e universal, mais do que a inspiração nas *Mil e uma noites* e nos *Poemas Suspensos*, explícitas no texto ou declaradas em entrevistas, a grande conquista de *O Enigma de Qaf* estaria na incorporação profunda da questão da *releitura* na obra de Mussa. Aqui, para compreender o romance, o próprio leitor é convocado a se engajar na *releitura*, voltando a passagens anteriores, mas de um modo consciente e bem realizado, ao contrário da *releitura* em *O Trono da Rainha Jinga*, necessária para dissipar a confusão. Em termos de mapeamento de possibilidades literárias, então, Mussa promove com *O Enigma de Qaf* uma série de conquistas: uma estrutura possível; um universo de profunda alteridade e “descentramento” radical (cf. Braga); e, sobretudo, um modo de navegação – a *releitura* como ferramenta expressiva, tanto quanto fonte de ficções possíveis, como se via desde *Elegbara*.

Do reconhecimento obtido por *O Enigma de Qaf* não decorre necessariamente que a carreira literária de Mussa estivesse consolidada – se é que se pode falar de uma carreira literária consolidada no mercado literário brasileiro, tão sujeito a oscilações de penetração e relevância sociais. Se o romance e seus prêmios foram importantes para gerar algum interesse, e portanto expectativas em relação ao autor, eles de nada adiantariam se o projeto seguinte deixasse a desejar, ou fosse um fracasso evidente. Não foi o caso de *O Movimento Pendular*, obra seguinte de Mussa, também premiada.

Trata-se de um livro bastante peculiar. Compõe-se de um conjunto de histórias cujas enredos, personagens e estilos são relativamente autônomos entre si, lembrando nisso um conjunto de contos. Reforça a impressão o fato de que não há limites espaciais

ou temporais na ambientação das histórias – uma se passa na época e na cidade de Hamurabi; outro na Veneza medieval; outro, ainda, no território brasileiro antes da chegada dos portugueses; um quarto na China imperial, etc. O aumento do escopo corresponde ao aumento da ambição.

A costurá-los, porém, há uma voz narrativa, uma figuração menos explícita do autor, que atua como uma espécie de compilador ou organizador do material ficcional. É essa figura quem apresenta os textos como variantes de uma tipologia universal do adultério, fundamentada num triângulo elementar entre as personagens envolvidas (alfa, beta e gama representam, respectivamente, quem sofre o adultério, quem o comete e com quem ele é cometido), explicitando de que modo as histórias ilustram determinadas configurações do triângulo. De novo, como se vê, a mescla entre dissertação e narração, desenvolvida desde a estreia, mas modulada de acordo com cada livro.

Em *O Movimento Pendular*, a mescla chega ao paroxismo. Basta perceber que a classificação do livro depende do modo de encarar esta ficção: é um conjunto de contos, um romance ou uma forma mista?¹²

Uma leitura que privilegie a autonomia de cada história tende a ver no livro a primeira opção; o compilador seria uma voz mais ou menos alheia, certamente provocadora e bastante intrometida, que faz as vezes de um mestre de cerimônias – divertida, até, mas provavelmente dispensável.

A essa leitura, que desconsidera as intenções declaradas do narrador de se considerar o livro um sistema, contrapõe-se a que vê *O Movimento Pendular* como um romance, atentando-se para a ordem das histórias como uma progressão, uma acumulação de exemplos, que culminaria, evidentemente, no leitor convencendo-se da validade da teoria do narrador. É uma leitura mais colada à intenção declarada do narrador, uma leitura mais dócil e talvez até crédula – curiosamente, foi a dos jurados do Prêmio Machado de Assis, da Biblioteca Nacional, e do prêmio APCA, que aceitaram a classificação do livro como romance. Na fortuna crítica se encontram exemplos de análises que valorizam exatamente a forma mista, destacando menos a indefinição entre conto e romance do que entre ensaio e narrativa¹³, embora a rigor elas não possam ser

¹² Em resenha para a *Folha de S. Paulo*, Marcelo Pen alude a essa indefinição, da qual a figura do narrador é a fiadora: “Alinhavadas de modo solto, essas narrativas não teriam unidade não fosse a teoria que devem provar e, claro, pela figura do narrador. É ele quem pretende descobrir a unidade na diversidade, a harmonia (matemática) no caos (humano).” (PEN, Marcelo. “Mussa mistura gêneros e cria obra original sobre o amor”. *Folha de S. Paulo, Folha Ilustrada*, E11, sábado, 25 de novembro de 2006).

¹³ É o caso, por exemplo, do trabalho de Rafael Gutiérrez, que justapõe a Mussa a literatura de Enrique Vila-Matas, ambos tomados como signo de uma porosidade entre gêneros frequente na literatura

dissociadas uma da outra, assim como não pode ser dissociada de uma dinâmica mercadológica a classificação do livro como conto ou romance (este visto como mais prestigioso, mais ousado, mais vendável). De todo modo, a argúcia de Mussa estaria justamente em armar esse tipo de jogo, que espelha outro, interno ao livro, quando o narrador adverte os leitores de que, entre as histórias, há uma que é “falsa”, como se no fundo a definição entre *verdadeira* e *falsa* não se diluísse sob a modalidade do *ficcional*.

No entanto, nem a mescla entre narração e dissertação, nem a estrutura ainda mais evidente do que a de *O Enigma de Qaf* seriam a diferença fundamental entre este e os livros anteriores de Mussa. Ela parece estar na operação da *releitura*, que aqui se dá o direito de assimilar, alterar e reinventar virtualmente todas as tradições literárias. Ambição, claro, temperada com uma forte dose de ironia, sutil, mas decisiva – do mesmo modo que delas empresta, o narrador as reduz a pouco mais que uma operação de análise combinatória, permutações, variantes dentro de um mesmo esquema lógico. Há malícia nesse arranjo ficcional: por meio da ironia, o narrador afirma e não afirma que tal multiplicidade pode ser reduzida, deixando ao leitor que decida. Estamos diante de um rebaixamento das tradições literárias, cujas obras-primas não passariam de tentativas de lidar com a angústia do adultério? Ou estamos diante de uma sátira da figura do erudito que, frente à infinita diversidade de manifestações humanas, só consegue enxergar sua própria obsessão? Assim como no caso do dilema *verdadeiro x falso x ficcional*, ou *contos x romance x forma híbrida*, interessa menos desatar o nó proposto pelo livro do que perceber que se trata de um nó górdio – daí vem boa parte do prazer da leitura.

Desse modo, numa operação de *releitura* ao mesmo tempo ambiciosa (nenhum cânone lhe é estranho) e irônica (nenhum cânone lhe é imune), junto ao delineamento da questão do adultério – um dos eixos narrativos dos livros do *Compêndio* –, *O Movimento Pendular* parece explorar as últimas porções do território que Mussa estabelece para si como autor. Estão postas todas as ferramentas que ele viria a utilizar: a ambição temperada de ironia; a desenvoltura com textos alheios, em particular os mitos; a *releitura*, internalizada na própria obra; os temas brasileiros e estrangeiros; a narrativa policial; a narrativa de adultério; as estruturas não lineares, à maneira de um quebra-cabeças; a voz meio erudita, meio zombeteira, não raro colada a uma figuração do autor,

contemporânea. A figuração do autor, para Gutiérrez, seria o vértice comum entre o registro ficcional e o ensaístico: “Mussa fala de um narrador como se fosse um personagem inventado por ele, no entanto, em nenhum momento é explicitado que quem narra seja um personagem distinto daquele que assina, como autor do livro, na capa e primeira página: Alberto Mussa.” (GUTIÉRREZ, 2017, pp. 585-6).

tão intrusiva quanto irônica. A cartografia estabeleceu os contornos gerais, as orlas, o desenho do terreno. O mapa está completo. O caminho, aberto. Mas para onde ir?

O intervalo radical (2007-2010)

Um dos dados que fortaleceria a tripartição da obra, a abordagem do *três*, é o fato de que no arco da carreira de Alberto Mussa há dois períodos razoavelmente longos em que ele não publica ficção: de 1999 a 2004, entre *O Trono da Rainha Jinga* e *O Enigma de Qaf*, e de 2006 a 2011, entre *O Movimento Pendular* e *O Senhor do Lado Esquerdo*. Esses períodos sem ficção não seriam uma evidência de impasses criativos, superados por uma transformação da própria obra, a saber, a guinada “universalizante” em um e a criação do *Compêndio Mítico* no outro? Nesse caso, os cinco anos de intervalo de cada período representariam uma espécie de pista do autor em busca de elaborar um novo caminho a seguir.

Pode ser que isso descreva de modo mais ou menos adequado o que teria ocorrido no plano pessoal – algo que não temos como verificar e que, no fundo, pouco importa. No plano literário, porém, na fatura mesmo das obras, parece-nos que, apesar de coerente e legítima, tal sistematização faz vista grossa a aspectos importantes dos livros, ainda mais se tomados em conjunto com o projeto do *Compêndio Mítico* – conforme estamos argumentando.

Faz vista grossa, inclusive, aos dois períodos sem obras de ficção, porque pressupõe uma espécie de vazio ou de retiro interior, comum a ambos, o que simplesmente não se verifica. Aliás, parece errôneo assumir que os dois intervalos são de natureza semelhante.

Observe-se, de início, que de fato entre 1999 e 2004 Mussa não publica nenhum livro. Por entrevistas e comentários à imprensa, que se reforçam com a publicação de *O Enigma de Qaf* e *Os Poemas Suspensos*, respectivamente em 2004 e 2006, supõe-se que tal período de intervalo foi tomado pela leitura e pela tradução da épica pré-islâmica. De todo modo, prevalece uma suspensão da escrita, ou melhor, da publicação, da aprovação da escrita de livros para publicação. Silêncio, portanto, relativo.

Ora, não é isso que se observa no intervalo entre *O Movimento Pendular* e *O Senhor do Lado Esquerdo*. A começar pelo fato de que vêm a público ao menos dois livros assinados por Mussa, que tudo indica terem sido escritos nesse período: *Meu Destino é Ser Onça*, em 2009, e *Samba de Enredo – História e Arte*, em parceria com

Luiz Antonio Simas, em 2010.¹⁴ Se considerarmos que, em 2008, Mussa foi convidado a participar de duas coletâneas de contos em forma de homenagem ao centenário de Machado de Assis (com a proposta explícita de *releituras* do autor), duas ficções curtas farão companhia aos dois livros: “A leitura secreta” e “O princípio binário”. A datação permitiria, ainda, acrescentar dois textos de teor não ficcional, coligidos em *Os Contos Completos* e portanto incorporados à obra: “Decálogo do leitor” e “Decompondo minha biblioteca”, respectivamente de 2007 e 2009.

Mesmo que estabelecida a diferença fundamental entre o intervalo 1999-2004 e o 2006-2011, a reunião de textos tão distintos entre si neste último período dificilmente colabora para sua compreensão. O que haveria de similaridade ou afinidade entre uma autodeclarada reconstituição de um possível mito tupinambá, uma história e análise de um gênero celebrado da música popular, recriações de histórias de Machado de Assis e dois textos cujo teor autobiográfico se dilui em uma espécie de “dez mandamentos” da leitura e em um relato de uma biblioteca pessoal? É verdade que antes enfatizei as diferenças entre os livros de Mussa como aspecto crucial para compreender sua trajetória, mas aqui, entre estes textos, elas talvez desafiem qualquer agrupamento que não seja arbitrário. Há alguma coerência neste período?

Proponho que sim, desde que a vejamos sob o signo do *intervalo radical*. “Radical” no caso está longe de aludir a qualquer posicionamento político mais delineado por parte de Mussa (aliás, qualquer posicionamento político mais explícito de Mussa em sua obra, ponto; aqui a ironia e a abertura para ambiguidades cobram seu preço, que analisaremos mais detidamente no quarto capítulo, dedicado ao narrador). No caso, me refiro à ideia de uma busca pela “raiz”, mais explícita nesses textos. Uma “raiz” ora pessoal (como em “Decálogo do leitor” e “Decompondo minha biblioteca”), ora coletiva, como em “Meu Destino é Ser Onça” e nos contos machadianos.

Começemos por “Decálogo do leitor” e “Decompondo minha biblioteca”. A princípio, parecem dois textos de menor importância, visto que se concentram respectivamente numa série de “mandamentos” para a melhor fruição da literatura e num relato pessoal, supostamente autobiográfico, a respeito da biblioteca do autor, primeiro aumentando, com a aquisição de vários volumes, e depois se desfazendo, com o descarte

¹⁴ Apesar de publicada em 2006, portanto logo no início desse intervalo, a tradução de *Os Poemas Suspensos* dificilmente poderia ser incluída, visto que o processo de trabalho teria ocorrido antes e, por se tratar de uma coletânea de poemas com interesse editorial bastante restrito, seu lançamento bem pode ter sido adiado em busca de uma ocasião melhor, no cronograma da editora.

deles. No entanto, não se pode esquecer do caráter performático de tais textos: são peças que, tanto quanto entreter o leitor, colaboram para a criação de uma personagem autoral, para a personagem de si mesmo. Delineia-se com isso o perfil do escritor, sua *persona*, em seguida aos prêmios que o tornaram relativamente célebre – numa tentativa tanto de avançar a própria poética quanto de vender melhor a própria imagem. Tanto quanto dicas, os imperativos do “Decálogo” funcionam como senhas, com Mussa sugerindo uma recepção preferencial de sua obra: quando se menciona Machado de Assis ou *A Divina Comédia*, quando se fala da importância da literatura de sociedades sem escrita, quando se enfatiza o caráter lúdico da literatura, a ideia é que associemos aos livros do autor os valores subjacentes às dicas. Do mesmo modo, “Decompondo minha biblioteca” procura desenhar uma espécie de formação literária do autor, uma “autobiografia poética” em miniatura; tão importante quanto o apetite onívoro e insaciável do jovem cuja biblioteca toma “proporções enormes, borgianas” (MUSSA, 2016b, p. 385), é o gesto de priorizar as leituras que mais o tocaram – como as mitologias e a literatura brasileira, por exemplo – e de ampliar o horizonte da apreciação estética, ressaltando-se que o autor troca os antigos volumes por crédito numa livraria que também funciona como bar: “Vou lá para falar de futebol, beber uma cerveja, cantar sambas antigos. Porque a vida tem outras coisas muito boas.” (MUSSA, 2016b, p. 387). A dupla de textos, portanto, sintetizaria a raiz decisiva da forma de Mussa encarar a literatura – o processo de como aprendeu a ler a seu modo, recontado por um dos textos e proposto pelo outro, processo evidentemente temperado pela construção de um perfil mercadológico, querendo conquistar certo tipo de consumidor de literatura.¹⁵

Destaque-se, em “Decompondo minha biblioteca”, a menção final ao samba – que nos faz pensar imediatamente no livro escrito em parceria com Luiz Antonio Simas, *Samba de Enredo – História e Arte*. Relativamente afastado do corpo principal da bibliografia de Mussa, por se tratar de uma coautoria, o livro também parece carregar marcas pessoais, a começar pela dedicatória a Didi (“que me mostrou o Morro e as escolas

¹⁵ O perfil mercadológico parece ter dado certo – tal imagem do autor foi bastante assimilada pela imprensa cultural. Em perfil de Mussa para o *Valor Econômico*, Joselia Aguiar o chama de “um Borges mestiço” (é o título da matéria), encampando a mescla de cultura erudita e popular que o próprio Mussa quer propagandear em textos de cunho autobiográfico. Ver: AGUIAR, Joselia. “Um Borges mestiço”. Disponível em: <https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2016/05/06/um-borges-mestico.ghtml> (acesso: 19 out 2020). Da mesma forma, em matéria para *O Globo* sobre o lançamento de *A Primeira História do Mundo*, o repórter Leonardo Lichote dá detalhes da relação de Mussa com o pai, sob o mesmo conflito erudito e popular. Ver: LICHOTE, Leonardo. “Alberto Mussa reafirma sua relação com a história e os mitos cariocas”. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/lancando-seu-quinto-romance-alberto-mussa-reafirma-sua-relacao-com-historia-os-mitos-cariocas-12588584> (acesso: 19 out 2020). Verdade ou não, a narrativa do próprio autor se mostra um *case* publicitário de sucesso.

de samba”), presumivelmente o tio do autor, Gustavo Adolfo de Carvalho Baeta Neves, procurador da República e compositor de uma série de sambas-enredo¹⁶ (junção de universos nada estranha à ficção de Mussa – não menos pelos elos pessoais, familiares). Além da raiz pessoal, o livro também parece estabelecer outra filiação decisiva para a ficção do autor de *Elegbara*: a música popular brasileira, em especial a de origem mais explicitamente popular, supostamente mais próxima das referências alternativas às culturas de matriz europeia. No texto de abertura do volume, significativamente intitulado “Profissão de fé”, os autores reivindicam ao samba de enredo um *status* único na cultura brasileira e também universal – estilo hiperbólico característico de muitos textos de Mussa, diga-se de passagem. Os autores descartam, primeiro, a separação entre manifestações orais e escritas na compreensão da arte literária (o samba de enredo, portanto, seria análogo às canções de gesta, à lírica greco-latina, às cantigas medievais); depois, estabelecem a associação do gênero aos “grandes legados fundamentalmente orais” de indígenas e africanos, acrescentando ainda que “nossas raízes europeias estão fortemente fincadas na Ibéria medieval, onde a poesia ainda era cantada”; ressaltam, por fim, que o samba de enredo é único entre as manifestações literárias mundiais porque “integra o maior complexo de exposições artísticas do mundo moderno: o desfile das escolas de samba” (MUSSA & SIMAS, 2010, pp. 9-10) e porque, ao contrário da maior parte das canções populares urbanas, tem um caráter épico em vez de lírico – seria, essencialmente, o único gênero épico brasileiro, o mais livre de influências, o mais genuíno. Infelizmente, escapa-nos a competência para avaliar a afirmação bombástica. Podemos, porém, identificar o gesto que Mussa, junto com Simas, está fazendo: a inserção do samba, e da música popular brasileira em geral, como uma tradição de alto valor estético, que não deixaria nada a dever em relação ao “cânone ocidental”. Outra raiz, tão pessoal quanto coletiva, no universo de referências do autor.

Tomar a matéria local e colocá-la em pé de igualdade com a estrangeira, ainda mais se esta é sobrevalorizada em relação àquela, é uma das operações que se associa à literatura de Machado de Assis, cujos textos são objeto de recriação dos contos “A leitura secreta” e “O princípio binário”. Não faltam sinais hiperbólicos da admiração de Mussa por Machado, seja declarada, seja emulada em artifícios metatextuais¹⁷. Ambos os contos

¹⁶ Sua história é contada numa matéria para a Folha de S.Paulo. GRELLET, Fábio. "Procurador é maior autor de sambas-enredo do Rio". *Folha de S. Paulo, Folha Cotidiano*, C8, domingo, 31 de janeiro de 2010.

¹⁷ Remete-se aqui, de novo, ao artigo de André Luiz Barros da Silva, que toma os paratextos (prólogos, prefácios, apresentações) como base de comparação entre Machado e Mussa, além de Clarice Lispector:

demonstram uma apropriação muito engenhosa dos motes machadianos – em “A leitura secreta”, por meio da fusão das histórias “A cartomante” e “A causa secreta”; em “O princípio binário”, por meio de uma subversão da relação entre as personagens de *Dom Casmurro*. Nota-se como as obsessões de Mussa redimensionam os elementos das narrativas de Machado, atraindo-as para a própria órbita do autor. Em “A leitura secreta”, ganha vulto a figura da cartomante, de um modo afim às adivinhações do futuro presentes no *Compêndio Mítico*, por exemplo na Ângela Pacheca de *A Biblioteca Elementar*. Em “O princípio binário”, por sua vez, o interesse arqueológico de Ezequiel abre uma possibilidade narrativa que reconfigura inteiramente a relação entre Bento Santiago, Capitu, Escobar e Sancha – tanto quanto um triângulo amoroso, a história se transforma numa narrativa de duplos, com uma reviravolta no desfecho que seria severamente prejudicada por um resumo apressado nosso. De todo modo, não parece necessário repisar todos os argumentos pelos quais Machado configuraria uma das raízes da literatura brasileira de excelência, na qual Mussa quer inserir-se, às vezes correndo o risco de fazer um pastiche machadiano que dilui o autor (conforme comento em maior detalhe no quarto capítulo). Basta assinalar que no cânone nacional Machado é incontornável para quem trata de adultérios, intertextualidade, metalinguagem, erudição e o Rio de Janeiro, entre tantas outras possibilidades literárias contidas em Machado de Assis.

Mas, se há um texto crucial no intervalo entre *O Movimento Pendular* e *O Senhor do Lado Esquerdo*, ele é sem dúvida *Meu Destino é Ser Onça*, de 2009. Trata-se de um texto *sui generis* no conjunto da obra de Mussa e quiçá na literatura brasileira contemporânea, a começar pelo inusitado de sua proposta. Lê-se na capa: “mito tupinambá restaurado por Alberto Mussa”. Uma síntese bastante precisa de parte das intenções do autor. Trata-se de uma narrativa longa, em prosa, que corresponderia a um original possível de uma épica tupinambá, acompanhada de preâmbulos, comentários e fontes de onde teriam vindo os fragmentos. Nesse aparato textual ao redor da narrativa, há apontamentos a respeito das particularidades do tupi enquanto idioma; um apanhado das informações extraídas das fontes, com justificativas para sua aceitação ou rejeição de acordo com uma coerência literária; um mapa comparativo, que lembra a disposição dos mitos de Lévi-Strauss, de duas personagens centrais para a épica e os mitemas a elas associados; um esquema do rito canibal relacionado ao ciclo mítico tupinambá; breves dissertações sobre o que teria levado o autor – ou narrador? – a se dedicar à tarefa de

BARROS DA SILVA, 2015. Comentarei este artigo em maior detalhe no capítulo quatro, sobre o narrador do *Compêndio* e seu caráter metalinguístico.

restaurar o mito, como, primeiro, o desejo de conhecer melhor o Brasil e a cultura autóctone, de modo a alargar a compreensão do povoamento deste território, muito mais antigo que a vinda dos portugueses, e, segundo, um suposto elo inclusive genético do autor com o povo tupinambá, já que numa leitura do seu DNA mitocondrial se teriam encontrado genes deles originários. Como se vê, a fundamentação da iniciativa e o repertório mobilizado para justificar e elaborar o projeto são ecléticos, abrangendo a biologia, a historiografia, a antropologia, a crítica literária e a própria escrita criativa, todos empregados para uma finalidade política num sentido lato, a saber, a inclusão de histórias e saberes alternativos à tradição europeia. Não seria estranho imaginar *Meu Destino é Ser Onça* como um livro recomendado pelas políticas educacionais com foco em ampliar o currículo escolar na direção de história sobre a África e sobre a América pré-colombiana. Somado à mescla de disciplinas e à difícil classificação da obra (é ficção? é não ficção? ambos? nenhum?), isso certamente colaborou para o livro se tornar, por ora, a obra de Mussa quantitativamente mais estudada na academia brasileira.

Curiosamente, a atenção recebida por *Meu Destino é Ser Onça* pouco ajudou a esclarecer aspectos do texto. Ele parece ter servido antes como pretexto para que críticos elaborem seus próprios quadros teóricos, com referências não necessariamente alheias ao livro, mas usadas desse modo. Isso pode ser observado em comparações que tangenciam a pertinência, como quando o livro é justaposto a clássicos da literatura brasileira numa reflexão que pouco discute ou simplesmente passa ao largo da diferença de contextos de cada uma das obras¹⁸. Mas isso fica particularmente claro quando se observa a aplicação de conceitos do pós-estruturalismo, sobretudo os de Jacques Derrida e de Gilles Deleuze, ao livro, de modo um tanto superficial¹⁹. De fato, a iniciativa de Mussa parece ter interesse em “desconstruir” um cânone consolidado no pensamento brasileiro, avesso à inclusão da matriz ameríndia entre as referências prestigiosas. Do mesmo modo, faz sentido comparar a épica tupinambá a uma “língua menor”, indígena, no interior de uma “língua maior”, aportuguesada, uma leitura afim à de Deleuze e Félix Guattari sobre Kafka. No entanto, isso esclarece mesmo as particularidades de Mussa, revelando por tabela novos ângulos nos conceitos de Derrida, Deleuze e Guattari? Da maneira como se montou a leitura nesses artigos, não só se fica preso à superfície das intenções manifestas do texto e do autor, inclusive em entrevistas; ainda por cima, nesses textos Mussa participa como

¹⁸ Veja-se o trabalho de RIBEIRO & MOMM (2009) e de PIZZI (2010).

¹⁹ É o caso, principalmente, dos três artigos de CERNICCHIARO (2015) dedicados à obra, além de RIBEIRO & MOMM (2009) e de PIZZI (2010).

uma confirmação das teorias francesas, anteriores e mais abrangentes e vibrantes do que a literatura do autor – uma ironia nada desprezível, se a ideia era desconstruir e relativizar a importância da matriz europeia. Na ânsia de incluir o ponto de vista “selvagem”, a remissão à teoria francesa repõe uma “domesticação” do texto, mais sutil mas não menos problemática. No fundo, tais iniciativas esclarecem muito menos do que o fascinante choque de citações apresentado por Mônica Machado, que, numa consulta oral a Ronaldo Lima Lins e a Eduardo Viveiros de Castro sobre o livro de Mussa, recebeu deles as seguintes respostas, respectivamente: “Não é literatura, tem mais relação com um estudo antropológico que com ficção” e “Não é antropologia, o livro é interessante e serve mais a estudos do ponto de vista literário” (MACHADO, 2013, p. 157). Ainda está por ser escrito o trabalho que deslindará o problema aí demonstrado²⁰.

Para os fins deste trabalho, *Meu Destino é Ser Onça* interessa sobretudo por duas questões. A primeira delas é justamente o cruzamento de discursos trabalhado pela obra, cruzando as disciplinas de modo a criar a zona indeterminada que o livro habita: a antropologia relê a biologia, que relê a história, que relê a literatura, que relê a antropologia, etc. Se a voz autoral fundamenta sua iniciativa na descoberta de genoma tupinambá, ele também o extrapola a um nível em que a manifestação genética simplesmente não ancora os achados biológicos, pois a presença ou não de genes não indica que não houve presença indígena na ancestralidade de uma pessoa²¹. Da mesma

²⁰ Outra leitura que me parece equivocada, nesse respeito, é a menção de Luís Augusto Fischer a *Meu Destino é Ser Onça* em seu recente livro *Duas formações: das ideias fora do lugar ao perspectivismo ameríndio*. Fischer remete o livro de Mussa ao processo histórico que define como “do sertão”, em oposição ao “da *plantation*”. Fischer argumenta que o livro híbrido mostraria um ponto de vista indígena, associado ao processo histórico “do sertão”, mas isso me parece uma leitura bastante superficial de Mussa, até descontextualizadora – Mussa é um dos autores mais gritantemente cariocas da literatura contemporânea, com emulações ora mais, ora menos felizes de Machado de Assis. Se é que *Meu Destino é Ser Onça* derivaria do processo histórico “do sertão” (no que tenho minhas dúvidas), ele se encaixaria no máximo como uma exceção na obra do autor – Mussa está atolado em referências “da *plantation*”.

²¹ Nesse sentido, é irônico que Lorenzo Macagno tome Mussa como um exemplo de alguém inebriado com as pesquisas de herança genética, ou ao menos alguém que tenta promover a si e ao seu livro em cima delas. Relatando entrevista de Mussa para a *Folha de S.Paulo*, na qual o escritor afirma ter tido “provas” biológicas de sua ancestralidade ameríndia, Macagno se pergunta: “Pois bem, o que significa essa cândida autoapresentação? Temos que tomá-la, assim, sem mais nem menos, na sua pura literalidade? Ou estamos obrigados a pensar que se trata, talvez, de uma engenhosa maneira de promover um livro sobre os tupinambá (os antepassados do escritor) – e cujo mérito literário, certamente, não nos compete julgar? Seja como for, não podemos nos furtar dos efeitos que estas declarações públicas geram. Será que, de fato, o escritor em questão está levando a sério essa sisuda autodeclaração? Pode ser que sim.” (MACAGNO, 2011, p. 105). A intenção de Macagno – desmontar certa fetichização da herança genética, que ao fim e ao cabo repõe um suposto fundamento biológico para questões que são na verdade históricas e sociais – é certamente louvável; é pena que ele não perceba como Mussa, na verdade, extrapola a tal ponto a suposta justificativa genética que acaba implodindo o fundamento, o que corroboraria o questionamento que Macagno defende em seu texto. Tivesse ido além da entrevista, de fato um chamariz mercadológico para o livro, o autor do artigo certamente o teria percebido. Um equívoco, enfim, mas não por isso menos significativo.

forma, as fontes históricas surgem como base factual para a narrativa, já que tiveram contato em primeira mão com as populações que elaboraram os mitos, mas tampouco são confiáveis, pois podem ter distorcido os relatos ou não os compreendido, sendo necessário então um arcabouço da teoria literária para determinar a coerência ou incoerência de certas afirmações. Isso não exclui, por sua vez, a possibilidade de que adições coerentes tenham vindo num momento posterior, como marca da imposição das referências cristãs às populações, algo que invalidaria a restauração do mito. Como se vê, mais do que um *original* possível, a questão é um *original possível* – a turvação da clareza da iniciativa está inscrita no âmago mesmo do texto. Há sempre um ruído, uma lacuna, um desvio que nubla a declaração cristalina de princípios em que boa parte da crítica se fiou, tomando *Meu Destino é Ser Onça* como “literatura ameríndia”, o que me parece bastante questionável e até ingênuo.

Daí deriva o segundo ponto de interesse da obra: sua associação à tradição ameríndia, não como *fato*, mas como *ficção*, isto é, como performance narrativa, como declaração de princípios literários. O suposto mergulho nas fontes indígenas ou estrangeiras é por si só significativo, já que incorpora e reforça a presença das mitologias de povos ágrafos no conjunto de referências que interessa ao autor. Mussa está desdobrando um gesto colocado desde o conto que abre sua ficção, “A primeira comunhão de Afonso Ribeiro”, gesto reiterado depois em *O Movimento Pendular*, por exemplo no conto “A teoria aimoré”²², e que teria continuidade em *A Primeira História do Mundo*. Fica a cargo do leitor se vai ou não conferir o que é verdadeiro e o que é falso na restauração do mito tupinambá de Mussa; independente da verificação, resta o fato estético, o dado literário, a evidência artística de que o autor quer se colocar (ou se vender) como um elo contemporâneo de uma tradição longuíssima, explicitada na frase final do preâmbulo de *Meu Destino é Ser Onça*: “Há 15 mil anos somos brasileiros; e não sabemos nada do Brasil” (MUSSA, 2009, p. 22). Assim se esclarece a associação com a tradição ameríndia, colocada como outra das *raízes* abrangidas por Mussa no período que chamamos de *intervalo radical*.

Com a publicação em 2011 de *O Senhor do Lado Esquerdo*, o autor se concentraria nos sete anos seguintes aos romances do *Compêndio Mítico*. Vistos à distância, os anos de 2006 a 2011, portanto, mostram um conjunto variado de textos mais distantes da ficção, algo sem paralelo com o intervalo entre 1999 e 2004, o que reforça a

²² O grande trabalho sobre o paralelo entre essas duas pontas do Mussa “cartográfico” é a dissertação de Mônica Machado, “Alberto Mussa e a devoração da ordem” (MACHADO, 2013).

hipótese de constituírem um período específico. Se no primeiro período, o *cartográfico*, o autor percorria possibilidades temáticas e técnicas, durante o *intervalo radical* ele parece se voltar a um conjunto de referências pessoais e coletivas que estariam nas bases da sua poética, referências cujo prestígio ele quer tomar emprestado: o samba, os mitos, os povos ameríndios, a literatura brasileira, as próprias leituras. Assimilados no primeiro período os procedimentos e as questões que lhe interessam, revitalizadas as bases que ainda podem nutrir sua obra, está aberto o caminho para um novo projeto: o *Compêndio Mítico* do Rio de Janeiro.

O momento expedicionário (2011-2018)

Um dos aspectos que distinguem o *Compêndio Mítico* como um momento particular na obra de Mussa é seu caráter de projeto continuado, com uma intenção declarada no início do período e relativamente mantida no decorrer da produção. Até *O Senhor do Lado Esquerdo*, a ficção de Mussa não se propunha explicitamente a formar um sistema; a partir daí, no entanto, tal desafio está proposto e pode ser usado como critério para avaliar o quão bem-sucedido foi o projeto.

Algumas ressalvas são necessárias, a começar por uma dissipação de qualquer ingenuidade. Ao mesmo tempo que o *Compêndio Mítico* tem uma ambição literária, artística, também é verdade que um projeto nesses moldes tem bastante apelo comercial. Expandindo-se por cinco livros, ele atrai o leitor de um dos livros para o resto da série – com sorte, para toda a obra de Mussa. De todo modo, ao longo dos anos o projeto de cinco romances conectados também serviu para atrair a atenção da imprensa, que não resistiu ao apelo jornalístico do projeto: o número redondo, o escopo histórico, a incorporação de temas relevantes no debate público (a inclusão de um Brasil “africano” e “indígena” na história oficial)... Pode-se acrescentar, ainda, que ao menos no início do período o projeto coincidiu com uma atenção internacional para o Brasil e, em particular, para o Rio de Janeiro – até 2016, ano das Olimpíadas na cidade, mais da metade do *Compêndio Mítico* estava publicada (*O Trono da Rainha Jinga*, *O Senhor do Lado Esquerdo* e *A Primeira História do Mundo*). Embora o projeto não pareça ter sido apressado, e talvez nem pensado *a priori* com tal dimensão comercial, ele certamente se beneficiou desses fatos, no mínimo para gerar interesse noticioso e divulgação mais ampla.

A segunda ressalva é que a intenção do projeto por si só não bastaria para dar consistência aos cinco romances, muito menos para constituir um momento específico da

obra de Mussa. Até porque, ao contrário do que entrevistas e declarações à imprensa dão a entender, não há uma perfeita linearidade entre a concepção de um romance e o resultado alcançado. Mussa frequentemente alude ao seu processo criativo, dizendo que costuma começar pelo título, no qual estão sintetizadas as principais questões do livro, depois passando pela estrutura e chegando ao final à redação. Afirma uma afinidade com o romance policial por ser um tipo de narrativa que exige planejamento, algo cerebral, o que facilitaria seu processo. Somadas, as declarações sugerem uma espécie de “engenharia da composição”, como se, munido da intenção e dos meios técnicos de armar a narrativa, criá-la fosse uma mera questão de planejamento, aplicação e aperfeiçoamento do trabalho literário. Talvez seja verdade. Provavelmente não. Mas, com certeza, ainda mais alardeando seu processo imprensa afora, Mussa também está criando uma *persona* artística, uma imagem vendável. Além de chamariz mercadológico, as declarações servem ao papel de tentar influenciar a leitura de sua obra, querendo afastá-la das concepções românticas do gênio criador tomado pela inspiração e aproximá-la às dos autores que encaram a criação literária como um jogo quase matemático, uma equação a ser montada. Nisso, Mussa está tentando se colocar como um herdeiro de Edgar Allan Poe, de Borges, de Georges Perec, algo tão vantajoso do ponto de vista comercial quanto questionável do ponto de vista estético²³.

De todo modo, o processo criativo é mais complicado do que a imagem pública que se tem dele. Basta um exemplo. Numa matéria de capa do caderno cultural na *Folha de S.Paulo*, noticiando o lançamento de *Os Contos Completos* em 2016, há um pequeno infográfico que informa a respeito do *Compêndio Mítico*. Informam-se os livros já lançados e os dois por publicar. Um deles, de fato, saiu conforme a notícia: *A Hipótese Humana*, de 2017, que pelas datas, é de se supor, estivesse já em estado avançado de acabamento. No entanto, o infográfico mostra que o quinto romance se chamaria *A Origem da Espécie*, seria ambientado no Rio de Janeiro do século XVIII (era o século que faltava à pentalogia) e retrabalharia o mito da descoberta do fogo, em geral narrado como se fosse um roubo. Dois dados relevantes saltam à vista. Primeiro, o apelo noticioso do *Compêndio Mítico* parece tão forte que o projeto aparece mesmo no lançamento de um livro de Mussa que não pertence ao conjunto. Segundo, que o quinto livro anunciado,

²³ De novo, a crítica validou teoricamente a aproximação que Mussa faz, não sem interesses comerciais. Borges e Perec, por exemplo, são duas das grandes referências de *Literatura e Matemática*, de Jacques Fux, que tem em um de seus capítulos uma análise de romances brasileiros que, assim como os mestres argentino e francês, se inspiraram na matemática. *O Movimento Pendular* é um dos analisados. O capítulo foi publicado à parte, como artigo. Ver: FUX, 2013.

apenas dois anos antes da publicação de *A Biblioteca Elementar*, pouco tem a ver com o que este seria. Relativiza-se assim, e muito, a suposta “engenharia da composição” de Mussa. Como já mencionei em nota, o título ali anunciado viria a ser do ensaio que o escritor publicou em 2021.

Assim, feitas as ressalvas, afastada uma possível prioridade das intenções do autor em detrimento da realização da obra, resta examinar os romances em si, em busca das características que permitiriam caracterizá-los como um projeto, com consistência própria e diferença relevante frente aos livros anteriores.

A meu ver, as semelhanças composicionais – romances policiais; ambientação exclusiva no Rio de Janeiro, um em cada século de história da cidade; intrigas de adultério; flerte com o gênero fantástico; diálogo com mitos de diversas tradições – refletem um mesmo impulso: concentram-se agora os aspectos dispersos no primeiro momento da obra de Mussa. Tal impressão é reforçada pelo fato de que em parte desses romances o autor retoma traços de seus primeiros livros (por exemplo: o universo árabe de *O Enigma de Qaf* retorna em *A Biblioteca Elementar*; o universo africano de *Elegbara*, em *A Hipótese Humana*), como se os relese. Além disso, todo esse aparato literário se volta para um mergulho em profundidade nas histórias e nos mistérios do Rio de Janeiro, a ser explorado de modo mais exaustivo do que antes. Isso me levou a chama-lo um *momento expedicionário*, como se a cartografia do primeiro momento fosse seguida por uma espécie de missão de reconhecimento. Testemos essa leitura com um breve panorama dos livros do *Compêndio Mítico*, a ser retomada e expandida no decorrer deste trabalho.

É com *O Senhor do Lado Esquerdo* que Mussa de fato dá partida ao projeto do *Compêndio Mítico*. Sem contar reedições e a coletânea *Os Contos Completos*, depois do romance de 2011 e até 2018 o escritor carioca não publicará livros fora da pentalogia. Em parte, pode-se argumentar que isso se relaciona com o vigor criativo demonstrado em *O Senhor do Lado Esquerdo*, um romance que sintetiza não só o projeto, como toda a obra de Mussa.

A história se inicia com a morte de um secretário da presidência da República, no início do século XX. A suspeita de homicídio não demora. O governo age rápido, confiando a investigação ao inspetor Baeta e exigindo discrição – teme-se um escândalo, pois a morte ocorreu no interior da Casa das Trocas, uma espécie de prostíbulo e, ao mesmo tempo, espaço seguro para figuras da elite carioca promoverem noites de trocas de casais e outras extravagâncias sexuais. O próprio Baeta, com sua mulher Guiomar, era

um dos frequentadores: ele se engajava ativamente nas festas da Casa das Trocas, enquanto ela, num acordo com o marido, apenas o admirava com outras mulheres. Em relação à morte, a principal suspeita é Fortunata, uma das “enfermeiras” (o local é tocado por um médico, o doutor Zmuda, e se disfarça de clínica), que desaparece logo depois do crime. Pouco depois surge seu suposto irmão, Aniceto. É atrás dele que vai Baeta, investigador diligente, confiante nas virtudes da racionalidade científica, sobretudo da datiloscopia. Logo se inicia uma disputa entre Aniceto e Baeta, cada um tentando provar que é mais viril que o outro, um conquistador melhor. O auge da tensão entre eles acontece em torno de Guiomar, que começa a ficar cada vez mais fascinada com Aniceto, sem saber da disputa entre os dois. Enquanto isso, morrem outras pessoas no Rio de Janeiro, em geral moças, encontradas mortas e com o rosto contraído numa expressão de prazer intenso. O desenlace das tensões policiais e conjugais coincide: Baeta descobre que Guiomar se envolveu com Aniceto; Aniceto se revela, na verdade, a própria Fortunata. Por um feitiço do velho Rufino (um dos suspeitos, perseguido pelos policiais de uma delegacia que suspeitam que ele esconde um tesouro, chegando até a espancá-lo), ele pôde trocar de corpo, tornando-se mulher por um tempo; assim se explica que as impressões digitais de Aniceto e Fortunata fossem iguais. Ele conheceu assim os “dois lados” da existência – um masculino, associado ao lado direito, ao dia, às florestas; outro feminino, associado ao esquerdo, à noite, às águas – por isso, “o senhor do lado esquerdo”, uma formulação na verdade paradoxal. Foi Aniceto o responsável por todas as mortes da narrativa, por uma espécie de acidente: tendo sido homem e mulher, conhecendo como poucos os segredos dos sexos, ele provocava um prazer tão intenso que literalmente matava suas vítimas. A narrativa se encerra com Baeta cogitando passar pela mesma transformação, oferecida pelo velho Rufino.

O enredo, porém, não nos é apresentado de maneira direta e linear. Há um narrador que frequentemente interrompe o andamento da prosa para trazer digressões, a maioria delas envolvendo a história do Rio de Janeiro. Fala-se das ocupações anteriores da região, da capoeira, das lendas urbanas.

Além disso, o narrador também demonstra um interesse investigativo próprio. Por um lado, conta a história e as teorias do doutor Zmuda, o responsável pela Casa das Trocas, que lá conduzia uma espécie de laboratório onde podia observar de modo privilegiado as particularidades e as obsessões sexuais da elite carioca. Elabora assim uma espécie de teoria da sexualidade, contrastante com a de Freud, de quem teria sido colega na Europa do fim do século XIX.

Por outro lado, ao narrador interessam sobretudo os crimes. Num prólogo, ele avança sua tese de que eles definem uma cidade – não os banais, triviais, cotidianos, mas os que só poderiam ter ocorrido ali, os que condensam a existência dela, seu sentido: os crimes míticos, em resumo. Com isso, o narrador interpõe à trama principal uma série de narrativas autônomas, os chamados “crimes antecedentes”, que prefiguram o da Casa das Trocas, a ele conectados por semelhanças temáticas ou pela sua mensagem.

Mesmo de forma tão resumida, essa exposição do arranjo de *O Senhor do Lado Esquerdo* logo dá a ver uma semelhança estrutural com *O Enigma de Qaf*. As digressões mais livres do narrador lembram muito os “parâmetros” daquele romance, expandindo o universo mais diretamente relacionado às questões da intriga principal. Ao mesmo tempo, os “crimes antecedentes” se assemelham muito aos “excursos”, narrativas independentes mas não de todo dissociadas do corpo principal do livro. Não à toa, Alvaro Costa e Silva diz que este romance mostra uma linguagem “mais solta, a estrutura mais fluente e menos esquemática” (COSTA E SILVA, 2017). Se em *O Enigma de Qaf* e *O Movimento Pendular* o esqueleto narrativo ficava à mostra, quase se sobrepondo à história contada, em *O Senhor do Lado Esquerdo* ambos os planos composicionais se articulam de modo mais harmonioso, embora, como repreende Alcir Pécora em resenha, muitas vezes essas “janelas hipertextuais” tenham algo de cansativo (PÉCORA, 2013).

Nota-se, de imediato, que Mussa reúne traços importantes de sua obra anterior, antes espalhados. Há a reescrita da história nacional, e particularmente da carioca²⁴, mote de alguns contos de *Elegbara*; a adesão ao gênero policial, que movia *O Trono da Rainha Jinga*; a estrutura criativa de *O Enigma de Qaf*; e a centralidade da questão do adultério, a partir de *O Movimento Pendular*. No romance de 2011, cada uma dessas características alimenta a outra, colaborando para criar uma narrativa muito peculiar, que pretende fundir a ambientação histórica à investigação mitológica, articular um *insight* universal²⁵ (o adultério como índice de humanidade) a um âmbito local (o Rio de Janeiro), satirizar as teorias de Freud e as referências bíblicas ao mesmo tempo em que avança uma cosmologia própria, fundada em dualidades não hierarquizadas que se comunicam (os lados “esquerdo” e “direito”). Somando-se à conjugação de características dispersas na

²⁴ A tal ponto, que o romance servirá de base para o artigo “A Gênese Carioca em *O Senhor do Lado Esquerdo*, de Alberto Mussa”, no qual se argumenta que o livro busca criar uma espécie de “mito de fundação” do Rio de Janeiro – algo, talvez, mais apropriado para *A Primeira História do Mundo*, não obstante a pertinência das observações dos autores. Ver: SANTOS & FUX, 2018.

²⁵ Tal *insight* em *O Senhor do Lado Esquerdo* é registrado por João Cezar de Castro Rocha, em posfácio à terceira edição do romance (ROCHA, 2013, p. 287).

obra e à ambição ainda mais elevada do romance, há também uma tentativa de cativar um público maior (o mercado nunca está muito longe no horizonte de Mussa), que se interessaria pelo gancho quase turístico da Casa das Trocas, situada na antiga mansão da Marquesa de Santos, e pelo tom bem-humorado, irônico, irreverente, do narrador.

Em relação ao ângulo que mais nos interessa neste capítulo, o conjunto da obra de Mussa, *O Senhor do Lado Esquerdo* demonstra uma transformação qualitativa na realização literária, que enche o projeto de potencial. Isso parece evidente se o lemos junto aos três romances anteriores (*Jinga*, *Qaf* e *Pendular*). Apesar da qualidade e do interesse, eles tinham uma costura que poderia por vezes soar excessiva, quase como se o autor tivesse forçado a mão para fazê-los caber na categoria de romance. *O Trono da Rainha Jinga* usava a polifonia para engordar um enredo relativamente curto. *O Enigma de Qaf* dava piruetas geométricas em sua estrutura para transformar uma narrativa de extensão média num romance²⁶. *O Movimento Pendular* dependia do fio dissertativo para se consolidar como uma narrativa longa e inteiriça, um romance com começo, meio e fim. Em *O Senhor do Lado Esquerdo*, não. Aqui, de fato se pode falar que a estrutura e o enredo não só são inseparáveis, como também se reforçam.

Basta observar a relação da narrativa principal com um dos “crimes antecedentes”, chamado “A inesperada vingança de Maria do Pote”. Num sábado de Aleluia, Dito mata Maria do Pote, que ele marcara como sua e que cometera um adultério. Atormentado pelo homicídio, frequentando terreiros em busca de alguma consolação, Dito não encontra nenhum alívio à sua consciência – ele anda assombrado pela morte de Maria do Pote, ele, homem cruel e perigoso, habituado ao homicídio, pois matava por dinheiro e por vingança. Até que vem outro sábado de Aleluia:

Dito estava no Terreirão, resistindo à tristeza, quando aconteceu: o malandro, bandido, macho mau e assassino, de repente pulou no centro do terreiro, requebrando de mão nas cadeiras – no estilo exótico, instigador e inconfundível da finada Maria do Pote. Dizem que até a gargalhada tinha o timbre exato da cabrocha. (MUSSA, 2013b, p. 155)

Há vários pontos de contato com a intriga principal. Primeiro, o caráter sobrenatural; segundo, a forma como ele propicia a um homem a incorporação (mais que literal, em ambos os casos) da experiência de uma mulher. Há ainda a questão do adultério ligada a um crime, tal como na narrativa principal, embora nesta a associação seja

²⁶ Em posfácio à terceira edição, o próprio Mussa admite que resolveu estender a narrativa depois de seu editor o alertar da falta de apelo comercial de uma novela curta (MUSSA, 2013a, p. 264).

relativamente menos direta. Percebem-se outras semelhanças, mais sutis: Maria do Pote não dá ouvidos a suas comadres, que alertam para o perigo de se envolver com Dito; ao contrário delas, sabe “como é gostoso se entregar a um homem mau” (MUSSA, 2013b, p. 153). Na perspectiva da história, isso é mais um traço de autonomia da personagem, que faz o que bem entende sem se render a constrangimentos morais e sociais. De certa forma, mas sem consequências tão dramáticas, isso também ocorre com Guiomar, a esposa de Baeta, que se assenhora do próprio desejo e se envolve com Aniceto, a despeito dos limites impostos pelo marido e pela sociedade da época.

Se as semelhanças apontam para um ganho na leitura conjunta das narrativas, elas não impedem que haja relativa autonomia entre a trama principal e as paralelas. De fato, “A inesperada vingança de Maria do Pote” é um dos textos presentes em *Os Contos Completos*, destacado do corpo principal de *O Senhor do Lado Esquerdo*. Nem se prejudica sua leitura, nem foi preciso mudar mais substancialmente a narrativa, como ocorre com “A insídia da manilha de paus”, outro “crime antecedente” deslocado do contexto do romance. Inserida nele, “A inesperada vingança de Maria do Pote” ganha reverberações distintas, que se somam às produzidas pela narrativa avulsa. A comparação com as narrativas de *O Enigma de Qaf* e *O Movimento Pendular*, também incluídas em *Os Contos Completos*, é esclarecedora: suas conexões com o fio principal são ou mais indiretas, no caso do primeiro, ou mais genéricas, no caso do segundo. Em *O Senhor do Lado Esquerdo*, alcançam uma medida precisa – tão autônomas quanto coordenadas em relação à narrativa principal.

É pela reapropriação de características anteriores da obra de Mussa, transformadas qualitativamente, que *O Senhor do Lado Esquerdo* inauguraria de fato um novo momento, ou uma nova fase. Aí estão dadas as coordenadas que o autor seguirá, com ajustes a cada livro, no resto do projeto. Talvez não fosse excessivo argumentar que, considerando os problemas de *O Trono da Rainha Jinga* e um possível esquematismo de *O Enigma de Qaf* e *O Movimento Pendular*, foi só em 2011 que o autor conseguiu, afinal, encontrar a forma de seu romance – as tentativas anteriores, independentemente de sua qualidade, guardavam ainda um feitiço de contos, de coletânea de contos, posto que costurados com habilidade. Manejando uma galeria de personagens, amarrando temas e procedimentos, investindo numa construção paulatina que só vai se pagar ao final do livro, Mussa mostra um domínio da forma romanesca que antes mais se esboçava do que se constatava, e que não me parece ter se repetido desde então, até o fim do projeto do Compêndio. O autor encontrou-se, por um momento.

A Primeira História do Mundo vem em 2014, três anos depois de *O Senhor do Lado Esquerdo*, e à primeira vista toma dele a maior distância possível: passa-se no século XVI, o mais antigo da história carioca, em oposição ao livro antecedente, ambientado no século XX. Se por um lado abundam registros do Rio de Janeiro sob Hermes da Fonseca, por outro o Rio de Janeiro em seus primeiros anos oferece muitas lacunas documentais. À primeira vista, é difícil imaginar um cunho mítico numa narrativa como *O Senhor do Lado Esquerdo*, que se passa às vésperas da I Guerra Mundial; já em *A Primeira História do Mundo* a dificuldade se concentra numa reconstituição histórica do momento, em universo tão distinto e distante do nosso. Várias diferenças, que talvez encubram as semelhanças entre os romances.

O enredo se concentra na elucidação da morte de um serralheiro, Francisco da Costa, casado com Jerônima Rodrigues, outra das mulheres fortes que habitam a ficção de Mussa. Encontra-se o corpo dele ainda cravado de flechas, o que suscita a investigação tanto das autoridades quanto do narrador, que toma para si este papel crucial nas convenções do gênero policial. Ele destaca para nós que o homicídio mobilizou uma porcentagem altíssima da população carioca da época, entre suspeitos e interrogados, muito disso em função do efeito que Jerônima Rodrigues causava nos homens, fascinados por ela, vários deles nobres que disputaram sua mão. Soma-se a isso o fato de que Jerônima Rodrigues foi vítima de um rapto pouco tempo antes da morte do serralheiro. O primeiro suspeito do homicídio é Simão Berquó, que encontrou o cadáver. Um golpe do acaso – a corda estoura logo no início do enforcamento – livra o homem; pouco depois, acusa-se Gomes Torrinha, inquiridor. O narrador passa então a uma longa exposição dos desdobramentos do caso, percorrendo um a um os suspeitos. Apresenta um traço fundamental da história e da personalidade de cada um, o que o faz descartar todos, pois nenhum deles reúne as condições necessárias para o culpado: uns têm motivo, mas não o perfil; outros têm o perfil, mas também um alibi; alguns, ainda, foram incluídos mais por maledicência alheia que qualquer motivo razoável; entre outras justificativas. Neste romance de mais exposição que ação, mais sumários que cenas, o narrador então apresenta sua leitura. Para ele, o processo da época se fiava num pressuposto mítico (“Numa cidade onde há mais homens que mulheres, não pode haver virtude”), do qual decorria a interpretação de que a morte de Francisco da Costa era um crime passional, motivado por Jerônima Rodrigues. Numa reflexão a respeito dos ferimentos, conectada aos relatos de que por lá haveria uma tribo composta apenas de mulheres, o narrador

apresenta sua solução: foram essas amazonas cariocas que raptaram Jerônima e flecharam Francisco da Costa – as mesmas amazonas que, como parte de um rito, teriam forçado o ato sexual entre Jerônima e um dos suspeitos, conforme se lê na última página do livro.

O resumo da trama não dá a ver uma grande semelhança entre este romance e *O Senhor do Lado Esquerdo*. Ela é, na verdade, estrutural. Aqui, repete-se a estrutura de um narrador que costura à intriga principal outras histórias, dessa vez carregando ainda mais nos apartes dissertativos. Em sua maioria, tais histórias são o relato da vida pregressa dos suspeitos, mas também incluem mitos cuja glosa o narrador oferece. Há, por exemplo, o mito de Jurupari, central para o romance, em que o herói indígena impõe as leis do Sol à estrutura matriarcal predominante, gerando uma nova configuração, agora patriarcal – mito lido na obra como um índice do receio masculino frente ao sexo oposto, que ele tenta controlar. Outro mito interessante é o de um “Édipo bororo”, recortado do início das *Mitológicas*, de Claude Lévi-Strauss, e apresentado para – entre outras razões – justificar a antiguidade das histórias policiais.

A arquitetura da narrativa policial conjugada à intriga de adultério é outro traço que se repete em *A Primeira História do Mundo*, assim como há de se repetir nos romances seguintes do *Compêndio Mítico*. Aqui ela apresenta uma novidade em relação aos dois romances anteriores da pentalogia: o próprio narrador assume a função de investigador. Isso instala um desvio nos moldes do gênero policial que se intensificará nos livros seguintes, particularidade que analisaremos no capítulo dois e a que voltaremos no capítulo quatro. Por ora, destaque-se que, assim como em *O Senhor do Lado Esquerdo*, as figuras responsáveis pela investigação se mostram profundamente implicadas, de antemão, com o crime a ser solucionado: Baeta se vê num triângulo amoroso com sua mulher e o suspeito que ele persegue; o narrador de *A Primeira História do Mundo* sabe, de antemão, aonde levam as informações que ele colhe e apresenta.

Se *O Senhor do Lado Esquerdo* exibia uma síntese técnica, temática e estilística do que Mussa já havia conquistado literariamente, condensando num único romance traços espalhados em vários livros, em *A Primeira História do Mundo* podemos destacar outra forma de Mussa reler sua própria obra, dessa vez de modo mais pontual. A ambientação quinhentista e a incorporação de mitos ameríndios evoca, por um lado, “A primeira comunhão de Afonso Ribeiro” e, por outro, *Meu Destino é Ser Onça*. Também aqui se glosa e se discute o rito antropofágico.

Além disso, as onças ganham um estatuto singular, tornando-se parte da cadeia associativa mais importante do romance. Estão ligadas a questões centrais do livro. Ao

conhecimento: uma das personagens tinha um livro ou uma pele de onça, cujas pintas podiam mudar de forma para traçar letras que lhe ensinariam qualquer assunto. À transcendência: entre os tupis, segundo o romance, os caraíbas poderiam se transformar em onça e também ir e vir livremente da “terra-sem-mal”. À beleza e ao fascínio: uma personagem se vê cara a cara com uma onça, e “nem a iminência da morte é capaz de privar a humanidade do amor pela beleza” (MUSSA, 2014, p. 163). Associadas, também, às mulheres, pois no mito de Jurupari algumas das rebeldes, opostas às leis do sol, e ancestrais das Amazonas, se transformam em onças.

Consolidando as características apresentadas no romance anterior, *A Primeira História do Mundo* torna mais palpável o *Compêndio Mítico*, dá-lhe um contorno mais definido, embora não seja livres de defeitos composicionais. Até então, o *Compêndio* parecia antes uma promessa do que um projeto; aqui, já se pode observar como suas linhas de força se comportam, a partir da comparação entre dois séculos e dois enredos tão distintos. Observa-se não uma transformação qualitativa em relação aos anteriores, mas um desdobramento das conquistas patentes em *O Senhor do Lado Esquerdo*, uma nova aplicação de uma fórmula.

Pode-se dizer que, no interior do *Compêndio Mítico*, *O Senhor do Lado Esquerdo* e *A Primeira História do Mundo* formam uma espécie de par, por suas semelhanças estruturais. Do mesmo modo, *A Hipótese Humana* e *A Biblioteca Elementar* seriam outro.

Em *A Hipótese Humana*, que se passa em 1854, acompanhamos Tito Gualberto, capoeirista, professor de latim e investigador informalmente responsável por elucidar a morte de Domitila, filha de Francisco Eugênio de Barros Lobo, coronel do exército e grande proprietário. O suposto homicídio ocorreu na chácara do coronel, no Catumbi, para onde Domitila tinha sido recolhida depois de seu pai e de seu marido, José Higino, descobrirem que ela tinha um caso extraconjugal. A medida não serviu nem para aplacar a insegurança masculina; com certeza não impediu Domitila de prosseguir no adultério: na primeira cena do romance, ela e Tito estão em pleno ato sexual, quando a súbita chegada do coronel à chácara os interrompe e Tito se vê forçado a fugir, para não serem flagrados. Domitila morreria nos instantes seguintes. Quando o coronel convoca o capoeira, Tito se vê numa situação delicada: deve dosar as revelações a Chico Eugênio, de modo que esclareça as circunstâncias da morte de Domitila, mas sem cometer a indiscrição de revelar o adultério. A trama de relações pessoais se torna ainda mais

delicada, visto que Tito fazia parte da família: era filho ilegítimo do cunhado de Francisco Eugênio, tendo sua educação e sua posição social providas em grande parte pela família, em especial por Ana Felícia, mãe de Domitila e esposa do coronel. A investigação de Tito – que também atuava como informante da polícia – abrange a casa-grande e a senzala, em busca do misterioso assassino de Domitila, encerrando-se sem sucesso. O narrador, porém, de modo algo arbitrário, fornece ao leitor as pistas, sua articulação e, conseqüentemente, a solução do mistério. Mostra que, havendo homicídio, foi culposo, e de responsabilidade de Tito: o enlace amoroso com Domitila, cardiopata, provou-se muito custoso fisicamente, e ela não resistiu.

A essa trama principal, o narrador engancha duas subtramas: uma mais propriamente policial, outra mítica. A primeira explica o desaparecimento de Balbino Ribeiro, capoeira que iniciou Tito nessa arte. Como informante da polícia, Tito havia se metido no caminho de um grupo criminoso, que o queria morto. Por uma série de desencontros, na mesma noite da morte de Domitila, é a Balbino que matam no lugar de Tito. Tal subtrama criará pontos cegos que impedirão ao investigador o esclarecimento pleno dos fatos.

A segunda subtrama, a mítica, se dá em torno da chácara, numa área do Catumbi que, na geografia do romance, envolve cinco espaços de influxos sobrenaturais, percorridos por Tito de modo não intencional na noite fatídica. Para cada um dos espaços, apresenta-se uma narrativa mítica que explica o nome do local, com a intenção (não de todo lograda) de adensar o significado da trama – mais do que uma história de assassinato e adultério, ela representaria uma discussão da categoria do “humano”, como queriam sugerir algumas epígrafes. Quem é “humano” de fato? Pessoas, apenas? Os animais teriam sido humanos? Os mortos, se continuam a interferir no destino dos vivos, ainda se mantêm humanos? Etc.

Aqui já se nota um distanciamento maior da estrutura dos dois romances anteriores. Desaparece de todo o esquema que lembrava *O Enigma de Qaf*, com parâmetros e excursos mais ou menos explícitos, dando lugar a uma narrativa com um tronco principal (a investigação de Tito). Logo após revelações cruciais para a trama principal, há trechos em itálico que apresentam a história dos espaços sobrenaturais, interrompendo o andamento do enredo na tentativa de expandir seu significado. Para evitar que o leitor descubra o encadeamento dos fatos antes do desejado, para despistar, *A Hipótese Humana* embaralha bastante a cronologia, a tal ponto que pode se tornar confuso ou intrincado – problema que afeta a costura entre o plano mítico e o dos eventos

narrados (mais em sumários do que em cenas, novamente) e que também se observava em *O Trono da Rainha Jinga*.

Não é apenas num problema narrativo que *A Hipótese Humana* retoma aspectos da obra inicial de Mussa; também o faz em pontos positivos. As referências das culturas de matriz africana, se nunca tinham sido deixadas de lado, retornam aqui com ainda maior força, conforme o narrador de Mussa percorre o ambiente da senzala e o universo da capoeira. Contribui-se muito para se desfazer o preconceito de que não havia cultura nem agência entre os escravizados, como se tivessem se reduzido à imagem do zumbi. Há cisões internas, disputas de poder, choques de matrizes culturais distintas, assim como solidariedade, novos laços de sociabilidade, novas configurações de pensamento e práticas. Um dos melhores exemplos disso é Catarino, o cuidador de cães na chácara do coronel, tão temido e respeitado que por vezes consegue exercer influência sobre o proprietário. Além disso, Catarino era poliglota (seis idiomas, incluindo a “língua oficial do Império” e o francês), dominava vastos conhecimentos sobre folhas (“fazia os abortos, tratava infecções, aliviava dores” [MUSSA, 2017b, p. 89]) e conhecia feitiços diversos. Cioso de seu poder, em especial sobre o coronel, Catarino não poupa enfrentamentos com quem o possa ameaçar, como Elesbão, outro escravizado da chácara, que lia e escrevia em árabe (tinha consigo um Alcorão) e comprava livros para a esposa do coronel.

Há também bastante criatividade nas sínteses de universos culturais presentes no Rio de Janeiro de então. Não à toa, Tito protagoniza o romance. Ele é, simultaneamente, professor de latim e mestre de capoeira; produto da educação formal num seminário e da educação informal nas ruas do Rio de Janeiro; vetor de culturas que não só se encontram na capital carioca, como se mesclam e se confundem, borrando seus limites. Situado no vértice desses processos de cruzamentos culturais, Tito representa um ponto privilegiado de observação, como quando participa de uma sessão de espiritismo pela primeira vez:

Maravilhado, Tito vê a mesa levitar; e percebe, pelo timbre da voz, que a moça entrou em transe. É ela, certamente, quem profere palavras meio desconexas. Os outros três começam, então, a interrogá-la, exigindo que se identifique (pois se trata agora de um espírito). A assistência se agita, as mãos se soltam, todos estão agora de olhos vidrados na sonâmbula, ou no vulto dela, que se estorce e treme, sem parar de falar.

Ora, fenômenos como aquele podiam ser novidade em Paris e Nova Iorque, mas não eram incomuns no Rio de Janeiro. Tito já tinha visto espíritos incorporados, mas não com aquele rito, não daquela forma tão cercada de mistério, como se fosse algo sobrenatural. (MUSSA, 2017b, p. 63; grifos nossos)

Neste excerto se observa de modo bastante sucinto como a ficção de Mussa desenvolve um processo paulatino de relativização mútua. O que impressiona Tito não é a incorporação de um espírito, e sim os detalhes do rito, como a mesa levitando e, em especial, a aura misteriosa – “como se fosse algo sobrenatural”. Nessa formulação breve, resumida, da leitura de Tito da realidade, encontramos o cerne da maneira de Mussa incorporar o sobrenatural (ou, lembrando Todorov, o “fantástico”) às suas narrativas. Elas se demoram na construção da perspectiva que há de criar a impressão do sobrenatural, do fantástico: *o que é fantástico e para quem?* Assim como o inspetor Baeta de *O Senhor do Lado Esquerdo*, Tito pertence simultaneamente a duas tradições, cujos pressupostos entram em choque no decorrer dos romances. É justamente desse atrito que vem ao leitor – presumivelmente mais próximo das tradições oficiais, científicas, “ocidentais” – a sensação do fantástico.

Nesse sentido, o protagonista de *A Hipótese Humana* talvez seja um dos exemplos melhor delineados de uma personagem fundamental à ficção de Mussa: *o tradutor*. Desde o Afonso Ribeiro de *Elegbara* até Tito, abundam nas narrativas tais figuras que dominam dois ou mais códigos, situando-se a meio caminho entre eles, pegos de modo trágico ou feliz em dilemas e desafios que exigem a capacidade de *mediá-los*, isto é, de habitar o meio que os distancia e os aproxima. Se nos ativermos ao *Compêndio Mítico*, encontraremos diversos exemplos desses tradutores. Em *O Trono da Rainha Jinga*, Mendo Antunes conheceu a corte de Jinga da Angola e o Rio de Janeiro português e escravista, e é ele quem desvenda a identidade da líder da irmandade africana. No mesmo romance, há Inácio, escravo de Mendo Antunes, membro da irmandade (onde o conhecem como Camundele, “branquinho”), alfabetizado, que decifra o “enigma” de Cariapemba. Em *O Senhor do Lado Esquerdo*, há Baeta Neves, cindido entre as histórias sobrenaturais que sua mãe lavadeira contava e as referências científicas que seu pai engenheiro valorizava. Em *A Primeira História do Mundo*, há Melquior Ximenes, bandeirante que se embrenha tanto nas profundezas da “aventura brasileira” (MUSSA, 2014, p. 118), no âmbito espacial e no humano, que mal distingue os limites da cultura portuguesa e indígena. Tito é o exemplo mais representativo; nem de longe é o único. Aprofundarei essa discussão no capítulo três, cujo foco é justamente este romance.

Assim, se de modo mais superficial poderíamos considerar *A Hipótese Humana* uma releitura da fase “afro-brasileira” que *Elegbara* e *O Trono da Rainha Jinga* representariam, também podemos tomá-lo mais a fundo como uma releitura mais detida, ou mais concentrada, de algumas questões caras a Mussa. Nesse sentido, avultam o

choque de matrizes culturais distintas e a personagem *tradutora*, posta a meio caminho, sem contar, evidentemente, questões típicas do *Compêndio* no geral, como a relação entre crime e adultério, mito e história. A essa altura do projeto da pentalogia, ele está tão palpável e consistente que não surpreende a publicação de *A Biblioteca Elementar* pouco mais de um ano depois de *A Hipótese Humana*, quando o comum era um intervalo de três anos entre cada livro.

A Biblioteca Elementar encerra o *Compêndio Mítico*. Embora soe cansativo mais um livro em torno da questão do crime e do adultério, repisando pela quinta vez as mesmas questões, Mussa não cede inteiramente a esse risco. O romance mais metalinguístico da série se esforça para criar um mistério cativante, investindo numa ampliação do elenco: desde *O Trono da Rainha Jinga* não se via uma junção de tantas personagens no centro do enredo.

O livro gira em torno de um grupo de ciganos, radicados no Rio de Janeiro em pleno século XVIII, em meio ao furor da mineração e ao frenesi do Santo Ofício. A trama envolve dois triângulos amorosos. O primeiro se dá em torno de Leonor Rabelo, casada com Lázaro Roriz. Deixando-a para se aventurar nas Minas Gerais, ele volta casado com outra mulher: Bernarda Arrais, a Moura, filha de Ramiro D'Ávila, dono da então maior biblioteca particular da cidade e outro aventureiro da mineração. Quando Lázaro parte uma segunda vez, para nunca mais voltar, estabelece-se uma tensão: quem é a verdadeira esposa de Lázaro? Leonor, casada na tradição cigana, ou Bernarda, casada na igreja? As duas disputam o posto, tensão agravada pelo fato de que Leonor não acredita que Lázaro tenha morrido – começa a consultar todas as artes divinatórias a seu alcance, a fim de descobrir a verdade. Na noite em que rouba um crânio do cemitério dos franciscanos (elemento necessário para que Epifânia Dias, a Carangueja, uma feiticeira local, pudesse descobrir o paradeiro de Lázaro), ela testemunha uma morte: o temido Gaspar Roriz é visitado por Silvério Cid, que lhe mostra um papel e uma pistola. Desentendem-se, engalfinham-se; a pistola acaba na mão de Gaspar, que a dispara. Gravemente ferido, Silvério Cid se vê acamado por alguns dias, vindo a morrer depois de uma visita da Carangueja, que termina de matá-lo para ganhar poderes sobrenaturais. Imagina-se que o motivo do enfrentamento é claro: Silvério Cid desconfiava de um caso adúltero entre sua esposa, Páscoa Muniz, e Gaspar, conhecido como “Estraga-Moças” (o segundo triângulo amoroso). O que não se sabia é que Silvério Cid na verdade era um impostor: assumira tal identidade depois de uma emboscada em Minas Gerais, que vitimou, entre outros,

Lázaro Roriz. Passando-se por um matemático, o homem era na verdade analfabeto, o que explica seu desdém pela biblioteca herdada de Ramiro D'Ávila, cujo acesso havia sido vedado a Bernarda. Na noite do disparo, o suposto Silvério Cid levava a Gaspar um pasquim, que ele, Silvério, imaginava tirar sarro do caso adúltero. Por não saber ler, não conhecia o verdadeiro conteúdo do papel, uma quadra satírica, sim, mas destinada a Gaspar, mensagem que por uma confusão, uma troca, acabara indo parar nas mãos de Silvério. No papel, Gaspar leu insinuações a respeito de um hábito seu: assistir à esposa entregando-se a outros homens, desconhecidos, marinheiros, de passagem pelo Rio de Janeiro para não mais voltar. Desaforado, Gaspar o matou. Em poucos dias, por obstrução à Justiça e outros crimes e pecados aos olhos do Santo Ofício, a feitiçaria entre eles, acabam presas várias das mulheres, como Leonor, Páscoa, Bernarda e a Carangueja, cujas visões elucidam a impostura do suposto Silvério Cid.

Assim como *A Hipótese Humana*, a estrutura de *A Biblioteca Elementar* se divide em duas linhas: uma principal, orbitando os equívocos e as fatalidades em torno das ciganas, e outra intercalada, a princípio bastante misteriosa, mas que depois se nos revela como os fatos ocorridos em Minas Gerais, com Lázaro Roriz e outros. Esta linha intercalada vem escrita em itálico, em três seções, marcadas com o símbolo “#”, e apresenta outra voz narrativa, que prefere frases mais curtas, coordenadas e, por um efeito cumulativo, enigmáticas. As duas linhas estruturais convergem na última cena, com a revelação de que quem fala nas passagens em itálico é a Carangueja, que adquiriu as visões depois de ter matado o impostor.

Trata-se de um romance que quer destacar as personagens femininas. Se nos outros volumes do *Compêndio* sempre havia uma mulher de destaque (Ana, em *O Trono da Rainha Jinga*; Guiomar, em *O Senhor do Lado Esquerdo*; Jerônima, em *A Primeira História do Mundo*; Domitila, em *A Hipótese Humana*), aqui elas se multiplicam, a tal ponto que o próprio narrador se confessa “abalado” (MUSSA, 2018, p. 123) por elas, chegando a confessar uma preferida, só para preferir outra a seguir. São as personagens femininas que colocam a trama em movimento e definem suas viradas: a cigana Violante, mãe de Gaspar, quase provoca uma luta ao forçar o casamento entre ele e Ângela Pacheca; Leonor Rabelo busca rever o marido; Bernarda Arrais busca a ele e à biblioteca do pai; Páscoa Muniz se vê difamada pela opinião alheia, mas enfrenta o falatório geral com dignidade; a Carangueja busca o conhecimento proibido; etc.

A ênfase nas personagens femininas se liga não só à trama, como ao fundo mítico que perpassa o romance. Entram, aliás, em atrito. O livro chama a atenção a uma frase:

“a opinião da maioria é quase sempre a pior”, em especial em relação às mulheres, vistas como fonte do mal, genericamente, e do adultério, especificamente. Seria esse o fundo mítico que o arranjo do romance vai questionar e até mesmo desmentir – nunca ocorreu o adultério de que o suposto Silvério Cid desconfiou até o instante de sua morte. Bastou que ele o imaginasse.

A ênfase na imaginação reforça o alto teor metalinguístico do romance. Conforme CUNHA & VELLOZO (2020), ele está presente nos vários códigos que as personagens devem dominar, nas várias leituras feitas pelas ciganas, no próprio fato de haver uma biblioteca em disputa na narrativa. Está, sobretudo, no fato de que a morte do suposto Silvério Cid, o gatilho da narrativa, ocorre pelo que ele imagina ter acontecido. Em outras palavras, pela sua capacidade de construir uma narrativa; no caso, a do adultério. O pasquim que ele não consegue ler seria, na verdade, a biblioteca elementar: ali estaria a narrativa fundamental, a história primitiva da qual todas as outras derivariam – um triângulo amoroso.

Se isso nos leva a ver neste romance uma aplicação específica da lição geral de *O Movimento Pendular* (algo corroborado pela narrativa, que o menciona explicitamente), também podemos ver outro diálogo com um romance anterior de Mussa: *O Enigma de Qaf*. O universo das ciganas é construído com traços de uma espécie de microcosmo árabe, via Península Ibérica, em plena Rua da Carioca – na época, supostamente, chamada Rua do Egito.

Além da ambientação, remete a *Qaf* um enigma colocado no meio da narrativa, lido no livro favorito de Bernarda Arrais, a Moura. Um grande guerreiro, general de Saladino, se vê aprisionado pelos seus inimigos. O respeito que inspira lhe garante uma chance de escapar. Levam-no para uma cela em cujo fundo há duas portas, cada uma guardada por um homem. Um deles diz só a verdade; o outro, só mentiras. O guerreiro tem direito a uma única pergunta, a ser respondida por ambos. Ele a faz (“se você fosse o outro, por que porta sairia?”) e escapa, com vida. Vê-se que o enigma coloca em questão o embate entre verdade e mentira (assim como em *Qaf* havia a busca por legitimar um poema), resolvendo-o com uma linha de fuga, uma tangente, que talvez se pudesse chamar “ficção” – algo que comentaremos em maior detalhe no capítulo dois.

Percorrido o arco do *Compêndio Mítico*, podemos voltar e avaliar a pertinência de se chamar tal momento de *expedicionário*. Se no início a ficção de Mussa parecia mapear, *cartografar*, as possibilidades literárias que interessavam ao autor, neste segundo

momento ela parece muito mais concentrada num conjunto delimitado de questões: o crime, o adultério, o espaço e os tempos do Rio de Janeiro, o cruzamento de universos culturais lá ocorrido. Dentro de coordenadas bem específicas, delimitadas de antemão – cinco séculos, um único território, um mesmo mote narrativo –, o autor arrisca uma investigação ficcional mais extensa e, a seu modo, mais ambiciosa. É claro que ainda se mantém um veio “exploratório”, pois em cada romance há universos novos a se pesquisar e comunicar ao leitor (um exemplo está no campo da astrologia, a que *A Biblioteca Elementar* remete com frequência); no entanto, todos eles se subordinam a, ou melhor, são filtrados pelo núcleo duro do *Compêndio*.

A diferença se acentua se considerarmos dois sentidos possíveis para a ideia de um “projeto literário”. O primeiro, mais específico, descreveria o próprio *Compêndio Mítico*. Trata-se de um “projeto” no sentido habitual: planeja-se uma obra, avançam-se as linhas-mestras que a definirão, emprega-se um conjunto de técnicas e de materiais necessários para realizá-la. Resta, daí, avaliar o quão bem-sucedido foi o processo, levando-se em consideração o intento e o resultado. Mussa se propôs a uma tarefa e a concluiu: estão aí os cinco romances, a serem lidos e discutidos. Se quisermos entender sua ficção, esse nível mais superficial bastaria para dividir a obra de Mussa em dois momentos: um sem “projeto” definido; o outro com o *Compêndio*.

No entanto, há o segundo sentido de “projeto literário”, mais ambicioso. Aqui o termo ganha uma acepção mais genérica – trata-se de um “projeto” que definiria a particularidade do escritor Alberto Mussa, aquilo em que ele se diferenciaria do conjunto da literatura brasileira contemporânea e canônica, suas características próprias, seu universo temático, seus procedimentos, seu modo de construir tramas e personagens, suas peculiaridades estilísticas, etc. Em resumo, “projeto literário” teria a ver com o que singularizaria a ficção de Mussa, tornando-a diferente do resto e, por isso, digna de nota.

Nesse sentido, podemos refinar a nossa compreensão das narrativas de Mussa, se observarmos como os momentos *cartográfico* e *expedicionário* se distinguem qualitativamente em relação ao “projeto literário”. No primeiro momento, de *Elegbara* a *O Movimento Pendular*, a ficção de Mussa acumulava temas, procedimentos e uma linguagem que definiriam seu “projeto literário” mais amplo – buscava-se uma face autoral, os pontos de referência dentro dos quais a obra há de se mover. Por isso, a metáfora do mapa. Mussa parecia selecionar, isto é, assimilar e descartar, possibilidades literárias. Isso valeria tanto para o tipo de narrador escolhido, privilegiando uma figura meio erudita, meio irônica, quanto para os repertórios de que extrairá motes e temas, como

as mitologias de matriz ameríndia ou africana. No segundo momento, delimitado o “projeto literário” mais amplo, estabelecidas as coordenadas gerais, o autor poderia se dedicar a um “projeto literário” mais específico, um subconjunto que pelos seus contornos mais definidos inclusive ajudariam a entender o conjunto maior. Os recursos acumulados ganhariam agora um foco, aplicando-se a um objetivo claro, concentrando-se num alvo – no caso, o Rio de Janeiro. Por isso, a metáfora da expedição.

Já percorrido o conjunto dos livros, vale apresentar outro motivo – além da clareza – para se usar o campo semântico dos mapas e das expedições para compreender a ficção de Mussa. Ela mesma os utiliza. Dois exemplos:

Na coletânea *Os Contos Completos*, as três principais seções, as que congregam o maior número de narrativas, são: “histórias cariocas”, “narrativas orientais” e “relatos brasileiros”. Na “nota prévia” aos contos, lê-se: “Devo explicar que o termo ‘orientais’ está em sua acepção estritamente geográfica, relativamente ao Rio de Janeiro, cidade que é meu centro.” (MUSSA, 2016b, p. 7). Sobressai a semelhança dos adjetivos no nome das três seções, todos eles “estritamente geográficos”.

O *Compêndio Mítico* leva a obsessão geográfica adiante. Com a exceção de *O Trono da Rainha Jinga*, todos os romances incluem em sua abertura um esquema, um pequeno mapa: *O Senhor do Lado Esquerdo* traz o interior da Casa das Trocas; *A Primeira História do Mundo*, três mapas, um da capitania de São Vicente, um do Rio de Janeiro e um do Morro do Castelo; *A Hipótese Humana*, o do Catumbi, com destaque para os cinco pontos e a chácara central à história; *A Biblioteca Elementar*, indo mais fundo, traz um mapa do Rio de Janeiro no século XVIII e um da região da rua da Carioca, onde se passa a história (além de mapas astrais no fim do livro). Não seria difícil extrapolar a questão cartográfica ao interior da fatura literária das obras, o que incluiria até *O Trono da Rainha Jinga* – basta lembrar que a chave do mistério deste romance está no deslocamento geográfico do território da atual Angola para o do atual Brasil, um deslocamento que se refletiria na interioridade das personagens: Ana passa de “trono” (objeto) da rainha Jinga a uma espécie de realeza própria (sujeito), como líder da irmandade de africanos.

Portanto, não parece tão arbitrário tomar o mote cartográfico para estabelecer um “modo de navegação” na obra de Mussa. Se porventura a cisão entre *momento cartográfico* e *momento expedicionário* ajuda a esclarecer as diferenças qualitativas em relação ao “projeto literário” como um todo, apostamos também que ela guarda uma vantagem adicional: preserva no interior da imagem a importância do *movimento*.

Ressalta o dinamismo no processo criativo, que ainda está em aberto. Assim, mantém-se a univocidade do processo criativo, sem que se perca a clareza das diferenças internas propiciada por uma divisão em fases, e com o ganho adicional do destaque ao dinamismo.

Mas é preciso fazer uma ressalva. Nessa disposição cartográfica da obra de Alberto Mussa, parece haver uma zona obscura, uma paisagem pouco explorada: o romance *O Trono da Rainha Jinga*. Embora eu o tenha analisado de modo panorâmico como parte do *momento cartográfico*, ele é também parte essencial do *momento expedicionário* – é não apenas um dos cinco romances do *Compêndio*, como também o primeiro, cronologicamente falando. Seria ele um ponto cego nessa divisão? O momento excepcional que foge à regra e expõe um flanco na esquematização buscada? Talvez não; e aqui é preciso recuperar a chave de leitura da obra de Mussa como um todo – a releitura.

O Trono da Rainha Jinga: lido e relido

O Trono da Rainha Jinga é talvez o melhor exemplo de um romance de Mussa cuja interpretação global convoca o movimento da releitura, pois sua existência tem um caráter duplo, se o considerarmos em relação a toda a obra do autor. Por um lado, sua composição e publicação datam de um período inicial na trajetória de Mussa; por outro, o próprio escritor fez questão de incluir o romance na pentalogia desenvolvida posteriormente. Argumento a seguir que isso é, por excelência, o gesto do autor de tentar provocar uma *releitura*, buscando ampliar o sentido do romance e fazendo conviver as duas virtualidades – uma tentativa que, diga-se desde já, também não exclui um interesse mercadológico de repor ou renovar a circulação de um livro relativamente ignorado quando de sua publicação.

Até por isso, antes de tudo, seria o caso de entender o gesto, despindo-o de qualquer exagero retórico. Em entrevistas, Mussa frequentemente menciona que na publicação inicial, de 1999, já havia o germe do projeto do *Compêndio Mítico*, preterido pelo mergulho na cultura árabe pré-islâmica que a leitura de *Os Poemas Suspensos* e a escrita de *O Enigma de Qaf* representaram²⁷. Pode ser verdade; pode não ser. Suponho que não seja.

Talvez o autor de fato tivesse uma ideia, ou então uma vontade, de produzir uma série de histórias que seguissem algumas das restrições características do projeto, mas

²⁷ A entrevista para a Topoi, já mencionada, é um exemplo.

isso não deve ser encarado como uma pista da existência, desde o início da carreira de Mussa, do *Compêndio*.

Primeiro porque, mesmo que ele a tivesse, era apenas uma possibilidade, restrita ainda à cabeça do autor e provavelmente uma entre várias, muitas delas ainda por realizar – o projeto geral poderia passar, e certamente passou, por diversos ajustes e modificações, fruto da experiência acumulada nos anos de carreira entre *Jinga* e *O Senhor do Lado Esquerdo*. Uma pista dessas transformações, como dissemos, é a grande diferença composicional entre o romance de 1999 e os outros do *Compêndio*: apenas *Jinga* apresenta um comprometimento substancial à polifonia, alternando entre um narrador em terceira pessoa e focos narrativos de cada personagem envolvida, enquanto o resto dos romances suaviza a oscilação de perspectivas (quando não a elimina), e demonstra a presença de um narrador que é figuração do autor e que se mostra bastante intrusivo no decorrer das histórias.

Segundo, porque Mussa conta diferentes versões de como surgiu a ideia da narrativa de *O Trono da Rainha Jinga*. Às vezes, diz que *Jinga* foi o primeiro fruto do *Compêndio*, depois adiado. Em outras, diz que seu primeiro romance brotou de um conto a ser incluído em *Elegbara*²⁸, talvez o último, talvez o mais longo; conforme o texto foi se alongando, ele resolveu transformá-lo em romance, inscrevendo-o num concurso da Biblioteca Nacional para concluí-lo. Nenhuma das duas motivações, aliás, aparece em *Como escrevi O trono da rainha Jinga*, um texto curto incluído em *História Social da Língua Nacional 2: Diáspora Africana*, organizado por Ivana Stolze Lima e Laura do Carmo.

Nele, Mussa acrescenta dados que configuram uma terceira versão acerca do seu processo. O germe das narrativas que culminariam nos dois primeiros livros estariam nas suas leituras iniciais, ainda muito jovem, quando se deparou com um poema narrativo de Castro Alves que, ao tratar de personagens escravizadas, destoava da média da ficção brasileira do século XIX: dava-lhes qualidades, pintava-as de modo heroico e trágico, não lhes sonegava a dignidade e a altivez com que o Romantismo caracteriza seus protagonistas idealizados. Já mais velho, Mussa começou a escrever suas próprias narrativas e, impactado pelo poema de Castro Alves e pela riqueza da cultura de matriz africana no Rio de Janeiro, evidente tanto nas ruas quanto nas discussões acadêmicas que acompanhou na década de 1980, tentou aplicar algo da lição do poeta, sobretudo no texto

²⁸ É o que diz Mussa em entrevista para o *Cândido*, jornal da Biblioteca Pública do Paraná. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Entrevista-Alberto-Mussa> (acesso: 19 out 2020).

que se tornaria *O Trono da Rainha Jinga*. Não explicitava a cor da pele de suas personagens, deixando-a para o leitor decifrar a partir do contexto. Do mesmo modo, recusava-se a restringir os interesses das personagens escravizadas, como se só assuntos relativos à escravidão lhes dissessem respeito: no romance elas discutem filosofia, suas paixões, suas contradições, suas vontades, seus obstáculos, etc. Mussa conclui o texto contando uma anedota: foi incluído numa coletânea estrangeira de autores negros latino-americanos, provavelmente pelo tratamento dado às personagens, já que bastaria olhar para uma foto sua e concluir que não era o caso.

A despeito de qual versão tenha sido verídica – se é que foi alguma, e não uma mistura delas, ou simplesmente nenhuma –, prevalece o fato de que *O Trono da Rainha Jinga* não dá início ao projeto do *Compêndio Mítico*; é incluído *a posteriori*, por ter semelhanças com o projeto que não apagam as suas diferenças. Portanto, se Mussa insiste em incluí-lo, trata-se de um *gesto*, de uma *intenção*, a ser avaliada pelo leitor. Examinando-se com mais atenção, tanto a aceitação do romance dentro do projeto quanto sua recusa encontram justificativas válidas. Resta analisar as implicações de cada opção.

As consequências de se recusar a classificação de *O Trono da Rainha Jinga* como parte do *Compêndio* – ou de julgá-lo uma tentativa relativamente frustrada se comparado aos outros romances – logo se evidenciam. O primeiro romance de Mussa se tornaria o calcanhar de Aquiles do projeto. Usaríamos a face ambiciosa do conjunto (apresentar uma síntese mítico-histórica do Rio de Janeiro, a partir de cinco séculos e de crimes notáveis) para desprezar este romance. Enfatizaríamos um fracasso relativo, que contaminaria o olhar para o todo. Talvez se incluíssem ressalvas, dizendo que o romance inicial sofre, justamente, com a inexperiência do autor. Talvez se usasse essa ressalva para elogiar os livros posteriores, em detrimento do inicial. De todo modo, quem se sairia bem neste caso de recusa é o crítico severo, espécie de policial da literatura, que pegou um autor em flagrante.

Prefiro a outra opção: considerar *O Trono da Rainha Jinga* como parte do *Compêndio*. Mas não de modo complacente, fazendo vista grossa a seus problemas de composição. É preciso manter em vista tanto suas insuficiências quanto seus acertos, para se ter uma compreensão mais ampla do romance em específico e do projeto como um todo. Mais exatamente, defendo que se deve manter simultaneamente as duas leituras possíveis de *O Trono da Rainha Jinga*: como romance inicial de Mussa, com suas falhas e inexperiências, e como peça mais breve do *Compêndio*, com o que revela de mais interessante do autor – o gesto de *releitura*.

É uma questão de perspectiva. Lido de perto, *O Trono da Rainha Jinga* deixa a desejar. Mas, se recuarmos o olhar para entender sua posição no *Compêndio*, e na obra como um todo, outras características se destacam, iluminando aspectos mais interessantes da poética de Mussa. Revela-se, por exemplo, que o autor joga constantemente com a relação entre o texto e o conjunto de que ele faz parte: é como um artista plástico que enfatiza diferentes aspectos de uma imagem ao justapô-la a certas telas e não a outras, e depois as rearranja. Uma leitura linear agruparia *O Trono da Rainha Jinga* a *Elegbara* e outras obras de juventude – uma justaposição de obras tão válida quanto outras. Entretanto, ao agir de modo retroativo, colocando seu primeiro romance como parte do *Compêndio*, um projeto posterior, Mussa propõe uma nova associação. Resgata o livro – pouco comentado de início – e destaca linhas comuns, que criam uma impressão de coerência e pleno domínio da própria obra. As diferenças estilísticas e composicionais entre os romances do *Compêndio* pareceriam menos relevantes que as semelhanças de ambientação e a escolha do romance policial.

No limite, Mussa estabelece um jogo de *recontextualização* do texto. Encarado dessa perspectiva, *O Trono da Rainha Jinga* não passa de um caso extremo de algo feito com frequência por Mussa. Observe-se, por exemplo, os “crimes antecedentes” que permeiam *O Senhor do Lado Esquerdo*. A princípio, são narrativas intimamente conectadas com a trama do romance de 2011. Depois, Mussa as insere n’*Os Contos Completos*. Num primeiro momento, destaca sua dependência da linha narrativa principal; num segundo, sua autonomia. Ocorre o mesmo, ainda que de modo atenuado, com as histórias de *O Enigma de Qaf* e *O Movimento Pendular*, rearranjadas na compilação dos contos, onde ganham ressonâncias imprevistas ao seu contexto original. Proponho uma imagem que sintetize esse jogo de *recontextualização*: Mussa toma como recurso literário a *moldura* do texto. Não é o primeiro a fazer isso, evidentemente, mas o faz de modo recorrente a ponto de sugerir que esta é uma ferramenta criativa de destaque.

No caso de *O Trono da rainha Jinga*, isso se mostra ainda mais rico porque há uma reverberação interna, um espelhamento no interior do romance: o conflito não é outro que não uma disputa em torno da *moldura* apropriada para o mito de Cariapemba. Isso se explicita no já mencionado diálogo final entre Inácio e o padre que visita Mendo Antunes e que narra o capítulo final. Diz Inácio:

– Na verdade, sei que é um canto sobre Cariapemba.
E me contou a fábula.

- O demônio, portanto – quase gritei, erguendo-me do assento, quando chegou ao fim.
- Não, padre. Uma alegoria do mal. Que quer apenas significar que a quantidade de mal existente no universo é finita e constante. Não diminui; mas também não aumenta. Cariapemba, padre, é uma possibilidade de justiça. Contestar o equívoco, combater o erro é a função dos ministros de Deus. Falei, assim, da imensa misericórdia divina, da redenção do pecado, da proscricção do mal. Mas o escravo sorriu:
- É aproximadamente a tese do tratado do ouvidor Unhão Dinis. Estranhei que um escravo estivesse a par do teor de um tratado filosófico e ainda tentasse discuti-lo. Mas logo me lembrei de que estava no Rio de Janeiro.
- Pude assistir – prosseguiu – a alguns debates entre ele e o patrão. Pena não terem compreendido que a perfeita justiça é tão somente a divisão equitativa do mal, finito e eterno, entre os homens.
- (...)
- Vislumbrei subitamente um nexu qualquer entre aquelas ideias, a heresia de Judas e os crimes da irmandade – precisamente o tema da minha próxima entrevista com o armador. Sem ter sido agressivo, sugeri ao escravo seu envolvimento naquilo tudo, por provocação:
- A irmandade – respondeu – quer o máximo de mal sobre os outros, para que nada lhes reste. Não faz mais que o homem comum. (...)
- Pareceu meditar alguns instantes, antes de continuar:
- Quanto a mim, sempre busquei a igualdade da balança. (MUSSA, 2017a, pp. 127-8)

Tomando o mito de Cariapemba como uma narrativa-base, observa-se que há duas disputas em torno de sua interpretação: uma externa à irmandade, outra interna. Na primeira, representada pela oposição entre o padre e Inácio, a questão é a pertinência de remeter o mito ao sistema simbólico do cristianismo (“O demônio, portanto”). A *moldura*, neste caso, seriam as referências manejadas e impostas pelo poder colonial, isto é, uma determinada visão da doutrina cristã, mais exatamente da doutrina católica, encarnada no padre, figura de poder político e religioso. No interior da irmandade, prevalece outra *moldura*, uma variedade de sistemas simbólicos, visto que os escravizados provêm de diferentes regiões da África. Enquanto grupo, no entanto, concordam que o mito de Cariapemba deve ser interpretado filosoficamente, como uma meditação em torno do Mal (é o que Jinga sugere a Mendo Antunes, mais para o início da narrativa). Daí deriva a leitura de Inácio, para quem o mito alude à possibilidade de Justiça, com uma distribuição igualitária do Mal, em oposição à, digamos, ortodoxia da irmandade, que julga melhor concentrá-lo, desde que o mais distante possível de si. Destaca-se que a *moldura* a orientá-los na interpretação do mito de Cariapemba é tão forte, tem uma coerência interna tão bem amarrada, que ela é capaz de propor uma leitura distinta, uma leitura alternativa, do sistema simbólico do poder: é a tal “heresia de Judas”, defendida por Cristóvão, para quem Cristo tentou concentrar em si todo o Mal do mundo, de modo que não sobrasse para mais ninguém, tentativa frustrada por Judas, que voltou a espalhar o Mal. Se o padre

lê o mito de Cariapemba emoldurado pelo de Cristo, a irmandade lê o mito de Cristo emoldurado pelo de Cariapemba. O leitor que avalie qual possibilidade é mais adequada.

No conjunto do romance, o mito de Cariapemba também é *emoldurado* pela narrativa mais ampla de *O Trono da Rainha Jinga*, que o coloca como uma meditação mitológica em torno do problema do Mal. A questão reaparece no prefácio de *A Biblioteca Elementar*, na qual o narrador – a voz autoral – ata as duas pontas do projeto, anotando que, entre os temas tratados pelo *Compêndio*, há “a ideia de Bem como função do Mal (*O trono da rainha Jinga*); e a necessidade de se pressupor uma causa primitiva, ou um agente elementar, desse mesmo Mal – que é o assunto [de *A Biblioteca Elementar*]” (MUSSA, 2018, p. 9). Chama-se a atenção, aqui, para as linhas de continuidade entre os romances do projeto, de modo a realçar o conflito central de *O Trono da Rainha Jinga*: a *moldura* do *Compêndio* amplia o alcance do mito de Cariapemba, articula-o a outros problemas, aprofunda sua ressonância.

Ao mesmo tempo, a *moldura* do *Compêndio* propõe outros significados para o romance. Se nos quatro romances da década de 2010 há personagens femininas fortes, isso intensifica a importância do par Jinga e Ana, as encarnações específicas dessa figura recorrente no *Compêndio* (e na obra de Mussa como um todo). E, se em *O Trono da Rainha Jinga* o adultério não sobressai como uma questão decisiva (ao contrário dos outros romances), o que se pode ler como uma das falhas na integração deste romance ao *Compêndio*, essa lacuna também pode ser lida como um índice de que as personagens femininas de Mussa não precisam se envolver em triângulos amorosos para demonstrar sua força – uma possibilidade perdida no conjunto do *Compêndio*, que levaria até a exaustão o recurso do adultério como conflito narrativo, sem adensá-lo dramaticamente. Ou então se pode reinterpretar o amor desesperado de Cristóvão por Ana (seu gesto extremo de mutilar-se para levar ao limite a missão da irmandade e assim conquistar a sua líder) como uma das manifestações do ciúme associado aos triângulos amorosos, em que Cristóvão, Ana e Lemba dia Muxito ocupam os vértices, ou então, de modo mais abstrato, entre Cristóvão, Ana e a irmandade, com o interesse de Ana oscilando entre uma ligação amorosa propriamente dita com Cristóvão e uma forma distinta de amor (mais próxima da dedicação a uma causa, a uma missão) direcionada à irmandade.

De qualquer forma, o ponto principal aqui é destacar esse movimento de mútua resignificação: *O Trono da Rainha Jinga* alterando o *Compêndio* e vice-versa. Que o projeto maior estabeleça linhas de leitura de uma obra nele contida, é o esperado; o “gênero” conteria a “espécie”. Curiosamente, no caso de uma obra literária, observa-se

um sentido inverso, em que a parte menor também determina significados para o todo que a contém. É como se a obra de Mussa se dispusesse numa espécie de escada, percorrida de cima a baixo e de volta para cima, em que numa ponta se tem cada texto individual e na outra o conjunto total. Uma *releitura* vertical, digamos assim, em que o alto configura o baixo e por ele é configurado; do micro ao macro ao micro.

Não que haja novidade nessa imagem – pode-se encaixar a obra de qualquer autor nessa esquematização. Nesse sentido, a grande sacada na obra de Mussa é manipular com habilidade e relativa consciência recursos que direcionam crítica e público rumo a uma determinada interpretação. É sua tentativa de orientar a disposição dos degraus que compõem a escada, formando certos desenhos, levando a certas direções. Incluir *O Trono da Rainha Jinga* no *Compêndio* é um exemplo disso, pois guia leituras do romance e insinua uma coerência maior, mais profunda no tempo.

Mas, ao se preservar as duas leituras de *O Trono da Rainha Jinga* (a que prioriza as imperfeições e a que destaca as linhas de continuidade), ressalta-se o aspecto temporal em que se dá a proposição de uma *releitura*. Assim, fica evidente outra característica sua: a tentativa de reescrita da própria obra depois de publicada, *sem necessariamente promover alterações profundas de textos*. É a cena de quiromancia de Ângela Pacheca, de novo, mas extrapolada: a mudança na leitura transforma o sentido, ainda que as linhas se mantenham iguais. O efeito da *releitura*.

A história literária está forrada de exemplos de autores que reescrevem obsessivamente, mesmo depois de pronta a publicação. Não haveria edições críticas nem a ecdótica como a conhecemos, se não fosse assim. Se nos restringirmos à literatura brasileira, basta pensar em autores como Otto Lara Resende e Murilo Rubião que já se ilustrará o dilema. É a lógica da emenda, da correção, do aperfeiçoamento constantes; o burilar eterno do texto.

Mussa explicita uma variante disso, tão distinta que arrisca ser uma nova modalidade. Como outros autores, também buscou emendar, reescrever, buscar uma versão nova e melhor. Mas esse impulso não interessa tanto se comparado à *recontextualização* que inclui *O Trono da Rainha Jinga* no *Compêndio*, acrescentando a uma obra de juventude uma nova camada de significado, mais densa, mais interessante. Aqui, Mussa revela um recurso – disponível a outros escritores, sobretudo na literatura contemporânea, tão autoconsciente de suas próprias possibilidades criativas – que extrapola a escrita *tout court*, incorporando à intenção criadora a manipulação da própria obra, a gestação de novos projetos, uma disposição constante para recontextualizar-se e

reinventar-se. A literatura pode ser, então, uma espécie de palimpsesto cujas versões anteriores não sumissem, mas convivessem. Para o bem e para o mal: é tanto um recurso criativo quanto um recurso mercadológico.

Nos próximos capítulos, a operação de *releitura* que acredito estar no cerne da ficção de Mussa será trabalhada em outras chaves, segundo outros conjuntos de referências literárias. Começo, nas páginas a seguir, analisando a relação de sua obra com dois grandes esquemas narrativos: o romance policial, principalmente, e o romance de adultério. A *releitura* aqui detectada talvez saia dos holofotes, mas de jeito nenhum desce do palco.

Capítulo 02

HEADLESS BODY

IN TOPLESS BAR

Manchete do *New York Post*

em 15 de abril de 1983,

bolada por Vincent Musetto

Rufino não mente. Feiticeiro centenário, líder de um quilombo na época do cativo, conhecedor de linhas de macumba, ele fascina diversas personagens de *O Senhor do Lado Esquerdo* tanto por sua trajetória quanto por esse impedimento. “Acredite nele, chefe. Esse velho não mente”, diz um dos policiais logo no início do romance, quando prendem Rufino e apreendem brincos em formato de cavalo-marinho, evidência que o liga à principal suspeita de homicídio, a prostituta Fortunata.

A impossibilidade de Rufino dizer algo falso se reitera ao longo da trama, culminando num choque entre ele e Baeta, o investigador deste romance policial. Perguntado qual a relação entre Fortunata e outro suspeito, Aniceto, Rufino respondera que ambos tinham crescido na mesma barriga. Convicto de que isso os tornava irmãos, Baeta trabalhou essa hipótese ao longo da narrativa, só para ser confrontado por uma evidência documental. O chefe de polícia mandara vasculhar os registros atrás da certidão de nascimento de uma irmã de Aniceto, cobrindo um intervalo de cinco anos antes e cinco anos depois. Não encontraram nada. Quando Rufino é novamente detido, mais ao fim do livro, e alguém repete que ele não mente, Baeta se exalta e grita que o velho o havia enganado.

O velho soltou uma gargalhada tão cavernosa que desconcertou a todos:

– Nunca disse que eram irmãos. Muito menos que eram gêmeos. Disse que cresceram na mesma barriga.

Dessa vez, foram os agentes que caíram na risada.

– E não é, por acaso, a mesma coisa?

Com uma expressão sarcástica, de um desprezo milenar por toda aquela falsa sabedoria, o feiticeiro modulou a resposta:

– Não é, não, doutor. Cresceram na mesma barriga porque são a mesma pessoa. (MUSSA, 2013b, p. 268)

É um momento decisivo para a narrativa policial: a revelação última do enigma. O clímax, portanto, da narrativa. Não à toa, logo depois desse excerto, Mussa deixa a surpresa no ar. Traz uma interrupção com o último “crime antecedente”, enquanto o leitor

digere a revelação. No que concerne a este trecho em específico, vê-se que o autor trabalha dois aspectos importantes para seu estilo: uma relativização das hierarquias convencionais entre os saberes (Rufino tem um “desprezo milenar” pela “falsa sabedoria” da polícia científica, encarnada em Baeta) e, sobretudo, um jogo com a ambiguidade.

Esta fica evidente na formulação da frase de Rufino: “cresceram na mesma barriga”. Baeta se dá conta de seu engano: foi ele mesmo quem fez a ilação de serem irmãos, afinal desautorizada pelo caráter sobrenatural dos eventos investigados. Nota-se, aliás, que o sobrenatural está intimamente ligado à duplicidade de significados da frase “cresceram na mesma barriga”, num jogo com a ambiguidade que lembra o universo dos mitos, com seus enigmas e suas profecias cifradas em jogos de palavras, cujo desvendamento não raro é uma questão de vida ou morte.

A ambiguidade não se restringe ao nível da frase, mas atravessa *O Senhor do Lado Esquerdo* como um todo. Também ao final do livro, quando encontram o corpo de Aniceto baleado por um dos policiais e fazem a autópsia, descobre-se que, apesar de anatomicamente um homem, ele também tinha útero, e estava grávido (não à toa, os brincos que ele dá a Rufino têm o formato de cavalo-marinho, animal cujo macho é capaz de carregar crianças). Isso provocará Baeta a se perguntar: “como aquele corpo *ambíguo* pôde ter existido, se existiu?” (MUSSA, 2013b, p. 278; grifos nossos). Aniceto tinha tamanho poder de sedução porque se submetera a um feitiço de Rufino, passando de homem a mulher e de mulher a homem de novo (num processo interrompido, por isso o útero no corpo masculino) – daí vem o seu poder de sedução: do conhecimento que teve do sexo feminino quando se tornou mulher²⁹. O evento central da narrativa, portanto, depende de uma ambiguidade manifesta no próprio corpo de uma das personagens principais – ambiguidade que se amplia quando, no fecho do romance, Baeta cogita passar pelo mesmo feitiço.

Pode-se afirmar, além disso, que a ambiguidade marca também a ambientação espacial. A primeira das mortes provocada diretamente por Aniceto (já de volta ao corpo masculino) se dá num “muquiço”. O narrador define esse espaço como um local escuro,

²⁹ A respeito do mito do corpo masculino e feminino, vale registrar duas remissões cuja diferença parece significativa sobre outra ambiguidade que marca a obra de Mussa. Em sua resenha para *O Senhor do Lado Esquerdo*, o crítico e professor universitário Alcir Pécora liga o tema da androginia à figura de Tirésias, a célebre personagem da mitologia grega (PÉCORA, 2013). Ana Miranda, por sua vez, em resenha de *A Biblioteca Elementar* para a revista *Quatro Cinco Um* adiciona à comparação “o mito do orixá Logun Edé, um andrógino que simboliza a pureza.” (MIRANDA, 01 nov. 2018, disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/resenhas/literatura/compendio-do-crime>). Não são remissões excludentes entre si, é claro.

de acesso relativamente livre, o que o torna propício a casais que querem intimidade mas não dispõem de um lugar reservado. Assim, o “muquiço” se torna uma inversão da ideia de casa: esta é o espaço da intimidade privada, enquanto aquele “alcança a contradição suprema de abrigar a intimidade pública” (MUSSA, 2013b, p. 199). Há aqui, claramente, uma espécie de duplo social (uma versão popular, talvez) da Casa das Trocas, a suposta clínica que na verdade é um prostíbulo conduzido pelo doutor Zmuda e por madame Brigitte, onde as classes mais altas têm uma garantia de discrição para poderem realizar suas fantasias sexuais mais extravagantes e insólitas. Tanto no “muquiço” quanto na Casa das Trocas, há um jogo ambíguo entre a dimensão privada e a pública, pois nestes espaços elas se sobrepõem de modo quase indiscernível, confundindo-se a todo momento, revertendo-se uma na outra.

A ambiguidade alcançará, sobretudo, o próprio Rio de Janeiro. No encerramento do romance, uma passagem em itálico alude a uma dualidade constitutiva do universo, conforme concebida por “velhas tradições africanas”. Nela, haveria uma associação entre os homens, a luz, as florestas, os números ímpares e o lado direito; as mulheres, por sua vez, se ligariam à noite, aos números pares, às águas e ao lado esquerdo³⁰. Daí o título do romance, referindo-se a Aniceto, ser *O Senhor do Lado Esquerdo*. Daí, principalmente, ser o Rio de Janeiro uma cidade ambígua: foi construída “sobre pântanos e mangues”, “as margens encharcadas, as zonas onde as águas se misturam com a floresta” (MUSSA, 2013b, p. 283).

Se é verdade que o trabalho com a ambiguidade se apresenta como um dos eixos deste romance, ele se encaixaria numa tendência mais ampla da obra de Mussa; conforme vimos, seu frequente recurso a duplos e duplicações. O manejo de uma pluralidade de significados no nível das palavras se ligaria, nesse sentido, à duplicidade presente na construção de personagens, espaços e na própria estrutura narrativa³¹, se considerarmos, por exemplo, como o autor trabalha em *O Senhor do Lado Esquerdo* com a inserção de contos no interior de um romance.

Olhado de modo mais amplo, o termo “ambiguidade” pode atuar como um grande guarda-chuva sob o qual se poderia colocar também o recorrente tom irônico da

³⁰ É importante ressaltar, aqui, que não parece se tratar de uma concepção maniqueísta: o Bem e o Mal, por exemplo, não constam nas dualidades arroladas. Faz sentido: o poder de transformar Aniceto em mulher ou em homem se deve na narrativa às “terríveis feiticeiras inominadas, senhoras noturnas, donas dos espíritos de pássaros, guardiãs dos mistérios do lado esquerdo do mundo, *incapazes de discernir o bem do mal.*” (MUSSA, 2013b, p. 276; grifos nossos)

³¹ A respeito de *O Movimento Pendular*, Rafael Gutiérrez enfatizará uma ambiguidade entre a ficção e o ensaio, que também se aplica ao Compêndio, embora em menor grau (GUTIERREZ, 2017, p. 583).

prosa de Mussa. Enquanto figura de linguagem, a ironia costuma ser entendida como uma expressão duplicada, com um discurso explícito que afirma algo e um sentido implícito que afirma o oposto. Um alargamento semântico, portanto, em que se veiculam dois significados – se não uma ambiguidade propriamente dita, ao menos uma operação afim a ela. Chama a atenção, ainda, a capacidade de a ironia agregar sentidos opostos mesmo golpe de frase, algo que de modo algum soa estranho na prosa de um autor que pretende enfatizar uma natureza ambígua, contraditória, no Rio de Janeiro.

A pista da ambiguidade tingida de ironia será perseguida ao longo deste capítulo. Ele se concentrará sobretudo na função que ela desempenha no tipo de romance policial praticado por Alberto Mussa. Para isso, a análise priorizará *O Senhor do Lado Esquerdo*, o livro em que se manifestam de modo mais explícito os traços peculiares desse tipo de romance nas mãos de Mussa. Evidentemente, a escolha deste livro não pressupõe a exclusão dos outros do *Compêndio*, a que se aludirá com frequência. *O Senhor do Lado Esquerdo* é apenas o mais representativo – a intersecção mais rica entre o conjunto de Mussa e o conjunto das histórias policiais.

Começo situando o autor entre seus pares, demonstrando como ele faz parte de uma tradição brasileira do romance policial, mais especificamente uma tradição carioca, que remonta ao início do século XX e tem entre seus nomes mais representativos, contemporâneos, alguns autores como Rubem Fonseca e Luiz Alfredo Garcia-Roza. Depois disso, considero essa vertente do romance policial na tradição mais ampla, em especial a de língua inglesa, sem deixar de lado marcas fortes de uma tradição argentina, cujo ponto de inflexão é Jorge Luis Borges. Tudo isso ajudará a compreender melhor como Mussa se distancia de todos esses autores, em parte por oscilar *ambiguamente* entre um tom sério e um tom irônico, o que se percebe por exemplo no destaque e no tratamento que ele dá ao tema do adultério, um dos eixos do *Compêndio Mítico*. Relaciono, então, o sentido do romance policial ao sentido do romance de adultério, no caso da obra de Mussa, uma combinação que me parece interessante por fundir dois gêneros consolidados no século XIX que raramente são aproximados.

Entre o humorismo e a seriedade: Alberto Mussa e a tradição policial carioca

Numa resenha tão curta quanto fértil, tão interessante quanto impiedosa, Alcir Pécora avalia *O Senhor do Lado Esquerdo* a partir de alguns pontos fortes que a seu ver não compensam os pontos fracos. Para ele, importaria menos que o livro alcance uma boa

reconstituição de época, aliada a uma engenhosidade narrativa, quando se percebem: *a.* certa polidez, que impediria o autor de sondar as profundezas obscuras mencionadas no texto; *b.* um jeito de romance hipertextual, em que alguns termos (tesouro, jogo de azar, profanação de cemitérios, adultério) servem de mote para interrupções narrativas cheias de passagens pretensamente informativas; e *c.* o “horizonte intelectual habitualmente estreito desse tipo de diversão literária”, conforme a expressão de Pécora para esse grupo de narrativas despreziosas, associado no caso ao romance policial. Uma realização estética problemática, portanto, ainda que o crítico faça uma ressalva quando afirma que Mussa estaria tentando expandir o gênero rumo ao sobrenatural, de modo a englobar um aspecto esotérico, presente nas origens do policial mas desprezado conforme uma base supostamente científica ganhou preponderância, em especial na literatura de língua inglesa (PÉCORA, 2013, pos. 314-8).

Antes de demarcar a diferença entre minha leitura e a de Pécora, é fundamental reconhecer que em sua resenha bastante rigorosa o crítico não pode ser acusado de não levar o livro a sério. Fica nítido que ele aceita parte do jogo literário proposto pela obra, desenvolvendo por exemplo o paralelo entre o enredo e o mito de Tirésias; aponta também impasses e insuficiências, conforme sua concepção de literatura; detém-se sobre o texto com o vagar que o espaço exíguo (o texto foi veiculado originalmente na revista *Cult*) lhe permite, trazendo observações relativas à forma e à estrutura do romance; e até sugere caminhos de leitura, quando lança a hipótese de que Mussa estaria evocando “crônicas de crimes e bizarrices” (PÉCORA, 2013, pos. 304), célebres em autores como João do Rio, Benjamin Costallat e Lima Barreto (este, inclusive, citado pelo próprio Mussa).

No entanto, ao se ler uma expressão como “horizonte intelectual habitualmente estreito desse tipo de diversão literária”, sobressai o contraste entre a postura séria do crítico e uma generalização problemática, a essa altura da história do gênero policial. Fosse escrita em meados do século XX, quando um poeta consagrado como W. H. Auden precisava justificar seu interesse por “reles” histórias policiais, ela poderia passar despercebida, de tão recorrente e assimilada ao senso comum da crítica³². Mas Pécora usa a expressão já bem entrado o século XXI. Escreve-a depois de um autor como Jorge Luis

³² Leia-se, por exemplo, a abertura de um texto de Auden sobre o romance policial: “For me, as for many others, the reading of detective stories is an addiction like tobacco or alcohol. (...) Such reactions convince me that, in my case at least, detective stories have nothing to do with works of art. It is possible, however, that an analysis of the detective story, i.e., of the kind of detective story I enjoy, may throw light, not only in its magical function, but also, by contrast, on the function of art.” AUDEN, W. H. *The Guilty Vicarage*, 1948. Disponível em: <https://harpers.org/archive/1948/05/the-guilty-vicarage/> (acesso: 06 jan. 2021)

Borges ter se dedicado ao gênero; depois de um crítico como Fredric Jameson ter produzido uma análise dos romances de Raymond Chandler, associando-os a preocupações do modernismo anglo-saxão³³; depois de um Ricardo Piglia empregar os preceitos do gênero, subvertidos por Borges e somados a reflexões sobre linguística e teoria social, para renovar os estudos literários e a prosa de grande ambição estética, política e social.

Lido mais de perto, percebe-se que Pécora se referia na verdade a uma média do gênero. A crítica seria menos a uma “natureza” desse tipo de narrativa do que a uma frequência, supostamente mais alta aqui do que em outras histórias mais sérias – algo implícito na modalização que o advérbio “habitualmente” carrega. Embora tenha um grau de verdade, creio que a expressão continua problemática. Primeiro, porque a despreensão não é em si um problema. Segundo, por uma questão de pressuposto: até que ponto outros gêneros narrativos, supostamente mais ambiciosos, não têm o exato mesmo problema, de um “horizonte intelectual habitualmente estreito”, apenas disfarçando seu fracasso com pretensão? O próprio Pécora critica vários exemplos disso em suas resenhas reunidas no volume (*Medida por Medida*). Muitas obras mais “sérias”, mais “elevadas”, com uma grande pretensão intelectual, são desmontadas pelo crítico e se revelam vazias. De “horizonte intelectual”, elas tem apenas isso: a pretensão; um horizonte que não chegam a alcançar. Problema redobrado, visto que esse tipo de obra não só não alcançou o refinamento pretendido, como também provavelmente – *habitualmente* – aborreceu o leitor no processo, algo de que não se pode acusar muitas “diversões literárias”.

De todo modo, a crítica de Pécora me interessa por uma série de motivos. Por ora, destaque-se o fato de que ela demonstra haver uma lacuna considerável na bibliografia crítica a respeito da literatura brasileira: o desenvolvimento local da tradição do romance policial, com seus problemas e acertos. Devido talvez a um preconceito ou a uma reserva de parte da crítica universitária, há poucos estudos que se arriscam a traçar um contorno dessa trajetória em sentido mais amplo, panorâmico. A maior parte prefere se concentrar em autores específicos (defeito, por certo, desta tese também). Uma importante exceção nesse conjunto são um livro e um artigo de Sandra Reimão³⁴, magros mas valiosos, que cumprem duas funções: primeiro, tentam um levantamento (necessariamente incompleto) das obras desse tipo publicadas por autores brasileiros;

³³ JAMESON, Fredric. “Raymond Chandler”. In: *serrote*, ed. 26, 2017.

³⁴ *Literatura policial brasileira*, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro: 2005; “Literatura policial brasileira: dificuldades e especialidades”. *Miscelânea*, Assis, v. 16, p. 15-33, jul.-dez. 2014.

segundo, apontam caminhos analíticos para a compreensão do conjunto. A estudiosa sucede parcialmente – mais que o bastante para os fins deste estudo.

A partir do trabalho de Reimão, afasta-se de imediato uma impressão que todo autor de romance policial parece registrar em entrevistas em algum momento de sua carreira: de que não há narrativas brasileiras desse tipo, de que cada autor que a escolhe é o primeiro, ou quase, a fazê-las. Reimão aponta que desde o início do século XX já se escrevia narrativa assumidamente policial por aqui, por exemplo com o trabalho (realmente) pioneiro *O Mistério*, escrito no ano de 1920 a quatro mãos, por Coelho Neto, Afrânio Peixoto, Medeiros e Albuquerque, e Viriato Corrêa. Desde então, embora não tenham se imposto à atenção dos literatos brasileiros – certamente não tanto quanto na Argentina, por exemplo –, as narrativas policiais não deixaram de ser publicadas. Por volta da década de 1990, em meio à crescente profissionalização do mercado editorial, essa presença chegou inclusive a se expandir, aliada a algum reconhecimento crítico. Basta lembrar que Luiz Alfredo Garcia-Roza, autor de ficção sobretudo policial, ganhou o Jabuti com seu romance *O Silêncio da Chuva*, estrelado pelo detetive Espinosa (REIMÃO, 2014, p. 29). Já eram conhecidos, então, o caso de Rubem Fonseca, incensado pela crítica mesmo enquanto autor de histórias policiais, e o de Patrícia Melo, autora bastante elogiada e reconhecida.

Se o trabalho de Reimão vale por esse levantamento, ainda que incompleto, das narrativas policiais brasileiras, é nas sugestões analíticas que talvez haja maior espaço para se desenvolver novas ideias. Conforme a autora repassa alguns trabalhos de destaque, seja nos primórdios da aclimação do gênero, seja em momentos posteriores, ela permite identificar duas grandes tendências, ou melhor, dois posicionamentos possíveis dos autores brasileiros (mas talvez não apenas) em relação às convenções do policial, posturas que se resumiriam como o *humorismo* e a *seriedade*.³⁵

Em ambos, haveria uma tendência de os autores promoverem desvios em relação a uma norma imaginada do romance policial, compreendida principalmente como as correntes britânica e norte-americana, cujos maiores ícones seriam Sherlock Holmes e Hercule Poirot, de um lado, e Sam Spade e Philip Marlowe, de outro. Tanto numa vertente mais bem-humorada quanto numa mais séria, percebem-se maneiras diversas de se

³⁵ “Como característica geral, cremos poder dizer que há, na literatura policial brasileira, uma exacerbação e ampliação do cômico, e que os recursos cômicos aumentados se tornam veículos para sublinhar as limitações das regras vigentes nos clássicos policiais, bem como para assinalar que, em solos brasileiros, essas regras precisam ser alteradas.” (REIMÃO, 2014, p. 16). Pelo que se conhece das narrativas policiais no Brasil, em contraste com a tendência detectada por Reimão, infere-se a posição da *seriedade*.

conceber a personalidade e a eficácia de um detetive, frente a circunstâncias políticas, sociais e culturais bem distantes das que caracterizam os modelos anglófonos. Assim, até para as histórias apresentarem verossimilhança e para haver aceitação do público, os autores frequentemente marcam sua diferença, configurando uma espécie de *versão brasileira* da narrativa policial.

Um exemplo desse procedimento são as figuras dos investigadores, vistos de um modo *rebaixado*, com características que seriam percebidas como problemáticas frente ao modelo (REIMÃO, 2014, p. 20). Se Sherlock Holmes, por exemplo, é uma máquina de raciocinar, com um espírito de aventura e uma bem-sucedida contenção de suas emoções, as variantes locais nele inspiradas terão vulnerabilidades sentimentais, ou se acovardarão em momentos tensos, ou deixarão seu lado passional prejudicar o raciocínio, ou simplesmente falharão. O mesmo *rebaixamento* se aplica a versões brasileiras do perfil de investigador “durão”, conforme a ficção de Dashiell Hammett e Raymond Chandler.

Além disso, o próprio desenvolvimento da investigação poderá ser prejudicado pelas circunstâncias locais. Em seus trabalhos, Reimão identifica algumas recorrências temáticas, entre as quais se destacam o “crime moralmente justificável” – quando, apesar do reconhecimento da transgressão da lei, o investigador e/ou as instâncias e/ou o público acabam condescendendo com as razões por que se cometeu o crime – e a obstrução de justiça – quando, por interesse de setores poderosos da sociedade, consegue-se manter o criminoso impune (REIMÃO, 2005, p. 38). Tanto no posicionamento do *humorismo* quanto da *seriedade*, essa condução da trama policial se junta ao rebaixamento do investigador como outra marca de distância entre a sociedade do leitor e a do modelo narrativo³⁶.

A consciência crítica se evidencia, sobretudo, no posicionamento do *humorismo*. Conforme mostra Reimão, com *O Mistério* o romance policial nasce no Brasil sob o signo

³⁶ Aqui, na verdade, é preciso fazer uma ressalva: a infalibilidade dos investigadores-modelo talvez esteja mais nos olhos dos leitores, sobretudo os que se sentem alheios à cultura e à sociedade onde esses ícones se formaram, do que nos próprios textos. Serão os investigadores policiais clássicos tão infalíveis assim? Basta lembrar a controvérsia em torno da solução que Dupin – por extensão, Poe – apresenta em *The Mystery of Marie Rogêt*, considerada a menos bem-sucedida das histórias pioneiras do conto policial. Em *Form and Ideology in Crime Fiction*, por exemplo, Stephen Knight salienta que vê como uma falha a resolução desse caso, retraída para um plano abstrato e teórico ignorando as particularidades concretas e os detalhes do caso: “With great rhetorical skill he uses the language of 'calculation', mathematics itself, to validate his rejection of such an approach. The answer is to move into the ideal, to ignore the detail that is our confusing everyday experience. Detail has frustrated his approach, so the intellectual theorises his way out of the problem.” (KNIGHT, 1980, p. 57). Observando a falibilidade do detetive fundador, é o caso de se perguntar: será que essa idealização do investigador estrangeiro não deriva, em larga medida, de uma espécie de “complexo de vira-lata” aplicado à narrativa policial?

da sátira, conscientemente manipulando as expectativas do público para subvertê-las, de modo a assinalar uma e outra vez a impossibilidade de um Sherlock Holmes entre nós. Investigadores supersticiosos, caipiras e limitados dão seguimento a essa linhagem³⁷, cujo exemplo mais popular talvez seja Ed Mort, de Luís Fernando Verissimo. Todas as insuficiências nacionais, as contradições típicas, a desconfiança e as impropriedades permeiam os textos, por vezes se estendendo até ao modelo anglófono, numa corrosão ora menos, ora mais delimitada, mas sempre com o objetivo de provocar o riso no leitor. Em termos de popularidade, o posicionamento do *humorismo* talvez seja a principal linhagem do romance policial brasileiro.

Embora muitas vezes coincida com o *humorismo* em sua explicitação das deficiências nacionais, o posicionamento da *seriedade* busca um ângulo diverso, mais sóbrio. Se há algum riso, ele se dá no máximo por meio de jogos irônicos, como se observa em Rubem Fonseca, com seu humor duro e cru, por vezes cruel, que não poderia estar mais distante da ideia de “alívio cômico” tão frequente no outro posicionamento. Fonseca e Garcia-Roza são certamente os maiores representantes desse posicionamento *sério* do romance policial brasileiro, que, se alcançou alguma popularidade, encontrou ainda maior recepção entre a crítica. Fonseca é com razão considerado um dos autores mais marcantes da segunda metade do século XX da literatura brasileira³⁸, objeto de frequente atenção da crítica universitária. As obras de Garcia-Roza, por sua vez, além do Jabuti, têm encontrado cada vez mais acolhida, seja no seu diálogo com outros campos do conhecimento – sobretudo a filosofia e a psicanálise –, seja numa leitura que o coloca junto a outros grandes nomes da renovação contemporânea do romance policial³⁹.

³⁷ Além do Major Mello Bandeira, protagonista de *O Mistério*, Reimão menciona também Tonico Arzão, criado por Maria Alice Barroso; o cabo Turíbeo, de Glauco Rodrigues Correa; e Raul, o detetive malandro de Marcos Rey, além de Ed Mort, de Verissimo (REIMÃO, 2014, pp. 15-20).

³⁸ Para uma visão rápida sobre o tamanho do impacto de Rubem Fonseca na prosa de ficção do Brasil contemporâneo, veja-se: SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. RJ: Civilização Brasileira, 2009, p. 39.

³⁹ Pode-se perceber o quão incensados foram – e são – Rubem Fonseca e Luiz Alfredo Garcia-Roza pelos obituários publicados na imprensa em abril de 2020. Nos dois maiores jornais paulistas, por exemplo, lê-se que Fonseca foi chamado de inventor do Brasil contemporâneo por Sérgio Rodrigues na *Folha de S.Paulo* (disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/04/rubem-fonseca-inventou-o-brasil-contemporaneo.shtml>) e “grande incentivador da escola do romance urbano brasileiro” por Ubiratan Brasil no *Estado de S.Paulo* (disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,rubem-fonseca-o-grande-incentivador-da-escola-do-romance-urbano-brasileiro,70003272038>). Respectivamente nos mesmos jornais, Garcia-Roza foi incensado por Adriano Schwartz como “a mais interessante experiência [brasileira] no romance policial” (disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/04/garcia-roza-criou-a-mais-interessante-experiencia-no-romance-policial.shtml>) e por Luiz Zanin Oricchio como altamente original (disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,analise-detetive-espionosa-nao-fechou-os-olhos-para-a-sociedade-injusta-que-o-empregava,70003273399>).

Vale ressaltar que Fonseca e Garcia-Roza dialogam explicitamente com as convenções mais estabelecidas desse gênero de ficção. Se alargarmos o conceito, seguindo certas tendências teóricas dos estudos literários mais recentes⁴⁰, poderíamos encaixar mais obras, sobretudo consagradas. Basta observar, por exemplo, que no mundo anglófono se trabalha menos com a ideia de *detective novel* do que *crime fiction* (ao contrário do português, em que “romance policial” enfatiza os agentes da lei em detrimento da transgressão dela), englobando diversas modalidades de narrativas que giram em torno de um crime ou de uma série deles, ora do ponto de vista de quem o comete, ora de quem o investiga. Nessa concepção, seria possível incluir tranquilamente, no posicionamento da *seriedade*, obras que tratam de crimes mas de forma muito diversa das convenções do policial, como *Estorvo*, de Chico Buarque, *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, ou *O Invasor*, de Marçal Aquino, entre outros. Se se alargar ainda mais a aplicabilidade do romance policial, considerando-o como histórias de investigação (amplitude que permite encaixar diversos textos de Roberto Bolaño sob essa rubrica, por exemplo), não seria um salto muito grande ver em Milton Hatoum e Bernardo Carvalho dois devedores desse tipo de narrativa⁴¹.

De todo modo, quando se observa o caso de Mussa, já é mais do que suficiente compreendê-lo junto a outros autores que, como ele, trabalham explicitamente com as convenções do gênero policial, conforme sua concepção mais definida e delimitada. Assim como Luís Fernando Veríssimo em suas histórias cômicas, e Rubem Fonseca e Luiz Alfredo Garcia-Roza em suas narrativas sérias, Mussa reivindica para sua pentalogia um pacto bastante claro ao leitor de que haverá um diálogo com o gênero policial. O público pode esperar, e encontra, um crime (no caso, uma morte) como ponto de partida ou como centro da narrativa; uma investigação que orienta, mais ou menos claramente, a

⁴⁰ Observe-se, por exemplo, o ensaio de Laura Marcus, “Detection and literary fiction”, contido no compêndio *Cambridge Companion to Crime Fiction*, organizado por Martin Priestman (Cambridge University Press, 2003).

⁴¹ Roberto Bolaño dialogava explicitamente com o gênero policial, como se percebe pela inclusão de um detetive em sua famosa novela *Estrella distante* e pelo título de *Los Detectives Salvajes*, o romance que o consagrou depois de sua revelação com *La Literatura Nazi en América*. No caso de Hatoum e Carvalho, que comento com mais vagar no terceiro e no quarto capítulo (respectivamente), seus romances *Relato de um Certo Oriente* e *Nove Noites*, por exemplo, se estruturam a partir de uma espécie de investigação, mais sutil no caso de Hatoum e mais pronunciada no caso de Carvalho. Evidentemente, suas ligações com o policial se dão de modo tênue, dependendo da boa-vontade do leitor em alargar sua concepção de um tipo de narrativa cujo perfil, no entanto, é bem delineado – um tipo de narrativa, vale lembrar, que até formulou regras a serem observadas por seus autores. De todo modo, registro a hipótese selvagem, que pode ser acusada de muita coisa, menos de ineditismo: um alargamento classificatório semelhante foi empregado por Júlio Pimentel Pinto ao incluir W. G. Sebald como autor policial, o que se vê no último capítulo de *A Pista & a Razão – uma história fragmentária da narrativa policial* (e-galáxia, 2019).

progressão da trama; uma resolução – mais ou menos satisfatória, mais ou menos completa – no fecho do livro. Pode-se até afirmar que, ao menos em relação a essas convenções, Mussa as segue de modo bem mais fiel do que os outros autores, numa concepção não raro formulaica da criação literária.

Se é verdade que a aclimatação do romance policial ao Brasil se desenvolveu em duas direções, uma mais *humorística* e outra mais *séria*, seria o caso de perguntar como Mussa se encaixa nela. De pronto, percebe-se que Mussa dá uma continuidade explícita a algumas das tendências dessa tradição. Atendo-nos ao caso de *O Senhor do Lado Esquerdo*, observa-se por exemplo que o perito Baeta, apesar do rigor do raciocínio e da aplicação da lógica, deixa-se levar por uma disputa pessoal com o principal suspeito, Aniceto – têm, literalmente, uma rixa um com o outro. A vaidade e os ciúmes interferem diretamente no desenrolar de sua investigação. Além disso, o romance traz desde o início, e de modo explícito, indicações de que as instâncias oficiais têm muito mais interesse em sua própria preservação do que na elucidação dos crimes: há uma disputa interna entre a chefia, a delegacia e a perícia a respeito de quem vai investigar o quê, com jurisdições sendo trespassadas, intimidades sendo invadidas e questões políticas sendo acobertadas. O próprio narrador estabelece que os crimes que ocorrem no Rio de Janeiro jamais poderiam acontecer em cidades como Londres e Buenos Aires, numa referência sutil a dois modelos de narrativas policiais importantes para a obra de Mussa, que marca a diferença entre os lugares.

Ao mesmo tempo em que demonstra sintonia com a tradição brasileira – talvez fosse mais exato chamá-la *carioca* – do romance policial, Mussa estabelece uma distância em relação ao seu tom, ao seu posicionamento. De fato, assim como sua figuração autoral se constrói a partir de uma *ambiguidade* entre a erudição e a zombaria, sua concepção de narrativa policial se fundamenta num balanço entre o *humorismo* e a *seriedade*, criando uma zona de indefinição que se vale de ambos. Nesse sentido, Mussa se distancia simultaneamente das sátiras explícitas de Verissimo, por exemplo, e das narrativas sérias de Fonseca e Garcia-Roza: seu romance policial não é aberta e suficientemente cômico para acompanhar aqueles, nem crítica e decisivamente sério para se alinhar a estes. A erudição zombeteira e, sobretudo, a ironia graciosa de que seu narrador se reveste alertam o leitor: trata-se de uma coisa distinta, nem lá nem cá, mas *entre* – brincando onde parece ser sério, sendo sério onde parece brincar.⁴²

⁴² É como se Mussa tivesse um gosto por embaralhar os acentos cômicos e sérios, algo que se percebe até em matérias relativamente extraliterárias, como nesta entrevista sua a Marília Kodric no podcast *451 MHz*,

Vimos que essa zona de indefinição se manifesta, por exemplo, em *O Movimento Pendular*, simultaneamente um tratado de pretensão universal e uma grande ironia em relação à sua possibilidade. Em *O Senhor do Lado Esquerdo* e no ciclo do *Compêndio Mítico* como um todo, nota-se a mesma operação: afirmações cabais, ambiciosas, que vêm acompanhadas de piscadelas e de ironia, de modo a relativizar tanto a sua seriedade quanto sua comicidade. Imediatamente posterior a *O Movimento Pendular*, o romance da Casa das Trocas desenvolve o mesmo balanço entre pretensão intelectual – portanto, *seriedade* – e gozação irrestrita – portanto, *humorismo*. Também escrito numa mescla de narração e dissertação, mas dessa vez borboleteando por temas os mais diversos em busca de suas conexões com o universo do Rio de Janeiro, a um ponto por vezes excessivo, conforme Pécora, *O Senhor do Lado Esquerdo* apresenta uma miscelânea de teses: a arte da capoeira como um feminismo *avant la lettre*; a homossexualidade enrustida do Deus judaico-cristão; um tratado sobre a psicologia sexual feminina bolado por um suposto contemporâneo de Freud; uma metafísica da sorte a partir dos pensamentos ciganos no Rio de Janeiro; e, claro, conforme diz o narrador, um caso de crime perfeito, cuja “‘perfeição’ não estava na inviabilidade material de se encontrarem provas, mas na impossibilidade lógica de se admitir a solução” (MUSSA, 2013b, p. 6), alusão ao mistério de Aniceto/Fortunata e de suas impressões digitais idênticas. Nota-se que, nessa miscelânea, há teses que parecem ter sido articuladas de modo a, se não chocar, de tão insólitas, ao menos divertir o leitor, pela graça com que são defendidas; ao mesmo tempo, há outras – como a definição de romance policial – que não podem e não querem ser descartadas como brincadeiras, pois são essenciais à economia do romance e, por trás da aparência bem-humorada, podem carregar um posicionamento firme (que o narrador de Mussa não chegue a assumi-los, fazê-los valer para além da piscadela, é uma pena).

É nesse sentido que Mussa não pode ser plenamente encaixado nem no posicionamento do *humorismo*, nem no da *seriedade*, mas em algum ponto equidistante, que tenta extrair sua força de ambas ao mesmo tempo, justamente dessa *ambiguidade*. Observe-se, por exemplo, uma das tantas passagens de cunho dissertativo, em que a oscilação entre *humorismo* e *seriedade* fica mais explícita:

da revista *Quatro Cinco Um*: “Eu não gosto de Carnaval no sentido estrito, ocidental, do termo, o processo de alienação, de brincar na rua. Eu não gosto disso. É a ideia de quem leva o ano inteiro a sério e, chega o Carnaval, precisa de um momento de alienação. Eu prefiro levar o meu ano inteiro não a sério, e no Carnaval eu vou buscar meu motivo para me emocionar, eu quero ter um motivo para chorar. O Carnaval das escolas de samba é o momento de pensamento, de emoção.” Disponível em: <https://youtu.be/AfGmbyD4nSE>.

O perito, no entanto, tinha espírito essencialmente matemático: para ele, era mais difícil acreditar em maravilhas concretas (como diziam do tesouro de Rufino) que em entidades abstratas, como o ponto, a reta, o círculo e outras figuras geométricas inexistentes na natureza, que compõem o universo fantástico criado por Euclides. (MUSSA, 2013b, p. 169)

O excerto aparece num momento de atrito entre Baeta e o delegado do primeiro distrito, que suspeita de algo escuso por trás da investigação a Aniceto e cujos homens, por sua vez, estão certos que o velho feiticeiro Rufino era dono de um tesouro incalculável. Baeta está numa situação delicada: não pode revelar mais informações, pois o chefe da polícia lhe exigiu discrição, e ao mesmo tempo não quer perder o contato com essa delegacia, que tanto pode ser útil quanto atrapalhá-lo. Mais do que isso, Baeta não pode e não quer deixar explícito que sua disputa com Aniceto tem um cunho altamente pessoal, movida por vaidade e ciúmes⁴³. A cena culminará numa declaração de guerra, escancarando a animosidade entre o perito e o delegado. Trata-se de um episódio importante, visto que, mais ao fim do romance, os homens do primeiro distrito se vingarão dessa afronta com uma vigília constante à casa de Baeta, o que os leva a perceber movimentações suspeitas da esposa dele, Guiomar, e a flagrá-la com Aniceto.

Tão importante quanto o desenrolar dos eventos, é a caracterização de Baeta. Na definição sucinta que o narrador dá a respeito da personagem, percebe-se a recorrente *ambiguidade* do texto de Mussa, manifesta nas frases meio sérias, meio irônicas. Note-se desde já como o narrador sutilmente ironiza o perito, pela oposição entre as “maravilhas concretas” e as “entidades abstratas”, sugerindo uma cegueira de Baeta para o seu entorno – problema dobrado, pois ele não percebe a solução para o enigma central da narrativa (as transformações do corpo de Aniceto) e nem a iminência do adultério de Guiomar. A *ambiguidade* assume o protagonismo no final do excerto, ao se aludir ao campo da matemática, com a caracterização da geometria como um “universo fantástico criado por Euclides”⁴⁴. A escolha de palavras aqui, como em outras passagens, é precisa: “criado” conota ao mesmo tempo o gênio e a artificialidade da invenção; “fantástico”, sobretudo,

⁴³ No capítulo três, discuto com mais vagar a possibilidade de ler relações como essa e outras a partir da chave do “favor” e da “rixa”, que evoca os trabalhos de Roberto Schwarz e Edu Teruki Otsuka.

⁴⁴ A formulação, evidentemente, é uma piscadela para Jorge Luis Borges e, salvo engano, Ricardo Piglia. A suposta equivalência entre o romance fantástico e os conceitos da geometria ecoam o “pacto de leitura” como gerador de sentido para um texto: em sua palestra sobre o conto policial, coligida em *Borges Oral e Sete Noites*, o argentino imagina um leitor que abrisse o *Quixote* na convicção de que fosse uma história desse gênero, assim compreendendo (e desconfiando de) cada informação dada pelo narrador (BORGES, 2011, p. 52). Ricardo Piglia desenvolveria esse tipo de deslocamento em várias partes de sua obra, tanto em ficção como em crítica. Um grande exemplo disso é quando a personagem Tardewski, de *Respiração Artificial*, atribui a Paul Valéry uma leitura de *O discurso sobre o método*, de Descartes, como o primeiro romance moderno (PIGLIA, 2012, p. 180).

pode ser lido como algo positivo ou negativo, algo falso ou fenomenal – sem contar a ressonância com o gênero da literatura fantástica, conforme o conceito de Todorov, caracterizado exatamente pela *ambiguidade* entre o real e o imaginado, aliás uma possível trilha de leitura do *Compêndio Mítico do Rio de Janeiro*⁴⁵.

O narrador de Mussa está falando sério ou está tirando sarro ao chamar a geometria de um “universo fantástico”? Quando se refere aos “espíritos matemáticos” como propensos a “acreditar” em “entidades abstratas” mais do que em “maravilhas concretas”, isso deve ser lido apenas como piada ou também como uma crítica a sério? Mussa não quer responder categoricamente a estas perguntas, que pressupõem alternativas excludentes, pois quer enfatizar a validade dos dois lados – para o autor, é no caráter *ambíguo* que está a expressividade, a graça, o interesse.

Voltemos às duas vertentes da tradição policial brasileira, mais especificamente carioca: o *humorismo* e a *seriedade*. A sátira que houver neste excerto se dá no máximo de maneira velada; não seria difícil para o autor alegar que os comentários sobre Euclides teriam um caráter mais positivo do que irônico, e além do mais, se fossem mesmo satíricos, diriam respeito à caracterização de Baeta, não a uma generalização dos “espíritos matemáticos” em si. Desautorizaria assim a extrapolação. Nada a ver, portanto, com a gozação aberta de um Ed Mort. Ao mesmo tempo, dificilmente o tom jocoso dessa passagem, sobretudo para caracterizar o protagonista, caberia numa história de Rubem Fonseca. É verdade que o criador de Mandrake sabe ser irônico, cortante; não economiza num humor cáustico e agressivo, impiedoso na sua corrosão generalizada, seja dos próprios personagens, seja do universo que habitam. Entretanto, mesmo as passagens irônicas de Rubem Fonseca estão a serviço de um tom que, no limite, apresenta uma grande *seriedade*: a denúncia da vileza do mundo, contra a qual esse humor duro é menos um antídoto do que uma resposta por vezes cínica. Nada mais distante da perspectiva ao mesmo tempo irônica e encantada de Mussa.

Ainda no âmbito do posicionamento da *seriedade*, vale estabelecermos uma comparação breve entre os investigadores de Mussa e de Garcia-Roza. Observou-se que o perito Baeta, por exemplo, não escapa de um olhar irônico, ainda que simpático, do narrador, que aponta ora mais, ora menos explicitamente os problemas do protagonista: cegueira para “maravilhas concretas” em detrimento de “entidades abstratas”; uma personagem excessivamente vaidosa; apegado demais ao seu conhecimento científico,

⁴⁵ TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. de Maria Clara Correa Castello. SP: Perspectiva, 2012, 4ª ed. Coleção Debates: 98.

etc. A consciência das limitações do investigador aparece também em outros volumes do *Compêndio Mítico*. Em *O Trono da Rainha Jinga* o baleeiro Mendo Antunes, que faz as vezes de detetive, identifica a líder da irmandade dos africanos, mas apenas isso, sendo incapaz de notar que Inácio, seu escravo, também faz parte dela e que as ações da irmandade têm um sentido metafísico, mesmo a rainha Jinga tendo lhe explicitado a interpretação do mito de Cariapemba. Em *A Hipótese Humana*, o investigador Tito Gualberto termina a narrativa sem se dar conta nem da cadeia causal que levou Domitila à morte, nem da trama para assassiná-lo que, por muito pouco, não deu certo. Na maioria dos romances do *Compêndio*, portanto, nota-se um olhar que sugere imperfeições do investigador. Como apontou Reimão, isso marca a aclimação local desse tipo de narrativa; além disso, é algo que também se encontra na obra de Garcia-Roza.

Conforme Adriano Schwartz, ao longo de sua série de romances policiais Garcia-Roza também trabalha com um rebaixamento da figura do investigador, no caso o delegado Espinosa, sobretudo quando o comparamos ao tratamento, que beira a mitificação, de detetives clássicos como Dupin ou Holmes. Nesse sentido, Espinosa não é mostrado como uma mente afiadíssima, confiante num grande poder de raciocínio e seguro de que, não importa a complexidade do crime, ele há de desvendá-lo. Pelo contrário: Espinosa é um homem comum, um pouco mais estudado que a média, sujeito a erros e equívocos. Suas hipóteses são razoáveis, e nada extravagantes; ele é talvez imaginoso, mas nada fora de controle. Schwartz resume: “Espinosa não tem nada de excêntrico, a não ser naquilo que é quase marginal, quase decorativo (...); ele é, de fato, um modelo quase ideal de bom-senso, de ajuste: é íntegro, correto, delicado, paciente, sensível.” (SCHWARTZ, 2018, pos. 111). O rebaixamento em Garcia-Roza, portanto, não é da ordem do cômico (pensando-se em algo na linha de Aristóteles, de que as personagens da comédia seriam piores que o público), mas do simpático – Espinosa é humano, ao contrário de Dupin ou Holmes, vistos pelo público com uma aura semidivina.

Sabemos que esse olhar mais cético em relação ao investigador é uma constante na tradição policial brasileira, e nesse sentido tanto Garcia-Roza quanto Mussa dão continuidade a esse tratamento. No entanto, em outros aspectos não poderia ficar mais evidente a distância entre os investigadores de um e de outro.

A principal distinção talvez seja o universo de referências culturais dos investigadores de Garcia-Roza e de Mussa. Como seu nome já explicita, o delegado Espinosa está intimamente ligado a um universo erudito, livresco; Schwartz enumera alguns dos autores que aparecem entre as leituras do delegado: “Edgar Allan Poe, De

Quincey, Hemingway, Steinbeck, Faulkner, Melville, Dickens, Conrad, (...), Coetzee, Primo Levi” (SCHWARTZ, 2018), além de nomes da literatura policial. A lista não deixa dúvidas: titãs da literatura do século XIX, autores decisivos do Modernismo anglo-saxão, quatro prêmios Nobel – Espinosa não só domina a tradição, como está antenado com tendências atuais da literatura mais exigente. Assim como a Garcia-Roza, professor universitário, psicanalista e filósofo, o universo da chamada alta cultura marca o conjunto de referências de Espinosa, constituindo o campo simbólico a partir do qual ele extrai sua interpretação dos crimes e do mundo. Que haja alguma relativização da capacidade de esse universo explicar satisfatoriamente os enigmas da vida (os devaneios imaginativos de Espinosa talvez tenham algo de quixotesco, de bovarista) não significa, é claro, que ele não seja a matriz principal.

Mussa tenta construir algo distinto. O perito Baeta é quem mais se aproxima, em termos de posição social, de Espinosa, já que ambos pensam e agem de dentro da instituição da polícia. Entretanto, o narrador de *O Senhor do Lado Esquerdo* ressalta uma e outra vez que Baeta é um homem cindido: de um lado, a herança cientificista do seu pai engenheiro; de outro, a mãe lavadeira que lhe contava histórias de assombração e de incorporações. Uma parcela do universo da chamada alta cultura, mas contrastada com a chamada cultura popular. Em nenhum romance isso fica mais explícito do que em *A Hipótese Humana*, com o investigador Tito Gualberto: capoeira e latim, casa-grande e senzala, erudito e popular.

Convém ressaltar que, no universo do *Compêndio Mítico*, esse campo simbólico relativamente alheio ao universo literário não é, nem de longe, um problema para os investigadores. Na verdade, é uma vantagem: se eles o considerassem mais a sério, resolveriam o crime muito mais rápido, ou o resolveriam de fato. Baeta, por exemplo, leva o romance todo para se dar conta de que a chave de decifração estava justamente no velho Rufino, ou melhor, na articulação entre os saberes do feiticeiro e a evidência material colhida pela datiloscopia, visto que esta não fazia sentido algum sem a contextualização oferecida por aqueles. Da mesma forma, em *A Hipótese Humana* Tito Gualberto se consulta com uma cigana, cujo vaticínio enigmático (“vejo uma ave pousada na sua sombra”) prefigura a solução do enigma, demonstrando que o próprio investigador tem responsabilidade sobre a morte de Domitila. Tivesse se fiado no universo da cultura popular, Tito não terminaria o romance sem entender a cadeia causal que levou à morte.

O campo simbólico da cultura popular, portanto, acrescenta outras possibilidades aos parâmetros relativamente constrangidos do romance policial, tão cioso

de uma Razão e de uma lógica bem delimitadas. Nos romances de Mussa, devido a esse alargamento, a cultura popular acaba atuando como uma espécie de base de comparação com o universo livresco – não raro, para desvantagem deste. A coexistência deles os coloca em tensão, em questionamento recíproco. Vale a pena voltar para a cena de conflito entre Baeta e o delegado do primeiro distrito: as “maravilhas concretas” *versus* as “entidades abstratas”. Recupero o excerto, mas incluindo os parágrafos seguintes:

O perito, no entanto, tinha espírito essencialmente matemático: para ele, era mais difícil acreditar em maravilhas concretas (como diziam do tesouro de Rufino) que em entidades abstratas, como o ponto, a reta, o círculo e outras figuras geométricas inexistentes na natureza, que compõem o universo fantástico criado por Euclides.

Foi isso, mais ou menos, que deu a entender ao delegado: não estava caçando tesouro nenhum, porque não imaginava ideia mais fora de propósito.

Impressionante, como aquele tipo de fascinação opera nas pessoas: o delegado não aceitou a explicação do perito, simplesmente porque quem crê num tesouro não consegue admitir que outros o desacreditem. (MUSSA, 2013b, p. 169)

Nesta passagem, defendendo que sua jurisdição está sendo deixada para trás e que algo está sendo omitido pelos altos escalões, o delegado funciona menos como uma autoridade do que como um porta-voz da “irmandade” do primeiro distrito, cujos policiais, absolutamente seguros da existência do tesouro de Rufino, em sua maioria vêm de um *background* popular, ou misto, como no caso de Baeta⁴⁶. A crença num tesouro fabuloso, algo típico de histórias de aventura, entra em conflito com o espírito rigoroso de Baeta, treinado na ciência de ponta de seu universo pretensamente elevado – a cena não deixa de ser, com as devidas ressalvas, um choque entre uma lógica mais próxima da cultura popular e outra mais próxima da cultura erudita.

Mussa pretende encenar um conflito em que nenhuma das partes tem um domínio completo da verdade da narrativa: em sua busca pela verdade de Aniceto, Baeta terá apenas algumas peças, faltando a essencial (vinda da cultura popular), isto é, a transformação operada por Rufino; em sua busca pela verdade das omissões da chefia de polícia, a irmandade do primeiro distrito acertará que há um tesouro em jogo, mas não

⁴⁶ Lê-se em *O Senhor do Lado Esquerdo*: “Policiais honestos, quase todos. Mas de uma honestidade exagerada, que os aproximava do misticismo. Pesava ainda o fato de terem vindo, a maioria deles, do mesmo ambiente, do meio daqueles mesmos criminosos que costumavam prender. Muitos consultavam alufás e mães de santo, eram raspados, catulados, iam na jira dos catiços, acendiam velas na segunda-feira. Tinham sido criados na intimidade dos capoeiras, vendo rodas de batuque e de pernada. Adquiriram naturalmente o vício do jogo; e não apenas apostavam no bicho, como entravam em bancas pesadas de carteados ilegais. Intelectualmente, eram malandros também.” (MUSSA, 2013b, pp. 61-2). Ressalte-se que, apesar de honestos, os mesmos policiais se valerão de brutalidade para forçar Rufino a uma confissão – sem que o romance de Mussa relativize, nem que pela ironia, essa “honestidade”.

atinará qual (e aqui há duas possibilidades: ou os cadernos de Zmuda, portanto mais próximos da cultura erudita; ou o feitiço de Rufino). É apenas da fricção entre essas lógicas tão distintas, até contraditórias, que se poderá alcançar uma imagem mais completa da verdade, ou das verdades, da narrativa. *O Senhor do Lado Esquerdo* mostra uma evolução desde *O Trono da Rainha Jinga* também por isto: aquela polifonia ostensiva se transforma numa versão mais sutil, incorporada ao andamento da prosa com maior naturalidade e expressividade, cifrada neste caso no confronto de perspectivas entre Baeta e o delegado.

Essa encenação de choque entre lógicas muito distintas nos leva de volta à resenha de Alcir Pécora. Em dado momento, o crítico escreve que o frequente recurso à metalinguagem serve para “ironizar os limites do gênero policial nos termos restritivos do preceituário anglo-saxão, que não avança os casos para além da lógica do científico” (PÉCORA, 2013, pos. 313). Aproveito a deixa do crítico para pensar como *O Senhor do Lado Esquerdo*, enquanto romance representativo do *Compêndio Mítico*, se encaixa na tradição mais ampla do romance policial – e que desvios se esboçam aí.

O pressuposto do distanciamento: Alberto Mussa e os romances policiais anglo-americano e argentino

Nas primeiras páginas de *O Senhor do Lado Esquerdo*, o narrador apresenta as circunstâncias em que teria conhecido o crime do romance: foi convidado a participar de um congresso internacional, com apoio da Unesco, sede em Londres e financiamento da Scotland Yard. Não é a única referência à capital britânica no desenrolar do romance. Ela aparece algumas vezes, não raro acompanhada de Buenos Aires, como contraste ao Rio de Janeiro, uma das “grandes capitais do mundo” e a que coube ao narrador estudar. Evidentemente, num romance que insiste tanto em apontamentos metalinguísticos, a aparição de Londres e Buenos Aires não deixa de ser uma piscadela para o leitor atento, que a compreende para além de uma suposta vanguarda criminológica: essas cidades são pontos cardeais na tradição do romance policial.

Nesse sentido, a resenha de Alcir Pécora acerta ao identificar a relação entre as intervenções metalinguísticas e o diálogo com a tradição anglo-saxã do romance policial, esta relativizada por aquelas. Como a menção a Buenos Aires dá a ver, Mussa também propõe um diálogo com a vertente argentina desse tipo de narrativa, cujo centro é a obra de Jorge Luis Borges. Penso que o *Compêndio Mítico* quer marcar sua posição frente a

três formas de se encarar o romance policial: de um lado, a matriz anglo-saxã; de outro, a variante argentina; de outro, ainda, mas não menos importante, a aclimação local, seja ela carioca, seja ela brasileira. Se essas tradições formassem um triângulo, a ficção de Mussa buscaria se situar num ponto equidistante desses vértices, algum ponto em que se valesse de todos, simultaneamente.

Antes de ver precisamente como Mussa se encaixaria nessas tradições, com exemplos e análise literária mais detida, convém arriscar um sobrevoo por elas, uma condensação geral. Adoto essa postura panorâmica por duas grandes razões. Primeiro porque, pela profusão verdadeiramente industrial de obras e autores, seria impossível esgotar tal *corpus* para só então se refletir a respeito. Segundo, porque essa seleção de exemplos representativos a partir dos quais se extraem características reincidentes, e delas a teorização e as conclusões, é o procedimento típico da crítica ao se debruçar sobre esse gênero.

Essa opção metodológica apreça em trabalhos de linhas teóricas bem divergentes. Ocorre num trabalho de viés mais formalista, como “Tipologia do romance policial,” o ensaio pioneiro de Tzvetan Todorov⁴⁷ que propõe uma estrutura relativamente fixa para o policial, com a presença de duas histórias trabalhadas de maneira não superposta (no caso do romance policial de enigma) ou coincidente (no caso do romance policial *noir*). Também ocorre num trabalho de viés mais sociológico, como a análise de Fredric Jameson a respeito da obra de Raymond Chandler, na qual o crítico vê nos romances protagonizados por Philip Marlowe uma incorporação formal de cisões e tensões próprias à sociedade norte-americana prestes a entrar no capitalismo tardio. São dois estudos que partem de pressupostos bastante diferentes, mas que compartilham o pioneirismo e seu modo de delimitar o *corpus* da análise, com foco em exemplos representativos e o que deles se pode depreender.

Começo, então, por esboçar o “preceituário anglo-saxão”, conforme a expressão de Pécora. O adjetivo pátrio tem lá sua pertinência, pois os marcos decisivos dessa vertente vêm, de fato, dos EUA e do Reino Unido. Embora os compêndios introdutórios de estudos literários, sobretudo anglófonos, se esforcem para buscar antecedentes e similaridades em formas narrativas anteriores ao romance policial conforme o conhecemos, o ponto principal é sem dúvida o norte-americano Edgar Allan Poe, seja para relativizar seu pioneirismo, seja para reforçá-lo. Da mesma forma, o consenso aponta

⁴⁷ TODOROV, Tzvetan. “Tipologia do romance policial”. In: Poética da Prosa. Trad. de Valéria Pereira da Silva. SP: Editora Unesp, 2018, pp. 73-87.

que, apesar de a França ter um público leitor relativamente grande de romances policiais, bem como autores importantes, a mais expressiva popularização de narrativas policiais ocorreu sobretudo no Reino Unido, ao menos numa primeira consolidação do gênero, cujo grande representante é Arthur Conan Doyle e seu Sherlock Holmes. O predomínio anglo-saxão se estenderia pelo século XX, com dois grandes tipos de narrativa – frequentemente romances – se tornando quase sinônimo do gênero: de um lado (do Atlântico?), os mistérios contidos num único ambiente, com um conjunto limitado de suspeitos, célebres na pena hiperprodutiva da inglesa Agatha Christie; de outro lado, os crimes cometidos numa paisagem urbana cheia de perigos mais ou menos invisíveis, investigados por um *private eye* que tem muito de caubói, conforme a novidade trazida pelo norte-americano Dashiell Hammett e consolidada pelo anglo-americano Raymond Chandler. Esses dois tipos de narrativa costumam ser referidos, respectivamente, como o *romance de enigma* e o *hardboiled*, ou *noir*. Os compêndios de estudos literários sobre o romance policial apontam outras formas e convenções do gênero desenvolvidas após 1945, que atestam a vitalidade e sobretudo a plasticidade desse tipo de história, mas esses dois tipos bastam para situar a obra de Mussa em relação à matriz anglófona. Resumo-os nos dois parágrafos a seguir, para quem não está familiarizado com suas coordenadas essenciais.

A diferença entre os dois tipos fica bastante explícita no tratamento que cada um dá à figura do investigador, considerada decisiva na concepção do romance policial. O *romance de enigma* tem como ícone as figuras mais célebres do gênero, Sherlock Holmes e Hercule Poirot, assim como o *ur*-investigador, C. Auguste Dupin, respectivamente de Doyle, Christie e Poe. São figuras marcadas por algumas circunstâncias psicossociais: são excêntricos, aristocráticos (no sentido de que não dependem das suas investigações para a subsistência), celibatários (a relação mais relevante que estabelecem é com os narradores das histórias, de quem são amigos) e, principalmente, são máquinas de raciocinar. Há no romance de enigma uma espécie de fetichização do pensamento analítico, concretizada em expressões recorrentes nas histórias, como a “ciência da dedução”, de Holmes, ou as “células cinzentas”, de Poirot, martelando para o leitor a preponderância do trabalho mental sobre o prático, empírico. Isso se refletirá na própria composição dos textos, que guardam para o seu clímax narrativo o momento de resolução, isto é, a explicitação, na voz do investigador, da cadeia causal que levou ao crime, a princípio tido como insolúvel e indecifrável. Daí o nome de *enigma*: a história apresenta uma situação insólita, para a qual não haveria explicação, e de certo modo convida o leitor

a solucionar por si. Borges veria nessa invenção de um modo de leitura o grande trunfo de Poe e do gênero policial como um todo; certos fabricantes de jogos de tabuleiro, por sua vez, veriam aí uma grande oportunidade de lucro.

O *romance hardboiled*, ou *noir*, é o que tem os investigadores Sam Spade e Philip Marlowe como grandes representantes. Desde sua concepção, já se distanciavam dos protagonistas do romance de enigma: são antes de tudo profissionais, isto é, suas investigações fazem parte do seu trabalho, portanto do seu modo de subsistência, e há um contrato mais ou menos explícito regendo sua relação com quem os procura para que solucionem crimes. Têm lá suas idiossincrasias, mas nem de longe se mostram tão excêntricos quanto Dupin e afins, visto que conseguem se misturar em meios sociais distintos do seu, infiltrando-se por exemplo entre os criminosos, em geral em busca de informação. É-lhes ainda mais estranha a ideia de celibato: uma figura marcante desse tipo de romance policial é a *femme fatale*, uma mulher – com frequência uma cliente, mas nem sempre – atraente mas perigosa, envolta em suspeitas a começar pelo seu caráter, com quem o investigador cogita se envolver, quando não cede por inteiro (caracterização feminina que rendeu a essa modalidade, e a Chandler em específico, acusações bem razoáveis de machismo). Por fim, naquele que talvez seja o maior contraste entre os dois tipos de romance policial, no *hardboiled* ou *noir* se relativiza muito, se é que não se descarta, a ênfase no raciocínio lógico, dedutivo, que havia no romance de enigma. Traindo sua dívida em relação ao faroeste, no caso de Hammett, e às histórias de cavalaria, no caso de Chandler, este tipo de romance policial prefere ver o investigador em ação, isto é, no corpo a corpo com os criminosos, enfrentando-os muitas vezes em desvantagem numérica e evidenciando justamente nessa experiência direta o valor dos protagonistas. O termo *hardboiled* se liga a esse aspecto: é como se o investigador passasse por uma “fervura”, uma prova de resistência física, que revelasse sua dureza, sua constituição íntegra.

Nesse sentido, vale matizar a expressão de Alcir Pécora, que atribui ao “preceituário anglo-saxão” uma limitação à “lógica do científico”. A avaliação é justa desde que se destaque uma subdivisão dentro do preceituário: do lado do romance de enigma, haveria a ênfase na lógica excessivamente racionalista, no fetichismo da razão; do lado do romance *hardboiled*, a predominância da empiria e da experiência. É claro que, no caso do romance de enigma, também se valorizava a concretude, visto que a potência do raciocínio analítico está atrelada à qualidade das pistas e das evidências

coletadas; do mesmo modo, no *hardboiled* também se valoriza no investigador a argúcia e a rapidez de raciocínio, sua engenhosidade. Mas não se trata da mesma hierarquização.

Antes de passarmos à vertente argentina e a uma consideração mais detida do romance policial de Mussa, é preciso explicitar a dívida dele para com o “preceituário anglo-saxão”. Afinal, se é verdade, como observa Pécora, que a incorporação do sobrenatural afasta Mussa dessa vertente anglo-americana, essa distância só se faz ressaltar à luz das semelhanças.

A maior, e mais profunda, semelhança é o respeito à estrutura clássica do romance de enigma: introduz-se a cena insólita, em geral uma morte, e encerra-se com a apresentação dos eventos que levaram a ela. Toda a pentalogia segue essa fórmula, no que tem algo de cansativo. Além disso, como vimos, com a exceção de *O Trono da Rainha Jinga*, os quatro romances do *Compêndio* se abrem com um pequeno mapa do ambiente em que se deu a morte: em *O Senhor do Lado Esquerdo*, é a Casa das Trocas; em *A Primeira História do Mundo*, os limites do Rio de Janeiro quinhentista; em *A Hipótese Humana*, as propriedades em torno da chácara de Chico Eugênio, no Catumbi; e em *A Biblioteca Elementar*, a rua onde Silvério Cid morreu com um tiro de Gaspar Roriz. A apresentação do mapa, a ser consultado pelos leitores no decorrer do livro, remete imediatamente a Agatha Christie e ao romance que ela representa tão bem até hoje, o crime em espaço delimitado, o que aliás já se encontrava em “The Murders in the rue Morgue”, o conto pioneiro de Poe. Não surpreende, portanto, que em *A Primeira História do Mundo* o narrador de Mussa faça referências explícitas a essa história de Poe e a um romance de Christie (*E Não Sobrou Nenhum*), de modo a antecipar que a morte insólita terá uma solução ainda mais insólita.

Outra semelhança, dessa vez com o *hardboiled* ou *noir*, é o fato de o crime, apesar do mapa específico do cenário principal, se espalhar pela cidade – na verdade, o fato de a cidade ser uma das protagonistas do crime. Talvez se possa afirmar que a relação íntima do investigador com a cidade que habita vem desde Dupin e Paris⁴⁸, mas não há

⁴⁸ Não faltam trabalhos que explicitam e desenvolvem a íntima relação entre a experiência histórica da sociedade burguesa que se consolidava em meados do século XIX e a emergência do romance policial enquanto forma literária que captava suas tensões. Em *O Último Leitor*, no capítulo a respeito dos detetives, Ricardo Piglia analisa como o enigma de “quarto fechado” – um recinto trancado por dentro e inacessível que, no entanto, se mostra cenário de um crime cometido por terceiros – cunhado por Poe em “The Murders in the Rue Morgue” se liga à crescente valorização do espaço privado em oposição ao público, um processo em consonância com a progressiva individualização e privatização capitaneada pela burguesia (PIGLIA, 2006). No capítulo “No Princípio era Poe”, de *A Pista & a Razão – uma história fragmentária da narrativa policial*, Júlio Pimentel Pinto articula as observações de Piglia a um panorama histórico mais amplo, no qual se encaixam o desenvolvimento de polícias científicas, a vida em multidão, a poesia de Baudelaire, a mudança de mentalidade do período burguês e outras discussões (PINTO, 2019).

dúvida de que essa associação só ganhou o vulto atual com o *hardboiled*, quando o espaço urbano, ou melhor, as cidades que nele coexistem, começou a ser percorrido pelo investigador⁴⁹. Se Marlowe é indissociável de Los Angeles; Mario Conde, de Havana; Mandrake e Espinosa, do Rio de Janeiro; então se pode afirmar o mesmo em relação aos investigadores de Mussa, cuja busca os impele a percorrer a cidade “oficial”, de fachada, *para inglês ver*, e a cidade “obscura”, na qual circulam e se estabelecem os interesses inconfessáveis, as informações confidenciais, os acordos que exigem discrição.

Vejam agora a possível proximidade entre Mussa e a variante argentina, aludida na aparição de Buenos Aires em *O Senhor do Lado Esquerdo* e conscientemente buscada a julgar pelas diversas menções que Mussa faz a Borges em alguns de seus textos, a que se somam algumas alusões a Adolfo Bioy Casares, como se quisesse emprestar-lhes o prestígio. Como se sabe, os dois argentinos são os responsáveis pela prosa de H. Bustos Domecq, com que assinaram as histórias do investigador Isidro Parodi – nome que já deixa explícita a intenção de trabalhar e subverter o romance de enigma britânico, modelo de Borges e Bioy. Além dessa aventura conjunta, os argentinos também produziram histórias solo nas quais aplicaram as convenções do gênero; vou me deter, mais especificamente, em “A morte e a bússola”, de Borges, presente em *Ficções*.

Há nessa variante argentina um olhar irônico, que não soa estranho a nós, seus vizinhos territoriais. Tanto Parodi quanto Lönnrot, o investigador (e também vítima) de “A morte e a bússola”, se ligam à matriz anglo-saxã por seu fetichismo do raciocínio, numa assumida derrisão do romance de enigma. Ambos constituem caricaturas da imagem de um Dupin ou um Holmes, deformados pelo exagero. O poder dedutivo e analítico de Parodi é tão grande que ele nem precisa estar presente nas cenas do crime; o mero relato dos fatos e das circunstâncias, somado à descrição das pistas, lhe basta para solucionar os enigmas, de dentro de sua cela. Lönnrot, por sua vez, está tão obcecado com a lógica fria do enigma a ele proposto – uma série de homicídios aparentemente inspirados por um livro sobre o misticismo judaico –, que não enxerga nessa cadeia de crimes uma armadilha preparada especialmente para ele por Scharlach, seu nêmesis. A excentricidade e a crença no poder do raciocínio passam aqui de uma característica distintiva do investigador, seu charme e superpoder, como em Dupin, Holmes e Poirot, para um

⁴⁹ A íntima relação entre os detetives e suas cidades é explorada, por exemplo, por Alvaro Costa e Silva num texto publicado no caderno “Ilustríssima”, da *Folha de S. Paulo*. Costa e Silva toma como ponto de partida um romance de Leonardo Padura, protagonizado por Mario Conde, e extrapola o alcance dessas observações. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/06/em-romances-policiais-detetives-funcionam-como-leitores-de-cidades.shtml> (acesso em 07 jan. 2021).

atributo cômico ou uma desvantagem potencialmente letal. Analista arguto do romance policial e ele mesmo autor do gênero, Ricardo Piglia resume da seguinte maneira a torção irônica de seus compatriotas Borges e Bioy: “ao mesmo tempo limite e paródia” (PIGLIA, 2006, p. 92).

O romance policial argentino certamente terá se desenvolvido para além do impacto de Borges e de Bioy, espalhando-se rumo à diversidade característica da literatura contemporânea⁵⁰; no entanto, de uma perspectiva internacional, são eles, e mais especificamente Borges, que se impuseram como uma alternativa poderosa (não a única, é claro) à matriz anglo-saxã. Basta observar, por exemplo, o quanto Umberto Eco deve ao policial borgeano. Em *O Nome da Rosa*, a consciência metatextual tão característica do autor de *O Aleph* transparece a cada página, por exemplo na busca de um texto elusivo (no caso, os comentários de Aristóteles sobre a comédia, parte perdida da *Poética*), e nas constantes piscadelas para o leitor de romances policiais, que reconhece na descrição de William de Baskerville uma versão medieval de Sherlock Holmes, assim como seu ajudante Adso emula – até foneticamente – Watson. Ora, não é preciso ir muito longe para atestar a dívida de Eco para com Borges: há uma personagem cega, um monge bibliotecário, chamado Jorge de Burgos, centro de uma biblioteca labiríntica crucial para o conflito do romance.

A julgar pelo que afirma John Scaggs em seu panorama histórico-literário sobre a “crime fiction”, foi imenso o impacto de Eco sobre as narrativas policiais (SCAGGS, 2005, p. 139), em particular sobre a explicitação da autoconsciência ficcional desse tipo de história e sobre a guinada histórica do gênero desde o lançamento de *O Nome da Rosa*. Por extensão, depreende-se o tamanho do impacto de Borges, isto é, da vertente argentina. No caso específico que me interessa aqui, Mussa deve muito aos dois. Se alardeia sempre

⁵⁰ Seria impossível exaurir aqui os desdobramentos alcançados por uma literatura tão rica nesse gênero. Registrem-se, assim, alguns exemplos notáveis. O primeiro, evidentemente, é a ficção e a crítica de Ricardo Piglia, debruçado sobre o gênero desde antes de seu primeiro romance, *Respiração Artificial* (1980). Conforme se passaram as décadas, os livros de Piglia parecem ter se tornado cada vez mais explicitamente policiais: há *Dinheiro Queimado*, de 1997; *Alvo Noturno*, de 2010, *O Caminho de Ida*, de 2014, e *Los Casos del Comisario Croce*, publicado postumamente em 2019, todos eles em diálogo ainda mais explícito com esse tipo de narrativa, se comparados a *Respiração Artificial* ou *A Cidade Ausente* (1992). Além de Piglia, pode-se mencionar também o incontornável *Ninguém Nada Nunca* (1980), de Juan José Saer, de viés mais experimental, em que ousadias formais próximas do *nouveau roman* se aplicam ao caso de um criminoso que mata cavalos, gerando uma imagem forte que remete à crueldade da ditadura argentina. Mais recentemente, por fim, pode-se mencionar uma autora como Selva Almada, que em seu livro não ficcional *Garotas Mortas* (2014) dialoga com o romance policial ao investigar como três assassinatos de jovens mulheres revelam a profunda misoginia da sociedade argentina e, na verdade, sul-americana como um todo. Tanto quanto a Borges e Bioy Casares, esses três autores devem muito a uma figura como Rodolfo Walsh, também autor de narrativas policiais, como os contos de Daniel Hernández em *Variaciones em Vermelho* (1953), e de livros de não ficção sobre crimes políticos, como o clássico *Operação Massacre* (1957).

que possível sua inspiração no argentino, semelhança que para além da superfície tem muito de questionável, Mussa não explicita com a mesma frequência sua afinidade com Eco, mas nem seria preciso. Atesta-o a preferência pelo recuo cronológico para situar a trama policial, principalmente a períodos pouco explorados pelo gênero (como a Idade Média, no caso de Eco, e o período colonial, no de Mussa), bem como a incorporação de reflexões linguísticas e/ou literárias na ação do romance.

As semelhanças entre Mussa e a vertente argentina também merecem menção, ainda que rápida. Ela certamente não tem a dimensão que Mussa ou o discurso comercial que quer promover suas obras gostaria, mas existe. Há, por exemplo, a consciência do formulaico que a narrativa policial implica, consciência explicitada no manejo irônico das convenções – veja-se o flerte com o sobrenatural, presente como pista falsa em “A morte e a bússola” e como solução no caso de Mussa⁵¹. Além disso, o manejo irônico se liga a outra disposição característica de Borges e Bioy, isto é, a incorporação da matéria local às convenções do gênero, operação que provoca um sobressalto na expectativa do leitor. Em sua história fragmentária do romance policial, Júlio Pimentel Pinto analisa com vagar e argúcia como as questões políticas e sociais da Argentina são transfiguradas nas narrativas de Isidro Parodi (PINTO, 2019, pos. 1861). Evidentemente, no *Compêndio Mítico do Rio de Janeiro*, que traz no título uma alusão tornada ainda mais explícita ao se definirem os romances como “de fundo histórico”, Mussa quer fazer algo parecido⁵².

Há uma última semelhança que vale a pena mencionar de modo um pouco mais detido, por se tratar de algo comum a Mussa, à vertente argentina e à matriz anglo-saxã: a identificação entre criminoso e investigador. Como se sabe, a relação entre essas duas figuras fundamentais da narrativa policial costuma se desenvolver como uma espécie de espelhamento ou duplicação, em que um se mede com o outro em termos de argúcia e

⁵¹ Vale observar que aqui Mussa instala um leve desvio em relação a Borges. A sugestão de uma dimensão sobrenatural em “A morte e a bússola” deve muito às histórias do Padre Brown, de G. K. Chesterton, que também insinuavam um aspecto misterioso nos crimes relatados, só para concluir com uma explicação perfeitamente mundana, e surpreendente. Em Mussa, o que era uma vaga sugestão a ser desmentida no final se torna um aspecto decisivo da narrativa como um todo. É um desvio que Borges provavelmente preenderia, pelo que a solução tem de “trapaça” nas convenções do gênero.

⁵² Aqui se pode levantar uma objeção: a relação entre a matéria local e a narrativa policial não é algo dado de partida, desde o início? Não é um pressuposto? De certa forma sim, se considerarmos, conforme os já mencionados trabalhos de Júlio Pimentel Pinto e Ricardo Piglia, a historicidade da forma literária do romance policial. Ao mesmo tempo, ainda mais na matriz anglo-saxã, a particularidade da ambientação, e suas marcas no crime e na investigação, nem sempre tem tanta prioridade, por vezes sequer são reconhecidas – é como se a Razão aí colocada fosse universal, imaculada pelas condições históricas, além de fria, distanciada, objetiva. Há um cosmopolitismo, ou ao menos uma aspiração a ele, desde os momentos iniciais do gênero. Não à toa, o norte-americano Poe situou em Paris seu conto pioneiro de um tipo de história que acabou fazendo muito sucesso comercial na Inglaterra, para daí se espalhar pelo mundo.

engenhosidade – uma das tantas marcas no gênero deixadas por Poe, que, em “The Purloined Letter”, cria exatamente esse tipo de relação entre Dupin e o ministro D., o responsável pelo roubo de uma carta com indiscrições e pela chantagem exercida contra uma figura política importante. A duplicação teria continuidade no interior da própria matriz anglo-saxã, por exemplo no antagonismo entre Holmes e James Moriarty, mas ganharia um outro nível de sofisticação com “A morte e a bússola”, de Borges, que leva a um patamar inédito de ironia e sagacidade a tensão entre criminoso e investigador na derrota de Lönnrot por Scharlach, algo impensável nas convenções do gênero até então⁵³. A transgressão de Borges chegará ao limite com “O jardim de veredas que se bifurcam”, outro de seus contos policiais, onde a trama do crime serve na verdade de cobertura para a tentativa de se transmitir uma mensagem cifrada – criminoso e investigador se diluem num embate muito maior, que eles mal têm como afetar, denotando um certo tipo de fracasso se considerarmos a concepção individualista tão recorrente no romance policial.

Os dois romances de Mussa que trabalham de fato com uma figura de detetive (*O Senhor do Lado Esquerdo* e *A Hipótese Humana*) fazem jus à identificação entre criminoso e investigador. No primeiro romance, o leitor logo percebe que Baeta e Aniceto refletem um ao outro em quase tudo que importa. Ambos são figuras intersticiais, situadas a meio caminho entre dois mundos: socialmente falando, Baeta e Aniceto transitam por ambientes elitistas, como a Casa das Trocas, e populares, como os muquiços ou os morros. Ambos são vaidosos e orgulhosos a ponto de se dedicarem intensamente à conquista de várias mulheres, o que leva Aniceto a desafiar Baeta diretamente: “Dez contos de réis, se o patrão conseguir tomar uma mulher que seja minha!” (MUSSA, 2013b, p. 122). A identificação entre eles chega ao seu limite no encerramento do romance, quando, tendo descoberto o feitiço por que passara Aniceto, Baeta cogita se submeter ao mesmo processo. Não surpreende: conforme o *insight* de Cristhiano Aguiar, Mussa trabalha com frequência os duplos em suas narrativas.

⁵³ Vale aqui fazer uma reserva à tese principal de *Form and Ideology in Crime Fiction*, de Stephen Knight. No livro, publicado em 1980 e cujo argumento foi adotado por outros autores como John Scaggs, Knight defende que os romances policiais têm uma tendência conservadora, por reconstituírem a ordem no fecho de sua narrativa, usando para tanto os procedimentos científicos e/ou racionais dos investigadores. Embora se possa afirmar que Knight está certo na maioria absoluta dos romances do tipo, sua estratégia argumentativa é a escolha de grandes marcos que criaram ou romperam os padrões, como Poe, Arthur Conan Doyle, Agatha Christie, Raymond Chandler, etc. Nesse sentido, é quase imperdoável que não mencione Jorge Luis Borges, a essa altura um escritor já bastante consagrado e conhecido (basta lembrar que *O Nome da Rosa* foi publicado em 1980 também), se não do público mais amplo, ao menos certamente dos círculos acadêmicos. Fosse incluído no arrazoado de Knight, Borges certamente matizaria a conclusão, demonstrando que existe a possibilidade de uma narrativa policial subverter a expectativa de sucesso do detetive e, por extensão, o alcance e a capacidade de a ordem se reconstituir.

No caso de *A Hipótese Humana*, temos um exemplo de máxima identificação entre o investigador e o suposto “criminoso”, uma coincidência absoluta: Tito Gualberto se encaixa nos dois papéis. Afinal, foi justamente o esforço físico da relação sexual com Domitila que provocou nela um estresse cardíaco fatal. Se as narrativas policiais podem se resumir como a caçada de um investigador por um criminoso, então se poderia afirmar que Tito se vê preso num longo processo de autodescoberta, afinal incompleto. Talvez esteja aí uma das justificativas para o símbolo de Tito, na sua malta de capoeira, ser uma cobra: ele corre atrás do próprio rabo na narrativa⁵⁴.

Estabelecidas as semelhanças entre Mussa e os dois principais vértices da narrativa policial que lhe são caros, faz-se necessário apontar aquilo que parece distingui-lo, a particularidade dele em relação a elas. Assim como no caso da variante brasileira ou carioca, frente a qual Mussa opta por uma atípica ambivalência entre *humorismo* e *seriedade*, equilibrando-se entre eles e tentando se aproveitar de ambos, ele também marca sua distância em relação às vertentes anglo-saxã e argentina.

O autor demonstra, por exemplo, uma incorporação e uma consciência de questões antropológicas. Trata-se de algo muito raro, se não de todo ausente, dos grandes autores dessas tradições, focados sobretudo numa vida urbana, moderna e burguesa, que orbita as referências típicas da cultura letrada ocidental. Como decorrência dessa atenção antropológica de Mussa, há também o trabalho com mitos de matriz africana ou ameríndia.

No entanto, apesar de pertinente, essa diferença não me parece bastar. Focá-la talvez provocasse a impressão de que a particularidade de Mussa em relação ao romance policial seria predominantemente uma questão temática, um debruçar-se sobre assuntos pouco ou nada abordados. Não se trata de uma particularidade desprezível, claro, mas pode ser percebida em leituras bastante superficiais, como costumam ser as da imprensa, por exemplo. Prefiro priorizar as soluções formais e suas implicações. Vejamos como os romances do *Compêndio Mítico* destacam e subvertem o *pressuposto do distanciamento* que costuma balizar o trabalho dos investigadores.

Para isso, vale apresentarmos aqui uma síntese de argumentos elaborados por Ricardo Piglia e por Fredric Jameson. Em *O Último Leitor*, no capítulo dedicado ao detetive como chave de leitura, Piglia propõe uma interpretação muito fértil para a

⁵⁴ Alusão simbólica que, de certo, também abarca as constantes reflexões metaficcionalis da obra de Mussa, de que trato mais detidamente no quarto capítulo, com foco no narrador.

caracterização dos investigadores típicos do romance de enigma e do romance *harboiled*. Na figura encarnada por Dupin, Holmes e Poirot, isto é, o excêntrico meio aristocrático, meio celibatário e inteiramente seguro de seu poder de raciocínio, Piglia destaca sua independência em relação às instituições. São investigadores que trazem, de fato, um olhar *externo*: não são policiais, nem criminosos, por isso oferecem uma leitura fresca dos fatos e da cadeia causal que levou ao crime. A posição social aristocrática corrobora essa legitimidade, por garantir indiretamente que essas figuras excêntricas são partes desinteressadas, concentrando-se no caso oferecido não por ambição financeira ou qualquer outro objetivo supostamente alheio à idoneidade da investigação, mas pelo desafio intelectual. Piglia destaca que, transplantado de volta para os EUA, esse investigador sofre uma grande transformação no romance *hardboiled*: é justamente o caráter profissional de um Spade ou Marlowe que lhe serve de garantia ética. Trata-se de um contrato, de uma transação comercial, e é melhor que assim seja – do contrário, haveria suspeitas do interesse do “amador” pelo crime. Para Piglia, a explicação dessa discrepância passa necessariamente pelo contexto cultural: se no Velho Mundo a hierarquia e as posições de classe serviriam de esteio para a sociedade, determinando uma estabilidade e uma previsibilidade que a abstração do dinheiro haveria de corroer, no Novo Mundo a situação seria bem outra, com uma mentalidade e uma ética mais assumidamente capitalistas, portanto mais simpáticas a ver o vínculo financeiro como centro de gravidade do tecido social e como fonte de legitimidade inclusive moral (PIGLIA, 2006, pp. 92-3).

Encarada a questão de outro ângulo, ficará evidente que nos dois casos se tem uma espécie de elogio ao distanciamento. Seja pela via da excentricidade, seja pela via da garantia do contrato, o romance de enigma e o *hardboiled* compartilham a premissa de que uma condição necessária para a idoneidade e o sucesso da investigação é que se parta de um ponto de vista distanciado, isento, independente – em resumo, que se tenha um *afastamento*, sobretudo afetivo, do caso misterioso. Tanto um Sherlock Holmes quanto um Philip Marlowe, em geral, só tomam conhecimento do caso quando são procurados por um cliente, a princípio desconhecido. Pode ser que no decorrer da narrativa acabem se envolvendo pessoalmente com as partes, o que costuma interferir de modo negativo na investigação – não obstante, ainda assim vale o distanciamento inicial. Ele é a condição necessária de partida. O pressuposto.

Podemos integrar mais dois exemplos às observações de Piglia. O primeiro, evidentemente, é o da vertente argentina. Nela, o distanciamento será levado ao extremo

inclusive cômico de Isidro Parodi, cujo confinamento em nada atrapalha o raciocínio; pelo contrário, talvez até o impeça de se distrair com pormenores irrelevantes. Da mesma forma, é a quebra do pressuposto do distanciamento que acaba por se revelar fatal a Lönnrot – sua solução talvez se mostrasse engenhosa para qualquer outro criminoso, mas era de seu duplo Scharlach que se tratava. Um olhar alheio, distanciado, menos absorto nas próprias obsessões, talvez não se deixasse enganar tão facilmente. Poderíamos até pensar em Parodi e Lönnrot como dois extremos de um mesmo espectro: respectivamente, o distanciamento absoluto e o anti-distanciamento absoluto, a absoluta proximidade.

O segundo exemplo seria uma vertente “continental” do romance policial, aludida por Jameson na figura de Georges Simenon e seu inspetor Maigret. No seu ensaio sobre Raymond Chandler, certamente uma referência para Piglia, Jameson aponta uma diferença entre um Holmes ou um Poirot e um Maigret: os primeiros são agentes privados, fora da moldura institucional, assim como um *private eye*, e Maigret não. No policial anglo-saxão, seja britânico, seja norte-americano, haveria uma desconfiança de fundo em relação às instituições (evidente, por exemplo, no constante ridículo ou rebaixamento a que é submetida a polícia), enquanto no “continental” isso se suavizaria, ou até se reverteria, com a presença do papel institucional como a melhor garantia de isenção e, portanto, de idoneidade da investigação (JAMESON, 2017, p. 202). Como inspetor, figura institucional, Maigret goza de uma presunção de confiança no seu contexto. De todo modo, reitera-se o *pressuposto do distanciamento*.

Ora, isso simplesmente não se observa no Compêndio Mítico. Nos romances policiais de Mussa em que há uma figura análoga ao investigador⁵⁵, ela *nunca* cumpre esse requisito de um afastamento prévio, uma isenção, um distanciamento em relação aos fatos a se perscrutar. Mendo Antunes, em *O Trono da Rainha Jinga*, só consegue identificar a líder da irmandade de africanos como antiga aia de Jinga por ele ter conhecido pessoalmente a rainha. Em *O Senhor do Lado Esquerdo*, o perito Baeta, como vimos, é incumbido da investigação justamente por já frequentar a Casa das Trocas antes do crime. Tito Gualberto, de *A Hipótese Humana*, não só tinha um envolvimento com a vítima, como estava na exata cena do crime, informação que precisa omitir do pai e do

⁵⁵ A exceção, evidentemente, é *A Biblioteca Elementar*. Uma exceção, no entanto, que não fere a regra; afinal, neste romance, não há nenhuma personagem que encarne de fato a figura do investigador, responsável por elucidar o crime. Há Leonor Rabelo, que investiga o paradeiro de seu marido Lázaro Roriz, mas não a morte de Silvério Cid, que serve de ponto de partida do romance. Na verdade, a rigor, este romance dilui a própria ideia de criminoso, se levarmos a sério o papel do próprio Silvério Cid: ele se coloca numa situação de risco ao confrontar Gaspar Roriz por um suposto adultério que só existe em sua cabeça.

marido de Domitila. O caso mais extremo talvez seja *A Primeira História do Mundo*, em que o próprio narrador se coloca como o responsável pela investigação, ele que também está encarregado de arranjar os fatos e informações sobre a morte, apresentar e caracterizar as personagens, pesar e hierarquizar as hipóteses – haveria alguma instância *menos* distanciada?

Mussa pode não ser o pioneiro nesse tratamento do investigador como parte, de saída, implicada no próprio crime a ser solucionado, mas salvo engano é quem mais incorreu nessa possibilidade. Mesmo na variante brasileira ou carioca do gênero, que não deixou de apresentar investigadores emocionalmente envolvidos nos casos, conforme aponta Reimão, essa falta de apontamento lembra muito mais uma subversão que preserva a regra, ou então um rebaixamento cômico em relação à matriz, do que o tratamento idiossincrático, insistente, de Mussa.

Convém, então, explorar sentidos possíveis desse trabalho deliberado do autor. Parece-nos que a resenha de Pécora os toca, ao apontar que Mussa trabalha o limite na “lógica do científico” do “preceituário anglo-saxão”. Ao trazer investigadores implicados pessoalmente, e de saída, nos crimes que devem solucionar, vimos que o *Compêndio Mítico* explicita um pressuposto comum ao gênero da narrativa policial – o *distanciamento*. Soma-se a isso o fato de os investigadores típicos do romance de enigma e do *hardboiled* encarnarem com frequência uma ênfase no raciocínio lógico e numa experimentação empírica dos fatos, respectivamente. Se lembrarmos que, em *O Senhor do Lado Esquerdo*, o perito Baeta é um dos que se aferra às “superstições da ciência” (MUSSA, 2013b, p. 214), não será um salto muito grande identificarmos nos investigadores de Mussa um desvio que quer construir uma crítica à imagem da Ciência, ou da Razão, conforme sua concepção mais convencional: fria, distanciada. Isenta.

Nesse sentido, a associação íntima entre o romance policial e a consolidação de uma mentalidade cientificista sofre um desvio significativo. A inversão mais marcante, a de Borges, mostrava um investigador tão obcecado por sua mente afiada que se cegava para as evidências, como em “A morte e a bússola”, ou seja, um investigador que se perdia por ir longe demais em seu caminho racional. Em Mussa, tem-se um investigador que às vezes se perde, às vezes não, mas de todo modo se vê impossibilitado de aplicar o caminho conforme o modelo.

Mussa procura operar contra o “horizonte intelectualmente limitado” de uma abordagem cientificista, a partir de dois movimentos: primeiro, a tentativa de um desnudamento dessa Razão convencional; segundo, uma proposta alternativa. Ressalte-

se que em nenhum momento a obra abraça o irracionalismo, ainda que flerte com o sobrenatural e o fantástico. Num autor tão cioso de sua proximidade com a matemática, com menções frequentes a Lévi-Strauss, o que parece estar em jogo é antes uma ampliação das leis da lógica e do raciocínio do que seu repúdio. Ampliação, justamente, pela necessidade de se incorporar saberes outros, alheios à tradição dita ocidental: por exemplo, os feitiços do velho Rufino, ou o conhecimento dos povos indígenas da região do Rio de Janeiro em *A Primeira História do Mundo*, ou a filosofia de Jinga, ou os saberes de Catarino em *A Hipótese Humana*, etc.

Começamos pela tentativa de desnudamento da Razão convencional. Ele se constata por diversas referências pontuais à Ciência como outra forma de “superstição” ou de “mitologia” e principalmente, no caso do *Compêndio Mítico*, pelo abalo na posição do investigador, o esteio lógico-racional por excelência das narrativas policiais. Na verdade, se pensarmos que os romances têm um veio antropológico, é de se supor que essas narrativas quereriam relativizar os fundamentos míticos da própria ideia de Razão distanciada, fria, objetiva, ao demonstrar sua mera impossibilidade.

Nesse sentido, Baeta encarnaria o fracasso do projeto de Razão distanciada. Ele se preocupa com as pistas materiais, com uma solução lógica, com “entidades abstratas”, tudo conforme ao modo de pensamento legado por seu pai engenheiro. Justamente por isso, vê-se limitado na hora de resolver o enigma, por não estar aberto à concretude do mistério entre Aniceto e Rufino. Mais importante ainda, ele passa por um processo de autodescoberta, descobrindo-se cada vez *menos* distanciado daquele crime. A chefia de polícia o escolhera por ser discreto e por frequentar a Casa das Trocas; ele descobre uma grande semelhança entre ele e Aniceto, ambos figuras intersticiais entre o Rio de Janeiro da elite e o Rio de Janeiro das classes baixas; quando vem à tona o fato de Aniceto e Fortunata terem sido a mesma pessoa, ele se lembra dos encontros amorosos que teve com ela, uma intimidade, portanto, ainda maior que a coincidência de gênios; por fim, ele cogita passar pelo mesmo processo de transformação. Uma nítida gradação de *proximidade*, que vai cada vez mais fundo na compreensão que Baeta tem de si mesmo e mostra de modo cada vez mais intenso o quão implicado no crime o perito já estava.

A imagem de um investigador implicado no crime a se solucionar pode ser lida como uma mera sátira, como se no Rio de Janeiro fosse impossível um Sherlock Holmes. Ao mesmo tempo, pela ambiguidade entre humorismo e seriedade, Mussa sugere (sem nunca se comprometer com isso) que isso também pode ser sério. Se for este o caso, há um eco machadiano aqui: o modelo estrangeiro pretensamente superior – a Razão

distanciada, neste caso – deve ser confrontado com a matéria local, talvez para prejuízo de ambos.

No entanto, aparece uma diferença de Mussa em relação a Machado. Enquanto este demonstra um ceticismo e uma derrisão sem limites, um humor cáustico que não deixa nada intocado, frutos de uma reflexão que não ignora a negatividade do dilema tratado, Mussa quer sugerir (de modo talvez ingênuo apesar da ironia), se não um modelo alternativo, ao menos uma saída provisória. Ela estaria na pluralização de pontos de vista, ainda que contraditórios, ainda que incompatíveis (como no confronto entre Baeta e o delegado). Observemos, por exemplo, o seguinte trecho de *O Senhor do Lado Esquerdo*, uma passagem digressiva do narrador logo depois que se descobre outra das mulheres mortas de prazer por Aniceto:

Os legistas imaginavam que as duas mulheres – a moça pobre e a dama rica – deviam ter ingerido alguma espécie de droga, capaz de provocar aquele surpreendente sintoma; mas, *como se tratasse talvez de substância desconhecida*, os exames toxicológicos foram inconclusivos.

Infelizmente, os médicos do Rio de Janeiro andavam ainda presos às *superstições da ciência*, e – embora persistissem na cidade velhas crenças africanas e nativas; e houvesse ainda muitos curandeiros, que vendiam garrafadas e outros preparados – todo esse conhecimento milenar de manipulação de ervas, folhas e raízes deixou de ser incorporado ao cânone aceito oficialmente, o que *limitava* a ação da perícia técnica. (MUSSA, 2013b, p. 214; grifos nossos)

Estão bem evidentes aqui os elementos que sugerem um desnudamento da Razão convencional e uma pluralização dos pontos de vista. O primeiro aparece no reconhecimento de que a própria ciência tem suas limitações, sejam elas assumidas, como o fato de os testes só conseguirem detectar substâncias conhecidas, sejam inconfessadas, como certos axiomas que em seu exagero beiram o dogmático. A pluralização de pontos de vista aparece nas orações conjugadas no subjuntivo, isoladas pelos travessões, que se referem a outros *especialistas* que não ocorre à polícia e à perícia consultar, não menos por uma questão social, aludida na primeira passagem em travessão, “a moça pobre e a dama rica”. O abismo social comporta uma cisão epistemológica; são as figuras intersticiais, como Aniceto e Baeta, como Tito Gualberto, ou os degredados, ou os “ambíguos”, que produzem momentos excepcionais, dignos de narração, quando esses mundos entram em choque e precisam se reconfigurar⁵⁶.

⁵⁶ Analisarei em maior detalhes esse choque entre mundos no capítulo três, que se foca na tradução entre essas realidades cindidas, feita por figuras como a do malandro.

Um dos grandes *insights* de Ricardo Piglia em seus comentários a respeito do *hardboiled* é a conexão que faz entre Brecht e Chandler, digamos assim. Piglia argumenta que pouco importa a resolução do enigma no *hardboiled*, pois ela sempre se concentra no fluxo do dinheiro: especulação, negociatas, espionagem industrial e todo o lado escuro da iniciativa privada a ser devassado pelo *private eye*. Por isso, diz Piglia, é como se o *hardboiled* pudesse ser resumido numa frase atribuída a Brecht: o crime de roubar um banco não se compara com o de fundar um (PIGLIA, 2014, p. 57)⁵⁷. Podemos dizer, então, que Piglia extrai da forma literária de Chandler e seguidores um lampejo *sociológico* – mais até do que Brecht, o romance *hardboiled* ou *noir* teria esclarecido para as massas os nexos entre capital, dominação e crime. E quanto a Mussa?

Creio que o Compêndio Mítico busca oferecer um lampejo *antropológico*. Primeiro, por cifrar na sua ficção uma interrogação a respeito da singularidade do Rio de Janeiro, como cidade e como símbolo, como conjunto social guiado por certas narrativas-base, entre a história e o mito. É esta leitura que vai guiar, por exemplo, o artigo de Darlan Roberto Santos e Jacques Fux, “A gênese carioca em *O Senhor do Lado Esquerdo*, de Alberto Mussa”, para quem o livro que lançou o Compêndio é na verdade um “romance de fundação”. Para os dois críticos, a narrativa protagonizada por Baeta encena o Rio de Janeiro como uma cidade onde o prazer, em especial o feminino, consegue escapar pelo menos um pouco da repressão que o subjuga no típico ambiente urbano. As mortes provocadas por Aniceto/Fortunata, nesse sentido, equivaleriam a uma espécie de mito original para a cidade. Nesse esquema, o narrador seria uma espécie de antropólogo da própria cidade, rastreando, apresentando e interpretando o significado dessa narrativa, a partir da identificação de seus mitos fundamentais⁵⁸.

Parece-nos, entretanto, que Santos e Fux não dão o devido peso à *ambiguidade* constituinte da literatura de Mussa. Numa ficção tão esquiva, que se vale da ironia para embaralhar as certezas convencionais do leitor (bem como para escapar de qualquer cobrança mais incisiva de posicionamento, de consequência), toda tese vem acompanhada de um olhar zombeteiro, ciente da possibilidade de sua antítese também estar correta. A leitura de Santos e Fux, por exemplo, toma como uma de suas bases a personagem do doutor Miroslav Zmuda, que transforma a Casa das Trocas numa espécie de “laboratório”

⁵⁷ Vale lembrar que essa frase atribuída a Brecht é a epígrafe de *Dinheiro Queimado*, romance de 1997 que trazia até então o diálogo mais explícito de Piglia com o romance policial.

⁵⁸ Relativizo o alcance dessa imagem na crítica que faço no capítulo quatro ao narrador, cuja ironia alcança a todos menos a si, narrador incapaz de pensar seus próprios pontos cegos – o que o afasta de Machado para aproximá-lo de Alencar.

da sexualidade humana, entre cujos assuntos mais intrigantes ele vê o prazer feminino. Zmuda e a Casa das Trocas são vistos por Santos e Fux como pistas de uma espécie de análogo de Freud, desviado pelas circunstâncias cariocas. De certo modo, eles parecem estar levando a sério uma proposição na obra de Mussa que, se não é inteiramente humorística, tampouco é inteiramente séria. Basta lembrar, por exemplo, que o *background* do doutor tem um ponto de partida muito questionável: “[Eu] Disse que o doutor Zmuda era polaco, era um eslavo. Logo, tinha a superstição da superioridade ariana” (MUSSA, 2013b, p. 139).⁵⁹ Não é que as teses de Zmuda não possam ser extrapoladas, com os devidos matizes, para uma afirmação geral feita pelo romance; é só que, para isso, necessita-se de mais cautela em relação à sua ambiguidade.

Nesse sentido, talvez seja melhor o segundo motivo para ver na obra de Mussa, e em particular em *O Senhor do Lado Esquerdo*, um lampejo antropológico: a tentativa de pluralização de pontos de vista, de pressupostos, de formas de saber e de viver. Ao menos de modo superficial, sem considerar a presença ostensiva do narrador, quando tenta incorporar ao discurso as perspectivas das personagens, o texto estaria relativamente próximo da postura contemporânea da antropologia: um reconhecimento das limitações do próprio conjunto de referências, frente a outras filosofias e modos de se entender e se orientar no(s) mundo(s), conforme se vê nas notas finais, sempre desautorizando a associação direta entre as teorias antropológicas apresentadas como ficção e a realidade que elas buscam representar literariamente. Para essa leitura mais simpática, mais do que avançar uma tese, o romance policial de Mussa se interessa pelo choque entre teses, e o que esse atrito dá a ver.

Boa parte do arco narrativo de Baeta se liga a essa junção de mundos aparentemente contraditórios: o universo do pai engenheiro e o da mãe lavadeira. Da mesma forma, há Tito Gualberto, o capoeira latinista. Há Mendo Antunes, português fascinado pela rainha Jinga, e Inácio, escravizado alfabetizado, mestre de vários códigos em disputa. Há os aventureiros misteriosos de *A Primeira História do Mundo*, degredados que se aprofundaram na cultura indígena a ponto de alcançarem uma espécie de zona intermediária: nativos demais para se adequarem à Coroa, lusos demais para se adaptar às tribos. São exemplos que enfatizariam como a pluralização de pontos de vista, em Mussa, estaria intimamente conectada aos diversos grupos sociais que habitaram e

⁵⁹ O “logo” aí, claro, tem a ver muito mais com o contexto da época em que se passa a história, de grande circulação e crédito das teorias eugênicas e racistas, do que um comentário generalizante sobre um suposto pendor inato de poloneses e eslavos ao preconceito.

habitam o Rio de Janeiro. O exemplo mais eloquente, entretanto, se dá no próprio âmbito da lógica e aparece em *A Biblioteca Elementar*.

No romance, lemos um dos enigmas contidos no livro favorito de Bernarda Moura, herdeira de uma fabulosa biblioteca de seu pai e impedida de acessá-la. Trata-se da narrativa de Mussa ibn Abdallah, ou Al-Nasir, o Abutre, já mencionada no capítulo anterior. De origem humilde, o general de Saladino capturado pelos cruzados reivindica uma oportunidade de sobrevivência, e ela lhe é concedida por seu valor em batalha – chamam-no Abutre por “pairar sobre cadáveres”. Levam-no a uma cela escura, onde

ao fundo, havia duas portas, guardadas, cada uma, por um soldado. O prisioneiro tinha o direito de fazer uma pergunta, que seria respondida pelos dois; e escolher a porta por onde sair. Uma delas dava numa abertura fora das muralhas, onde um camelo esperava; a outra, na sala do carrasco.

Um dos soldados falava sempre a verdade; o outro, sempre a mentira. Era uma só pergunta. Mussa faz a pergunta; os dois apontam a mesma porta.

O Abutre sai pela outra; e trepa logo no camelo. (MUSSA, 2018, p; 115)

O enigma de Al-Nasir só ganha uma resposta no apêndice do romance: Al-Nasir pergunta aos soldados por qual porta sairiam, se fossem o outro. Revela-se que “O que fala a verdade assume a identidade do mentiroso, e indica a porta da morte. O mentiroso mente que assume a identidade do verdadeiro, e indica a porta da morte” (MUSSA, 2018, p. 187). Por isso, por decifrar o enigma, Al-Nasir sobrevive.

Diversos elementos permitem afirmar que não se trata de uma passagem trivial: a referência ao nome do autor, algo que de modo sutil o conecta a *O Senhor do Lado Esquerdo* (o nome completo de Mussa é Alberto Baeta Neves Mussa); o “abutre”, animal que ronda os cadáveres, da mesma forma que a morte perpassa todo o *Compêndio Mítico*⁶⁰; o enigma dentro de um romance construído em torno de um enigma; e, decisiva no caso de um romance policial, a articulação entre morte, decifração e verdade⁶¹.

⁶⁰ De certo modo, há também aqui uma referência irônica: não seria o escritor de romances policiais um verdadeiro abutre, sempre a sobrevoar cadáveres? Isso se torna ainda mais explícito quando nos damos conta de que, nas histórias de Sherlock Holmes, por exemplo, não há a absoluta centralidade do homicídio como crime inicial, que se vê em Agatha Christie. Poe mesmo: seu terceiro conto policial, considerado o melhor, trata do roubo de uma carta, e não de assassinato, como os outros dois. Em *Form and Ideology in Crime Fiction*, Stephen Knight liga a centralidade do assassinato enquanto crime fundamental das narrativas policiais a um signo do crescente individualismo da sociedade capitalista, para a qual a eliminação do indivíduo se torna o maior medo (KNIGHT, 1980, p. 181).

⁶¹ Há um paralelo possível com o mito central de Cariapemba, glosado em *O Trono da Rainha Jinga*: assim como a interpretação da rainha e da irmandade é de que o Bem existe em função do Mal, e a partir disso Inácio pode extrair a categoria da Justiça, na história de Al-Nasir a Verdade existe em função da Mentira (pelo fato de estarem mescladas, já que ambos os guardas devem responder à pergunta) e a partir disso ele extrai a categoria da Vida (pela sua sobrevivência).

Nesse sentido, o que se tem aqui parece ser uma espécie de *travessia da ambiguidade, por dentro*. Como vimos, a oposição entre verdade e mentira já estava colocada na personagem de Rufino, incapaz de mentir; aqui a relação entre elas dá um passo adiante. É apenas por buscar um ponto de fuga entre verdade e mentira que o herói consegue decifrar o enigma. O ponto de fuga, justamente, da ficção (“assume a identidade”, “mente que assume a identidade”). Note-se que Al-Nasir requisita que os guardas assumam uma personagem, finjam ser quem não são, ponham-se no lugar de um outro – em resumo, imaginem um ponto de vista alheio. O confronto dessas perspectivas, que se somam em vez de se contradizer, permitirá ao herói a sobrevivência e a notoriedade.

A história de Al-Nasir, me parece, resume bem uma série de choques de perspectivas bastante parecidos, espalhados pelos romances. Geralmente sob o signo do equívoco⁶² ou da omissão recíproca⁶³, quando não de ambos, esses momentos costumam indicar não só uma pluralidade de pontos de vista, mas também o quão decisiva ela pode ser para provocar transformações – positivas e/ou negativas – que levam a história adiante. Seria possível conectá-la a um viés antropológico do romance policial de Mussa se considerarmos que o cerne dessa disciplina acadêmica – sobretudo na etnografia, que desde Malinowski é considerada a grande contribuição metodológica dessa área de estudos – talvez esteja na incorporação, ou ao menos na visibilização, de um conhecimento outro, de um saber outro, capaz de desestabilizar o saber do observador (uma espécie de *suspensão da crença*) e, assim, produzir novas possibilidades, novos encaminhamentos, novas sínteses e disjunções.

Mas, pensada nesses termos, não é uma característica exclusiva de Mussa. Isso não seria algo próprio da literatura? O espaço da ficção com frequência, nas melhores obras, oferece um campo livre, ou menos constrangido, de atrito e conjunção de pontos de vista. Nesse sentido, Mussa tem o mérito de tentar essa ampliação de perspectivas justamente no romance policial, tão associado ao monologismo de uma Razão muito delimitada. Encarnada no investigador típico, a Razão tem seus pressupostos complicados pelo choque com diversas outras perspectivas – em vez de falar de fora, de longe, de cima,

⁶² Personagens interpretam de modo diferente um mesmo dado, como Silvério Cid e Gaspar Roriz em relação ao pasquim que Cid não consegue ler.

⁶³ Personagens escondem coisas um do outro, como Tito e o pai de Domitila, omitindo respectivamente que esteve na cena do crime e que a filha tinha uma cardiopatia potencialmente fatal.

ela é trazida ao chão, ao âmago do processo investigativo, como parte implicada, interessada; em resumo, parcial. Ela pode ser, assim, desmistificada e desmitificada.

Os dois triângulos: Alberto Mussa e a fusão de romance policial e de adultério

Em seu posfácio a *O Senhor do Lado Esquerdo*, o crítico João Cezar de Castro Rocha sugere algumas trilhas de leituras possíveis para o romance de Mussa. Ainda na órbita da antropologia, ele sugere um diálogo com o conceito de *transculturación*, de Fernando Ortiz (ROCHA, 2013, p. 297), segundo o qual as trocas culturais provocam transformações recíprocas nas duas ou mais comunidades em contato. Não é difícil ver como isso poderia render uma compreensão mais ampla do cruzamento de perspectivas, no plano literário, e da relação delas com experiências e saberes sociais, no plano temático.

A essa aplicação algo linear da antropologia à ficção, prefiro tomar outra sugestão de Rocha, que identifica em *O Movimento Pendular* e *O Senhor do Lado Esquerdo* “uma reflexão de fôlego antropológico sobre o erotismo, vivido como força motriz da cultura” (ROCHA, 2013, p. 287). A frase do crítico, na verdade, tem um quê de eufemismo: de fato é o erotismo, mas é mais especificamente o *adultério* que constituiria a força motriz. Este fenômeno, aliás, é a principal força motriz, causa primordial, se não única, a julgar pelos enredos de Mussa, cujo narrador chega a dizer, em outro texto, que seria preciso inverter Lévi-Strauss e ver, no incesto, uma variante do adultério, este sim a marca de distinção da passagem da natureza à cultura.

Trata-se evidentemente de mais uma das frases ambíguas, traiçoeira em sua glosa da traição: deve-se levá-la a sério? Se sim, o quanto? Se o adultério tem um caráter universal, conforme se lê em *O Movimento Pendular*, não haveria uma contradição do narrador ao situá-lo como emblemático do Rio de Janeiro, conforme *O Senhor do Lado Esquerdo* e o *Compêndio Mítico* como um todo?

Por ora, deixemos a ambiguidade armada e desloquemos a pergunta, rumo à função, mais que o significado, que o *adultério* tem para o romance policial de Mussa. Está claro que, pensada nas vertentes estrangeiras desse tipo de narrativa, o enfoque do escritor carioca é bastante diferente. Afinal, entre as pulsões apontadas por Freud, o romance policial típico tende muito mais à de morte. No romance de enigma predomina o celibato; no *hardboiled*, há a possibilidade do adultério quando a *femme fatale* é casada, mas ele costuma vir acompanhado de um imperativo homicida, frequentemente

vitimando o marido rico ou tirano. A priorização do adultério, portanto, já constitui um desvio significativo dos romances de Mussa em relação ao policial.

Mais importante que isso, há um dado formal em *O Senhor do Lado Esquerdo* que faz surgir uma hipótese. Trata-se de dois dos comentários metalinguísticos referidos por Pécora, que vê neles principalmente um jogo esperto, embora cansativo, com os chavões do gênero, dando numa espécie de romance hipertextual. Creio que aqui é preciso fazer um reparo à resenha: há algum método nesses apartes, que obedecem a duas funções principais. A primeira é tentar dinamizar o encadeamento da trama, por meio da omissão e revelação de informações – as interrupções costumam aparecer depois de pistas importantes para a solução do enredo. A segunda função, menos comum, é indicar possibilidades de interpretação do romance – certo dirigismo que, menos perceptível nas primeiras leituras, incomoda nas seguintes.

Seja como for, observe-se o caso de dois comentários metalinguísticos. Ambos estão posicionados de modo estratégico: um aparece no bloco de texto logo anterior ao primeiro “crime antecedente”, o conto “A origem da tragédia”; o outro, no bloco imediatamente posterior. No primeiro, o narrador nos diz que

O leitor minimamente experiente sabe que, nos relatos policiais, e naqueles que envolvem enigmas em geral – pelo menos quando é honesta a relação entre narrador e seu público –, há sempre um ponto em que os dados suficientes para a solução do problema já estão disponíveis. (...)

É precisamente esse o momento em que se encontra a nossa história: embora alguns fatos permaneçam ocultos, todas as pistas já foram fornecidas, algumas diretamente, outras de maneira simbólica. (MUSSA, 2013b, pp. 77-8)

No segundo comentário metalinguístico, ele complementa: “Não deve ser difícil perceber que a verdadeira história começa agora” (MUSSA, 2013b, p. 88).

Antes de tudo, trata-se de uma citação de um princípio clássico dos romances policiais, que alude à obra de Ellery Queen (quem melhor formatou esse “jogo” entre autor e leitor, depois literalizado em tabuleiros), inclusive resenhado por Borges.

Além disso, nota-se que, combinados, os apartes metalinguísticos sinalizam que *O Senhor do Lado Esquerdo* na verdade contém uma *ambiguidade estrutural*: narram-se pelo menos duas histórias, bem à maneira de Piglia⁶⁴. A investigação seria a história

⁶⁴ Faz-se referência aqui, evidentemente, ao célebre ensaio “Teses sobre o conto”, coligido em *Formas Breves* (Companhia das Letras, 2004), no qual Ricardo Piglia avança a teoria do conto a partir de Poe e Cortázar. Ele identifica uma duplicidade fundamental, basilar, das narrativas curtas, construídas a partir de uma história de superfície e uma história subterrânea, tensão que estrutura o conto e provoca seu efeito estético. Entre os exemplos, Piglia inclui autores como Tchekhov, Hemingway e Kafka, entre outros.

superficial, que até poderia ser abreviada, depois de se completar a disposição dos elementos cruciais para a solução do enigma. Inclusive, o narrador parece sugerir sutilmente que, se o leitor assim preferir, pode pular para o final do livro e ver até que ponto “ganhou” o jogo literário.

A segunda história, “a verdadeira”, que “começa agora”, e a que mais interessa ao narrador, é a do adultério.

Logo depois do segundo comentário metalinguístico, no mesmo bloco textual, o narrador nos apresenta pela primeira vez um perfil mais demorado do perito Baeta: seu perfil dividido entre as distintas culturas que marcam o Rio de Janeiro da época, a começar pelo fato de ser um filho ilegítimo – mas registrado como natural – entre um engenheiro casado e uma lavadeira (ele descendente de senhores de escravizados; ela, de escravizados, ambos em torno da mesma propriedade); seu principal motor psicológico, “o abandono das raízes e a busca da afirmação num meio social superior” (MUSSA, 2013b, p. 90); sua tendência a buscar outras mulheres além de sua esposa; sua astúcia ao se infiltrar num morro, fugindo da atenção de Aniceto e de quem desconfia de policiais; seus ciúmes; sua vaidade. É nesse bloco que primeiro se esboça o desafio de Aniceto a Baeta. A partir desse trecho, portanto, começam a girar as engrenagens que levarão ao episódio de adultério.

Vale a pena retomar como ocorre o adultério. A esposa de Baeta, Guiomar, começa a ficar fascinada por Aniceto, sem ter ideia de que seu marido o investiga. Ela se admira com suas performances na Casa das Trocas; ao mesmo tempo, acaba se afastando do marido à medida em que este não corresponde às novas vontades dela. Decepcionada com um, encantada com outro, mas ainda sem admitir para si a extensão de seu desejo, Guiomar acompanha uma amiga que consulta uma cigana. Esta lhe pega as palmas das mãos, lendo-as: “Sobre a linha da vida, uma cruz; ao lado dela, cinco linhas: duas em cima, três embaixo. Você está prestes a trair o seu marido” (MUSSA, 2013b, p. 205). Não se trata de predestinação. Afinal, logo antes, em outro de seus longos passeios digressivos, o narrador lembra não haver dúvida da “validade do conceito de destino”, mas esclarece que no Rio de Janeiro os adivinhos funcionam de outro modo, mais misterioso, mais singular – “modificam o destino, alteram o curso dos caminhos das pessoas que consultam. É antes um jogo; não um vaticínio. Joga quem arrisca; quem quer mudar o rumo da existência, sem saber qual seja.” (MUSSA, 2013b, p. 204). Pouco depois, Guiomar de fato se arrisca e escreve para madame Brigitte, pedindo que providencie discretamente um encontro com Aniceto. Ele acontece, mas é frustrado antes que se

consume: policiais do primeiro distrito, que vigiavam a casa de Baeta depois de sua rixa com o delegado, julgam suspeita a movimentação de Guiomar e flagram-na na casa do encontro, nos braços de Aniceto.

O adultério de Guiomar não se completa, mas isso não é uma regra nos romances do *Compêndio Mítico*. Embora ele tampouco se complete em *A Biblioteca Elementar*, em que Páscoa Muniz apenas lança um olhar de desejo para o cigano Gaspar Roriz, há Domitila, em *A Hipótese Humana*, que o pratica algumas vezes, com Tito Gualberto na abertura do livro e com outro amante, anterior ao protagonista. Há Ana, a líder da irmandade em *O Trono da Rainha Jinga*, que se envolve com Lemba dia Muxito. Há Jerônima Rodrigues, que se relaciona com Simão Berquó, apesar de casada com Francisco da Costa⁶⁵. Em todos os casos, e sobretudo na superfície de seu discurso, o narrador quer mostrar simpatia, apreço, por essas mulheres que desafiam – de modo intencional ou não – o lugar altamente repressivo a elas destinado pela sociedade carioca em específico e brasileira em geral. Guiomar, por exemplo, tem uma grandeza moral que falta aos homens do romance. Mesmo flagrada, não perde sua dignidade. Não se arrepende; por que o faria? Não se diminui frente a Baeta. Não lhe dá satisfações. O narrador a apoia, ressaltando-lhe o valor – diz, inclusive, que Guiomar é a personagem que melhor representa o Rio de Janeiro.

Aqui se pode apontar um traço importante, que terá implicações negativas: o livro, e o *Compêndio Mítico* como um todo, não se interessa por distribuir culpas e julgamentos (o que é positivo), nem consequências – há um sabor de leveza, às vezes até de frivolidade, com adultérios que, apesar de tudo, pouco impactam a vida das personagens. Como escreveu Pécora, Mussa prefere “assuntar” os mistérios, o Mal sugerido na narrativa, sem tirar-lhe mais consequências. Prefere registrar as etapas entre o desejo e a consumação, tornando-os compreensíveis e simpáticos ao leitor, abrindo espaço na composição dos romances para questionar as suposições de quem condenaria as personagens, sem complementar essa operação com uma contrapartida dramática, por exemplo nos custos implicados pelas escolhas delas. Isso fica muito claro em *O Senhor*

⁶⁵ O caso de Jerônima Rodrigues é bastante *sui generis* no conjunto do *Compêndio Mítico*. Na história, ela é raptada por uma tribo de amazonas, assim como Simão Berquó, e as mulheres guerreiras forçam a relação entre eles. No entanto, o narrador é enfático em demonstrar que, posto não fosse planejado o enlace de Jerônima e Simão, ele acaba se tornando voluntário, da parte dela. De certa forma, assim como no caso de Guiomar, ativa-se uma fantasia que rompe com certos tabus, o que realçaria o erotismo da situação; ao mesmo tempo, ao contrário de Guiomar, no caso de Jerônima isso deriva de uma situação de violência imposta pelas amazonas. Arma-se portanto um nó bastante significativo, que se torna ainda mais relevante por causa da notória leniência do narrador e que constitui um ponto fundamental da minha crítica a Mussa, mais elaborada no capítulo quatro.

do Lado Esquerdo, por não se mostrar mais da reação de Baeta que não o mero espanto, de modo a fugir do retrato das consequências das ações das personagens – por exemplo, a humilhação que Guiomar possa ter sofrido com o episódio. Convencido da própria condição de “antropólogo da própria sociedade”, o narrador quer apontar pressupostos, questionar premissas – e não muito mais. Isso fica claro em *A Primeira História do Mundo* e *A Biblioteca Elementar*, cujos argumentos se concentram sobretudo no desequilíbrio nas acusações às mulheres. No primeiro, pressupõe-se que Jerônima Rodrigues tem algo a ver com o assassinato do marido, não como vítima, mas como motivação (outros pretendentes, rejeitados, a cobiçariam). No segundo, por sua vez, evidencia-se como as calúnias e difamações pesam mais sobre as mulheres, quando o desfecho do livro as reúne todas numa cela do Santo Ofício, acusadas de adultério, feitiçaria e outras transgressões às leis e aos costumes. Hipocrisia: em privado, as mesmas transgressões (ou piores) são cometidas abundantemente, sem que sobre os transgressores caia a mesma fúria punitiva⁶⁶.

Superficialmente, Mussa quer trabalhar a transgressão⁶⁷, embora na prática, pela relativa falta de consequências, de peso narrativo, elas pareçam mais contravenções. O que ele vê como transgressão tenta costurar os dois fios narrativos, tanto o do homicídio quanto o do adultério, no esquema dos romances – o primeiro seria uma transgressão motivada pela pulsão de morte, e a outra pela pulsão erótica, que acabam misturadas, mescladas, trocadas entre si até um mesmo ato (por exemplo, o enlace amoroso de Tito

⁶⁶ Vale recuperar aqui uma passagem de *Crime e Costume na Sociedade Selvagem*, de Bronislaw Malinowski (UNB/Imprensa Oficial, 2003), livro no qual o célebre antropólogo que consolidou a “observação participante” na disciplina se interroga a respeito das leis e de suas transgressões nas sociedades que estudou. A uma dada altura, analisando um episódio de suicídio motivado pela vergonha de um rapaz ter rompido o costume de não se relacionar com um parente (o jovem Kima’i havia se envolvido com uma prima materna, fato descoberto pelo namorado dela, que o humilha publicamente), Malinowski chama a atenção para o fato de que a quebra da exogamia naquela sociedade não era algo raro – era, na verdade, até objeto de condescendência hipócrita da opinião pública, *desde que o escândalo não irrompesse frente a todos* (MALINOWSKI, 2003, pp. 65-6). No caso dos romances de Mussa, isso fica muito evidente na diferença de tratamento dado pela sociedade às mulheres transgressoras, alvos preferenciais da punição pelas autoridades, embora haja homens que incorrem na exata mesma transgressão.

⁶⁷ Uma hipótese de leitura bastante interessante seria relacionar o adultério como força motriz do erotismo em Mussa com o ensaio clássico de Georges Bataille, *O Erotismo*. Como se sabe, o argumento de Bataille poderia ser resumido – a grosso modo – como uma análise da articulação feita pelo “erotismo” entre a implementação de um interdito e sua transgressão, que o supera conservando-o. O “erotismo” batailliano estaria justamente na intensidade sentida ao nos rendermos ao ímpeto ou impulso que, instituída uma regra, leva-nos a quebrá-la; quando a transgredimos, fazemo-la valer ao máximo. Assim, tanto quanto uma inversão de Lévi-Strauss (inclusive analisado em *O Erotismo*), Mussa estaria dialogando com Bataille ao tomar como ponto de partida principal o interdito do matrimônio e sua transgressão sob forma de adultério. Nesse sentido, no entanto, vale ainda a reprimenda de Pécora – exceto a violação imposta pelas amazonas em *A Primeira História do Mundo*, os adultérios no *Compêndio Mítico* não tem nada de muito chocante, não rompem tabus.

Gualberto e Domitila, simultaneamente erótico e mortal) tornar-se irrevogavelmente *ambíguo*. Aqui, então, estaria mais um motivo para se ver nos livros de Mussa a busca de um lampejo *antropológico* no romance policial: ao tomar o adultério como um dos eixos de sua narrativa, o autor propõe – meio séria, meio jocosamente – uma base de comparação pretensamente universal, na prática uma base genérica o suficiente para englobar uma miríade de civilizações, visto que o tema do rapto de cônjuges aparece numa diversidade vertiginosa de narrativas, de muitos tempos e lugares. Se o matrimônio e o parentesco, enquanto objetos da antropologia, analisados em seus padrões, regras e repetições, renderam tantos trabalhos seminais de Morgan a Lévi-Strauss, e daí em diante, então por que não (sugere Mussa, numa zombaria séria) o adultério – seu avesso, seu oposto, seu inverso que no entanto o preserva? Conhece-se uma regra tanto, ou mais, por sua transgressão que por sua aplicação.

É como se os romances de Mussa nos propusessem outra investigação, a partir de uma hipótese muito instigante: quando provocada por uma transgressão, uma sociedade dá a ver aquilo em que acredita; faz cumprir seus valores. Tanto o homicídio quanto o adultério entrariam aí como momentos propícios a essa observação, sobretudo se conjugados, como em *O Senhor de Lado Esquerdo*, onde percebemos haver ao menos duas força em jogo no tecido social, uma coesiva (a estruturação em oposições supostamente estáveis, como homem e mulher, par e ímpar, floresta e água, esquerdo e direito) e outra dispersiva (o impulso de embaralhar as oposições, de subvertê-las, acrescentando elementos ou fundindo-os: o feitiço de Rufino é o exemplo maior). De todo modo, falta um elemento crucial: na obra de Mussa a sociedade carioca (e por extensão a brasileira), ao fazer cumprir seus valores, parece muito menos brutal do que ela é na vida real.

O mais interessante, e talvez a verdadeira singularidade do romance policial de Mussa, está mesmo na fusão, aparentemente simples e tão produtiva, entre duas narrativas que ganharam força no século XIX, mas cujos liames não se costuma explicitar tanto: as histórias de adultério e as histórias policiais. Postas em planos distintos, com uma vista como sondagem e análise das paixões, enquanto a outra é vista como jogo intelectual e aguçamento da razão, elas convergem num mesmo esquema em Mussa, explicitando uma afinidade que já estava lá – não era Machado, por exemplo, um leitor e tradutor de Poe?

Há uma pista textual, em *O Senhor do Lado Esquerdo*, que indica para essa fusão sutil que Mussa pretende realizar entre o romance de adultério e o policial, conjugando discretamente Machado e Poe. Isso ocorre na escolha do nome falso de Aniceto, o

principal suspeito: Fortunata. Trata-se de uma dupla alusão, tanto a Machado quanto a Poe. Afinal, “Fortunato” é o nome da vítima do conto “O Barril de Amontillado”, emparedado vivo pelo narrador Montresor (um gesto que também aparece no romance de Mussa, onde se conta de uma tradição macabra de emparedar mulheres vivas, a fim de manter a integridade dos edifícios), e também o nome do marido de Maria Luísa, um dos vértices do triângulo amoroso de “A Causa Secreta”, o sócio da casa de saúde com Garcia. A referência a Machado é duplamente importante: assim como o Fortunato de “A Causa Secreta” é um falso curador, pois entra no negócio com Garcia para gozar da dor alheia, a Fortunata de Mussa é uma falsa enfermeira, profissão com que a Casa das Trocas disfarça o caráter sexual⁶⁸.

Os dois moldes narrativos se fundem num novo esquema, profundamente *ambíguo*. Afinal, de um mesmo desenho geométrico, o triângulo, extraímos dois arranjos narrativos, duas possibilidades de leitura. Há a figura formada pelos vértices de criminoso, vítima e investigador. Sobreposta, há outra, formada pelos vértices que em *O Movimento Pendular* o narrador de Mussa chamou *alfa*, *beta* e *gama* – quem é traído, quem trai e com quem se trai. Ressalte-se, evidentemente, que as posições do romance policial podem se combinar de diversas formas com as posições do romance de adultério.

A sobreposição dos dois triângulos, assim, seria uma representação gráfica da solução engenhosa encontrada por Mussa, mesclando os dois tipos de narrativa numa mesma *ambiguidade*. Esta dá a ver outra afinidade insuspeitada entre os dois gêneros narrativos: como se sabe, o romance de adultério foi uma ferramenta importante, sobretudo no século XIX, para encenar e dissecar as tensões sociais. Do mesmo modo, conforme os diversos críticos do romance policial aqui mencionados, e muitos outros, esse tipo de trama também cifrou na forma literária tensões sociais muito parecidas, seja no âmbito dos valores, seja no do fluxo do dinheiro, por exemplo. Se Mussa aplica uma mescla desse tipo de narrativa ao Rio de Janeiro, resta perguntarmos: que imagem da cidade surge a partir disso? Uma imagem profundamente *ambígua*: negativa (afinal, a cobiça por mulheres e riquezas alheias atravessa toda a cidade) e positiva (afinal, a riqueza humana é vertiginosa), tanto atraente quanto repelente – um espaço físico e humano onde tudo se mistura e se troca.

É disso que trato no capítulo a seguir. Explorarei a imagem – já consagrada – de uma cidade cindida, cuja fragmentação se reflete no próprio conjunto de crenças e formas

⁶⁸ Devo este *insight* do jogo com o nome Fortunato ao professor Adriano Schwartz.

de vida de seus cidadãos. As próprias divisões parecem ainda se subdividir, gerando uma multiplicidade vertiginosa. Analiso como os romances de Mussa encontram na *tradução* uma maneira de levar essa multiplicidade ao trabalho com a linguagem e a forma literária.

Capítulo 3

No ponto futuro o doce e o sal vão se misturar

BaianaSystem

Se nos capítulos anteriores busquei nos próprios textos de Mussa um procedimento fundamental à sua escrita (a releitura, no primeiro capítulo, e a ambiguidade, no segundo), aqui isso não será necessário: o movimento inicial já foi feito por Pere Comellas, em seu artigo “Alberto Mussa e a tradução”. No texto, o tradutor e professor da Universitat de Barcelona percorre algumas passagens colhidas na obra do escritor carioca – desde *Elegbara* até *A Primeira História do Mundo*, passando também por *O Trono da Rainha Jinga* e *O Enigma de Qaf* – a fim de destacar a presença da tradução como recurso caro a Mussa.

A tradução aparece em três formas na obra do autor, segundo Comellas. A primeira é como um assunto do texto. A mistura de narração e digressão da voz principal não raro discute impropriedades na tradução de falas ou de textos internos à narrativa, como se lê em dois trechos tomados quase que ao acaso (COMELLAS, 2017, p. 189), um deles de *Elegbara* (em “A primeira comunhão de Afonso Ribeiro”) e outro de *A Primeira História do Mundo*. Em geral, tais impropriedades atingem línguas de famílias diferentes das europeias, sobretudo idiomas de origem ameríndia ou africana. As duas passagens destacadas em Comellas, por exemplo, tratam do tupi. Para o crítico, isso demonstra um interesse de Mussa “pelas línguas e a sua imensa variabilidade”, assim como pela capacidade delas de “conferir diferenças culturais” (COMELLAS, 2017, p. 189).

Um segundo uso de Mussa da tradução como recurso criativo aparece sob a forma de persuasão narrativa. A tradução serve para buscar verossimilhança ao mesmo tempo em que despista o leitor, remetendo-o a outra fonte, não necessariamente fidedigna. A grosso modo, é a estratégia consagrada nos contos de Jorge Luis Borges (e anterior a ele, como ressalta Comellas ao citar o *Quixote*). O crítico apresenta uma passagem de *A Primeira História do Mundo* em que o narrador emprega um jogo borgeano: ele se propõe a contar o mito de Jurupari, mas aponta um conflito entre a versão clássica, do nheengatu ou tupi amazônico, e sua publicação inicial, numa tradução italiana, passando então a registrar sua própria variante da história, em português. Desnortado pelo ziguezague babélico, o leitor mais ingênuo se vê predisposto ao estado de “suspensão da descrença”, enquanto o mais experimentado reconhece a alusão borgeana como pista de um pacto

narrativo específico, aliás abundante em narrativas mais próximas de uma poética pós-modernista, como parece ser o caso de Mussa.

O último uso da tradução pelo autor é ainda mais colado a Borges, segundo Comellas. Trata-se da percepção de que os desvios intrínsecos à conversão para uma outra língua também funcionam como potencialidade inventiva – seriam, a rigor, uma condição fértil para a criação. Estabelecendo um paralelo entre o clássico “Pierre Menard, autor do *Quixote*” e um conto de *O Enigma de Qaf* (a história de Yarub, o poeta que buscou uma língua com sinônimos perfeitos para cada palavra), Comellas argumenta que ambas as personagens percebem uma instabilidade inerente ao uso da palavra, sempre suscetível a novos matizes semânticos e a deslocamentos de contexto. Na história de Mussa, “justamente essa falha [de Yarub], essa insatisfação, dá origem à poesia” (COMELLAS, 2017, p. 193). Ou seja: o fracasso da iniciativa linguística das personagens coincidiria com o sucesso literário dos autores.

O artigo de Comellas, apesar dos *insights*, não está isento de problemas. Vejo dois. Primeiro, o ensaio se contenta com uma leitura do texto de Mussa que o toma como pouco mais que um decalque da literatura de Borges. Na maneira com que Comellas desenvolve o seu argumento, tem-se a impressão de que os melhores pontos da obra do carioca apenas reforçam a genialidade da obra do argentino. Mussa como reflexo, repetição, realce, que em seu uso da tradução como recurso literário intrínseco ao uso criativo da palavra chega à “mesma conclusão que Borges já chegara” (COMELLAS, 2017, p. 193). Um influenciado e sua influência. Evidentemente, é uma interpretação possível da obra de Mussa, que Comellas pode, por qualquer motivo, ter preferido não externar. Ainda assim, visto que se trata de dois autores cuja poética se baseia na reescrita como forma de desvio, como manipulação de fontes rumo a resultados imprevistos, como produção de diferença⁶⁹, caberia desenvolver ainda que pontualmente essa questão. Ou então explicitar uma crítica a Mussa, vendo-o como derivativo.

Parece-me que a melhor explicação para essa lacuna é a brevidade do artigo. É ela, aliás, o segundo problema do texto de Comellas, que em poucas páginas não chega a

⁶⁹ A ideia de se julgar um autor a partir de sua capacidade de “produção de diferença” tem por base a corrente de crítica literária marcada pelo pós-estruturalismo, de que Silviano Santiago é um pioneiro no Brasil. Uma versão resumida dessa perspectiva se encontra num ensaio de Francisco Bosco, chamado “O Futuro da Ideia de Autor” (Oca Editorial, 2019). A partir da provocação teórica de Roland Barthes no célebre “A morte do autor”, Bosco condensa diversas mudanças na forma de se conceber essa função literária. A grosso modo, mais do que a “originalidade” ou a “genialidade” (marcas de um parâmetro romântico de criação artística), para Bosco o autor deve ser capaz de *produzir diferença significativa* no trato com seus modelos. Jacques Derrida, evidentemente, é o patrono dessa linha crítica.

desenvolver todo o potencial de seu grande ponto positivo: o *insight* da tradução como procedimento decisivo para os livros de Mussa. Pode-se expandi-lo para explicar um aspecto central no Compêndio Mítico, bem como a leitura que o autor faz do Rio de Janeiro enquanto universo cultural, marcado pela convivência de práticas e pensamentos os mais diversos, não raro conflitantes. É a hipótese que norteia este capítulo.

Para avaliá-la, tomo o romance *A Hipótese Humana* (2017), penúltimo do Compêndio segundo a ordem cronológica. Nele se narra a história de Tito Gualberto, filho ilegítimo de uma rica família de origem mineira, um capoeirista e ex-seminarista, agente não oficial da polícia carioca e professor particular de latim. Como se sabe, Tito se envolve amorosamente com uma prima, Domitila, a filha de um coronel cuja propriedade rural se encontra no Catumbi, em meados do século XIX (1854, mais especificamente). Pouco depois de um encontro amoroso com Tito, Domitila morre, o que dispara uma investigação conduzida pelo capoeira a mando do coronel. Cheia de mal-entendidos e de informações sonegadas por todos os lados, a busca pelo suposto assassino envolve tanto a casa-grande quanto a senzala, onde a figura de proa é Catarino, cuidador dos cães do coronel e líder algo tirânico dos escravizados.

É em *A Hipótese Humana* que se percebe de maneira bastante clara a imagem do Rio de Janeiro como uma cidade cindida, fragmentada, com divisões que se subdividem, gerando uma multiplicidade vertiginosa na riqueza humana da cidade. A imagem da capital carioca como metrópole fraturada não é nova – “cidade partida” se tornou título de livro e canção, para além de seu histórico como conceito da sociologia urbana do Rio de Janeiro.

Exatamente por isso, convém fazer uma ressalva antes da análise do romance. Embora se possa detectar uma série de paralelos entre a discussão urbanístico-sociológica e a representação da cidade em Mussa, os textos dele são, antes de tudo, isto: representação. Imagem, retrato, codificação literária de uma realidade, necessariamente refratada pelo trabalho com a linguagem e pela fabulação de um artista criador. É claro que, a fim de ancorar personagens e enredos numa verossimilhança capaz de tornar o texto mais persuasivo, *A Hipótese Humana* e os outros romances do ciclo remetem a lugares, eventos, personagens e dados históricos. O próprio Mussa se valeu desse recurso em situações extratextuais, por exemplo em entrevistas, quando ressaltou que a ideia de

um capoeirista pago pela polícia como informante veio de supostas fontes históricas⁷⁰. Eu poderia adotar esse ângulo, quase que de checagem do romance, mas preferiria não.

Opto por enfatizar a dimensão criativa dessa imagem da cidade. Seu aspecto de fabulação. É fato que, apesar de ficcional, o Rio de Janeiro recriado por Mussa quer se mostrar convincente. Isso se deve, sem dúvida, à seleção, à articulação e à transfiguração dos dados históricos, sociais e textuais feitas pelo autor, que assim pode ser inserido numa tradição de pensadores da cidade, não raro como metonímia do Brasil, pela via da literatura, da imaginação. Mussa é mais um elo numa série de artistas e ensaístas que inventam um Rio de Janeiro ora mais, ora menos rente à realidade, porém sempre muito revelador – não necessariamente de suas qualidades. Também a representação, claro, se mostra por vezes problemática.

Isso posto, não lerei Mussa como sociólogo ou antropólogo urbano. Neste primeiro momento, tampouco destacarei os pontos de contato ou afastamento de sua obra em relação à cidade concreta, historicamente verificável, algo que deixo mais para o fim deste capítulo. *A Hipótese Humana* se define como uma obra de ficção, ou seja, como um sonho – controlado, reescrito, elaborado, editado, revisto e afinal impresso, tomando uma grande inspiração na história da cidade e nos tipos sociais que a habitaram, mas um sonho. Por isso começarei por este aspecto. Mais ao final da análise deste capítulo retomarei as questões concretas, verificáveis, que serviram de ponto de partida para Mussa, e comentarei os problemas derivados do tratamento delas pelo escritor. Por ora, importa menos que o Rio de Janeiro de Mussa tenha existido ou não, venha a existir ou não, do que a possibilidade de ele ter existido, de ele ser verossímil enquanto invenção. Enquanto desejo, hipótese, sugestão. O modo subjuntivo, afinal, pode carregar tanta informação quanto o indicativo.

Dois funerais, muitas cidades

Como que a reforçar a importância da ambiguidade e das duplicações nos textos de Mussa, *A Hipótese Humana* oferece ao leitor dois funerais. O primeiro é o de Domitila, cuja morte está no centro da investigação conduzida por Tito. O segundo é o de outro capoeirista, apelidado Tiririca, morto numa briga de rua com o protagonista. Ainda que ambas as mortes tenham sido causadas de modo mais ou menos direto por Tito, sua

⁷⁰ Um exemplo disso aparece numa entrevista ao canal no YouTube da revista *Veja*, disponível neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=8qzlhilmDR0> (acesso: 18 out. 2021).

semelhança acaba por aí. As cerimônias fúnebres, em especial, não poderiam ser mais distintas.

O funeral de Domitila vem narrado por Filomeno, homem de personalidade tranquila, escravizado responsável pelo jardim da propriedade do coronel. Tito colhe num momento mais avançado da narrativa o depoimento, que fica assim na voz do narrador:

Foi ele, Filomeno, um dos que carregaram o caixão de Domitila para o cemitério vizinho. Nunca havia participado de enterro tão degradante: um cortejo fúnebre que seguiu a pé, por um chão molhado, enlameado, cheio de poças que imundiçaram as botas do senhor. Nem os ingleses foram convidados para a cerimônia. Ficaram, à beira da cova, o pai, o padre e alguns escravos. Mais comovente até foi a cena entre sogro e genro, quando o último chega da viagem: choravam abraçados, desesperados, incapazes de compreender a transitoriedade da vida. (MUSSA, 2017b, p. 133)

A passagem apresenta traços do discurso indireto livre: embora apareça na voz do narrador, que transmite o resumo do depoimento conforme colhido por Tito, percebe-se um tom condizente com a personalidade de Filomeno, que “tinha dó de Chico Eugênio; e piedade de José Higino” (MUSSA, 2017b, p. 133). Cabem a ele, portanto, a avaliação subjetiva da cerimônia (“degradante”, “comovente”) e a suposição do tumulto interior expressa no final do excerto (“desesperados, incapazes de compreender a transitoriedade da vida”). A participação do narrador, no entanto, ganha em importância quando se observa um detalhe: a menção ao “chão molhado, enlameado, cheio de poças que imundiçaram as botas do senhor”. Ora, pouco mais de vinte páginas adiante, há uma cena em que Tito está mais uma vez lembrando seu enlace amoroso com Domitila, na qual se lê a seguinte descrição do som do ato sexual: “um som alto, úmido, característico, similar ao chapinhar de botas numa poça d’água” (MUSSA, 2017b, p. 154). A semelhança das expressões se explica pelo fato de as palavras de Filomeno serem filtradas por Tito e pelo narrador, da mesma forma que as de Tito. Mais que alinhadas, as versões se organizam segundo uma gradação: Filomeno dispõe de uma parcela de informações; Tito cruza uma parte delas com outras colhidas nos demais depoimentos; o narrador sabe tudo o que Tito sabe e mais um pouco, visto que revela ao leitor a trama para assassinar o capoeira, bem como o mistério sobrenatural da aparição de algo “não humano” após a morte de Domitila.

É preciso apontar o alinhamento e a gradação das perspectivas (sobretudo de Tito e do narrador) para apontar a importância da coincidência descritiva. Trata-se de uma espécie de rima interna da narrativa que explicita no nível frasal o paralelo entre as duas

cenas, a do enlace sexual e a da cerimônia fúnebre. É que Domitila morre de uma cardiopatia decorrente do mesmo esforço físico que produz o som de “chapinhar de botas numa poça d’água”. Além disso, e talvez mais importante, no funeral são as “botas do senhor” que pisam num “chão molhado”, com o acréscimo de uma passagem significativa: a lama que as suja. Aqui seria possível elaborar toda uma exegese simbólica, mostrando como a passagem da água (imagem neutra, se não positiva) à lama (negativa) é um correlato objetivo da diferença moral entre filha e pai, e também da fraqueza de caráter do coronel, menos capaz de se compadecer da Domitila prisioneira em vida do que do genro. Exegeses à parte, prefiro ressaltar o “degradante” da cena, avaliação atribuível a Filomeno, a Tito e sobretudo ao narrador: parece-lhes lastimável essa cerimônia vazia, presidida pelo pai e um padre, em que o marido da falecida chega com atraso, à qual “nem os ingleses” foram chamados. Destaque-se, por fim, o contraste entre o funeral esvaziado e o grau de importância da personagem na narrativa – em relação à trama, Domitila é uma das coadjuvantes principais, vértice do triângulo do romance policial enquanto vítima.

Compare-se esta cena “degradante” ao “gurufim” retratado no final do quarto capítulo. A cerimônia fúnebre de Domitila pôde ser transcrita aqui na íntegra, por ocupar apenas um parágrafo. O “gurufim”, por sua vez, ocupa pouco mais de três páginas, cheias de detalhes. Elas se iniciam com uma digressão de teor metalinguístico com vistas a apresentar o “conceito” do “gurufim”, definido como uma “festa”, “cujo anfitrião é um defunto” (MUSSA, 2017b, p. 119). Rapidamente o leitor é posicionado na cena: “estamos nos fundos da Igreja de São Gonçalo Garcia” (MUSSA, 2017b, p. 119), ao que se segue uma apresentação das maltas e nações presentes, como os congos e os marraios. Os objetos ganham cor, presença, vivacidade: há o “caixão rústico”, “velas, flores, amarrados com toucinhos, paios, carnes-secas e, fundamentalmente, botijas de cachaça” (MUSSA, 2017b, p. 120). Tito se persigna pouco antes de os presentes entoarem um canto, acompanhado por palmas, que narra como se deu a morte: “Na Santa Luzia, urutu enroscou, mastigou tiririca” (MUSSA, 2017b, p. 120). O narrador esclarece que “urutu” é uma referência ao apelido de Tito, em função de seu espírito de cobra, e “tiririca” ao falecido. Antes de voltar à condução da trama, apresentando informações essenciais ao desenrolar do enredo, o narrador se permite um aparte interessante: “A partir daquele dia, daquele gurufim, o ponto célebre que mencionava a cobra e a tiririca poderia ser entoado livremente, e a memória da luta não seria extinta” (MUSSA, 2017b, p. 121). Há, portanto,

um caráter épico na cerimônia, coroada por essa epopeia epigramática que é o ponto entoadado.

Com toda essa riqueza de detalhes humanos e de atenção do narrador, é possível até perder de vista um fato: o personagem morto era, até então, praticamente anônimo. Antes do seu “gurufim”, só sabíamos que se tratava de uma mesma figura recorrente porque o narrador o chamava de “o homem dos fígados fritos”, devido ao prato que a personagem comia numa botica na sua primeira aparição, enquanto espiava as andanças de Tito (membro de uma malta rival) pelo seu território. De fato, a importância do “homem dos fígados fritos” parece tão pequena para o desenrolar da trama que, mesmo depois de sabermos seu apelido (tão importante, ou mais, que o nome para a filosofia da capoeira apresentada no romance, pois o apelido condensa a essência – pro bem e pro mal – da pessoa), o narrador ainda assim o chama de novo de “homem dos fígados fritos” (MUSSA, 2017b, p. 121). E não se fala mais dele no resto do livro.

Chama a atenção, imediatamente, o contraste entre os dois funerais. Domitila, que é uma coadjuvante importantíssima no romance, tem um funeral descrito de modo sumário, com toda sua simbologia cifrada numa imagem muito capaz de passar em branco até pelo leitor mais atento, enquanto o “homem dos fígados fritos”, que por pouco não termina sem qualquer nomeação, tem seu funeral encenado com um peso considerável, sustentando o andamento da narrativa por mais de três páginas. Tanto quanto um desequilíbrio da composição, num livro de rendimento desigual, isso também parece um embaralhamento de tônicas e átonas, um deslocamento entre tempos fortes e fracos: à personagem da casa grande e centro da investigação, um sumário; ao pouco mais que figurante, uma cena.

O leitor certamente terá notado que as cerimônias têm composições sociais muito diferentes. Na de Domitila, o foco está em membros da casa-grande, como o pai, o padre e o genro – mencionam-se “escravos”, que provavelmente estavam em maioria, mas não sabemos de fato quantos seriam. Na do “homem dos fígados fritos”, ao contrário, o foco se volta exclusivamente para personagens populares, ou aqueles com trânsito entre mais de uma camada social, como Tito. Há o capoeira que canta, há o capoeira que entreouve a conversa do protagonista e insinua que Tito tem parte na morte de Balbino Ribeira, há os muçulos e os marraios presentes.

Infere-se, então, que tal distribuição de pesos na narrativa pode ser explicada pela concepção de Rio de Janeiro que Mussa quer apresentar no romance e no *Compêndio Mítico* como um todo, dando uma presença igual ou maior para o Rio de Janeiro popular

do que para o da elite. Isso permitiria discernir uma cidade múltipla, ou melhor, um mesmo espaço onde convivem várias cidades – um tropo, aliás, do romance policial, mas aqui adaptado à capital carioca.

Tal concepção do Rio de Janeiro pode ser encontrada em duas citações importantes. A primeira vem no início do livro, numa passagem em que o narrador está apresentando Tito, por meio de um relato de quando ele conheceu a capoeira: “É um mundo novo que se descortina. *De todos os mundos que a cidade abriga*, esse é o primeiro que ninguém lhe impõe” (MUSSA, 2017b, p. 31; grifo nosso). Mais adiante, o narrador volta a um comentário parecido, quando passa a expor o universo da capoeira, as diferentes maltas, suas composições diversas.

certas igrejas, e o território em torno delas, estavam associadas a cada uma dessas maltas. E disso advinha um conflito, *uma superposição impermeável entre cidades: de um lado, o Rio de Janeiro marginal dos capoeiras; do outro, a urbe aparente, oficial*, cuja geografia era pontuada por inúmeras irmandades católicas, inclusive aquelas constituídas por escravos e homens livres de cor, que cultuavam geralmente santos negros e coroavam seus próprios reis e rainhas, em festejos (então muito populares) conhecidos como cucumbis. (MUSSA, 2017b, p. 108; grifo nosso)

Vale reforçar o eco, ou melhor, a “rima”, entre as duas citações, ambas a respeito do universo da capoeira. É uma recorrência importante, visto que essa mesma prática aparece com destaque em *O Senhor do Lado Esquerdo*, servindo portanto como forma de criar uma ponte entre romances do Compêndio.

No caso específico de *A Hipótese Humana*, convém manter em mente um dado adicional: o livro é ambientado no século XIX, no Brasil Império, um regime político intimamente associado à escravidão. Tendo em vista o excerto mais longo, que fala explicitamente em “Rio de Janeiro marginal” e “oficial”, não teríamos uma pista de que Mussa está reativando o dualismo convencional na interpretação da cidade? A cidade de cima e a de baixo, o asfalto e o morro? A casa-grande e a senzala?

Não seria de todo um equívoco, mas tampouco seria de todo um acerto. O problema de interpretar a passagem desse modo é deixar de lado a citação anterior, que diz: “De todos os mundos que a cidade abriga”. Nele, Mussa parece cifrar na carga semântica desse “todos” (mais abrangente que um dualismo) a sugestão de uma pluralidade de urbes. Podemos reduzi-las a uma oposição marginal/oficial, um modelo mais manejável e simples, mas o faríamos por nosso próprio risco, e perderíamos de vista uma dimensão importante do romance.

Observe-se, por exemplo, o universo da capoeira: a prática é a mesma, mas as maltas se subdividem segundo critérios étnicos, geográficos, sociais. Elas têm em comum a desconfiança do Rio de Janeiro “oficial”, podendo se agrupar segundo essa oposição, mas também têm diferenças importantes que levam inclusive à morte – o “homem dos fígados fritos” que o diga.

O caso da capoeira também se repete na maneira de incorporar literariamente outro dado histórico decisivo para a ambientação do romance: a escravidão. Certo senso comum se acostumou a pensar a sociedade brasileira escravista como fundada num dualismo estrutural, quase que inapelável, entre os latifundiários e/ou senhores de escravos, de um lado, e os escravizados de outro; no máximo, com uma finíssima camada de homens livres se equilibrando entre eles⁷¹. Nessa redução conceitual, compreensível se considerarmos a intenção de abarcar processos históricos e socioeconômicos de largo alcance, tendeu-se a homogeneizar as duas camadas – sobretudo a dos escravizados –, como se o cativo chapasse todas as diferenças religiosas, linguísticas e culturais⁷².

Seguindo uma tendência da literatura contemporânea, a ficção de Mussa quer explorar exatamente essa lacuna. *A Hipótese Humana* talvez seja o exemplo mais eloquente de sua tentativa de compor um painel humano muito variado em relação aos escravizados. Isso já aparecia em *O Trono da Rainha Jinga*, mas alcança uma realização mais minuciosa em *A Hipótese Humana*.

Veja-se em maior detalhe a composição da senzala da propriedade do coronel Francisco Eugênio. Ela está descrita na página 83 do romance. Primeiro, observa-se que o narrador faz questão de mencionar as nações e origens das personagens: há os minas,

⁷¹ O caso emblemático, aqui, é o trabalho de Roberto Schwarz, apoiado numa tradição intelectual que passa pelo Antonio Candido de “Dialética da Malandragem” (ambos discutidos mais adiante neste mesmo capítulo) e pelo trabalho de Maria Sylvania de Carvalho Franco, remontando a Caio Prado Júnior. A fidedignidade dessa visão tem passado por várias críticas de historiadores, e o debate começa a alcançar os estudos literários. Em livro recente (*Dois Formações*, Arquipélago Editorial, 2021), Luís Augusto Fischer, por exemplo, incorpora as interpretações de João Fragoso e Jorge Caldeira (entre outros) que colocam em xeque o esquema de Caio Prado Jr. ao ressaltarem a dinamicidade da economia no interior do Brasil, menos dependente da lógica da *plantation* que fundamenta a visão de Caio Prado Jr. e, por tabela, dos seus seguidores mais ou menos assumidos. Mais ao final da análise, em busca dos limites na concepção humana e social do Rio de Janeiro de Mussa, voltaremos à possibilidade de aplicação dos *insights* de Roberto Schwarz e seguidores na obra.

⁷² Vale lembrar que um crítico como Alexandre Eulalio achava urgente uma atenção maior à antropologia já em meados dos anos 1980: “O enriquecimento da crítica literária tem que se dar assim, em nosso meio, pela interpenetração não apenas com a Sociologia (o que acontece pelo menos desde o projeto desanctisiano de Sílvio Romero) mas principalmente com a História e a Antropologia, *muito em especial com esta última*, com a Psicanálise e com o urgente conhecimento da teoria e da prática de outras artes” (EULALIO, 1993, p. 15; grifos nossos). É de se crer que uma atenção maior à antropologia talvez induzisse a uma relativização desse vício mental de se considerar a grande variedade de povos africanos e indígenas como “escravos” ou “índios”, perdendo de vista as nuances internas. Se aqui destaco Eulalio, é por ele defender a inclusão de duas disciplinas que se mostram essenciais à obra de Mussa (História e Antropologia).

como Elpídia, Filomeno e Catarina; há os caçanjes, como Damiana e Galdino; há os nascidos no Brasil. Três páginas adiante, explicando a origem do termo “mina”, o narrador especifica ainda mais: tal denominação poderia se referir na verdade a diversas etnias da África Ocidental, como os iorubás, os nagôs ou os jejes, que é o caso dos minas da senzala.

Tal diversidade na paisagem humana da senzala não deixa de provocar tensões e conflitos de poder internos, por exemplo. Catarino, o guardador dos cães da propriedade, é um temido feiticeiro, talentoso: domina várias línguas (“Além do próprio idioma e [do] oficial do Império, falava o fula, o nagô, o hauçá e o francês” – MUSSA, 2017b, p. 89), tem um repertório grande de cantigas, e infundia medo no próprio coronel, cuja vontade mais de uma vez Catarino conseguiu dobrar para seus próprios objetivos. Tal perfil imponente acaba se chocando com o de Elesbão Inhambane, de fé muçulmana e de origem onde hoje é Moçambique, o escravizado mais próximo de Ana Felícia (mulher do coronel Chico Eugênio). A briga se dá porque se encontra, entre as coisas dele, um Alcorão, roubado e denunciado por Catarino ao coronel, que se vê dividido em suas lealdades: ou à mulher a defender Elesbão, ou ao escravizado a amedrontá-lo.

Esses dados do romance permitem entrever um padrão na obra de Mussa: a fragmentação insistente. A partir da noção de “escravizados”, por exemplo, o romance apresenta uma subdivisão em nações e irmandades. Uma nação como os “minas” passa por outra subdivisão: iorubás, nagôs e jejes. Ocorre algo parecido nos outros romances: os povos indígenas em *A Primeira História do Mundo* se subdividem em tupis, tupinambás, goitacás, etc; a polícia em *O Senhor do Lado Esquerdo* se fragmenta em distritos e delegacias; os portugueses que moram na vizinhança dos ciganos em *A Biblioteca Elementar* perseguem quem julgam como cristãos-novos. Tais fragmentações são acompanhadas de disputas internas que podem relativizar, por um breve momento, a hierarquia geral: Catarino é capaz de constranger e quase que comandar o proprietário; a delegacia da praça Mauá, em *O Senhor do Lado Esquerdo*, se rebela contra a chefia de polícia e conduz investigações por si (ainda que, ao fim e ao cabo, não alterem a hierarquia pré-estabelecida – no final das contas, o coronel mantém o poder, por exemplo). De todo modo, nota-se que há uma *proliferação de subdivisões*, que não chegam a se reintegrar num todo maior, anterior ou posterior.

Quanto à reintegração, talvez uma rápida leitura comparativa ajude a esclarecer essa questão. Tome-se o caso de Milton Hatoum. Ele também oferece um panorama humano que tende a essas subdivisões. Na população de Manaus que habita seus

primeiros romances, os narradores apresentam recortes possíveis, fragmentações: as personagens indígenas não levam a mesma vida que os imigrantes, por exemplo. Estes imigrantes também têm divisões internas: os libaneses e seus herdeiros têm uma experiência muito distinta do fotógrafo alemão Dorner, em *Relato de um Certo Oriente*, além de outras referências culturais, religiosas, etc. Nem se mencione, então, o caso dos personagens nascidos a meio caminho desses universos, como o narrador de *Dois Irmãos*. Percebe-se, portanto, um movimento similar nesses romances de Hatoum e nos de Mussa.

No entanto, e o caso de *Dois Irmãos* aqui seria paradigmático, em Hatoum há também um movimento contrário, como que a frear ou conter essa tendência de fragmentação e subdivisão, ou melhor, a reaglutiná-la. Trata-se do enquadramento da *modernização*, lida como um fenômeno totalizante e, em certa medida, homogeneizador, manifesto em coordenadas nacionais, embora se dê transnacionalmente. É essa modernização o conflito central de *Dois Irmãos*, cifrado nas figuras de Omar e Yaqub, representando quase que dois tipos de *ethos* presentes no país periférico, com o triunfo trágico da mentalidade de Yaqub, mais afim à racionalização, à frieza, à instrumentalização dos outros, à sua dominação e ao seu aniquilamento, enfim. Depois de desvelar uma paisagem social tão rica em diversidade quanto a natureza que a abriga, o romance de Hatoum reintegra esses fragmentos numa totalidade distinta, *deteriorada* pela perda das possibilidades humanas que a modernização rejeita e destrói. A Manaus de *Dois Irmãos* sofre o mesmo ataque que outras capitais periféricas, produzindo – ou melhor, reproduzindo – as mesmas feridas de tantas cidades modernas: pobreza, desigualdade, exclusão, violência. São Paulo, Manaus, Rio de Janeiro, ou Johannesburgo, Mumbai, Kuala Lumpur, Cidade do México, Kinshasa, tanto faz: a modernização tende ao mesmo resultado brutal e uniformizador, pertence à mesma totalidade capitalista.

Esse movimento de reintegração a uma unidade – ainda que falha, ainda que lacunar – se observa nos próprios narradores. Eles costumam compartilhar o impulso de tornar coerentes as histórias de esgarçamento e destruição que testemunharam direta ou indiretamente. Restringindo-nos aos romances iniciais, os mais celebrados de Hatoum, vemos que tanto o Lavo de *Cinzas do Norte*, que reúne as peças do quebra-cabeças chamado Raimundo, quanto o destinatário das histórias colhidas pela protagonista de *Relato de um Certo Oriente* se assemelham ao narrador de *Dois Irmãos* em sua busca pelo sentido (no singular) daqueles dramas humanos, cuja decifração passa por esse processo global chamado modernização capitalista.

Compare-se o caso Hatoum ao narrador típico de Mussa. Como vimos, a tendência deste é antes à exposição e à fragmentação cada vez maior do universo cultural de suas personagens. Exibido e intrusivo, ele não perde oportunidades de desfilarem sua erudição sobre particularidades geográficas, sociais, históricas, recortando ainda mais cada segmento de população. É verdade que em contrapartida ele não se furta a generalizações, as quais se poderia tomar como tentativas de reintegrar cada minúcia num todo: uma delas, por exemplo, seria a categoria de Mito (decisiva no *Compêndio Mítico*), ou então a categoria de Adultério, a atravessar a pentalogia e servir como eixo de *O Movimento Pendular*. No entanto, essa generalização é tão ampla, tão abrangente e vaga, que na prática não reintegra nada, já que conecta tudo com tudo, esvaziando o sentido dessas ligações. Veja-se o caso do Adultério, que se mostra uma constante na história da humanidade, cobrindo desde a Guerra de Troia até o romance burguês, de Sherazade à China Imperial, dos neandertais aos cariocas sob Hermes da Fonseca – sociedades, mentalidades e vidas muito distintas em todos os outros aspectos. A largueza da categoria do Adultério a torna inoperante.

É nesse sentido que me referi ao Rio de Janeiro de Mussa como uma *cidade múltipla*, mais do que partida. Ela tende a se fragmentar, irradiando universos culturais os mais distintos, que se cruzam de maneiras imprevistas e geram novos universos culturais, num processo de retroalimentação. Isso tangencia a própria estrutura como que aberta de alguns dos romances, com contos enganchando-se em romances que se engancham em ciclos de romances, etc. O motor das histórias (o adultério, por exemplo) tem tamanho grau de generalidade que se comporta às mais diversas ambientações e escalas, seja numa pequena aldeia no litoral do estado do Rio de Janeiro, seja no deserto habitado pelos povos árabes pré-islâmicos. O potencial de especificação e subdivisão poderia ser infinito, com conjuntos cada vez menores, encontrando seus limites apenas no conflito de que trata cada história.

Se for verdade, essa tendência à multiplicidade não passaria de um desdobramento de algo contido em germe já no primeiro livro de Mussa, *Elegbara*. Ao menos é o que se pode extrapolar da leitura de Hermano Vianna, conforme seu prefácio à segunda edição do conjunto de contos:

eu sempre lia tudo não como um espelho que refletia “nossa” própria imagem, ou nossas próprias obsessões culturais, mas sim como um lago, por vezes turvíssimo, que *dispersava o reflexo* de nossos mitos (profundamente verdadeiros, não duvido) através de um *emaranhado de linhas de fuga* que desafogavam os “nós” (no sentido tanto do *plural* de nó quanto *plural* de eu)

que em tantos momentos sufocaram a literatura – e as artes em geral, e também a antropologia, a ciência, a política e assim por diante – do Brasil. (VIANNA *apud* MUSSA, 2005, pp. 7-8; grifos nossos)

À parte o tom algo bombástico da passagem (talvez a generalidade e as extrapolações todo-abrangentes do narrador de Mussa tenham algo de contagioso), a percepção de Vianna parece concordar com essa tendência à subdivisão e à fragmentação de que falei. Se o mito fundador do Brasil é o tal “encontro das três raças”, Mussa estaria inserido na tendência (em que consta, por exemplo, o romance *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves) de dispersar esse modelo por meio de um fracionamento interno a cada uma das raças. A uma equação simples de três termos (português + africano + indígena), se seguiria uma equação muito difícil de computar, pela mera infinidade de termos (“africano” se tornaria algo como: africano [caçanje + mina {ioruba, nagô, jeje}], sendo que cada um desses termos poderia se desdobrar em subconjuntos). Ainda que se mantivesse a relação geral do conjunto maior, dentro dele sempre caberia outra fragmentação, a exemplo do que acontece entre o conjunto dos números naturais e o dos reais (entre os naturais 0 e 1, há um conjunto infinito de números reais). Nesse processo, que me parece difícil de observar em *Elegbara* mas palpável no *Compêndio Mítico*, a tal identidade brasileira de fato surgiria “dispersa”, “emaranhada” e submetida a “linhas de fuga”, conforme as expressões de Vianna. No mínimo, deveria ser grafada como *identidades*, se é que o termo ainda caberia.

Não se depreenda daqui nenhum superlativo da obra de Mussa, como se um gênio singular tivesse decifrado afinal o enigma em torno do ser fundamental do Brasil ou algo do tipo. Na verdade, Mussa não está sozinho nessa reconfiguração de sua matéria segundo as coordenadas da multiplicidade; parece-me perfeitamente possível explicar isso segundo algumas circunstâncias do debate intelectual e criativo, no qual Mussa não tinha como não se inserir. A necessidade de ampliação dos parâmetros e de atenção às subdivisões dentro de uma determinada identidade cultural tampouco é da década em que Mussa escreve a maior parte do *Compêndio*, a década de 2010. Vem de antes.

Afinal, a proliferação de subdivisões e a visada do Rio de Janeiro como cidade múltipla se alinham sem muita dificuldade às coordenadas dos chamados Estudos Culturais. De fato, se pensarmos numa versão simplificada (mas, espero, não distorcida) de um método geral dessa perspectiva crítica, bem se poderia enxergar um procedimento afim ou análogo à proliferação de subdivisões, que teria como consequência a imagem

das cidades – ou regiões, ou países, ou continentes, etc – como portadores de uma multiplicidade, em busca de uma maior clareza da complexidade do assunto.

Tomando o anglo-jamaicano Stuart Hall como um primeiro exemplo, sua discussão em torno da identidade e das movimentações sociais e políticas é pautada por essa mesma tendência a apontar cisões, frações, recortes, distinções dentro de conceitos outrora chapados ou pouco desenvolvidos. A partir da sua leitura de Gramsci e Althusser, Hall efetua um desmonte de macrocategorias, por exemplo o sentido de “black” no Reino Unido de seu tempo, um termo que a princípio teria unido setores marginalizados da população recém-imigrada, mas que acabou passando por cima de cisões importantes, como a diferença entre oriundos do Caribe, da África e da Ásia. Em diálogo com os feminismos e a psicanálise, Hall assimilou ideias em favor de uma perspectiva que reconhecesse *a.* a existência de fronteiras internas à composição de cada sujeito, bem como e sobretudo em grupos sociais; *b.* o fato de que a identificação com certas categorias não implica necessariamente a adesão a nenhuma outra, de modo que se reconhecer negro, mulher, imigrante, trabalhador, etc. ou qualquer categoria do tipo não leva a pessoa a automaticamente se posicionar como progressista ou conservadora, reacionária ou revolucionária, etc.⁷³

Da mesma forma, e do outro lado do Atlântico, o norte-americano James Clifford efetuou no seu clássico estudo “Travelling Cultures” um movimento parecido rumo a essa tendência à subdivisão. Verdadeira petição de princípios, o ensaio busca outro pressuposto em sua abordagem da antropologia e da história, concentrando-se não naquilo que se mantém fixado, mas no que se movimenta; não em quem fica, mas em quem circula; não no que permanece, mas no que se troca. Assim, os grupos sociais se veem subdivididos de forma a refinar a percepção da complexidade das relações internas e mesmo externas, implicando uma *desessencialização* geral – mesmo a tribo mais isolada mantém algum nível de vínculo com outros grupos, às vezes um ou outro membro já viajou muito e para longe, etc⁷⁴.

⁷³ A investigação de Stuart Hall em torno do sentido de “black” na cultura popular sua contemporânea aparece de modo bem desenvolvido no ensaio “What is this ‘black’ in black popular culture?”, de 1992, coligido em *Essential Essays – vol. 2* (HALL, 2019, pp. 83-94). Descrevi nesse parágrafo um procedimento geral de Hall, identificável em diversos ensaios, mas um exemplo que me parece muito pertinente dessa “proliferação de subdivisões” e dessa “desessencialização” está na clássica análise de conjuntura “The Great Moving Right Show”, de 1979, na qual o autor tenta compreender a ascensão de Margaret Thatcher, decupando em vários planos o apelo ao seu programa – análise não menos impressionante por ter sido feita a quente.

⁷⁴ “Travelling Cultures” é o ensaio de abertura do livro *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (Harvard University Press, 1997, pp. 17-46). Vale ressaltar que nessa edição o texto é seguido pelos comentários de autores afins à perspectiva de Clifford, como Homi K. Bhabha e Stuart Hall,

Por fim, há o importante sociólogo e pensador Paul Gilroy, cujo clássico *O Atlântico Negro* defende uma mudança de paradigma. Não mais as “roots”, as raízes, que colocaram a imagem das filiações, heranças, legados no centro das atenções de movimentos políticos e culturais pela afirmação da identidade negra. Em vez disso, Gilroy defende uma opção pelas “routes”, as rotas, uma imagem que se mostra mais aberta às diferenças internas e às composições heterogêneas – as identidades negras, em resumo. A dolorosa imagem do Oceano Atlântico, associado ao tráfico de escravizados, abre outra possibilidade, de uma circulação e troca de conhecimentos, saberes, práticas e filosofias, seja no Caribe, seja na América do Norte, seja na costa africana, seja nos pontos intermediários entre elas⁷⁵.

Esse rápido desvio por alguns ícones dos Estudos Culturais se justifica quando se percebe que o mesmo Gilroy foi usado por Hermano Vianna para compreender a obra de Mussa. Diz o antropólogo que “a escrita do carioca Alberto Mussa é produto complexo do fluxo e refluxo transatlântico, alargando a percepção do nosso local, brasileiro, na diáspora negra” (VIANNA, 1999). Escrevendo por ocasião do lançamento de *O Trono da Rainha Jinga*, Vianna destaca a presença de Exu no *Elegbara* (que depois viria a prefaciá-lo), vendo no “orixá mensageiro, senhor da comunicação” o “abridor dos caminhos do ‘Black Atlantic’” (VIANNA, 1999). Embora pouco enfatizada desde então, a ponte entre os Estudos Culturais e a obra de Mussa foi inaugurada há literalmente décadas.

As afinidades entre essa perspectiva teórica e a realização literária de Mussa são autoevidentes. Não seria difícil, por exemplo, percorrer as obras de alguns desses pensadores e conectar seus conceitos a passagens dos textos de Mussa, como se sua ficção ilustrasse a teoria. Para ficar num exemplo rápido, creio que boa parte do capítulo anterior, sobre a ambiguidade como procedimento literário caro ao romance policial de Mussa, pode ser remetido à discussão de Homi K. Bhabha, por exemplo em *The Location of Culture*, sobre a ambiguidade. Seria um artigo interessante. Aqui, no entanto, vou em outra direção

Prefiro lembrar alguns dados extraliterários relevantes que ancoram empiricamente a ligação de Mussa com os Estudos Culturais. O próprio Hermano Vianna

mostrando a proximidade e o diálogo desses vários autores. Antes de mim, a aproximação de Mussa a Clifford já foi feita por Felipe Bastos Mansur da Silva (2021, p. 206).

⁷⁵ A edição brasileira do trabalho de Paul Gilroy se chama *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência* (São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012).

ajuda a entendê-la. A julgar por seu depoimento⁷⁶, Vianna conheceu a obra de Mussa por uma indicação de Yonne de Freitas Leite, professora da UFRJ. Note-se que é a mesma faculdade onde Mussa estudou Letras no final dos anos 1980; onde teve aula com Yonne; onde ela o inspirou a estudar o tupi. Mussa dedica à professora o conto de abertura de *Elegbara*. Isso situa o escritor num ambiente acadêmico e cultural que torna altamente provável seu contato com os conceitos dos Estudos Culturais (afinal, é um ambiente compartilhado com Hermano Vianna, que os conhecia, mais ou menos na mesma época), então em alta no mundo anglo-saxão, e por conseguinte em universidades periféricas como as nossas. Tem-se então um jovem aspirante a escritor, que estudava no seu mestrado o impacto das línguas africanas no português brasileiro e era pesquisador-bolsista do Centro de Estudos Afro-Asiáticos da Universidade Cândido Mendes – centro e universidade que hoje estampam a edição de *O Atlântico Negro*, de Paul Gilroy, feita em parceria com a editora 34.

Talvez seja o caso de relativizar. Por exemplo: é verdade que essa edição de Gilroy só ocorreu em 2001; Mussa só publicaria seu primeiro livro em 1997. Também é verdade que o que aponte são ilações, conjecturas, possibilidades. São extrapolações baseadas em dados dispersos e em depoimentos pessoais, que tem lá seu grau de confiabilidade. Não me parece, porém, que a inferência seja infundada. É possível que Mussa tenha entrado em contato com esses teóricos dos Estudos Culturais naquele momento, ou pouco depois; se não, também é possível que ele tenha ouvido falar da discussão, dos conceitos, das posições defendidas por esses autores, visto Mussa estar inserido no ambiente da pós-graduação, onde esses assuntos são corriqueiros e os debates se espriam pelos corredores dos departamentos com notável agilidade. Eu iria além: me parece improvável que um jovem acadêmico carioca interessado na questão afro-brasileira na literatura e no idioma, na virada dos anos 1980 para os 1990, tivesse passado incólume à discussão, direta ou indiretamente.

Independentemente do contato, resta a evidência na obra. Além da questão das subdivisões, outro ponto de contato entre os textos de Mussa e as teorias dos Estudos Culturais é a consciência das *mediações*. Trata-se quase que de uma necessidade lógica. Havendo tamanha capacidade de subdivisão interna, tamanha diferença entre os universos que compõem a cidade, havendo o imperativo da convivência (não raro conflituosa),

⁷⁶ Hermano Vianna escreveu a respeito da professora Yonne de Freitas Leite no início de 2015, na coluna que tinha no jornal *O Globo*, conforme se lê em: <https://oglobo.globo.com/cultura/o-legado-de-yonne-leite-15062412>. (acesso: 04 out. 2021)

como não surgiriam figuras a habitar mais de um desses universos? Está arranjado o cenário para alguém desempenhar esse papel; falta apenas o ator específico.

No caso de *A Hipótese Humana*, já se pode adivinhar, é Tito quem Mussa quer que desempenhe esse papel. Se insisto na sua caracterização como um capoeirista professor de latim, é porque esta condição pretende ilustrar justamente a convivência entre mundos. O texto insiste nisso. Observe-se, por exemplo, a seguinte descrição de Tito, colada à perspectiva do coronel: “[Chico Eugênio não] acredita que Tito venha a se tornar um verdadeiro padre. É uma criatura do limbo: *não se encaixa precisamente* em nenhum papel, em nenhuma função social.” (MUSSA, 2017b, p. 32; grifos nossos). Trata-se de um jogo do narrador, um negaceio evidente: *porque não se encaixa precisamente em nenhum papel*, quer dizer, nenhum dos papéis previstos pela ordem da cidade, Tito se encaixaria perfeitamente no papel de mediador. Pode transitar entre a senzala e a casa-grande, entre as casas elegantes do centro e as rodas de capoeira, entre os idiomas africanos e o latim, de uma maneira que se assemelha, mas não coincide exatamente (pela presença mais expressiva da cultura popular na configuração da personagem), com os agregados de um Machado de Assis, por exemplo.

Recuperando Comellas, lembremos esse dado da história: Tito é um tradutor. Ensina latim a quem fala português. E aqui convém mencionar outra cena bastante importante do livro, quando Tito se aproxima de um par de moças (acompanhadas pela tia de uma delas) que podem elucidar suspeitas de sua investigação. Uma delas, desconfia o detetive, tem relações com o marido de Domitila. Tito segue as duas até uma exposição sensacionalista, com uma série de “esquisitos” (MUSSA, 2017b, p. 97) em exibição para o público carioca requintado. A última atração são xifópagas, encerradas numa jaula, acima da qual se lê: *duae animae in corpore uno*.

Tito tem, naturalmente, sorte: Isaura, aflita, lê a frase e pergunta à tia se aquele ser é mesmo um animal. Mas a mulher não sabe latim. Ele, então, tem a oportunidade de intervir; e faz a tradução: *duas almas num só corpo*. E como, além de sorte, tem malícia, faz a elas, e a si mesmo, um questionamento metafísico: se não seria o contrário; se não haveria, nas xifópagas, apenas uma alma, esgarçada naquele corpo duplicado. (MUSSA, 2017b, p. 97)

Nesta cena em que Tito pratica a tradução, há um emaranhado de linhas de interesse para a compreensão do romance e do Compêndio como um todo. No caso específico de *A Hipótese Humana*, trata-se de uma passagem importante para a progressão do enredo, pois aqui se encaminha a investigação em torno da moça suspeita, que Tito

descobre estar envolvida num caso extraconjugal com o marido de Domitila. O investigador perseguirá essa hipótese quase até o fim do romance, convencido de que ela explicaria a morte (e assim ficará parcialmente enganado, vítima da própria rixa).

Além disso, há a prática da tradução em si. Expandindo o *insight* de Comellas, nota-se que Mussa traz com frequência essa operação linguística para cenas dos romances do Compêndio Mítico. Em *O Trono da Rainha Jinga*, por exemplo, o final traz Inácio – escravizado letrado de Mendo Antunes – traduzindo do quimbundo o canto que condensa a missão da irmandade. Em *A Primeira História do Mundo*, um dos suspeitos de mandar matar o serralheiro se vê numa caçada em que, por um equívoco linguístico, quase é morto por uma onça-parda – supôs que “suaçurana” (segundo o romance, em tupi “suaçu” designa o veado; e “rana”, “similar a”) fosse sua presa, e não um possível predador. Se considerarmos Tito como um tradutor de mundos ou universos (da casa-grande à senzala e desta àquela; do Rio marginal ao Rio oficial e de volta) mais que de palavras literais, seria possível cobrir todo o Compêndio nessa chave da tradução. Afinal, em *O Senhor do Lado Esquerdo*, tanto o velho Rufino quanto o inspetor Baeta podem ser considerados tradutores: Rufino, do mundo sobrenatural para o natural, e vice-versa; Baeta, do mundo da malandragem para o da polícia, e o contrário.

Detenhamo-nos no excerto das xifópagas, pois ali parece se concentrar ainda outra pista. Trata-se do questionamento metafísico que Tito faz às moças e a si mesmo: duas almas em um só corpo ou uma alma esgarçada em dois corpos? Ora, no percurso pela obra de Mussa, vê-se que a imagem do duplo tem uma recorrência importante. O próprio Tito pode ser lido nessa chave: é o duplo de si mesmo (investigador da morte de Domitila e indireta e não intencionalmente responsável por ela; a cobra que morde o próprio rabo); é também o duplo de Baeta, por exemplo – Tito é o marginal que frequenta a lei, enquanto Baeta é a lei que frequenta a marginalidade. Se o tema do duplo, o procedimento da tradução e os questionamentos metafísicos coincidem na cena das xifópagas, isso certamente indica algo importante.

Não me parece absurdo propor que essa cena condensa imageticamente uma meditação a respeito do Rio de Janeiro. Uma espécie de metáfora. Há um paralelo possível entre o dilema corpo *versus* alma visto nas xifópagas e uma possível ampliação semântica para a própria cidade do Rio de Janeiro. Uma paráfrase: esta cidade múltipla tem duas almas (uma marginal e outra oficial) num só corpo (espaço geográfico), ou seria o inverso, uma alma (a identidade profunda da cidade, buscada por essa investigação mítica em cinco romances) dividida em dois corpos (sobreposição espacial)? Insisto: esse

questionamento por inversão da frase latina se constrói a partir da “intervenção” de Tito, o tradutor literal do romance, que o vê como mediador por excelência dos “mundos que a cidade abriga”.

Seria o caso, então, de observar mais a fundo o protagonista. Neste ponto da argumentação, me parece impossível continuar adiando a análise de uma figura que tem rondado estes capítulos, um espectro a assombrar a literatura de Mussa: o malandro. Estereótipo da cultura carioca, personagem atávica que volta e meia surge para louvar, condenar ou explicar a cidade e o país, o malandro já teve sua morte e sua ressurreição decretadas, inclusive numa mesma canção: “o cadáver / do indigente / é evidente / que morreu / e no entanto / ele se move / como prova / o Galileu” (BUARQUE, 1979).

Malandramente

Mais acima, ao discutir o diálogo entre a obra de Alberto Mussa e os Estudos Culturais, apenas mencionei a possibilidade de compreendê-la à luz de Homi K. Bhabha. Disse que iria em outra direção. É o caso, agora, de tomar um terceiro caminho: nem a confirmação da teoria pela obra literária, nem a pincelada sociológico-biográfica; colocarei em atrito uma das formulações de Bhabha e os resultados estéticos da literatura de Mussa. Em específico, a questão dos estereótipos.

O texto de Bhabha a que me refiro é “The other question: stereotype, discrimination and the discourse of colonialism”, um dos ensaios de *The Location of Culture* (1994). Datado de 1992, ele se encaixa num momento de grande interesse pelos Estudos Culturais ao redor do mundo. Logo após o fim da Guerra Fria, as correntes de inspiração marxista passaram por uma crise de identidade (quase se diria uma “baixa” do seu “valor” no “mercado das ideias”), ao mesmo tempo em que o avanço da globalização facilitou o trânsito internacional de acadêmicos. Combinados, os dois fatores permitiram que intelectuais de origens externas aos grandes centros (mas formados nas suas universidades de elite) chegassem a posições de destaque nesses mesmos países. Um dos ícones dos Estudos Culturais, Bhabha é o maior exemplo dessa tendência.

Isso se deve em grande medida ao estofamento teórico mobilizado pelos seus artigos, que não raro misturam referências à psicanálise lacaniana, à antropologia cultural de matriz anglo-americana, à chamada discussão pós-colonial, à história social, ao pós-estruturalismo francês e, o que nos interessa mais aqui, aos estudos literários. Em seus estudos, Bhabha costura ideias desses diversos campos, articulando nomes como Frantz

Fanon, Edward W. Said, Michel Foucault, Jacques Derrida, Jacques Lacan, os já citados Stuart Hall e James Clifford, entre muitos outros. (Muitos mesmo.) Como se vê, é uma abordagem teórica inspirada por autores cujo estilo costuma ter tanto densidade conceitual quanto obscuridade expositiva. Bhabha não será exceção.

O título do ensaio em questão já o evidencia. Cada um de seus substantivos poderia se desdobrar em outros ensaios longuíssimos, muito além das quase vinte páginas dele: “stereotype”, “discrimination”, “discourse” e “colonialism” (no subtítulo), em si, seriam assunto de cursos anuais inteiros, ou então de décadas de projetos de pesquisa. Além disso, há o jogo ambíguo do título principal, visto que “the other question” em inglês pode ser lido como “a outra questão” ou “a questão do Outro” (expressão esta que, em si, também tem ambiguidade: “Outro” aqui pode ser complemento nominal, a indicar o alvo da questão, ou adjunto adnominal, a indicar posse dela) já introduzindo um conceito (a alteridade) tão abrangente quanto abstrato, tão decisivo quanto vago. Levando-se em consideração que isso é só a abertura do ensaio, parece temerário tentar um resumo de poucos parágrafos para prosa tão densa e intrincada. Arriscarei.

A grosso modo, o ensaio de Bhabha se interessa pelos estereótipos em sua característica, digamos, operacional; quer avaliá-los pelos seus efeitos concretos, políticos, numa sociedade marcada pelo poder colonial, que se vale deles para perpetuar a dominação (aqui se nota a marca de Foucault – é seu conceito de “discurso” que Bhabha está mobilizando). Desse modo, importa menos a correspondência, a fidedignidade do estereótipo a uma imagem “real” ou “falsa” do grupo representado. Bhabha observa que os estereótipos, enquanto discurso, sequer se pautam por uma coerência, muitas vezes mantendo ao mesmo tempo ideias contraditórias sobre o grupo estereotipado: “the black is both savage (cannibal) and yet the most obedient and dignified of servants (the bearer of food); he is the embodiment of rampant sexuality and yet innocent as a child” (BHABHA, 1994, p. 82). Há uma série de matices conceituais, casos, subcasos, diálogos conceituais explícitos e implícitos, mas no geral Bhabha quer destacar isso: o estereótipo funciona como uma formulação contraditória, que se relaciona à própria ambivalência do poder colonial em relação aos povos subjugados, os quais ele deseja assimilar e aniquilar, absorver e apagar.

Bhabha identifica no estereótipo uma espécie de “sutura” discursiva, que mantém vivas as faces contraditórias a constituí-lo (BHABHA, 1994, p. 80). Circulando na sociedade, o estereótipo tem pelo menos dois efeitos enquanto “discurso” no sentido foucaultiano, isto é, articulação de ideias e práticas sociais que instauram um regime de

verdade com efeitos visíveis e duradouros na vida política da sociedade. De um lado, o dos subjugados, o estereótipo intensifica as fraturas internas ao grupo, as cisões inclusive subjetivas, como se quisesse produzir uma paralisia que facilitasse a dominação. De outro, o dos subjugantes, o estereótipo consolida a separação hierárquica entre colonizadores e colonizados, ao mesmo tempo em que a justifica – qualquer que seja a alternativa do polo contraditório (recuperando o exemplo anterior: selvagem ou manso, sexualizado ou inocente), a suposta necessidade de dominação se mantém no discurso⁷⁷.

Esse sobrevoou, esse resumo temerário já nos permite observar ao menos duas ideias fundamentais para a análise dos estereótipos feita por Bhabha. A primeira delas é que o estereótipo se mostra uma questão seriíssima: trata-se de um recurso altamente nocivo utilizado pelo poder a fim de perpetuar-se, uma espécie de “cola” retórica que não só mantém unidos o lado ideológico e o efetivo da dominação, como também restringe os movimentos dos dominados. A segunda ideia é que o estereótipo dificilmente pode ser desmontado desde dentro. Não basta que se reforce o lado positivo do estereótipo, não basta botá-lo de cabeça para baixo, pois ainda assim se permanece em sua órbita, em sua zona de atração. Como de hábito em seus ensaios, aqui Bhabha procura desfazer as polaridades conceituais em busca de um “terceiro espaço” que permita repensar – e de preferência desmontar – o esquema anterior; situa-se não no polo positivo, nem no negativo, mas no espaço *entre* eles, a fim de fugir transversalmente do esquema estabelecido e pensar de uma nova maneira. Não à toa, mobiliza-se tamanho aparato de conceitos para sair desse regime de verdade consolidado pelo poder colonial.

A aproximação desse ensaio à obra de Mussa não deve ser feita sem as devidas mediações. É necessário apontar, desde logo, que Bhabha está pensando de maneira ampla e relativamente vaga a respeito do colonialismo, um processo histórico-social complexo e dilatado no tempo, um fenômeno no qual a produção literária de Mussa não encaixa exatamente (pois foi produzida no século XX e XXI), ainda que o tematize. A essa amplitude e generalidade (próprias da teoria, em certo sentido), derivadas de reflexões oriundas de zonas geográficas sob o domínio inglês, os romances do

⁷⁷ “[The] colonial fantasy does not try to cover up that moment of separation. It is more ambivalent. On the one hand, it proposes a teleology – under certain conditions of colonial domination and control the native is progressively reformable. On the other, however, it effectively displays the ‘separation’, makes it more visible. It is the visibility of this separation which, in denying the colonized the capacities of self-government, independence, Western modes of civility, lends authority to the official version and mission of colonial power. (...) What is visible is the *necessity* of such rule which is justified by those moralistic and normative ideologies of amelioration recognized as the Civilizing Mission or the White Man’s Burden.” (BHABHA, 1994, pp. 82-3).

Compêndio opõe situações singulares: o Rio de Janeiro, dentro do império luso-brasileiro, em cinco momentos específicos de sua longa história. Uma terceira diferença está na escolha da modalidade e do gênero textual empregados: Bhabha produz uma dissertação acadêmica, uma crítica filosófica e conceitual; Mussa escreve um romance, um texto criativo e figurativo. O contexto externo é outra diferença, aliás óbvia, com Bhabha escrevendo em meados dos anos 1990, e Mussa nos anos 2010, com duas décadas de intervalo.

Apesar dessas diferenças relevantes, ainda assim parece razoável aproximá-los em torno da questão do estereótipo. Afinal, Mussa se vale deles em suas obras, e não apenas do malandro. Escrevendo sobre *O Enigma de Qaf*, um dos reparos que Cristhiano Aguiar faz ao autor é justamente sobre os estereótipos ali empregados, em particular na construção de personagens femininas: para o crítico, Mussa desliza na representação delas, empregando um exotismo sem “tom paródico ou desconstrutor”, em personagens marcadas por um “mistério”, “perdição” e “obscuridade”, sexualizadas conforme a imagem “clichê” da “cultura de massa menos criativa” (AGUIAR, 2017, p. 56), embora no caso específico de *A Hipótese Humana* se possa argumentar que os clichês vêm da própria tradição literária (muitos deles, de Machado de Assis – a alcoviteira, os agregados, os proprietários volúveis).

A questão do exotismo se associa intimamente à do estereótipo, visto que este não raro orienta a construção da figura do Outro, do “estranho”, do “estrangeiro” contido na etimologia do exótico. Ainda sobre *O Enigma de Qaf*, vale recuperar o ensaio de Rita Olivieri-Godet sobre o romance. A autora o discute em paralelo a *Mongólia*, de Bernardo Carvalho, e *Budapeste*, de Chico Buarque, todos eles à luz da discussão do “exotismo” proposta por Victor Segalen, para quem o conceito remete à percepção desse Outro, dessa alteridade radical. A partir de Segalen e outros, Olivieri-Godet identifica uma tentativa de “reabilitação” do exotismo “enquanto alteridade irreduzível” (OLIVIERI-GODET, 2007, p. 235), uma formulação que a ajuda a tecer uma interpretação bastante favorável a *Qaf*: “O texto adere àquilo que Victor Segalen considera como uma ‘estética do diverso’, perscrutando a essência do Outro, exaltando a diferença como fonte de beleza” (OLIVIERI-GODET, 2007, p. 241).

A dupla leitura de *O Enigma de Qaf* por Aguiar e Olivieri-Godet, com interpretações até contraditórias, se liga a uma ambivalência que se pode detectar no próprio Mussa. Em entrevistas e comentários, o autor oscila diante da forma de encarar os estereótipos e o exotismo. Se por vezes critica um romance como *Macunaíma* por ser

uma “reprodução de estereótipos”, “uma interpretação estereotipada” do indígena que é “um pastiche”, “uma grande caricatura”⁷⁸, o mesmo Mussa vai reivindicar em outras entrevistas o exotismo como recurso literário que busca criar uma imagem do Outro⁷⁹. Em outra ocasião, vai até mesmo dizer que se valeu de um estereótipo, mas complementando-o positivamente: em *Como escrevi O Trono da Rainha Jinga*, Mussa diz que tentou contornar os estereótipos associados a personagens negras dando-lhes questionamentos filosóficos, intelectuais, à altura ou acima das personagens brancas (MUSSA, 2014). Essa ambivalência se mostra, na verdade, outro exemplo daquela oscilação entre humorismo e seriedade, uma afirmação irônica que diz algo e seu contrário, deixando no ar e ao cargo do leitor uma interpretação mais estrita, assim como deixando ao escritor uma posição problematicamente confortável – a depender da circunstância, é a favor ou contra a questão.

No caso do *Compêndio Mítico* e de *A Hipótese Humana*, segue palpável a ambivalência diante do exotismo como virtude e do estereótipo como vício. Como vimos, essa ambivalência alcança os protagonistas de alguns dos romances, sobretudo os investigadores mais delineados: Tito Gualberto participa da capoeira, situa-se na fronteira entre a ordem instituída e a marginalidade, entrega-se com facilidade a aventuras amorosas; o inspetor Baeta se criou no ambiente da “malandragem”, nos termos do narrador, e mostra uma tendência similar às aventuras amorosas, o que desperta a rivalidade com o outro malandro do romance, Aniceto. Também no *Compêndio Mítico* há as personagens femininas marcadas pelo “mistério”, “perdição”, “obscuridade” e sexualização “clichê”, (para recuperar os termos de Aguiar), por exemplo Jerônima Rodrigues em *A Primeira História do Mundo*, algumas das ciganas de *A Biblioteca Elementar* e Rosa ou Mbunda Inene, de *O Trono da Rainha Jinga*.

Mais que registrar o uso desses estereótipos, seria o caso de tentar compreender como funcionam e qual a intenção textual contida no seu emprego. Salvo engano, nos romances tardios do *Compêndio*, Mussa tenta quase que *levar a sério* o estereótipo a fim de entender ou sugerir o conjunto de valores, a visão de mundo, a forma de viver das personagens estereotipadas. No caso das personagens femininas, por exemplo, não lhe

⁷⁸ As citações se encontram na entrevista à *Continente* que Mussa deu em novembro de 2016. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/191/ra-literatura-precisa-se-libertar-da-teoriar>. (acesso: 04 out. 2021)

⁷⁹ Entrevista à *Topoi* (MUSSA, 2016c, p. 303). Disponível em: <https://www.scielo.br/j/topoi/a/dS35RNFLZQPfbw7YCMDP47z/?format=pdf&lang=pt> (acesso 04 out. 2021)

interessa condená-las, mas abordar esse universo estrangeiro e sugerir sua perspectiva, de modo que o leitor possa habitá-lo por um breve instante. É o caso de Domitila em *A Hipótese Humana*: o romance nos apresenta em detalhes as manobras repressoras do pai e do marido dela, mas pontua no avesso dessa história um outro ponto de vista possível – o de uma mulher sexualizada, livre, dona do próprio desejo, capaz de romper as barreiras colocadas contra si, mesmo se prejudicasse sua saúde (sua morte por uma cardiopatia tem, assim, um quê trágico, o que a conecta a Emma Bovary ou à Luísa de *O Primo Basílio*, para não mencionarmos Machado de Assis).

De modo mais insistente, o estereótipo do malandro é abordado em seus fundamentos, digamos, filosóficos. Enquanto o coronel Francisco Eugênio vê Tito Gualberto como um problema, pois o rapaz não se encaixa em nenhum papel social, o narrador lembra que tais papéis foram impostos a ele. Não no caso da capoeira, onde ele encontra uma prática cheia de significado e uma filosofia de vida que pode seguir. A capoeira funciona para Tito como um redesenho dos papéis sociais a serem ocupados, retraçando as fronteiras e limites de modo mais pertinente à sua experiência no Rio de Janeiro: não a estreiteza das categorias do seminário ou da casa-grande, mas a fluidez entre legalidade e ilegalidade dos combates na rua, dos trabalhos ocasionais para a polícia, da investigação a mando do coronel. Nesse sentido, *O Trono da Rainha Jinga* funcionaria mesmo como ponto de partida do Compêndio Mítico, já que foi o primeiro livro a levar a sério e em profundidade uma “filosofia alternativa” sobre o Mal e a Justiça, conforme o mito de Cariapemba interpretado pela irmandade de africanos que atua no romance, em consonância com o interesse de “aproveitar o ‘fundo de verdade’” do estereótipo adicionando uma camada positiva, tão ou mais verdadeira que as negativas (MUSSA, 2014).

Aqui, portanto, Mussa estaria demarcando sua discordância do posicionamento que vimos em Homi K. Bhabha. O escritor carioca tenta ressignificar o estereótipo desde dentro, contrabalançando-o. Como pensa a mulher promíscua? O malandro? O indígena canibal? Guardadas as devidas diferenças, todos eles são papéis previstos e estereotipados na sociedade brasileira, com larga história de uso para deslegitimar, calar, atacar e até matar grupos sociais inteiros. Mussa não os recusa em bloco, como se quisesse apagar a possibilidade da existência deles, mas aceita sua possibilidade, buscando então os fundamentos decorrentes desse jeito de ser e estar no mundo. É quase uma operação dedutiva, à maneira dos teoremas matemáticos, com uma verdade geral de que se extrai dados particulares. A intenção é que, ao se descer do nível generalizante, as

particularidades das personagens possam ressoar junto ao leitor – o convívio com o malandro Tito, desde sua perspectiva, faria com que se entendessem melhor seus valores. Uma contradição curiosa: embora Mussa tire sarro da literatura com ênfase psicológica, ele não deixa de tentar incluir (sem muito sucesso, como veremos mais adiante) na sua ficção um efeito similar a ela, ao nos situar na perspectiva de suas personagens.

Considerando o alerta de Bhabha quanto ao estereótipo, é o caso de perguntarmos: Mussa consegue desmontar o estereótipo desde dentro? Como as interpretações contraditórias de *O Enigma de Qaf* por Aguiar e Olivieri-Godet demonstram, a resposta evidentemente exige mais nuances que um mero sim ou não. A meu ver, no entanto, o esforço de Mussa não chega a funcionar. Quase o faz, no caso de protagonistas; nas outras personagens, nem isso: a pressão do estereótipo acaba prevalecendo de modo prejudicial.

Os casos de menor fracasso têm recebido destaque ao longo deste trabalho: Baeta, Aniceto, Tito, Guiomar, Domitila, Jerônima Rodrigues, etc. Posicionadas no âmago do conflito dos respectivos romances, todas essas personagens são objeto de um tratamento menos abreviado, que tenta torná-las tão marcantes na lembrança do leitor quanto são funcionais na mecânica do enredo. Elas se beneficiam, também, da recorrência geral de seus temas e conflitos no conjunto dos romances, quase como se uma personagem de um livro prolongasse a de outro ao oferecer outro ângulo, outra variação, outra forma de encarar um mesmo dilema. É o caso do emparelhamento Baeta-Aniceto-Tito, ou Guiomar-Domitila-Jerônima, figuras que parecem orbitar os mesmos impasses. Observe-se, por exemplo, como Tito parece condensar uma oscilação entre ordem e desordem, investigação e crime, que governava o conflito de Baeta e Aniceto; parafraseando sua cena de tradução, é como se em seu corpo único convivessem as almas de Baeta e Aniceto. A figura do malandro ganha uma série de camadas interessantes nesse movimento, de modo a tentar reinventar o estereótipo.

Quando se afastam do centro da focalização rumo às coadjuvantes ou até figurantes, no entanto, os romances do *Compêndio Mítico* caem de vez no esquematismo, capturadas pela voragem do estereótipo. Os cinco livros são recheados de nomes que se apagam depois do fim do enredo. Ainda que muito povoados, os livros podem dar a impressão de repetitivos: mudam-se os nomes, mas não as personalidades, os tipos. Nos piores casos, os estereótipos.

Vejam-se os escravizados de *A Hipótese Humana*. Catarino, Leocádia (que serve Domitila) e Elesbão Inhambane têm personalidade, talvez até camadas. De Catarino, o

poderoso feiticeiro que faz tremer o senhor da casa-grande, já falamos, assim como de Elesbão, capaz de esconder sua religião muçulmana e fazer frente a Catarino. Leocádia, por sua vez, carrega consigo um conflito racial, social e pessoal: parda e apaixonada por Tito, ela supôs que teria chance de ascender, talvez até de se alforriar, mas os ardis de Catarino e o desinteresse do coronel Francisco Eugênio a levaram a um casamento indesejado com Balbino Ribeira. É Leocádia quem confronta Tito, vencendo o próprio sentimento de humilhação, quando, cheio de dedos, ele não vai interrogá-la. Tanto quanto apresentar uma informação importante para o enredo, o momento serve para delinear os tumultos interiores da personagem – embora mesmo aqui haja um problema narrativo, visto que a maior parte desse desenvolvimento vem mais na voz do narrador do que nas ações da personagem, vem mais “contado” do que “mostrado” (de novo, um desequilíbrio da composição, como no caso dos funerais).

Mas isso são apenas três das personagens da senzala. A maioria recebe uma descrição sumária, por exemplo a de Tomé Ganguela: “Fala demais; reclama demais. É pessoa muito ressentida.” (MUSSA, 2017b, p. 134). Ou então a descrição do menino Hilário, mensageiro da propriedade: “era um menino bom: gostava de brincar com os cachorros e de apanhar passarinhos”, cuja história “é banal, comum naqueles tempos: com ciúme do marido, a senhora, uma das vizinhas do coronel, mandou vender a mãe de Hilário, e conservou o filho, para castigá-la.” (MUSSA, 2017b, p. 91). Filomeno Mina, Galdino Caçanje, Elpídia... Se recebem mais de três apontamentos sobre sua personalidade, é muito. Ampliando o foco de análise, encontra-se um problema similar em *O Trono da Rainha Jinga*, no qual a variação de pontos de vista narrativos só reforça a dificuldade de fixar as personagens.

Essa dificuldade de Mussa em adensar suas personagens secundárias pode ser compreendida a partir de duas observações. Primeiro, Mussa parece preferir personagens coletivas a individuais. O exemplo paradigmático aqui é a tribo de Amazonas que teria matado o serralheiro Francisco da Costa, em *A Primeira História do Mundo*. Pouco importa que não sejam individualizadas, ou melhor, justamente esse fato reforça o impacto de sua presença, pois preservam certo mistério. Outro exemplo, do mesmo livro, é a história pregressa de Brás Raposo e seu enfrentamento com os goitacás – generalizados no nome de sua nação, esses indígenas marcam o leitor em sua participação rápida, mas decisiva, com sua filosofia guerreira e violenta, e saem de cena antes que se possa interrogá-los mais a fundo. Voltemos a *A Hipótese Humana*: o “gurufim” do homem dos fígados fritos é um belo exemplo de predominância das personagens

coletivas, com a presença das duas maltas de capoeira cheias de vivacidade e dinamismo, muito mais que a do morto ali homenageado.

Segundo, me parece que isso se deve a uma marca do gênero conto subsistindo nos romances do Compêndio. Conforme mostrei no primeiro capítulo, o desenvolvimento narrativo de Mussa esteve muito atrelado à narrativa curta ou encurtada até *O Movimento Pendular* – embora apenas *Elegbara* seja nominalmente um livro de contos, todos os livros até 2006 orbitam esse gênero, têm-no como eixo. Já comentei *O Trono da Rainha Jinga*; *O Enigma de Qaf* é uma novela com contos anexados; *O Movimento Pendular* é um conjunto de contos costurados por um apresentador, no formato de antologia. Só em *O Senhor do Lado Esquerdo* Mussa conseguiu equacionar suas tendências centrípetas e centrífugas, um equilíbrio que ainda assim não teve o mesmo rendimento em outros livros. O escritor inclusive chegou a comentar que seu esforço de formatos mais longos, em especial o romance, se ligava a considerações dos editores⁸⁰ e do público, que preferiria este gênero⁸¹. Uma concessão que traz seus custos.

Tantas vezes invocado como elogio, o paralelo questionável entre Mussa e Borges serve para evidenciar o nó em que o escritor carioca se colocou, para seu próprio prejuízo. Como evidenciavam suas várias blagues, Borges se recusava a escrever romances, mesmo antes de a perda da visão e os limites da memória impactarem seu processo criativo. Poeta, contista e ensaísta, o argentino praticou apenas formas breves ao longo de sua trajetória. Desse modo, seguiu uma tendência compartilhada com Edgar Allan Poe, célebre pelos mesmos três gêneros curtos, mais que pela sua única narrativa longa, *Arthur Gordon Pym*. É inclusive difícil imaginar um romance borgeano, pois a extensão tenderia a diluir o efeito provocado pelos contos, construídos com o mínimo de elementos, também sumariamente descritos, para ter o máximo de expressividade e assombro.

Pois bem: foi a esta extensão de romance que Mussa se propôs. Também ele interessado em jogos intelectuais, no seu caso frequentemente derivados do choque de concepções filosóficas muito distintas (a natureza do Mal em *O Trono da Rainha Jinga* e os limites da Ciência em *O Senhor do Lado Esquerdo*, por exemplo), Mussa conseguia equacionar bem essa tendência na economia do conto, estreitíssima, em que anotações

⁸⁰ Como se lê em “Como escrevi *O Enigma de Qaf*” (MUSSA, 2013a, p. 264).

⁸¹ Entrevista de Mussa a Rodrigo Casarin no podcast do *Página Cinco*, disponível no link: <https://soundcloud.com/paginacinco/84-roubo-do-fogo-uma-historia-de-160-mil-anos-papo-com-alberto-mussa> (acesso em 04 out. 2021).

rápidas vêm a calhar para não haver atrasos no desenvolvimento do texto. Num romance, a hierarquia de personagens centrais e laterais permite uma utilização do mesmo recurso, sobretudo para coadjuvantes e figurantes, *desde que parcimoniosa*. Afinal, o leitor tende a se cansar ao longo de cinco romances que se valem com frequência dessa mesma técnica, sobretudo nas releituras. Da mesma forma que a recorrência beneficia o desenvolvimento de alguns conflitos (a malandragem, as mulheres fortes, os saberes extra-ocidentais), ela também tem seus prejuízos. Em Borges, a narrativa curta se contentava com apontamentos sumários sobre a caracterização das personagens e da ambientação; em Mussa, a narrativa longa lhe exige mais do que ele consegue oferecer. Retomarei esses limites, no último movimento deste capítulo.

Por ora, voltemos a Homi K. Bhabha. O emprego do estereótipo na ficção de Mussa parece provocar um efeito *ambíguo*. Por um lado, prejudica o rendimento de suas personagens, sobretudo as secundárias, fortalecendo nos leitores pouco simpáticos a Mussa a impressão de que se trata de uma literatura leve, inconsequente, quase leviana. Por outro, quando consideramos as personagens centrais, há uma relativização do caso teórico geral de Bhabha, pois seria possível imaginar um uso desses estereótipos que contrariasse a proposta de dominação típica do discurso colonial.

Parece-me que é o caso da figura do malandro na ficção de Mussa. Em *A Hipótese Humana*, por exemplo, há alguns traços que permitem extrair uma visão ambígua dessa personagem, como vimos, mas o que Mussa parece tentar mesmo é dar ênfase ao papel positivo da figura, talvez até contra a dominação. O dado mais eloquente nesse sentido seria a investigação que Tito Gualberto está conduzindo paralelamente à trama do romance.

No dia em que tem um encontro marcado com Domitila, antes de chegar à chácara dela, Tito Gualberto visita uma estalagem onde bebe, joga e, sobretudo, observa. Ele está lá a serviço da polícia, porque

era ali, naquela zona, onde operava uma poderosa quadrilha de aliciadores, de falsos protetores de escravos fugidos – escravos que, depois de pagarem pela ‘proteção’, eram ludibriados e revendidos para fazendas do interior, carentes de mão de obra desde a proibição definitiva do tráfico atlântico, em 1850. Um crime hediondo, como se vê. (MUSSA, 2017b, p. 65)

A informação é dada de modo tão breve, e tão de passagem, que quase não se nota aqui o tom incisivo do narrador, num contraste com sua modulação em geral ambígua, irônica, esquiva. “Um crime hediondo”, constata ele, sem meias palavras, sem

insinuações contraditórias. Fosse um outro escritor, esta fagulha de trama ocuparia o centro da narrativa, em vez da vida amorosa da filha de um proprietário e as repercussões supostamente mitológicas de seu caso adúltero.

De todo modo, não exagero ao apontar que a condição de “malandro” de Tito Gualberto é vantajosa para que se lhe atribua essa investigação. Afinal, ele consegue transitar entre os diferentes mundos que compõem a cidade, podendo tanto se disfarçar entre os criminosos quanto se comunicar com os policiais. Além de aproximá-lo do detetive arquetípico da ficção *noir*, do romance *hardboiled*, também ele frequentador dos círculos da lei e do crime, o caso de Tito Gualberto é especial pelas razões que vimos no capítulo anterior – ele participa de antemão de um universo marginal, confunde-se com ele e compreende-o em profundidade.

Em resumo: Mussa insere Tito Gualberto numa referência a uma das grandes chagas da história do país, a escravidão, mantida desde o período colonial até quase todo o século XIX. (O problema, claro está, é que o autor não desenvolve esse ponto para além de uma mera menção, com consequências negativas que discutirei mais adiante.) A trajetória da personagem, convivendo com distintos universos sociais, traduzindo uns aos outros, auxilia nessa empreitada. É plausível, portanto, falar num *elogio à malandragem*. Mas uma malandragem em leitura muito própria do autor. Convém discutir isso com mais calma.

Pelas tantas razões que apontei no decorrer deste capítulo e dos anteriores, seria possível situar a obra de Mussa numa grande tradição do romance carioca, justamente a da “literatura da malandragem”. No posfácio a *O Senhor do Lado Esquerdo*, João Cezar de Castro Rocha estabelece de modo muito claro um paralelo entre o romance de Mussa e o clássico *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, a obra seminal dessa tradição, conforme a leitura estabelecida pelo ensaio “Dialética da Malandragem”, de Antonio Candido. Embora eu tenha ressalvas quanto aos paralelos com o romance de Manuel Antônio de Almeida, me parece muito pertinente localizar a obra de Mussa no interior da discussão enquadrada pelo texto de Candido.

A rigor, o ensaio dispensaria sumarização, de tão conhecido. Publicado em fins dos anos 1960, no período mais sombrio do regime militar, “Dialética da Malandragem” reconfigurou a interpretação de *Memórias de um Sargento de Milícias* (desmontando a leitura do livro como “picaresco”) e afetou o próprio conceito da “malandragem”. Candido percebeu no balanço do romance uma oscilação entre os polos da “ordem” (representado pelo major Vidigal) e da “desordem”, no que viu um correlato estrutural da

forma da sociedade brasileira de então, cindida entre proprietários e escravizados, com os homens livres se espremendo entre eles (segmento no qual estariam as personagens do romance). Nessa oscilação, e em especial na comparação dela à estrutura de outro livro (*A Letra Escarlata*, de Nathaniel Hawthorne) e de outra sociedade (a norte-americana), Candido viu um aspecto ambíguo da nossa formação social, cujo polo positivo estaria numa flexibilidade, numa adaptabilidade, em oposição ao sectarismo que vitima as personagens de Hawthorne, por exemplo. A detecção de um potencial transformador da malandragem não tem nada de indulgente com o autoritarismo, nem de ingênuo, como se ignorasse a truculência da ditadura então vigente; pelo contrário: o gesto de Candido tinha algo de resgate, como uma tentativa de revolver a tradição literária brasileira em busca de especificidades da nossa formação para repensá-la e reorientá-la num rumo emancipador, com críticas relativamente veladas aos “maiores Vidigais” do momento⁸².

Com a ditadura em crise, cerca de dez anos depois do texto de Candido, Roberto Schwarz retomaria a discussão de seu mestre, mas em outra chave. Em “Pressupostos, salvo engano, da *Dialética da Malandragem*”, Schwarz repassa os méritos do ensaio de Candido e aponta seus limites, sobretudo em relação ao final meio ambíguo, meio otimista. Para o discípulo, Candido se fiou mais do que devia numa interpretação “culturalista” (digamos), e menos nos achados oriundos da história, o que não deixa de ser uma preferência de Schwarz pela crítica de orientação marxista. Talvez por simpatia com o universo estudado (leia-se: o Brasil), talvez por didatismo, Candido teria se contentado com uma formulação mais vaga dos contornos históricos e sobretudo das consequências dela para a leitura do presente. Em outro texto, já com a ditadura formalmente encerrada e em plena debacle do governo Collor, Schwarz ofereceria sua visão crítica da tal “flexibilidade” elogiada por Candido. É sua resenha de *Estorvo* (1991), o romance de estreia de Chico Buarque, no qual Schwarz vê uma potente elaboração literária da atual forma da sociedade brasileira, “flexível” sim, e problemática justamente por isso: “estaríamos no tornando uma sociedade sem classes”, pergunta-se Schwarz, “sob o signo da delinquência?”. De modo sutil, volta a figura do malandro numa enumeração carregada de ironia:

Malandros, milionários, empregados, bandidos e naturalmente a polícia, todos participam do mundo da imagem (...). A entrada para o espetáculo dos circuitos e dos objetos modernos parece compensar de modo mais do que suficiente os termos horrendos em que ele se dá (SCHWARZ, 1999, p. 223).

⁸² O ensaio de Candido está no livro *O discurso e a cidade* (Ouro sobre Azul, 2015).

A discussão na década de 1990 fortalecerá a crise do malandro enquanto arquétipo ou estereótipo nacional. Se nunca esteve livre de críticas – lembre-se a polêmica de Noel Rosa e Wilson Batista, a partir da canção que este compôs, “Lenço no Pescoço” –, é no fim do século XX que recebe uma saraivada de ataques vigorosos. O próprio Chico Buarque os desfere na *Ópera do Malandro*, criada junto com Ruy Guerra; com a irrupção da chamada “cultura marginal” o malandro se desmoralizará de modo decisivo, talvez irreversível. Em *Sobrevivendo no Inferno*, os Racionais MC’s buscarão ressignificar a palavra numa música como “Fórmula Mágica da Paz”: “Admirava os ladrão e os malandro mais velho / mas se liga, olhe ao seu redor e me diga: o que melhorou? (...) demorou mas hoje eu posso compreender / que malandragem de verdade é viver” (RACIONAIS MC’S, 1997). A reconfiguração da malandragem ressoa também na academia, com um João Cezar de Castro Rocha argumentando, por exemplo, que a dialética identificada por Candido estaria dividindo espaço com uma “dialética da marginalidade”⁸³.

Ressalte-se que a formação acadêmica de Mussa se dá durante o fim dos anos 1970 e ao longo dos 1980, bem como a elaboração de seus primeiros contos perpassa a década de 1990 (até a publicação em 1997 de *Elegbara*), ou seja, exatamente durante essa disputa conceitual. O fim do século XX marcará também uma mudança na própria imagem do Rio de Janeiro, com a crescente cobertura sobre o tráfico de drogas e outras mazelas sociais (o consenso hoje é o de que Zé Carioca explica menos a cidade do que Zé Rubem Fonseca). Não é difícil entender por que um autor tão identificado com a cidade, como Mussa, se voltaria justamente à figura do malandro na sua obra – não deixa de ser uma forma de tentar repensar, reposicionar, refundar metonimicamente o sentido do Rio de Janeiro.

Voltemos a Tito Gualberto para entender de que modo se dá essa tentativa de refundação. Nota-se que a construção do malandro em Mussa coloca algumas questões para o esquema proposto por Candido e seguido (ainda que com os sinais trocados) por

⁸³ Curiosamente, a revista *Serrote* trouxe recentemente dois textos que discutem rapidamente a figura do malandro – coincidência das mais relevantes por se tratar de comentários críticos sobre dois autores díspares no tempo e na postura política. Na edição #34 (março de 2020), Tiago Ferro revisita *Estorvo*, de Chico Buarque, repisando a leitura de Roberto Schwarz e a atualizando para incluir a figura de Jair Bolsonaro como ícone da “sociedade sem classes sob o signo da delinquência”. Um ano depois, na edição #37, Diego Viana escreveu a respeito de *O Guarani*, de José de Alencar, entre cujas personagens identifica um estrato social que nas décadas seguintes viria a ser aproximado dos malandros, a saber, os homens livres miscigenados que defendem (e ameaçam) d. Antônio de Mariz. A coincidência se torna ainda mais curiosa pelo fato de ambos os ensaios encerrarem as respectivas edições.

Schwarz. Se para Candido haveria uma relação dialética entre *ordem e desordem* na organização da obra e da sociedade brasileira, o que Mussa quer construir no trânsito de Tito pelos vários mundos da cidade seria antes a presença de *ordens distintas*, às vezes sobrepostas, alinhadas, às vezes contrapostas, tensionadas.

Aqui é preciso fazer um exercício similar ao chamado perspectivismo. *Do ponto de vista do império*, a capoeira e outras práticas associadas às camadas populares representariam a desordem (a resposta repressiva da polícia que o diga), enquanto a ordem estaria no interior das instituições herdadas do poder colonial, como a igreja, a corte, as grandes propriedades rurais, os tribunais, etc. *Do ponto de vista da capoeira*, no entanto, conforme habitado por Tito, tem-se uma divergência desse esquema: a capoeira demonstra uma organização própria em maltas e nações, com filosofia, ritos e até mitos próprios, a exemplo da cena do “gurufim” do homem dos fígados fritos.

Se olharmos para a composição humana da propriedade em torno da qual se dá o conflito do livro, perceberemos um esquema similar. *Do ponto de vista da casa-grande*, a história da morte de Domitila é uma; *do ponto de vista da senzala*, é outra. Comentei que o romance de Mussa tem entre suas afinidades com os Estudos Culturais a tendência à subdivisão, e aqui isso também vale: seria possível subdividir os pontos de vista da senzala, opondo Catarino e Elesbão, por exemplo. A ordem de um significa desordem para o outro.

Nessa multiplicação de ordens e desordens a depender do observador, o esquema de Candido pode nos ajudar, desde que complementado. Sua *redução estrutural* corre o risco de se tornar um reducionismo, quando aplicada sem mais mediações ao romance de Mussa e à leitura dele para o universo social. É preciso ampliar o modelo, relativizá-lo, destacando menos as oposições (ainda que complementares, ainda que reversíveis) do que as composições.

Se insisto nos casos de Tito, Catarino e Elesbão, não é à toa: essas três personagens ilustram o modelo alternativo que Mussa quer avançar. Todas elas vivem de modo muito particular uma realidade plurilinguística. Como vimos, Tito traduzia do latim; Catarino falava cinco línguas; Elesbão dominava o árabe. Em vez de pensarmos o universo simbólico desses romances – e talvez também a sociedade que querem representar – como oscilação dialética entre ordem e desordem, Mussa quer nos convencer de que essa convivência de idiomas seria o modelo alternativo, ou o suplemento ao modelo anterior. Afinal, quem ouve de fora um idioma estrangeiro pode

achá-lo mera desordem fonética, mas para quem o domina ele constitui um ordenamento altamente complexo e eficiente da realidade⁸⁴.

Há duas decorrências importantes desse ajuste de parâmetros. A primeira delas diz respeito à compreensão da obra de Mussa mais especificamente: é o fato de que o escritor decompõe e recompõe sua matéria à sua imagem e semelhança, segundo suas próprias obsessões. Tradutor e linguista, ele recriou um Rio de Janeiro ficcional cujos fundamentos sociais encontram um paralelo ao regime de funcionamento dos idiomas. Curioso caso narcísico. As escolhas literárias de Mussa não coincidem em quase nada com a dos escritores ditos autoficcionais, com seus protagonistas escritores às voltas com as dificuldades de se produzir um livro. Da mesma forma, Mussa pode buscar seus personagens, motes e enredos em épocas ou países longínquos. Não importa. Tudo isso não o impede de configurar um universo tão pessoal quanto o do autoficcionista – em Mussa, essa idiossincrasia só aparece de modo menos explícito. Há algo de óbvio em apontar o quão “mussiana” é a configuração do Rio de Janeiro em seus livros, mas isso se faz necessário para, como apontei no início deste capítulo, destacar a dimensão de imaginação, de sonho, de fabulação *individual* na construção da imagem da cidade.

A segunda decorrência importante é a reconsideração do papel do malandro, visto pelo autor – a exemplo do paradigmático Tito Gualberto – como a figura *tradutora*, quer dizer, *mediadora* de mundos culturais em choque. No esquema de Mussa, ao habitar os interstícios desses mundos, o malandro os colocaria em comunicação, fazendo com que circulem pessoas, saberes, ideias. Não é à toa, portanto, que Mussa se remeta constantemente à antropologia, uma disciplina fundamentada em grande parte nas contribuições de figuras mediadoras, como os intérpretes que ajudam os estudiosos a se situar nas sociedades estudadas. Nem surpreende que entre seus leitores de primeira hora estivesse um antropólogo como Hermano Vianna, outro obcecado por intermediários, conforme se observa no livro *O Mistério do Samba*, cujos protagonistas são exatamente quem habita mais de um universo cultural, como Gilberto Freyre e Pixinguinha a circular entre as referências eruditas e populares, seja na literatura, seja na música.

De modo geral, a literatura de Mussa tenta avançar a seguinte proposta: mundos são como idiomas; há diversos deles em contato, com maior ou menor porosidade entre si; é fatal que eles venham a se relacionar, uma hora ou outra; portanto, há de haver uma figura que conheça mais de um deles, e ela os colocará em contato. É o herói no universo

⁸⁴ Vale lembrar que a palavra “bárbaro” vem do termo grego para designar os estrangeiros, quem não falava o idioma, ou quem nele se expressava com forte sotaque.

de Mussa, ou quem, na sua visão, melhor se posiciona para esse papel. Tal figura bem pode ser uma exceção em termos quantitativos, mas isso pouco importa – a partir dela, justamente por ela habitar parcialmente cada um dos mundos em contato, Mussa tentará desfiá-los em suas particularidades. E aqui é possível fazer uma extrapolação: embora estejamos focados no Compêndio Mítico, com sua ênfase no Rio de Janeiro, tal figura mediadora – e malandra, ou melhor, malandra porque mediadora – tem para Mussa uma importância fundamental, a ponto de ele extrapolá-la aonde quer que dirija sua atenção. Até para mitos que teriam acompanhado a humanidade desde o Paleolítico, no gesto tipicamente hiperbólico e não necessariamente irônico do autor.

Mitológica da malandragem

Em 2021, depois de uma década dedicada ao projeto do Compêndio Mítico, Mussa voltou à não ficção com o livro *A Origem da Espécie: o roubo do fogo e a noção de humanidade*. Reivindicando menos rigor que a pesquisa estritamente acadêmica, o trabalho reúne e analisa com bastante liberdade fragmentos de mitos relacionados à origem do fogo, reunidos em sua maioria a partir de James George Frazer e de Claude Lévi-Strauss. De modo similar a *Meu Destino é Ser Onça*, Mussa remete o leitor a um conjunto heterogêneo de disciplinas, como a antropologia, a genética, a linguística histórica e a crítica literária, a fim de propor um “protomito” sobre a origem do fogo, conforme teria sido contado há cerca de 150 mil anos, ou mais. O autor defende os seguintes elementos essenciais: na história, um demiurgo celeste era o dono original e egoísta do fogo, que não compartilhava com ninguém; um ladrão alado o roubou e o distribuiu à humanidade. Para Mussa, tal mito condensaria um programa ideológico que carrega uma forma de entendimento da humanidade sobre si mesma, por exemplo a noção de sociedade, baseada no compartilhamento de bens fundamentais, como o fogo, ou a importância da inteligência, visto que o ladrão alado (aliado dos seres humanos) era inferior em força ao demiurgo celeste, mas o vence por meio de um truque astucioso:

no modelo mítico científico, como no do filme [*A Guerra do Fogo*,] de Jean-Jacques Annaud, violento é quem não tem o fogo. No imaginário pré-histórico, contudo, se dá o inverso: o ladrão é astuto, é trapaceiro, é malandro. O ladrão do fogo, nos mitos mais arcaicos, se sobrepõe por sua *inteligência*. (MUSSA, 2021, pp. 126-7)

Destaco o último dos três adjetivos a respeito do ladrão do fogo: *malandro*. O trecho inequivocamente dá à palavra uma conotação positiva: ainda que haja um “trapaceiro”, há também um “astuto” e a constatação final, com ênfase na “inteligência”. Se considerarmos o contraste estabelecido com o demiurgo celeste (“Violento, na mentalidade paleolítica, é o dono egoísta”, escreve Mussa logo depois do excerto, “ente poderoso, demiúrgico; e às vezes covarde, a ponto de se vingar dos fracos”), “malandro” ganha ainda outra camada positiva por se associar ao antônimo da covardia e da violência.

Foge ao escopo deste trabalho verificar a procedência da hipótese central de *A Origem da Espécie*; no entanto, independentemente de sua plausibilidade, o livro nos oferece um exemplo muito interessante do universo simbólico, das personagens recorrentes, dos modelos em que o autor se baseia. Já que o próprio Mussa reivindica sua atividade de romancista como uma espécie de “posição de enunciação” de *A Origem da Espécie*, aproveitou este livro para compreender melhor as obsessões do escritor de ficção – como o malandro.

Mais adiante no livro, comentando de modo mais específico o *status* ontológico do ladrão alado, Mussa considera algumas variações dentro desse tipo de mito: ora o ladrão é de fato um ser alado, como um animal, ora ele comanda algum ser alado, tendo com este uma relação bastante próxima. Com algumas ilações, o autor afirma que se pode intuir dessa relação uma espécie de “xamanismo implícito” no “protomito”, já que a personagem do ladrão apresentaria uma “dupla natureza”. Convém reproduzir, com o perdão do excerto longo, o raciocínio do autor:

Assim, a polaridade essencial, no protomito, parece ter sido entre humano e não humano, não entre natural e sobrenatural. Humanos, ou mais exatamente proto-humanos atingem a condição de plena humanidade quando um deles se torna (inicialmente) pássaro, se revela como pássaro ou controla um espírito de pássaro, para roubar o fogo, bem fundamental e exclusivo de um demiurgo celeste.

O roubo do fogo é, curiosamente, o que dá plenitude à humanidade – sendo tal plenitude decorrente da capacidade de transpor a fronteira entre os polos ontológicos; de ingressar, de alguma forma, num plano de não humanidade. Ou seja, *ser plenamente humano é não ser apenas humano*. (MUSSA, 2021, p. 137; grifos nossos)

Pode-se observar aqui que Mussa projeta na figura do ladrão alado as características do “malandro” dos romances do *Compêndio*: a capacidade de habitar mundos distintos, de transitar entre eles, de, ao pô-los em contato, traduzi-los; na formulação do autor, a “capacidade de transpor a fronteira entre os polos ontológicos”. Se antes havíamos visto em *A Hipótese Humana* esses “mundos” como grupos sociais,

comunidades, conjuntos de referências práticas e simbólicas entre pessoas, aqui em *A Origem da Espécie* Mussa explicita a possibilidade de esses “mundos” serem considerados como “planos ontológicos”; o malandro pode ser uma espécie de *tradutor metafísico*. Não é pouca a consideração que o autor tem pela figura, como se vê.

Digo que Mussa “explicita” porque na verdade isso já estava posto em *A Hipótese Humana*, de modo menos ostensivo, mais oculto. Tito Gualberto – sempre ele – percorre na noite da morte de Domitila um caminho muito peculiar: um “círculo de cinco pontas”, como diz o romance, saboreando o paradoxo geométrico. Ao longo das horas, saindo da estalagem na qual preparam uma emboscada para ele, Tito passa por cinco espaços decisivos: o Largo da Segunda-Feira; a Ponte do Rio Comprido; a Cova da Onça; o Cemitério da Ordem Terceira; a Casa de Correção e Detenção; e, por fim, o Largo de novo. Ao final de cada capítulo do romance, exceto o último, há um interlúdio dissertativo (à maneira dos excursos, de *O Enigma de Qaf*) em que o narrador nos apresenta um comentário sobre cada espaço, contando sua história e apresentando sua relação com a morte e o mundo dos mortos. Tudo isso se liga a um dado do enredo: naquela noite, ao voltar enfim à estalagem, Tito avistou algo não humano. Sabe-se ao final do livro que teria sido uma visão espectral, provavelmente na forma de uma anta (o romance, por motivos óbvios, prefere o termo “tapir”, que no universo da história é para os índios brasileiros um símbolo do vigor sexual), representando Domitila – um momento, portanto, de revelação para o investigador, ainda que este não se dê conta disso.

Não é difícil depreender dessa parcela fantástica do romance mais uma face do Tito *tradutor* – justamente, o tradutor ontológico que viria à tona no livro *A Origem da Espécie*, na referência ao ladrão alado do roubo do fogo. Se seguíssemos a deixa do livro não ficcional, diríamos que Tito coloca “polos ontológicos” distintos em comunicação: o mundo dos vivos e o dos mortos, isto é, de humanos e não humanos. Com isso, o protagonista de *A Hipótese Humana* demonstra ser o exemplo cabal da tradução no universo simbólico de Mussa, pois a pratica em três níveis: o linguístico, entre latim e português; o social, entre as distintas leis, os variados grupos sociais, o Rio de Janeiro oficial e o marginal; e o metafísico. Essa tradução se dá, como vimos, centrada na figura do *malandro*. Sendo ele um mediador, assim como a tradução, até se poderia dizer que pertencem ao mesmo encadeamento semântico, que são praticamente sinônimos. Que são equivalentes.

Está nítido, portanto, o reenquadramento da figura do malandro que Mussa propõe. Ele praticamente não vê defeitos nessa figura; se os há, são mínimos, quase

irrelevantes, não merecem ser tratados mais consistentemente pela narrativa. Sai de cena um atributo como a capacidade de tirar vantagem dos outros, seja da lei, seja dos semelhantes, que opõe o “malandro” ao “otário”, por exemplo, formulação que parece estar subjacente ao debate até meados dos anos 1990. Em vez disso, o malandro em Mussa é um figura mediadora, quase que uma necessidade lógica onde houver mundos em atrito, e praticamente um herói mítico – haja vista o roubo do fogo, que possibilita a plenitude do humano. Se “mundos” aqui pode corresponder, em alguma medida, a um idioma, o malandro equivaleria ao tradutor, pois domina dois códigos e é capaz de transitar entre eles. O polo oposto ao do malandro/tradutor passaria a ser, na perspectiva da obra de Mussa, o monoglota, o monoteísta, o monomaníaco – melhor dizendo, qualquer figura tão enraizada num parâmetro unitário de compreensão da realidade, que se torna incapaz de admitir a possibilidade de outros, como o “demiurgo egoísta” do “protomito”.

Esse reenquadramento talvez possa ser desmistificado se considerarmos o momento histórico de formação de Mussa. Isso exigiria uma análise mais fina e mais abrangente do que consigo oferecer por ora, mas o reenquadramento parece se ligar à crise de identidade pela qual o Rio de Janeiro passou – e tem passado – desde a construção de Brasília e a perda do *status* de capital. Não parece irrelevante que Mussa esteja tentando reconfigurar justamente um dos estereótipos mais associados à cultura da cidade, como se o estivesse “atualizando” para um novo tempo, com outras demandas, a partir de outros critérios. O autor estaria como que respondendo às críticas de fins do século XX, tentando buscar uma nova encarnação da figura do malandro e, por extensão, da cultura carioca. Usando a terminologia mercadológica, nunca realmente distante das considerações de e sobre Mussa, é como se ele tentasse limpar a imagem da figura, numa espécie de *rebranding*, de reposicionamento de marca.

Continuando a tradição de pensar o *malandro* como uma metonímia do Rio de Janeiro, Mussa parece querer construir para eles a imagem de um *cosmopolitismo degradado*. A presença da corte e do governo central no Rio de Janeiro já foi muito associada ao cosmopolitismo, por significar uma ligação umbilical com o lugar onde tudo aconteceria – a Europa. Mussa estaria reposicionando esse cosmopolitismo ao associá-lo não à herança europeia, mais especificamente lusitana (ou não apenas a elas), e sim às comunidades a que ela se opôs: povos indígenas, povos africanos e os herdeiros das mesclas de tradições religiosas, idiomas e formas culturais. O malandro de Mussa quer funcionar como a figura de proa dessas tradições, carregando em seu corpo, origem e trajetória marcas de tradições muitas vezes antagônicas: Tito é filho ilegítimo do cunhado

do coronel com uma rezadeira “meio cabocla, nascida no antigo e àquela altura quase extinto aldeamento indígena de São Lourenço, em Niterói” (MUSSA, 2017b, p. 26).

Escrevi no início deste capítulo que inicialmente interessaria menos a verificação concreta do Rio de Janeiro de Mussa do que seu aspecto de sonho, de invenção, de fabulação. Tendo estabelecido a questão da *tradução*, da capital carioca e da *malandragem* como cruciais para a poética do autor, creio que é o caso de dissecar um pouco mais esse aspecto fabular, de afastamento da realidade e do realismo em direção a outro tipo de narrativa. Mussa está empregando qual tipo de história para construir sua versão do malandro?

Como não poderia deixar de ser, trata-se de um modelo híbrido, ambíguo, dúplice: ele quer habitar a zona de sombra entre o romance e o mito, o espaço contraditório construído na sua intersecção. Isso se observa tanto no nível geral do projeto do Compêndio, com o *mítico* empregado para qualificar um ciclo de *romances*, quanto no nível particular de um livro como *A Hipótese Humana*.

Para além das intenções declaradas do narrador, a presença do mito pode ser percebida na estrutura circular do romance. Todo ele é baseado no percurso de Tito Gualberto entre cinco pontos, algo replicado no arranjo das partes do livro: cada capítulo interpolado com uma passagem em itálico dissertando sobre o lugar do título (Largo da Segunda-Feira, por exemplo, ou Cemitério da Ordem Terceira, etc.), com uma volta ao primeiro lugar antes do desenlace do romance. Refaz-se, estruturalmente, o mesmo círculo percorrido por Mussa. Além disso, os capítulos individuais trabalham todos com *flashbacks*, nos quais o narrador constantemente volta à noite da morte de Domitila, seja para a cena do enlace amoroso, seja para a estalagem. Por fim, o apelido de Tito Gualberto na capoeira, Urutu, e o seu “espírito de cobra” remetem simbolicamente ao ouroboros, que – como vimos no capítulo anterior – também aludiria ao fato de Tito ser tanto o investigador quanto o responsável (ainda que de modo não intencional) pela morte de Domitila.

Tal circularidade também pode ser detectada na recorrência de algumas figuras e imagens no conjunto do Compêndio. Como vimos no primeiro capítulo, Mussa tem algumas obsessões que sempre voltam: as mulheres fortes, adúlteras ou não; as figuras intersticiais, sobretudo o malandro; os duplos, etc. Seus dilemas e conflitos tendem a se repetir no conjunto dos romances, criando um efeito curioso: passam os cinco séculos do Rio de Janeiro, mas não passam os conflitos gerados por essa galeria determinada de personagens possíveis. É um mundo pretensamente mítico, quase intocado pela História

exceto por detalhes e minúcias de ambientação. Em qualquer um dos cinco séculos de história do Rio de Janeiro de Mussa, sempre haverá uma mulher forte entrando em choque com os pressupostos patriarcais da sociedade, ou uma figura mediadora dos mundos da cidade precisando conectá-los, ou ambos, entre outros. Da mesma forma que *A Hipótese Humana* se desenrola linearmente e constrói uma estrutura circular, o conjunto dos romances estabelece uma progressão temporal, mas na prática entrega a reincidência dos mesmos problemas cíclicos. Duas almas – mito e romance – num só *corpus*?

Escrevi que Mussa emprega um modelo híbrido, focado na contradição entre o mito e o romance, porque a grosso modo se pode associá-los respectivamente à circularidade e a linearidade que se percebe no conjunto do Compêndio. Se o romance enquanto gênero narrativo está intimamente ligado ao formato do livro, linear por excelência em sua estrutura⁸⁵, o mito pode ser visto como uma narrativa circular, pelo seu aspecto autocontido, reiterativo, autônomo, ainda que evidentemente também permita interpretações sincrônicas e verticais como a que Lévi-Strauss celebrou em sua “análise estrutural”. *A Hipótese Humana*, desse ponto de vista, seria um exemplo dessa tensão entre mito e romance em Mussa, porque constrói simultaneamente as duas figuras em sua estrutura: a linha no correr da investigação (no que coincide com o modelo consagrado de narrativa policial: crime, procura, resolução) e o círculo na estrutura implícita da narrativa. Ressalte-se que ambos os conjuntos encontram sua intersecção numa personagem específica: Tito Gualberto, investigador/criminoso, capoeira e tradutor, protagonista, malandro.

Se a tensão entre mito e romance se apresenta não só no modelo geral da narrativa, como também na configuração de personagens, de que modo devemos entender Tito Gualberto a partir dessa posição ambígua? É ele uma figura bem-acabada e arquetípica, praticamente imutável, à maneira dos heróis que povoam tantos ciclos míticos? Quase isso, na intenção autoral. O romance aponta aspectos que seriam defeitos, a começar pelo fato de ele não resolver o caso para o qual foi convocado. No entanto, isso não chega a ser aprofundado, e mesmo os defeitos (como a tendência à cafajestagem, por exemplo) não têm lá consequências muito graves, o que o torna uma espécie de “herói

⁸⁵ *Livro*, é um belo ensaio de Michel Melot que aborda, entre várias outras questões, o modo como a linearidade e a forma acabada do códice geram uma expectativa de leitura linear, com solução e fechamento, algo distinto do que se via com os rolos de pergaminho e do que se vê hoje na leitura em telas. No mesmo sentido, o escritor W. G. Sebald chamou de “apocalíptica” a forma do livro, numa fala para o 92Y que pode ser vista aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=ccMCGjWLlhY&pp=ugMICgJwdBABGAE%3D> (acesso: 04 out. 2021).

levemente problemático”. Percebe-se, além do mais, que o paralelo de Tito com o “ladro alado malandro” de *A Origem da Espécie*, bem como a ambição expressa no próprio nome do Compêndio Mítico do Rio de Janeiro, revela de modo inequívoco uma tentativa de Mussa de alçar suas personagens acima do chão histórico-realista comum ao romance convencional. Contradizem-se a filiação declarada ao romance e a ambição a-histórica e transcendental do mito, impasse que talvez seja justamente o ponto de interesse para o autor. Mas não podemos nos contentar apenas com apontar a contradição. É preciso ir além, analisando-a, interpretando-a.

Proponho então uma imagem para entender a convivência algo tensa entre mito e romance a partir da personagem de Tito Gualberto, a partir dessa intenção elogiosa de Mussa. A meu ver, a relação entre essas duas faces do protagonista seria análoga à relação entre engenharia e matemática. Enquanto esta buscaria modelos simbólicos para relações abstraídas de suas particularidades concretas (a grosso modo, algo “ideal”, quase “absoluto”), aquela aplicaria tais modelos a uma determinada circunstância específica, localizada espacial e temporalmente. Tome-se, por exemplo, a relação entre um retângulo e uma mesa. Enquanto se considera que o primeiro tem um caráter a-histórico, como um desenho perfeito que no entanto só existe propriamente no plano mental, a segunda seria uma aplicação palpável daquela forma abstrata – não coincidem exatamente, mas uma é construída a partir da outra.

De modo análogo, o sistema da pentalogia de Mussa busca encarar a personagem de Tito Gualberto como a aplicação particular de um modelo abstraído. Por um lado, Tito tem uma série de dados que especificam suas circunstâncias: nascido em meados do século XIX, na cidade do Rio de Janeiro, torna-se capoeirista, passa pelo seminário, envolve-se amorosamente com Domitila, etc. Por outro, Tito não deixa de ser uma versão particular, uma encarnação pontual de um modelo a que Mussa retorna com certa frequência, inclusive em sua não ficção: o herói que habita mais de um mundo, capaz de transitar entre eles, de traduzi-los, munido de astúcia – o malandro. Inácio, em *O Trono da Rainha Jinga*, e Baeta, em *O Senhor do Lado Esquerdo*, são outras encarnações específicas do modelo geral do malandro.

Somente a leitura do conjunto do Compêndio Mítico traria à tona essa duplicidade inerente às personagens, por permitir que se observe a coincidência da linearidade e da circularidade, das encarnações específicas e de um modelo geral que delas se poderia inferir. A partir de cada livro isolado, o leitor não tem uma ideia muito nítida desse fluxo histórico (ou linearidade) que existe entre os títulos, em parte por culpa

da própria obra, que não o incorpora de modo profundo à fatura; o leitor fica preso em excesso à fixação de certas características, podendo tomar a personagem específica como encarnação do modelo mítico. Tal distorção de leitura se deve ao próprio narrador (para não dizer autor), quando apresenta cada livro como uma elaboração literária de um mito de um problema fundamental, sendo que na verdade o fundamento mais propriamente mítico está nas coordenadas do sistema do Compêndio Mítico, e não em cada personagem ou enredo. Em outras palavras, assim como Lévi-Strauss extraiu do sistema mítico em torno de Édipo (mas não do mito isolado) uma contradição a respeito da origem dos homens, só seria possível extrair do conjunto do Compêndio Mítico esse sentido da malandragem que Mussa parece tentar construir.

Mas não me parece necessário repetir toda a esquematização da análise estrutural para identificar seus traços, já apontados há pouco: hibridez, astúcia, capacidade de intermediação. Todas elas são habilidades que tentam costurar, no corpo de um herói, mundos potencialmente em guerra, ou (numa formulação mais positiva) incomunicantes. O malandro de Mussa, enquanto mito, quer ser visto como uma solução ou um problema no sentido matemático deste termo: um arranjo de variáveis, uma concatenação de grandezas, uma articulação de elementos que aponta para uma necessidade de decifração. Uma pergunta. É nesse sentido interrogativo que a obra de Mussa me parece mais interessante.

No entanto, não se pode ignorar o famoso adágio de que a formulação de uma pergunta já traz em si a própria possibilidade de resposta. E, apesar da astúcia ambígua que Mussa cultiva em toda sua obra, o papel nela desempenhado pelo malandro indica que é em torno desta figura que o autor busca o encaminhamento possível para o dilema de choque de mundos, tão palpável numa cidade como o Rio de Janeiro. A mim, quem sabe por eu não ser carioca, a figura do malandro – por mais charmosa que seja na sua encarnação “mediador cultural”, “tradutor ontológico” – não parece capaz de passar pelo “rebranding” que a obra de Mussa deseja. A equação de *A Hipótese Humana* tem lá seu poder persuasivo na encarnação desse “mito”, mas os sedimentos que o fluxo da História depositou nessa figura também lhe dão contornos sinistros, não por acaso pouco explorados pelo autor, ao que tudo indica deliberadamente ignorados. Nesse sentido, uma personagem como Tito Gualberto – e sobretudo o modelo abstrato, “virtual”, que ele especifica, “atualiza” – não deixa de sofrer de um mal similar ao dos coadjuvantes e figurantes: a mesma tendência à unidimensionalidade.

Convém nos determos um pouco mais nessa questão dos limites da figura do malandro na obra de Mussa, até porque eles nos levam a outros problemas gerais. Sua unidimensionalidade pode ser compreendida a partir de duas observações. Uma se refere à concretude da figura, algo que, por puxar essa personagem de novo e de novo a um chão histórico, vai na contramão da tentativa de Mussa de alçá-la à condição de mito (que seria transcendente à realidade em que se baseia). A outra observação, que de certa forma abarca a primeira, se refere a uma falta de negatividade na elaboração literária dessa figura e, de modo geral, na obra do autor, que não só escamoteia questões sociais graves, mas também prejudica o próprio estatuto mítico pretendido. Somados, esses fatores se revelam um ponto cego na configuração do *Compêndio*, que prejudicam sua persuasão nas sucessivas releituras e que diminuem o grau de sucesso dele como um todo.

Começo pela concretude. Insisti antes que a obra de Mussa seria lida não como um tratado sociológico ou antropológico, e sim como ficção, isto é, um sonho estruturado, uma fabulação, uma obra imaginativa. Ainda me parece necessário ter isso em mente para não se cair na armadilha de uma leitura linear, que quisesse “checar”, “verificar”, “conferir” os dados que Mussa incorpora à sua narrativa, tomando por fato o que foi transfigurado em ficção. Mas, se num primeiro momento tal postura foi útil para evitar esse risco, ao mesmo tempo não se pode ignorar que o autor evoca espaços e períodos bem definidos, histórica e socialmente impregnados – o Rio de Janeiro, distorcido pela fantasia, continua reconhecível. Isto é, o autor pede que consideremos o aspecto fabular, mas não desconsidera de todo os seus aspectos realistas – minúcias nas quais, inclusive, confia para tornar mais verossímil a história (haja vista os mapas, as considerações históricas, a profusão de detalhes supostamente colhidos em fontes). Fosse de outro modo e se perderia muito do apelo estético, romanesco, do Rio de Janeiro partido em diversos mundos, a conviver e se enfrentar, enriquecido pela presença ameríndia e africana, um Rio de Janeiro que, embora imaginoso, em alguma medida devemos reconhecer.

Pois bem, é justamente nessa concretude que a figura do malandro começa a fazer água. Por mais que Mussa tente fazê-lo transcender a um *status* supra-histórico, (típico do mito) no qual se tornaria uma espécie de modelo abstrato, “virtual”, a ser cada vez “atualizado”, há um lastro concreto anterior que não aparece de modo expressivo na obra de Mussa e que, no entanto, é parte decisiva das significações que essa figura carrega, um lastro que nenhum leitor – certamente nenhum leitor brasileiro – desconheceria. Não se ignora nem se apaga facilmente toda a carga semântica negativa associada ao malandro, explorada a fundo pelos artistas e autores críticos ao que ele veio

a representar. Evoquei já uma série de referências similares à mesma figura, que estão longe de ter o vulto heroico pretendido por Mussa. Zé Carioca. O malandro de terno branco e navalha. Os versos de “Homenagem ao malandro”, de Chico Buarque, por exemplo: “Malandro com aparato de malandro oficial / Malandro candidato a malandro federal / malandro com retrato na coluna social / Malandro com contrato, com gravata e capital”. Também eles poderiam ser alçados ao *status* de heróis míticos? Se não, onde traçar a fronteira? São perguntas que Mussa não responde, nem parece querer responder.

A teia de referências não se resume apenas às personagens e aos estereótipos. Traz também contradições associadas à figura. Nem é preciso ir muito longe: lembre-se que a relação tensa entre ordem e desordem, legalidade e ilegalidade (em resumo: a dialética da malandragem de Candido), também fez surgir malandros sinistros, distantes do malandro simpático que protagoniza as narrativas de Mussa e com interesses muito mais escusos que se envolver com a mulher do próximo, malandros não raro dispostos ao uso de grande violência e sem escrúpulos de cometer crimes hediondos. Pense-se nas milícias. O lado de sonho do Rio de Janeiro ganha um desenvolvimento consistente no *Compêndio*. E o de pesadelo?

Pode-se argumentar que, tratando-se de romances históricos, eles abordam um período da cidade em que os crimes não tinham o grau de violência, complexidade e vulto financeiro de tempos mais recentes. Conceda-se o ponto: de fato, seria anacrônico cobrar dos romances a presença das milícias, por exemplo, sendo que o arco temporal deles se encerra no início do século XX. No entanto, não seria o caso de abordar de alguma maneira, com atenção minimamente relevante, figuras e práticas que serviram como “antecedentes” (pensando no termo de *O Senhor do Lado Esquerdo* para os contos interpolados à intriga principal) dos crimes graúdos, brutais, contemporâneos? Em parte, isso faria sentido porque a ideia de acompanhar a cidade ao longo de cinco séculos estabelece um tipo de continuidade que implica também o presente, continuidade que nele se projeta. Além disso, seria necessário tratar desse assunto porque ele diz respeito à constituição da personagem: esses “crimes *terríveis* antecedentes” seriam oportunidades férteis para malandros nada “heroicos” nem “míticos”, análogos mas não idênticos aos louvados por Mussa; tais crimes poderiam, por exemplo, servir de contraste, mostrando a amplitude de ações possíveis naquele contexto, valorizando por oposição o malandro heroicizado de Mussa. Há passagens ao longo do *Compêndio*, inclusive, que apontam para essa franja entre legalidade e ilegalidade, para os interstícios entre as ordens

presentes no Rio de Janeiro, que um malandro nada “heroico” não deixaria de perceber – e aproveitar, para prejuízo geral.

Em *A Hipótese Humana*, como já disse, Tito Gualberto colabora na investigação de uma rede de sequestro de escravizados, rede com recursos suficientes para transportá-los ao interior do Brasil e contratar um alguém que assassine Tito. Em *O Senhor do Lado Esquerdo*, o próprio chefe da polícia precisa garantir que se conduza de modo conveniente a investigação sobre a morte do secretário da Presidência. Em *A Biblioteca Elementar*, acompanhamos a história de Gaspar Roriz, cigano temido, violento e envolvido com contrabando internacional. Todos apontam para um tipo de crime complexo e vultoso, que envolve cadeias extensas de pessoas e bens, imiscuindo-se na ordem dominante do poder central (tratado com muita leniência e condescendência por Mussa, aliás). Nota-se, pois, que não é por falta de ideias nem de nexos entre as ordens sociais cariocas que Mussa não desenvolve, em seus romances *policiais*, um lado mais sombrio, de pesadelo econômico e social, do Rio de Janeiro, no qual caberia também a figura do malandro, mas numa embocadura sombria que talvez prosperasse ainda mais que os malandros “do bem” de Mussa. (Não à toa, todos esses germes de tramas mais complexas acabam suplantados pelo interesse no adultério – uma questão a que voltarei mais adiante.) Se esses mundos existem na cidade, e o malandro é um mediador, por que nos romances de Mussa esse tradutor mal parece se envolver com eles? Por que eles mal parecem existir para a história? De certa maneira, Pécora já resumiu o problema, dizendo que Mussa gosta de “assuntar” o Mal, mas não de desenvolvê-lo a contento.

O custo dessa opção é claro: perde-se em verossimilhança. Na constituição do universo ficcional mais amplo, essa perda está na aparente descontinuidade fundamental entre o Rio de Janeiro de Mussa e a cidade palpável, atual, contemporânea, na qual o autor cresceu e vive e que não deixa de persistir, de fundo, na leitura dos seus livros. Ora, pergunta-se até o leitor mais simpático, se era tudo tão incrível nesse passado ficcional, como se chegou à atual situação, longe de lendária?

Já na figura do malandro, a perda de verossimilhança está na escolha (do autor) de não se engajar com o lado mais sombrio da dialética da malandragem. Não se pense que personagens como Tito ou Baeta devessem necessariamente, eles mesmos, se envolver com atividades criminosas terríveis. O problema, na verdade, está no apagamento dessa possibilidade sinistra, que rebaixa inclusive o *status* de um Tito ou Baeta de figuras supostamente modelares, míticas. Afinal, nos mitos de figuras heroicas – ou inspiradoras – uma parte fundamental da narrativa está na superação de provações,

muitas vezes tidas como impossíveis: monstros a se derrotar, enigmas a se resolver, demiurgos a se enganar, testes de caráter a se vencer. Ao escamotear o lado sombrio da malandragem, a obra de Mussa diminui os riscos e, conseqüentemente, o valor de suas personagens – um contraste evidente com a intenção laudatória da malandragem como mediação de mundos, pois suprime a ordem infernal que também faz parte do Rio de Janeiro, seja nas instâncias oficiais do governo, seja nos mundos marginais por que seus malandros passam.

Note-se que a perda de expressividade, portanto, ocorre nos dois polos da tensão entre romance e mito. No primeiro, deixando de lado parte da concretude, da atenção à História, da elaboração mais ou menos realista dos conflitos humanos (três aspectos tão característicos desse gênero narrativo), as obras do *Compêndio* podem soar superficiais, mero jogo literário, até frívolas: sonho sem lastro algum. No caso do mito, elas se mostram por demais presas às minúcias da realidade comum, com uma consciência irônica que não combina com o tom solene dos mitos, e ainda por cima não apresentam façanhas dignas de nota nem obstáculos intransponíveis que justificassem a inclusão desses malandros numa escala mítica: lastro sem sonho algum.

Ainda a respeito da concretude, *A Hipótese Humana* em particular – o romance do século XIX – evoca todo um universo social, um espaço e um período que, extensamente analisados tanto do ângulo sociológico quanto do literário, não deixam de se impor ao livro ao mesmo tempo em que não se veem desenvolvidos a contento como caberia no gênero do romance. Consideremos dois dados: os ecos machadianos que se multiplicam no romance (o adultério, a senhora idosa que cuida da casa onde os adúlteros se encontram, o narrador intrusivo e digressivo); e a data da ação (1854), que alude ao exato mesmo ano da publicação de *Memórias de um Sargento de Milícias*. É difícil não se evocar, portanto, a linhagem schwarziana de análise literária, com os conceitos do *favor* como mediação universal⁸⁶, ou então do “espírito rixoso”⁸⁷, que Edu Teruki Otsuka

⁸⁶ A referência aqui, evidentemente, é o célebre ensaio “As ideias fora do lugar”. Nele, Schwarz utiliza a ideia de “favor” como conceito para explicar a reprodução da classe “intermediária”, os homens livres, nem proprietários nem escravizados, empenhados em sua busca por se diferenciar destes e cair nas graças daqueles. Tentam ganhar a simpatia dos poderosos e se beneficiar dessa relação que se dá no âmbito privado, com um “elemento de arbítrio”, um “jogo fluido de estima e autoestima” a que se submete “o interesse material” (SCHWARZ, 2012, p. 17).

⁸⁷ O conceito foi explorado em profundidade na tese de doutorado de Otsuka e aparece de forma resumida no artigo “**Espírito rixoso**: para uma reinterpretação das *Memórias de um sargento de milícias*” (OTSUKA, 2007). Revisitando a célebre leitura de Antonio Candido, o autor destaca um lado agressivo que recebeu pouca atenção da fortuna crítica: no romance, as personagens – coadjuvantes e centrais – se engajam em disputas motivadas por vinganças pessoais, que ao se concretizarem engendram novas disputas. Para Otsuka, isso denota uma “busca de supremacia” de uns sobre os outros, supremacia não raro imaginária, e

observou no romance de Manuel Antônio de Almeida. E o pior: com ou sem a intenção de Mussa, seu Rio de Janeiro e esses dois conceitos se encaixam como mão e luva na descrição de boa parte das relações humanas e sociais de *A Hipótese Humana*, apesar da disparidade de perspectivas entre um escritor tão “panegírico” (como diria a resenha de Pécora de *O Senhor do Lado Esquerdo*) e uma linhagem crítica tão “envenenada”.

Uma aplicação rápida desses dois conceitos ao livro de Mussa em questão. Observe-se que, em *A Hipótese Humana*, a engrenagem da investigação se põe em movimento por causa, justamente, de um favor: Tito Gualberto deve sua formação de seminarista e sua posição de polícia secreta ao marido de sua tia, o coronel Chico Eugênio, que lhe pede para elucidar as circunstâncias da morte de Domitila. O acobertamento das relações adúlteras dela anteriores a Tito, inclusive, se dá por um arranjo pessoal entre o pai, o marido e o médico (e amante anterior de Domitila), o que também pode ser lido como uma relação de favor. O decorrer da investigação e as relações pessoais entre as personagens, inclusive dentro da senzala, reforçam a importância do favor como “mediação quase universal”. Leocádia passa por cima de seu orgulho e transmite recados de Domitila a Tito em parte por favor a Domitila, em parte a Tito; casa-se com Balbino Ribeiro por intermédio, meio favor, meio imposição, da família de Chico Eugênio. Catarino impõe ordem junto aos outros escravizados também pela sua capacidade de fazer o coronel agir conforme seus desígnios, direcionando para seus fins o prestígio do proprietário, o que lhe rende favores. Elesbão não precisa entregar seu exemplar do Alcorão por ser protegido da esposa de Chico Eugênio⁸⁸.

Da mesma forma, de modo complementar a esse favor, as personagens exibem um “espírito rixoso”, relativizado em comparação com os de *Memórias de um Sargento de Milícias*, mas longe de ausente. Tito Gualberto chega ao fim do romance ainda convencido do envolvimento de José Higino na morte de Domitila, em parte por ver o marido como seu rival. Depois do enfrentamento em torno do Alcorão, Catarino e Elesbão cultivam uma rixa que se prolonga no depoimento que o segundo dá sobre o primeiro. Das duas mortes deste romance policial, aquela que recebe mais páginas e um tratamento mais detido (de “cena”, em vez de “sumário”) é a do homem dos fígados fritos, que pode

frequentemente escorada no favor ou nas graças de um poderoso. É, como se vê, uma releitura do romance à luz das ideias de Roberto Schwarz.

⁸⁸ Poderia continuar. A relação de Inácio com Mendo Antunes, em *O Trono da Rainha Jinga*, é fortemente marcada pela relação de favor, entre um proprietário benevolente e um escravizado que aproveita as liberdades assim possibilitadas. Em *O Senhor do Lado Esquerdo*, é dos favores da elite carioca que depende o funcionamento da Casa das Trocas, baseado na discricão e na proteção de poderosos – a ponto de, morta uma autoridade nas suas dependências, o próprio chefe de polícia requerer pessoalmente um investigador.

ser lida segundo a ótica da rixa entre os grupos de capoeira – algo, aliás, não de todo distante dos dados históricos (OTSUKA, 2007, p. 122)⁸⁹.

De que modo Mussa elabora essas questões? Difícil dizer que o faça. Ele as registra, conscientemente ou não, mas não chega a conectá-las e nem a desenvolvê-las junto a outros achados. Seria interessante, por exemplo, que se aliasse essa percepção da dinâmica favor/rixa com o procedimento que chamei de “proliferação de subdivisões”. Se é verdade um dos grandes *insights* de Mussa, isto é, a existência de uma série de ordens dentro do Rio de Janeiro, cada uma associada a uma perspectiva social, cada uma suscetível a ver numa ordem oposta o signo da desordem (tal qual ocorre entre os idiomas), então um mecanismo social de mediação entre elas – muito mais eficiente que os malandros, porque até estes se valem dele – seria o favor, cuja contrapartida negativa, está claro, seria a “rixa”. Nesse sentido, a “proliferação de subdivisões” não negaria exatamente a clivagem entre senhores, escravos e homens livres que serve de pressuposto ao modelo schwarziano, mas a refinaria. Ela mostraria uma espécie de “microfísica do poder” no interior dos grupos – por exemplo, os escravizados, distinguindo-se por nação, religião, costumes, etc. – que se traduziria, concretamente, nas pequenas ações movidas por favor ou rixa, responsáveis por conectar e desconectar os membros dentro e fora de cada grupo. Não é uma mediação tão charmosa quanto o malandro mitológico que Mussa quer emplacar, mas talvez seja bem mais concreta.

Esse ângulo crítico de ênfase mais realista, social, poderia levantar uma ressalva. Para ela, o aspecto mais propriamente realista da obra (aqui entendido como a transfiguração em forma literária, numa nova estrutura, de nexos presentes na matéria social que inspira a obra) não está suficientemente enfatizado nos romances a ponto de caber uma exigência por maior desenvolvimento dessas questões concretas, por exemplo os elos do dinheiro, do poder e da ideologia. Segundo este ponto de vista crítico à crítica, por mais interessante que fosse o ângulo da configuração sociológica no universo ficcional de Mussa, esse tipo de análise teria algo de alheio ao texto, vindo antes de uma exigência do crítico do que da obra – de certa forma, uma imposição de expectativas

⁸⁹ Também aqui se pode perceber exemplos do “espírito rixoso” em outros romances de Mussa. Há uma rixa explícita entre Baeta e Aniceto, em *O Senhor do Lado Esquerdo*, bem como entre os vários departamentos de polícia, que leva à perseguição de Guiomar pelos agentes de uma delegacia rival. Em *A Biblioteca Elementar*, mais do que as leis e a religião, o que liga a comunidade de ciganos são os atritos e as rixas: os casamentos dos filhos dos Roriz, por exemplo, provocam uma série de animosidades junto às famílias preteridas. Da mesma forma, o triângulo amoroso central, cujos vértices femininos são Bernarda Moura e Leonor Rabelo, evidencia entre elas uma rixa que dura até o fim do romance.

relativamente alheias ao objeto. O risco maior, aqui, seria o de exigir da ficção algo que ela não está ou nunca esteve disposta a oferecer.

É uma ressalva que faz algum sentido, mas não pode ser aceita de todo. Afinal, embora altamente codificados segundo convenções de gêneros literários quase fantasiosos (como o romance policial de enigma), apesar das alusões e reivindicações frequentes do estatuto mítico para os temas e personagens abordados, os livros do Compêndio são antes de tudo *romances*. Inserem-se, querem se inserir, portanto, numa tradição em que a exigência desse “realismo” é quase um pressuposto, difícil de ignorar sem graves consequências para a fatura literária, nem que uma delas seja a incapacidade de persuadir o leitor menos simpático. Pode-se até contornar a exigência de realismo, desde que se ofereça uma contrapartida tão esteticamente forte quanto.

Ainda que fosse o caso e se pudesse deixar de lado esses aspectos realistas que mostram limites do malandro segundo Mussa, esse problema leva a outro aspecto complicado dos romances, este sim sem dúvida alguma interno à composição das obras: a referida falta de negatividade na configuração do universo ficcional e das personagens. Para isso, voltemos ao *insight* da série de ordens, atritando-se e enlaçando-se de modo análogo aos idiomas. Não a oposição polar ordem/desordem, mas um quadro mais complexo, com nuances entre elas.

Ora, não seria o caso, então, de observar uma escalada proporcional nos conflitos derivados dessa multiplicidade de ordens e desordens? Se o malandro seria o mediador fundamental, enquanto uma espécie de tradutor entre as ordens, poderíamos caracterizar o mundo do qual ele parte como uma autêntica Babel, que no entanto, contraditoriamente, tende a conflitos relativamente restritos em termos de alcance e impacto geral: o adultério, e só. O malandro de Mussa se envolve nesse tipo de conflito porque entre os seus traços de personalidade está uma tendência a se envolver com o máximo de mulheres atraentes a cruzar seu caminho, de quaisquer classes sociais (lembre-se das vítimas de Aniceto, literalmente mortas de prazer, em *O Senhor do Lado Esquerdo*, tanto garotas pobres quanto senhoras da alta sociedade). Só que a obra de Mussa dissolve nesse tipo de conflito praticamente todos os outros que se originam de seu universo ficcional, mal se interessa por outras possibilidades e, menos ainda, pela conexão entre eles. Os livros tratam do adultério e, no máximo, da chance de sua repercussão escandalosa pela cidade, ou melhor, em parte da cidade, quando muito; vexame que, se ocorre, não tem lá muitas consequências concretas, positivas ou negativas. Compare-se com as tramas de Machado de Assis, por exemplo, inspiração confessa de Mussa, e se verá nitidamente uma falta de

negatividade na obra deste, o que, se enfatiza o aspecto lúdico dos romances, ao mesmo tempo impede que eles ganhem uma pungência propriamente humana, tensa, viva.

Em Machado, por mais que haja camadas de ironia e jogos metalinguísticos a envolver o tratamento das personagens e o andamento do enredo, distingue-se uma energia violenta, subterrânea, que por vezes transborda, revelando um drama terrível. O adultério é o mecanismo de enredo que, enquanto cativa o interesse do público, permite ao autor escrutinar tensões psicológicas cuja negatividade pode contaminar o universo. É o que ocorre em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a despeito da aparente desenvoltura da voz narrativa, quando se lembra que o romance é dominado pela relação adúltera e estéril de Brás e Virgília, a ressoar no célebre final amargo da obra. Da mesma forma, em *Quincas Borba*, o triângulo amoroso potencial que envolve Rubião e Sofia se encerra com a loucura e a miséria do primeiro, vazado num estilo que explicita uma negatividade todoabrangente, conforme o último capítulo: “chora os dois recentes mortos, se tens lágrimas. Se só tens riso, ri-te! É a mesma coisa. O Cruzeiro, que a linda Sofia não quis fitar, como lhe pedia Rubião, está assaz alto para não discernir os risos e as lágrimas dos homens”. O caso de *Dom Casmurro* é tão repisado que nem seria necessário mencionar como a suspeita de um adultério serve de pretexto para Bento Santiago quase destruir Capitu, implodindo a família no processo e tornando-se uma espécie de morto em vida. Até nos contos, apesar do espaço exíguo, Machado consegue condensar essa negatividade em meio às mesmas tramas de adultério: basta reler o já mencionado “A Causa Secreta”, com a personagem fascinante e assustadora de Fortunato.

Outro autor caro a Mussa e adepto das tramas de adultério, Nelson Rodrigues também se vale desses triângulos amorosos para delinear uma negatividade e uma tensão que dão peso aos conflitos por ele encenados. O dramaturgo e romancista foi acusado de muita coisa; certamente não de frivolidade. O adultério rodriguiano revela um abismo moral, em que parece não haver limite inferior para o ser humano. Em *Vestido de Noiva*, a disputa de duas irmãs por um homem leva à insanidade e ao assassinato. Menos extremado mas tão pungente quanto, em *A Falecida* os desencontros amorosos de Zulmira e Tuninho ganham ares trágicos ao final da peça, quando, após quebrar sua promessa à mulher adúltera e embolsar o dinheiro do amante rico dela, Tuninho descobre não haver compensação possível para sua mágoa. Os exemplos poderiam se multiplicar, mas me parece suficientemente claro que tanto Machado de Assis quanto Nelson Rodrigues, a despeito da ironia e da sutileza de um, e das hipérboles e do melodrama de outro, incorporam uma negatividade que atrita com o caráter de suas personagens, a fim

de mostrar afinal quem eles são, do que são feitos e como se quebram ou se recompõem diante dos obstáculos, às vezes intransponíveis.

Nessa comparação, as personagens de Mussa mal são tensionadas; os malandros, sobretudo, passam praticamente ilesos nos romances. O inspetor Baeta descobre que sua mulher o traiu, mas logo depois o romance se acaba, com Rufino oferecendo a ele a possibilidade de conhecer o “lado esquerdo” – isto é, nem há tempo para se explorar o impacto da revelação na vida do protagonista, seus custos e dilemas decorrentes. Da mesma forma, Tito Gualberto escapa por acaso de um assassino de aluguel, não é exposto como o amante fatal de Domitila, não chega a perder os favores do coronel Francisco Eugênio, não sofre nem uma repreensão verbal por ter matado o homem dos fígados fritos – no máximo, ouve uns desaforos de Leocádia (o próprio autor alude a essa falta de tensionamento, usando de ironia para compensar o que talvez reconheça como um problema de composição: insiste que Tito “tem sorte”; no Compêndio em geral, que o Rio de Janeiro é cidade “onde tudo se abranda”). Somando-se ao escamoteamento das possibilidades sinistras da malandragem, essa lacuna na composição do perfil dos malandros dificulta, e muito, a tentativa de Mussa de alçá-los a um *status* mítico; elas mal se aguentam como personagens de romances tradicionais, como poderiam transcender a outra escala?

Aqui se somam duas dificuldades que a obra de Mussa não consegue superar nem contornar. A primeira, conforme já se observou, é o fôlego das histórias. Toda essa falta de desenvolvimento sequer seria um problema se as narrativas assumissem formas menos extensas, como a novela ou principalmente o conto. Liberta da necessidade de manter o interesse do leitor e enlaçar diversos planos narrativos, a história poderia se concentrar nas imagens, nos nexos causais surpreendentes, até na leveza de certas cenas e pormenores. Enfeixadas num volume de contos, por exemplo, as conexões internas seriam algo a mais, um bônus, e não um ônus da composição.

A outra dificuldade, associada à primeira mas anterior a ela, tem a ver com uma opção estética: a recusa ao emprego consistente da sondagem psicológica das personagens. Essa observação pode soar estranha se pensarmos que o autor reivindica Machado e Nelson Rodrigues como influências; não o é tanto se recuperarmos outras das influências alegadas, como Jorge Luis Borges, Edgar Allan Poe e Agatha Christie. Na verdade, Mussa tenta emular muito mais a estes, com sua ênfase num arranjo cerebral das tramas e num aspecto quase que estritamente funcional das personagens – elas são,

quando muito, representativas de determinado grupo social, questão filosófica ou traço de caráter, em detrimento de lembrarem pessoas de carne e osso.

De fato, há dois comentários de Mussa, um na voz do narrador, outro numa entrevista, que refletem tanto o afastamento da narrativa psicológica quanto o seu custo. Numa passagem de *A Primeira História do Mundo*, próximo da revelação final, quando se elucida o crime, diz o narrador que ali foi

impossível aplicar o método *vulgar* dos romancistas, que examinam o pensamento, as emoções, o subconsciente de suas personagens – coisa que *no mundo prático* só alcançam os feiticeiros ou os telepatas. *Isso, aliás, é o que faz de toda ficção psicológica um subgênero da literatura fantástica* (MUSSA, 2016a, p. 191; grifos nossos).

Num espírito de inversão parecido, Mussa enfatizou na entrevista à *Topoi* que um romance como *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, “é um romance policial, mas não é classificado assim, é considerado alta literatura” (MUSSA, 2016c, p. 307).

Em ambos, percebe-se que o autor está jogando com os recortes estabelecidos de gêneros ficcionais, da (supostamente) “alta” e da (supostamente) “baixa” literatura. No trecho do romance, percebe-se como o narrador inverte sutilmente alguns atributos: feiticeiros e telepatas pertencem ao mundo prático (concreto, objetivo), ao passo que a sondagem psicológica – tipicamente associada ao melhor do melhor do cânone literário – aparece como “vulgar” (termo ambíguo: tanto no sentido negativo quanto no neutro, de “difundido”) e subordinada a um gênero considerado menor ou lateral, a literatura fantástica. Na entrevista, de forma similar, estabelece-se uma oposição entre o romance policial e a alta literatura, com Mussa reivindicando ao primeiro, até mais que ao segundo, a importância de uma indiscutível grande realização, como *Crime e Castigo*.

Trata-se do jogo típico de Mussa, com sua mistura de humor e seriedade, em que não se sabe onde termina um e onde começa o outro. Em ambos, no entanto, o autor tenta avançar seu próprio projeto estético, que está bem claro: valorizar a literatura de gênero; relativizar uma pretensa “literatura séria”; e, sobretudo, preterir a sondagem psicológica como recurso de destaque, como eixo fundamental de uma obra literária. Daí que a referência a Dostoiévski não seja trivial – é como se Mussa quisesse filtrá-lo dessa necessidade de mergulhar nas contradições e particularidades de caráter das personagens.

No entanto, essa sondagem não é um elemento trivial da poética de autores como Dostoiévski, Machado ou Nelson Rodrigues – um comparado a Dostoiévski (lembrem-se os ensaios de Augusto Meyer comparando esses dois “homens do subterrâneo”), outro

inspirado por ele. Embora ao autor Mussa agrade a manipulação sagaz de modelos literários e narrativos, também operada por um Machado ou Dostoiévski, na obra deles é muito difícil desassociar a subversão de modelos e o mergulho na subjetividade sem perder algo essencial. A exploração psicológica ancora o jogo, dá-lhe complexidade e ressonância profunda com o leitor. No limite, ajuda a manter o interesse nas releituras, quando a brincadeira com os modelos narrativos já perdeu o ineditismo.

Observe-se, ainda, os outros três autores que mencionei como contraponto às narrativas psicológicas. Insisto: Borges e Poe privilegiaram o conto, o que muda a dinâmica do texto, suas exigências e sua capacidade de retenção do leitor. Agatha Christie, por sua vez, escreveu romances cujas personagens são pouco mais profundas que uma folha de papel, mas isso basta para os fins da autora, francamente lúdicos, despreziosos. Borges e Poe mantiveram em sua obra a busca por textos mais ambiciosos, mas não se encaixavam no modelo “romance”, preferindo portanto o conto como formato para não perder nem a ambição nem a substância. Já Christie abriu mão desse lado “sério”, reconhecido, em prol de uma facilitação na leitura. Mussa parece querer reunir os bônus de ambas as escolhas, sem os ônus de cada uma: uma ficção leve, mas ambiciosa; humana, mas sem aprofundamento; em romance, mas com as prerrogativas do conto e com alcance mítico. O problema é que a equação não fecha.

Daí uma impressão que fica ao se ler sucessivas vezes os livros do *Compêndio*, a incursão mais consistente do autor no formato do romance: suas personagens – até seus protagonistas – são rasas, tendem antes à caricatura e ao estereótipo (a versão negativa do modelo abstrato, geral, buscado pelo autor) do que à sugestão de humanidade; seus romances são muito povoados mas poucas personagens ficam na memória; elas são antes lembradas como função, ferramenta na trama, do que como individualidades. Daí que se possa intuir, no projeto do autor, a possibilidade de Baeta e Tito serem diluídos num malandro abstrato, virtual, espécie de modelo (ou função mesmo) de que eles são as encarnações particulares, um malandro imaginário que ele sim interessaria, mas que o leitor não vê e principalmente não tem por que aceitar nos termos do autor, pois essa figura não aparece, nem é desenvolvida. Daí, por fim, a impressão de superfluidade, até de frivolidade, causada pelas brincadeiras com a codificação do romance policial, histórico, de adultério, o que seja – é um jogo espertamente jogado, mas sem companhia.

Na verdade, creio que no decorrer da obra de Mussa, e em particular do *Compêndio*, avulta apenas uma personagem desenvolvida mais longamente, o protagonista secreto dos textos, que troca constantemente suas máscaras (as personagens

supostamente centrais): refiro-me ao narrador erudito e zombeteiro. Comentando e intervindo em tudo, desde as “molduras” de suas narrativas até suas preferências pessoais entre as personagens que criou; criando estratégias ambíguas no seu emprego de personagens e convenções narrativas, como o romance policial; arvorando-se como tradutor-malandro e mediador último, o narrador está mais presente nos livros do Compêndio do que à primeira vista se percebe. Mais importante, ele condensa as tensões em torno do lugar e do sentido da autoria na obra de Mussa. No capítulo seguinte, focalizo-o a partir do romance *A Primeira História do Mundo*, onde ele mais se expõe ao assumir para si explicitamente a função de personagem, como o investigador responsável pela morte do serralheiro Francisco da Costa.

Capítulo 4

Dar uma imagem falsa do mundo só tem interesse se você o faz por pura diversão.

Stanley Kubrick em entrevista
ao crítico Michel Ciment

Na resenha que escreveu a respeito de *O Senhor do Lado Esquerdo*, Alcir Pécora reclama a um dado momento do que chama de “janelas hipertextuais”: interrupções da trama para que o narrador exponha dados, curiosidades ou episódios ligados a um determinado termo importante para a história, como os muquiços, a capoeira ou as lendas urbanas do Rio de Janeiro. Ainda que no livro essa opção de Mussa tenha algum método, visto ela cumprir uma função típica do romance policial (distrair o leitor para o fato de que ele acabou de receber uma pista importante na solução do mistério central), Pécora alude a uma característica da obra do autor carioca que por vezes realmente se torna problemática – uma tendência à expansão desgovernada.

Seja por meio dessas janelas hipertextuais, seja na exposição de histórias pregressas da personagem ou de detalhes do ambiente em que vivem, a ficção de Mussa costuma demonstrar uma força centrífuga. Com um apetite voraz e onívoro, o texto vai assimilando uma massa de informações nem sempre tão relevantes para o conflito central que parece querer trabalhar. Folheando *A Biblioteca Elementar*, por exemplo, encontram-se mapas astrológicos que aludem ao saber esotérico das personagens ciganas e adivinhas. Em *A Hipótese Humana*, um dos capítulos se inicia com a exegese de uma pintura de Debret, a fim de estabelecer como verossímil o porte de joias enquanto prática econômica de alguns escravizados no Rio de Janeiro do século XIX. O início de *O Senhor do Lado Esquerdo* traz considerações a respeito de uma lenda urbana, segundo a qual, para garantir a integridade física de edifícios cariocas, houve emparedamento de pessoas, em especial mulheres acusadas de bruxaria. Mesmo a superfície do discurso do narrador reforça essa tendência centrífuga, com alusões frequentes a outras obras e autores, tanto na literatura como em outra disciplina: só em *A Primeira História do Mundo*, sem contar as epígrafes, há menções a Claude Lévi-Strauss, a Sérgio Buarque de Holanda, ao padre Manuel da Nóbrega, a Edgar Allan Poe e a Agatha Christie, entre outros.

É claro que na economia narrativa esse tipo de informação sempre encontra alguma ressonância, ora no diálogo interno entre os romances do *Compêndio*, ora em

referências externas a outros autores caros a Mussa (a história das bruxas emparedadas talvez aluda a “O Barril de Amontillado”, de Poe, por exemplo). No entanto, num gênero como o romance, cuja dispersão intrínseca encontra um contrapeso por exemplo no próprio suporte material de livro, que já implica algum tipo de coesão, essa tendência expansiva pode complicar a eficiência da história narrada. Reiterada numa série de cinco romances, como o *Compêndio Mítico*, a tendência pode intensificar a impressão de desordem, a ponto de transformar o que seria um conjunto harmônico e bem-amarrado numa verdadeira bagunça.

Por um lado, Mussa busca contornar esse risco se apoiando em algumas coordenadas, como a literatura de gênero (romance policial, histórico, carioca, etc.). Por outro, o que vai nos interessar mais no decorrer deste capítulo, ele precisa se valer de recursos menos óbvios, mais estruturais, de que se destaca a construção do narrador.

De fato, pensando-se nos elementos mais básicos da narrativa (enredo, personagens, espaço, tempo e narrador), ele é quem se mostra o mais constante ao longo da pentalogia. O elenco de personagens se renova de modo completo de livro a livro (embora eles tendam a se encaixar em funções e perfis psicológicos muito similares); da mesma forma o tempo, que varia em séculos entre cada título; o espaço tampouco mostra uma predominância de continuidade, visto que, embora se passem todos no Rio de Janeiro, a cidade fortificada e reduzida do século XVI pouco tem em comum com a metrópole do século XX; e os enredos pouco coincidem, salvo por núcleos genéricos de conflito (como o adultério). Sobra, assim, ao narrador a função de costurar de algum modo cinco romances com tendência exponencial à dispersão.

Com a exceção de *O Trono da Rainha Jinga*, cuja voz narrativa oscila entre uma terceira pessoa centrada em Mendo Antunes e as primeiras pessoas de personagens envolvidos na investigação ou nos crimes, e com a exceção de algumas passagens de *A Biblioteca Elementar* (em que a “Carangueja” assume o discurso), o narrador do *Compêndio* é o mesmo, mantendo boa parte dos mesmos traços no decorrer dos romances. Trata-se, como vimos, de uma figuração do autor, ou algo muito próximo disso. É uma voz que mistura traços eruditos a ocasionais comentários despreziosos, não raro metalinguísticos. Alguém que abre e fecha as “janelas hipertextuais” criticadas por Pécora e que não se furta a apartes digressivos na narração. Uma figura, enfim, que por meio de notas preliminares se interpõe, como mediadora que é, entre o mundo real habitado pelo leitor e o ficcional criado pelo autor. O ângulo de análise deste capítulo será exatamente

essa voz narrativa – algo bastante próximo do que um autor clássico como Wayne Booth chamaria de “implied author”⁹⁰.

Em nenhum outro livro do *Compêndio* ela se mostra mais propícia à análise do que em *A Primeira História do Mundo*. Afinal, neste romance sobre o século XVI o narrador explicita sua presença, trazendo para si uma função tipicamente associada aos protagonistas de romances policiais: ele encarna o investigador. Em *A Primeira História do Mundo*, pretexta-se que, como se trata de um episódio histórico – o primeiro homicídio registrado no Rio de Janeiro –, o narrador atuará como cicerone dos leitores em meio à papitada dos arquivos e aos fatos pouco claros de um contexto estranho. Com isso, ele sai de sua posição habitual. Em *A Hipótese Humana*, por exemplo, era de alguém que havia recebido a história narrada por meio de uma tradição em família, e em *A Biblioteca Elementar* era explicitamente um escritor às voltas com as personagens criadas por ele. Se nestes livros o narrador, apesar de tão exibido, ainda dava algum espaço para suas personagens respirarem, em *A Primeira História do Mundo* ele literalmente assume o protagonismo da investigação – processo detetivesco que, vale a pena sublinhar, *inventa* um passado muito mais do que o dá a ver ao leitor, numa chave paródica ao romance histórico.

Há um dado a mais que justifica a escolha deste romance como o foco da análise deste capítulo. Além do protagonismo, o narrador explicita também uma posição das mais idiossincráticas: sua tese para a solução do “primeiro homicídio carioca” é das mais extravagantes. Para ele, ao contrário do que supõem as personagens, não houve crime passional; na verdade, quem teria matado o serralheiro Francisco da Costa seria uma tribo de amazonas vivendo próximas à então jovem cidade do Rio de Janeiro. A fim de provar sua tese, mais que elucidar o assassinato, o narrador mobiliza todo um aparato discursivo que, assim como o gesto de se tornar o investigador, também evidencia o perfil e as particularidades dessa figura, desse princípio de composição literária.

Antes de entrarmos na análise literária propriamente dita, convém um rápido comentário sobre o lugar especial que *A Primeira História do Mundo* ocupa no conjunto da obra, tanto no desenvolvimento da literatura de Mussa quanto no seu posicionamento interno junto aos outros livros do *Compêndio*. Em relação ao processo criativo, A

⁹⁰ “The ‘implied author’ chooses, consciously or unconsciously, what we read; we infer him as an ideal, literary, created version of the real man; he is the sum of his own choices.” (BOOTH, 1983, p. 75). Para dar maior ênfase à função que essa voz ocupa nos livros de Mussa, opto por chamá-lo de “narrador”, mas acredito que seu sentido neste texto é relativamente intercambiável com o termo de Booth.

Primeira História do Mundo foi o terceiro romance publicado na pentalogia – o ponto exatamente central. Tem-se a impressão de que aqui se consolida a viabilidade do projeto: se em *O Senhor do Lado Esquerdo* e sobretudo em *O Trono da Rainha Jinga* ele parecia mais um esboço, uma vontade, a partir do romance de 2014 ele se torna palpável. Ao atravessar o umbral do terceiro livro em cinco, o autor provavelmente conseguiu esclarecer para o público leitor, se não para si mesmo, as linhas de força do projeto como um todo. Ao mesmo tempo, considerada sua periodização diante dos outros romances, *A Primeira História do Mundo* se passa no século inaugural da história do Rio de Janeiro (e do Brasil); para um autor tão interessado em mitos, a tentação do campo semântico das narrativas de origem não passaria despercebida, tampouco seu lugar estratégico num conjunto de romances que pretere a ordem meramente cronológica – não à toa, o termo “primeira” destacado desde o título. Logo, não se trata de apenas mais um livro, muito menos de apenas mais uma iteração do mesmo narrado; sua carga de significado parece redobrada aqui.

Sendo essa voz narrativa – ou autor implícito – um (se não o mais) importante fator de coesão da pentalogia, a análise de seu funcionamento em *A Primeira História do Mundo* pode servir para elucidar os traços fundamentais da série e, visto que esses romances constituem o projeto mais longo e ambicioso de Mussa até agora, da obra como um todo – tanto em aspectos positivos quanto negativos. Assim, este capítulo busca atender a dois objetivos. Por um lado, pretende ser uma síntese da trajetória crítica que percorremos até agora. Mostraremos como a construção desse narrador condensa elementos que tratamos de modo mais demorado nos outros capítulos – a “moldurabilidade”, o romance policial, a presença e o papel da tradução e das mediações. Por outro, o capítulo pretende ser o passo final que leva a trajetória de Mussa ao ponto máximo de tensionamento. Avançaremos a interpretação do narrador para compreender o que talvez seja um dos pontos cegos, bastante problemáticos, na construção da obra de Mussa – em especial, o que se pode ver nela como “arbitrário”, num sentido amplo do termo. Começemos pela síntese.

Tudo sob controle?

Visto no conjunto da obra de Mussa, *A Primeira História do Mundo* continua uma tendência composicional que se explicitava desde *O Enigma de Qaf* (2004), lançado exatos dez anos antes: a acomodação de episódios mais curtos, não raro autônomos, no

interior de um enredo principal. Na história do assassinato do serralheiro (o “tronco” do romance), o livro insere outras narrativas, criadas pelo próprio Mussa ou não, a fim de estabelecer as personagens e a ambientação. A essa variedade interna ao romance, acrescenta-se seu papel na pentalogia, ou seja, sua relação com o sistema mais amplo de narrativas em jogo; é literalmente o assunto da primeira frase da “Advertência” de *A Primeira História do Mundo*, que “continua um projeto absurdo concebido em 1999: a elaboração de uma espécie de compêndio mítico do Rio de Janeiro” (MUSSA, 2016a, p. 7). Dessa forma, o autor trabalha com o encaixe das narrativas em conjuntos maiores e mais abrangentes, ampliando as possibilidades de leituras, tanto restritas quanto sistemáticas – o traço que chamei, no primeiro capítulo desta tese, de um jogo com a “moldurabilidade” das histórias.

Em *A Primeira História do Mundo*, esse jogo é patente na estruturação geral. O terceiro capítulo se divide em partes que dispõem os dez suspeitos de assassinar o serralheiro, cada um associado a um vício: perfídia, artimanha, temeridade, soberba... O grosso de cada uma dessas partes consiste num perfil dos suspeitos, construído a partir de suas histórias pregressas. A perfídia de dom Rodrigo de Vedras, por exemplo, se evidencia na traição que cometeu contra o irmão e a cunhada, mortos por ele – uma espécie de miniconto dentro da narrativa maior. E aqui já se nota um problema. Embora Mussa exponha essa história pregressa junto à apresentação de dados para avançar a investigação principal (falando onde estava o fidalgo e a que horas, durante o horário presumido do assassinato), isso não deixa de truncar o desenvolvimento da trama, já que fica a meio caminho entre interrompê-la e aprofundá-la – diferentemente de *O Senhor do Lado Esquerdo*, no qual se assumia a interrupção, mas se compensava o corte com um diálogo transversal entre as histórias, inexistente ou muito amainado em *A Primeira História do Mundo*.

De todo modo, o narrador tenta trabalhar a “moldurabilidade” por meio de uma remissão a dois outros conjuntos. De um lado, mais explícito, há uma referência à *Divina Comédia*, mais ao final da narrativa – o narrador nos diz que cada um dos vícios corresponde a um círculo do Inferno dantesco mais o Limbo (MUSSA, 2016a, p. 196). De outro, mais implícito, remete-se ao elenco típico dos outros romances do Compêndio: dom Rodrigo de Vedras é o homem soturno e perigoso, como o assassino de aluguel de *A Hipótese Humana*; Melquior Ximenes é o tradutor a meio caminho entre mundos linguísticos e culturais, seduzido pelo que não conhece, como o inspetor Baeta de *O Senhor do Lado Esquerdo*; Duarte Velho é um homem luxurioso e violento como o

Gaspar Roriz de *A Biblioteca Elementar*, etc. O jogo com a “moldurabilidade”, portanto, se mostra um dos artifícios do narrador para tentar delinear bem as personagens e dar-lhes uma boa base de verossimilhança. Outro problema, afinal, não deixa de ser uma das maneiras de se tentar escapar à falta de aprofundamento psicológico constitutiva da poética de Mussa.

Um olhar para o papel estrutural do narrador de *A Primeira História do Mundo* revela não só o jogo com a moldurabilidade, como também sua posição nitidamente ambígua – assunto do segundo capítulo desta tese. Aqui não é preciso ir muito longe: lembre-se que o narrador se coloca explicitamente no papel do investigador. Não se trata de sobreposição trivial nem inconsequente. Se a separação de narrador e investigador buscava dar às histórias policiais de enigma – como nos contos de Dupin ou em Sherlock Holmes – uma impressão de objetividade e credibilidade ao processo investigativo, a tradição do romance *hardboiled* explicitou por meio dessa sobreposição de narrador e protagonista que o investigador também pode ser parte interessada, não menos por arranjar a ordem das pistas e dos eventos a se transmitir ao leitor. Por mais que nas páginas dedicadas à resolução do crime de *A Primeira História do Mundo* Mussa se valha explicitamente de Poe e Agatha Christie, de Holmes e Lupin (“a velha estirpe europeia”, nas palavras do narrador – MUSSA, 2016a, p. 207), a sombra dessa inconfiabilidade do *hardboiled* não escapa a quem vê a sobreposição e está minimamente familiarizado com os modelos do romance policial (ao que se acrescenta o fato de Mussa evocar com frequência a obra de Machado de Assis, outro autor que ensina a desconfiar de quem narra).

À ambiguidade do narrador investigador, soma-se outra que já mencionamos: o esfumaçamento intencional da fronteira entre o narrador e a figuração literária do escritor. Desde a mesma página 7 da “Advertência” (“não pude contar”, “exercida diretamente por mim”) até a “Nota final”, o livro se vale de uma primeira pessoa bastante autoconsciente de se dirigir a um leitor: “Quero, assim, prevenir o comprador indeciso, que folheia um exemplar mas ainda não pagou o preço” (MUSSA, 2016a, p. 31). A aproximação entre narrador e escritor se reforça com menções, presentes em diversas das passagens digressivas do romance, a pormenores literários e tradutórios – duas áreas associadas ao autor na orelha do livro e abordadas na “Nota final”: “Também são minhas todas as teorias etimológicas que alguns especialistas talvez julguem controversas. Prometo escrever, mais tarde, um enfadonho ensaio para demonstrá-las” (MUSSA, 2016a, p. 228).

Essa última passagem ajuda a esclarecer também outro aspecto importante desse narrador, de que se tratou no capítulo 3: seu papel de tradutor e, por extensão, de mediador entre mundos. No decorrer do romance isso se explicita nas várias “teorias” a respeito do idioma tupi e nas longas exegeses sobre ritos e cosmologia, momentos que explicitam ao máximo esse papel de colocar um público com uma matriz de pensamento presumidamente “ocidental” em contato com uma versão ficcionalizada de outras tradições, neste caso ameríndias. Lembre-se o excerto analisado por Pere Comellas, a respeito da confusão na caçada de “suaçu” (o veado), quando duas personagens acham que “suaçurana” era uma presa, e não uma onça.

Ao mesmo tempo, o papel de mediador entre mundos ocorre num plano mais elementar da construção do livro: cabe ao narrador apresentar de modo convincente o passado histórico, em seus pormenores, ao leitor contemporâneo. É um convite explicitado desde a “Advertência” inicial também, conforme se lê em dois trechos: “como se trata de um homicídio acontecido há mais de quatrocentos anos (...); imaginemos a cidade primitiva, precária e improvisada” (MUSSA, 2016a, pp. 7-8). Tal postura se reforça na remissão a supostas fontes historiográficas que sustentariam as afirmações do autor. Ao mencionar *Visão do Paraíso*, de Sérgio Buarque de Hollanda, ou textos de jesuítas e antropólogos de onde teria extraído informações sobre o Rio de Janeiro do início da colonização portuguesa, o narrador quer convencer o público de que tem cacife inclusive intelectual para fazer tal mediação.

Feita uma rápida descrição do narrador a partir da breve retomada de alguns pontos tratados em capítulos anteriores, agora aplicados ao caso específico de *A Primeira História do Mundo*, podemos adicionar mais uma característica bastante presente na construção dessa figura, naquele romance e na obra de Mussa como um todo: o recurso à metalinguagem e à metaficção em geral.

É o que, visando o Compêndio Mítico do Rio de Janeiro, discute Felipe Bastos Mansur da Silva em palestra intitulada “Metaficção e narrativa contemporânea – o caso Alberto Mussa”⁹¹, proferida em maio de 2021. O crítico aproveita algumas conceituações da metaficção (Santiago Juan Navarro, em *Postmodernismo y ficción historiográfica*; Robert Spire, em *Beyond the Metafictional Mode*; e sobretudo as noções de Linda Hutcheon) para aplicá-las ao Compêndio, evidenciando como esses romances se valem

⁹¹ A palestra está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gVFhcoPwAQU> (Acesso: 30 mar. 2022). O crítico desenvolve alguns dos pontos em relação a *A Primeira História do Mundo* num artigo, que comentaremos mais adiante.

de autoconsciência e autorreferencialidade na construção do mundo ficcional – o leitor é constantemente lembrado de que acompanha um livro, a cujas convenções narrativas se alude com frequência. Mansur da Silva destaca, ainda, a presença do romance policial e do humor nesse jogo metaficcional, o que aproxima os livros de um tom paródico.

Com mais ou menos uma hora e meia de duração, a palestra de Mansur da Silva tem o mérito de explicitar e referendar, com embasamento teórico, o diálogo de Mussa com a estirpe metaficcional da literatura contemporânea. Assim, é uma excelente introdução para quem não tem familiaridade com os romances – de fato, tem-se a impressão em alguns momentos que o crítico está como que apresentando a obra de Mussa a um público acadêmico, de certo modo “justificando” a inclusão do autor entre aqueles dignos de se estudar (traço que, certamente, também se aplica a algumas passagens deste trabalho). Se a literatura contemporânea tem entre seus grandes temas de análise justamente essa metaficcionalidade, parece dizer o crítico, então Mussa também merece nossa atenção.

Talvez pelo caráter introdutório, talvez pelo tempo curto, faltou desenvolver mais extensamente as particularidades desse caráter metaficcional em Mussa. De fato ele pratica a metaficcionalidade – mas de que modo? Com que consequências? Como isso pode ser interpretado no conjunto de sua obra? O crítico não chega a responder essas questões.

Acontece algo parecido num artigo de André Luiz Barros da Silva, que menciona especificamente *A Primeira História do Mundo*. No artigo “No limiar do extraliterário: prefácios, advertências e autoconstituição do autor”, o crítico aproveita a noção de “paratexto” (celebrizada por Gérard Genette) para discutir o uso desse recurso por alguns autores a fim de construir, antes do texto propriamente dito, os protocolos de leitura. Após uma rápida exposição de marcos franceses na prática e na teoria desse uso, menciona-se o caso de três autores brasileiros: Machado de Assis, Clarice Lispector e Alberto Mussa. Se Machado se vale dos paratextos para elidir a figura autoral, já posicionando a voz do narrador-personagem (o exemplo dado são os dois romances finais, conectados na figura do conselheiro Aires), Clarice Lispector aproveitará em *A Hora da Estrela* o aparato paratextual com o objetivo de evidenciar as fissuras de seu próprio narrador-personagem, Rodrigo S.M. Quanto ao caso de Mussa, o crítico menciona a “Advertência” de *A Primeira História do Mundo*, verifica a consistência desse posicionamento autoconsciente ao longo do livro e destaca que esses “paratextos” já fazem parte do pacto ficcional estabelecido pelo autor – desde antes de começar o texto literário propriamente

dito, joga-se com a verossimilhança e a persuasão do leitor (o que, a rigor, já existia em Machado). Assim como na palestra de Mansur da Silva, constata-se a presença da metalinguagem sem se extrair muitas consequências disso, em parte porque Mussa é um interesse lateral do artigo.

Há, no entanto, um comentário de André Luiz Barros da Silva que joga luz numa questão interessante. Lê-se:

Partícipe de um momento em que o escritor pode surgir na TV, nos jornais ou na *internet*, explicando em várias ocasiões e em seu próprio nome, suas intenções ou seus projetos literários, tanto Clarice quanto Mussa parecem usar o labirinto que surge entre o antetexto e a narrativa principal para propor um jogo de complexificação lúdica de modo a burlar as figurações por demais fixas que o público pode fazer do autor – a partir de pressupostos sociais comumente compartilhados, por exemplo, o da unicidade da vontade ou da intenção autoral. [...] tanto Clarice quanto Mussa parecem construir um jogo labiríntico que tem de incluir, necessariamente, o plano do que as próprias mídias ajudam a construir como figuração (institucionalizada e tecnologizada) da imagem do escritor. (SILVA, 2015, p. 43)

Embora nos pareça um tanto questionável a inclusão de Clarice Lispector nesse comentário, a consciência de que o escritor vive numa paisagem sobrecarregada de informação, na qual o texto começa a ser lido talvez desde a performance pública do autor, se aplica perfeitamente a Mussa. Em especial no período do *Compêndio Mítico*, quando as redes sociais já estão bastante difundidas no Brasil. Convidado a entrevistas em vídeo, áudio ou por escrito, o autor é convocado a todo momento para falar sobre sua obra, adicionando assim uma espécie de camada textual suplementar, onde disputa o significado de seus textos junto aos críticos, a outros escritores e ao público. Se no primeiro capítulo dissemos que o jogo da “moldurabilidade” mostrava uma consciência de Mussa em relação às conexões possíveis que se pode traçar no interior de sua obra, bastando para isso deslocar um pouco o enquadramento da leitura, o comentário de André Luiz Barros da Silva nos lembra que a exposição ao circuito midiático também pode deixar marcas na ficção, a começar pelos paratextos – não à toa, o umbral entre os mundos externo e interno à obra.

Se em *A Primeira História do Mundo* a sobreposição do narrador e da figuração do autor chegam ao seu limite interno, com o posicionamento dessa personagem como o próprio investigador, encontramos também em *A Biblioteca Elementar* outra forma de limite, quando o narrador alude diretamente à sua presença pública, às suas performances em entrevistas, transformada em dado interno. Lê-se, na abertura do capítulo 10, a seguinte passagem: “Não sei se escrevi isso em outro livro, *ou dei essa declaração*

publicamente, mas não custa repetir: para compreender o espírito de um povo, basta saber duas coisas – o tratamento que se dá aos mortos; e o código penal” (MUSSA, 2018, p. 103; grifo nosso). Como se vê, trata-se de uma blague, já que essas palavras vêm sendo escritas desde *O Senhor do Lado Esquerdo* (cujo comentário inicial fala a respeito dos crimes).

Somando-se a outros trechos, em *A Primeira História do Mundo* e nos outros romances do Compêndio publicados durante a década de 2010, esta passagem amarra os traços que Mansur da Silva e Barros da Silva constataram e que reforcei aqui: a metalinguagem e a metaficcionalidade são um dado evidente no Compêndio; ela se dá pelo narrador principalmente na forma dos textos introdutórios ou conclusivos, mas também se espraia ao longo do enredo dos romances; ela inclui um jogo com a *persona* pública do escritor, que o texto quer confundir intencionalmente com o narrador das obras.

É o caso, portanto, de avançarmos para além das constatações – aliás, óbvias para qualquer leitor informado. Aceitos os quatro aspectos (moldurabilidade, ambiguidade, papel mediador e metalinguagem) do narrador típico de Mussa, principalmente no Compêndio e ainda mais explícitos em *A Primeira História do Mundo*, que conclusão podemos tirar delas? Como elas iluminam esse personagem-narrador que chamei de *protagonista secreto* do Compêndio? E quais as implicações disso para a obra?

Primeiro de tudo, me parece que se trata de um narrador empenhado em criar, para si, uma imagem de **controle**. Tudo estaria sob seu controle. Cada um dos quatro aspectos mencionados incide sobre algo que ele crê dominar: a própria obra (moldurabilidade); o sentido das palavras (ambiguidade); os mundos que ele põe em contato (tradução/mediação); as convenções narrativas e as expectativas do público (metalinguagem). A autoconsciência de que ele quer nos convencer se mostra, também, um corolário do controle: ele sabe em que deve prestar atenção, onde e quando intervir, quais palavras afetarão quais tipos de público (em *A Primeira História do Mundo*: “o leitor de novelas policiais deve notar sobretudo os pormenores” – MUSSA, 2016a, p. 37; ou então o comentário do “ensaio enfadonho” para convencer os críticos). O narrador quer demonstrar tamanho grau de domínio da situação que ele equilibraria possibilidades implícitas: pode exibir seu diálogo com campos da chamada alta cultura – a antropologia, as artes plásticas, a literatura, a discussão filosófica –, todos pressupondo bastante erudição, mas também inclui uma dose de auto-ironia, de bom humor; não se trata de uma caricatura do intelectual chato, arrogante, a ostentar suas leituras e conhecimento, e sim

de uma personagem que se quer simpática, que sabe rir de si mesma e, principalmente, da pretensão alheia. Uma tentativa de controle, portanto, da recepção da própria imagem junto ao leitor.

Se lembrarmos que, por sua tendência expansiva, um dos grandes riscos na ficção de Mussa era justamente a bagunça na história, a perder-se na infinidade de detalhes e informações extraídas do universo carioca, então perceberemos outra função dessa imagem de controle pretendida pelo narrador: tentar manter coeso o universo dos romances. Vimos que essa figura é um traço recorrente, unificador, em termos composicionais; a isso se somaria seu papel de filtro último do mundo ficcional, organizador da massa de referências pertinentes, arranizador de fatos e informações. Mesmo numa passagem em que supostamente perderia o controle, quando encena uma confissão do impacto que teriam lhe causado as ciganas de *A Biblioteca Elementar* (“ando abalado mesmo, com toda essa beleza de que me cerquei” – MUSSA, 2018, p. 123), logo se vê que é um negaceio, uma forma de fingir que não falará de algo e então falar: passa a descrevê-las. Está reafirmado o domínio sobre a própria ficção.

A necessidade de passar uma imagem de controle da narrativa vai além, a ponto de se manifestar num cacoete de linguagem. Ao longo dos cinco romances, acontece muitas vezes de o autor abrir um período ou parágrafo com um sujeito elíptico, no entanto logo explicitado. Alguns exemplos pinçados aleatoriamente: “Ficou aterrorizada, essa senhora, com a revista da polícia” (MUSSA, 2013b, p. 13); “Não deixa de ser, tal raciocínio, uma forma...” (MUSSA, 2016a, p. 116); “Tinha, Catarino, aproximadamente a mesma idade” (MUSSA, 2017, p. 88); “Ele, Custódio, não era nenhum lacaio” (MUSSA, 2018, p. 81). Em boa parte desses exemplos, é desnecessária a explicitação, já que o contexto permite identificar a quem a frase se refere. Mesmo naqueles em que marcar o sujeito não prejudica, seria possível, a fim de manter a coesão e a clareza, uma alternativa mais elegante do que essa formulação meio apositiva que, invariavelmente, desacelera o ritmo de uma frase sem o compensar com qualquer ganho narrativo de vulto. É de fato um exemplo de cacoete da linguagem, mas não por isso menos significativo, visto que ele revela no nível da frase a necessidade de controle da interpretação do leitor.

Antes de analisarmos como a imagem de controle pelo narrador se manifesta na própria estrutura de *A Primeira História do Mundo*, me parece pertinente um rápido exercício comparativo com a obra de dois autores de destaque na ficção contemporânea: Chico Buarque e Bernardo Carvalho. Alguns pontos superficiais autorizam a comparação: os dois também se valem da metaficcionalidade em vários de seus livros; a

confusão entre o narrador e a figuração do autor se mostra importante em alguns de seus romances. No caso de Chico Buarque, pode-se destacar por exemplo *O Irmão Alemão* ou *Essa Gente* (embora se pudesse ampliar também para *Budapeste* e talvez *Benjamim*); no de Bernardo Carvalho, talvez não seja preciso ir muito longe: seu livro de maior destaque, *Nove Noites*, ilustra bem ambos os aspectos, além de apresentar um diálogo com a antropologia, como Mussa. A comparação entre os três autores tem o precedente de Rita Olivieri-Godet, já mencionada, que os trabalha a partir da questão da alteridade, dos estereótipos e do exotismo na ficção (ver capítulo 3). Mais do que isso, no entanto, me parece pertinente observar a grande *diferença* no modo de Chico Buarque e Bernardo Carvalho, de um lado, e Mussa, de outro, lidarem com a questão do controle da história pelo narrador.

Começemos por Chico Buarque. Seja em *O Irmão Alemão*, seja em *Essa Gente*, o protagonista – de algum modo próximo ao autor – é colocado numa situação de escrita. Ao longo do romance de 2014 ele conta a história de sua família, em particular de seu pai, e se mostra cindido entre duas figuras fraternas – o desconhecido irmão alemão que não chega a conhecer pessoalmente e o conhecido irmão brasileiro vitimado pela ditadura. Já no romance de 2019, Manuel Duarte é um escritor cujo auge passou há décadas e que se vê pingando de um lado para outro, de conhecido em conhecido, em busca de adiantamentos e quaisquer outras vantagens que consintam em lhe dar. Centrados na perspectiva excêntrica dessas figuras, os romances se constroem de modo solto, com a tensão ziguezagueando por núcleos de conflito que não chegam propriamente a se encadear, exceto por uma progressiva deterioração (material, psicológica, espiritual) das circunstâncias do protagonista. Nesse processo, tudo parece escapar ao seu controle, a começar pela narrativa que ele pretendia dominar: o narrador de *O Irmão Alemão* viaja até a Alemanha e volta ao Brasil, mas termina incapaz de decifrar de modo consistente a cadeia causal que levou aos destinos de seus irmãos; Manuel Duarte termina morto, sem ter concluído o livro que prometia em troca de adiantamentos e, presumivelmente, sem saber o motivo exato de o matarem. São dois casos, portanto, de uma espiral de descontrole das narrativas, sobretudo da ótica dos protagonistas-narradores cujo ponto de vista seguimos. Seria possível dizer algo parecido a respeito de *Budapeste*, que também escolhe um protagonista-escritor, cada vez mais deteriorado ao longo de sua história e afinal despossuído do controle de sua história. Na verdade, em termos de arco narrativo, bem que se poderia estender esses comentários a todos os romances de Chico Buarque, com poucas adaptações.

Já em *Nove Noites* se observa uma curva similar de progressiva perda de controle da narrativa, aqui sob o signo da indeterminação. Como se sabe, o livro gira em torno da busca que o narrador – um jornalista cuja história e circunstâncias lembram as do próprio Bernardo Carvalho à época da escrita – faz da trajetória do antropólogo norte-americano Buell Quain, morto no Brasil em meados da década de 1930. Se na construção temporal o livro se divide entre o plano do passado, com a reconstituição dos passos do antropólogo, e do presente, com a investigação do narrador, na estrutura do romance há outra bipartição, baseada na voz pretensamente neutra do jornalista e numa carta de uma personagem que teria conhecido Buell Quain. No entanto, encontra-se uma série de elementos intrusivos, desestabilizadores: o narrador, por exemplo, se lembra de seu próprio envolvimento quando criança com as tribos do Xingu, pois seu pai tinha propriedades na região; as fontes documentais e as entrevistas apontam todas para lacunas, algumas das quais são impossíveis de suprir de modo satisfatório; as vicissitudes do momento geopolítico (com o atentado às Torres Gêmeas) dificultam ainda mais o acesso, que já parecia impossível, a pessoas e informações. Mesmo a carta, supostamente fidedigna, não é inteiramente confiável – que discurso o é, afinal? Embora elucide alguns aspectos da vida de Buell Quain, como sua homossexualidade reprimida por um contexto hostil tanto brasileiro quanto norte-americano, o romance se encerra atravessado por lacunas e incertezas. Os agradecimentos finais e os créditos das fotos só aumentam a indeterminação da história contada. O solo movediço sob os enredos é uma característica que Bernardo Carvalho manteve até trabalhos mais recentes, como *O Último Gozo do Mundo* (2021).

Tanto Chico Buarque quanto Bernardo Carvalho parecem mostrar, por essa escolha de um arco narrativo progressivamente *descontrolado*, uma consciência irônica, derrisória, autodestrutiva a respeito da possibilidade da literatura hoje. Se talvez tenha havido um momento de confiança no poder da narrativa literária em meados do século XIX, quando pululavam os narradores em terceira pessoa, oniscientes, senhores absolutos dos eventos e personagens que contavam; se essa paisagem começou a ser questionada em fins do século XIX, quando autores como Machado de Assis e Henry James começaram a destacar pontos cegos desse edifício narrativo, mostrando sua parcialidade e sua incompletude; se essa crítica chegou a seu limite na obra de um Samuel Beckett, que posicionou a impossibilidade narrativa no centro de seus romances e peças, fazendo do impasse o *modus operandi* da sua ficção (basta lembrar as palavras finais de *O Inominável*); se tudo isso é verdade, então Chico Buarque e Bernardo Carvalho são elos

– bem mais modestos, diga-se de passagem, se comparados a um Beckett – nessa corrente de suspeita e consciência irônica diante do gesto mesmo da narração. A perda de controle das vozes que nos contam essas histórias cada vez mais esburacadas é o pedágio que pagam para seguir praticando a literatura possível de seu momento.

É nítido, portanto, o contraste com os romances de Mussa. Em parte por se aproximar à ficção de gênero, como a policial, seus livros não demonstram o mesmo grau de ironia nem de problematização de si. Embora a consciência metaficcional dialogue em alguma medida com questões similares às de Bernardo Carvalho e Chico Buarque, visto que ela é um recurso associado à exaustão do pós-modernismo (pense-se em autores como John Barth ou Donald Barthelme – uma resposta ao momento culminante que foi a obra de Joyce e Proust), e ela foi afinal metabolizada pelas convenções de romances mais populares (o modelo aqui é Umberto Eco e seu *O Nome da Rosa*: simultaneamente monumento pós-moderno e romance policial *best-seller*), a impressão que se tem da obra de Mussa é muito distinta. A *mise en abyme* de seus romances não solapa as bases narrativas nem põe nada em xeque – pelo contrário, ela as reforça ao fazer com que passem pela figura do narrador, que supostamente sabe de tudo e conecta tudo com qualquer coisa. Ele se põe como o fiador, a última instância da obra. Nessas coordenadas, o recurso às convenções de gênero policial, por exemplo, parecem muito mais uma tentativa de esconjurar o impasse do que de enfrentá-lo. Talvez se possa até falar em recuo, ou melhor, numa tentativa de recuperar e atualizar aquele narrador do XIX.

Dois problemas aqui. O primeiro tem a ver com a impossibilidade de se fugir a essas questões colocadas pela história da forma “romance”, sobretudo para um autor que investe fortemente na autoconsciência como característica literária. De certo modo, é uma situação análoga à tentativa de Mussa de se livrar do aprofundamento psicológico: a tradição do romance confronta o autor com certas exigências, certos limites e constrangimentos, que o obrigam a levá-los adiante e/ou a romper com eles. Mussa tenta contorná-los, para prejuízo da obra.

O problema mais sério, no entanto, é que mesmo as soluções de contorno já estão um tanto desgastadas. A embocadura pós-modernista implicadas pelo recurso à metaficção e à metalinguagem conta já algumas décadas. *No mínimo*. Para não ir muito longe, basta lembrar de dois autores intimamente associados ao Rio de Janeiro, que por vezes se valeram da consciência metaliterária e também das convenções da ficção de gênero: Rubem Fonseca e Sérgio Sant’Anna. Este, por exemplo, aplicou e absorveu muitos dos truques pós-modernistas numa novela como *O Concerto de João Gilberto no*

Rio de Janeiro, uma antinarrativa sobre um show que não aconteceu, meditação refratada nas perambulações de um narrador que é uma figuração do autor. A trajetória mesmo de Sant'Anna tem um momento que pode iluminar o caso de Mussa diante da herança pós-modernista.

Em meados da década de 1970, logo após a publicação de *Confissões de Ralfo*, João Luís Lafetá escreveu uma crítica bastante contundente ao livro (presente no livro *A dimensão da noite*). Uma de suas principais queixas era que boa parte da novidade do romance já nascia datada – muitas das piruetas narrativas de Sant'Anna lembravam, para pior, os experimentos de Oswald de Andrade, em particular de *Serafim Ponte Grande*, lançado uns quarenta anos antes. À exceção de alguns aspectos com bastante potencial, seria possível dizer algo muito parecido a respeito de Mussa e dos romances do *Compêndio*, seja a respeito da proximidade a Umberto Eco, seja à ficção carioca dos anos 1970 e 1980, seja a Machado de Assis (há quase cento e cinquenta anos!). A resposta pós-modernista e metaficcional, se tinha algo de ruptura, há de perdê-lo conforme se repete por décadas. Vira tradição, parte do jogo; ossifica-se. O que aumenta o desafio e os riscos de empregá-la, não de todo superados por Mussa, como logrou alcançar Sant'Anna na sua obra madura.

Assim como poupava de atritos mais significativos os malandros-personagens dos romances, o narrador de Mussa não parece sofrer ameaças significativas a seu grau de controle da história. Pelo contrário: ele supostamente tem tamanho domínio dela, que em *A Primeira História do Mundo*, por exemplo, ele apresenta não uma solução para o mistério central (praxe nos romances policiais mais vulgares), nem duas (como orientaria o célebre ensaio de Piglia com as “teses sobre o conto”), mas *três*. Aqui convém uma análise mais detida na trama do romance.

Visto de perto, *A Primeira História do Mundo* se revela um romance policial bastante peculiar. Sabe-se que a estrutura desse tipo de história consiste, grosso modo, em três grandes movimentos: a introdução do crime; o desenvolvimento da trama e da investigação; e o fecho com a resolução. Embora se inicie à maneira tradicional, com o narrador-investigador nos apresentando as circunstâncias da morte do serralheiro Francisco da Costa, o livro logo passa a instalar alguns desvios no modelo, dos quais dois me interessam mais.

O primeiro é no desenvolvimento. A princípio, não teria sido necessário separar “trama” e “investigação” – no romance policial típico, sobretudo nos de enigma, elas são sinônimos. Acompanha-se o investigador conforme ele coleta pistas, interage com os

suspeitos, percorre os locais pertinentes para elucidar os fatos. Não raro, surge alguma ameaça, o que implica um alerta: não se trata de um crime encerrado em si mesmo, e sim de um perigo ainda vivo. No caso de romances policiais em torno de homicídios, o leitor tem a impressão de que quem matou pode continuar matando. Dinamiza-se, assim, a condução do desenvolvimento com dois núcleos de interesse (o crime ocorrido e o que pode ocorrer), conectados pelo mesmo polo de tensão: o criminoso *versus* o investigador. Aqui se vê o desvio operado por Mussa: interpor séculos entre um e outro. Impossibilitar, portanto, a criação de um motor narrativo no presente da investigação, simplesmente por eliminar qualquer risco de ameaça a quem pretende elucidar o crime. Disso resulta que *A Primeira História do Mundo* não tem trama; tem apenas a investigação, sob a forma de um narrador erudito que percorre documentos e que se restringe a suas próprias digressões. O romance policial como *cosa mentale*.

Decorre daí uma grande dificuldade, contornada de modo nem sempre satisfatório: o romance mal consegue gerar uma tensão que encadeie a narrativa à maneira clássica. Numa história policial típica, com seu gosto pela concretude e pela empiria, o leitor acompanha o investigador pelos cenários, sendo convidado a discernir quais informações têm relevância. A entrevista dos suspeitos ajuda a levantar ou descartar hipóteses. As tentativas deles de influenciar o detetive contam como dados adicionais na elucidação do mistério. Em *A Primeira História do Mundo*, as personagens nos são dadas com uma dupla mediação: vêm pela voz do narrador, que as levantou de documentos e passagens digressivas. Predominam, assim, ainda mais que nos outros romances do *Compêndio*, os sumários sobre as cenas⁹².

Por conseguinte, há uma sobrecarga do narrador. Um inchaço, devido ao acúmulo de funções. Tome-se o caso das pistas falsas, por exemplo. Neste romance de Mussa, coube ao próprio narrador instalá-las, em vez de isso ser feito pelas reações das personagens à investigação, ou seja, por cenas. Vê-se o inchaço no caso da subtrama – melhor dizendo, sub-investigação – que gira em torno do mapa de Lourenço Cão e da sanha dos colonizadores em busca de pedras preciosas. Como toda pista falsa, ela não é apenas engodo; na economia do livro, ela alude indiretamente à presença da tribo das amazonas, as supostas guardiãs desse tesouro e as responsáveis pela morte do serralheiro. Da mesma forma, a sub-investigação faz parte da cadeia semântica que liga as mulheres

⁹² A distinção entre sumários e cenas remete, de novo, ao clássico *The Rhetoric of Fiction*, de Wayne Booth (1982, p. 154). Gosto também da explicação de David Lodge, em *A Arte da Ficção*, que prefere os termos “dizer” e “mostrar”, respectivamente (2011, p. 129).

aos tesouros, às onças, a um ordenamento social oposto ao patriarcal e machista que prevaleceu na então nascente cidade carioca. Apesar disso, vista em retrospecto, essa linha secundária de desenvolvimento do livro deixa uma impressão de quase *arbitrariedade*; sua inserção no romance deriva mais da intervenção do narrador, que quer conectar esses pontos, do que da mecânica da trama (inexistente).

O segundo desvio decorre do primeiro: se a introdução é breve e o desenvolvimento tem pouco material para encenar, então a resolução terá de tomar um espaço maior. Daí a impressão de que *A Primeira História do Mundo* na verdade é um romance policial feito quase que inteiramente de resolução. Voltemos à estrutura do livro. O capítulo primeiro apresenta o crime (homicídio), a vítima (Francisco da Costa) e o suposto motivo (Jerônima Rodrigues). O capítulo segundo traz a grande pista falsa (a história de Lourenço Cão) e a pista decisiva, ainda encoberta (os dias que Jerônima esteve desaparecida). No capítulo terceiro, no entanto, já entramos numa parte importante da resolução, a exposição do caráter dos suspeitos, composta aqui principalmente de histórias pregressas e de um final que conduz de volta à investigação principal – a rigor, dez contos, quase independentes do romance, exceto por esse fecho que remete ao assunto central do livro. No capítulo quarto se expõe a solução principal (a tribo de amazonas matou o serralheiro) e o quinto funciona como um epílogo, lançando outras perguntas, que estavam implícitas na cadeia semântica tesouros–onças–mulheres. Considerando que o capítulo terceiro é o mais extenso e que compõe junto com o quarto a resolução (concedamos que o quinto não entre nessa conta), isso significa quase cento e cinquenta páginas – num livro de pouco mais de duzentas! – de resolução. Ao que se soma a modalidade preferida do narrador de Mussa, a dissertativa.

Não à toa, o clímax do romance consiste num longo arrazoado: a exposição de soluções insólitas para o crime, chegando a três possibilidades. A primeira, consoante o típico romance policial, aparece logo no começo: o serralheiro teria sido morto por Simão Berquó, o homem que descobriu o corpo e avisou as autoridades. Condenado à forca, ele vê a corda se romper no último instante, algo que se repete na segunda tentativa de o carrasco executá-lo. Apresentada bem ao início do livro, ela entra como uma das grandes certezas do leitor: se fosse mesmo o caso, não haveria por que se escrever mais de cem páginas depois disso. Até aqui, Mussa não se desvia do padrão do romance policial.

É só no capítulo quarto que se encontra uma solução alternativa: nenhum dos dez suspeitos era de fato o autor do crime; o verdadeiro homicida teria sido Soeiro Vaz. Sobrinho do serralheiro, ele o teria matado por engano: seu alvo era Gomes Torrinha – o

décimo suspeito, a autoridade responsável pela investigação à época, um homem cobiçoso e covarde segundo o narrador –, mas na confusão da noite, num momento em que Torrinha iria negociar o mapa do tesouro com o serralheiro mas lhe faltara coragem, nessas circunstâncias Vaz flechara o tio acidentalmente. Ter acusado Torrinha antes de tentarem enforcar Simão Berquó teria sido a última tentativa de Soeiro Vaz de atacar seu desafeto. Diz então o narrador:

A hipótese Soeiro Vaz é elegante, é literária. Num romance policial comum, *stricto sensu*, talvez fosse o melhor desfecho: atende ao fetiche ocidental pelas motivações psicológicas; é meio imprevisível; o assassino não é protagonista, quase não é mencionado ao longo da narrativa e só ganha vulto no fim.

Nossa história, todavia, é baseada num caso real. Por isso, a fundamentação cerebral, intelectual, matemática, é imprescindível. Seria o caso, talvez, de convocar os investigadores, ou criminosos, da velha estirpe europeia, como Sherlock Holmes e Arsène Lupin. Ou indígenas, como a tamoia Andresa – que com apenas três indícios deduziu o lugar do cativo de Jerônima Rodrigues e a identidade do homem que esteve com ela. (MUSSA, 2016a, p. 207)

Além de decisiva para o enredo, é uma passagem interessante por concentrar uma série de características importantes a Mussa: a metalinguagem; a alusão ao modelo do romance de enigma na menção a Holmes e Lupin; a zombaria ao suposto “romance policial comum” e, por tabela, ao que aparece como “fetiche ocidental”; a recusa à sondagem psicológica como seu tipo de história; e, ao final, a sutil inversão na hierarquia de características associadas a certas culturas, elevando a tamoia Andresa à condição lendária de uma figura como Holmes.

Mais que isso, me parece um exemplo claro de duas características. Primeiro, uma virtuosidade construtiva. Mussa descarta uma solução das mais interessantes, cujo valor está exatamente naquilo de que zomba. Vaz ganharia uma densidade humana sem paralelos no romance. Embora surpreendente, não seria de todo gratuito colocá-lo como o assassino, pois faria sentido na história. O único problema é que seria necessário reescrever o livro, dando a essas personagens algo mais que uma função e um lugar numa tipologia – não só Vaz, também Torrinha e o serralheiro deveriam aparecer enquanto personagens densas, em cenas propriamente ditas em vez de sumários. Que Mussa descarte essa solução mostra, no mínimo, uma ambição louvável de tentar algo distinto, de buscar uma conclusão mais interessante.

Embora tenha lá uma virtuosidade construtiva, a passagem também demonstra os limites das opções de Mussa quanto à narrativa. É a segunda característica. Percebe-se que o clímax do romance tem um caráter quase que estritamente mental, lógico,

“cerebral”, como diz o narrador. No avesso da virtuosidade narrativa, reencontra-se o que critiquei ao final do capítulo quatro desta tese: um jogo bem jogado, mas sem muita companhia. Superpovoado e sem ninguém: dez, onze suspeitos, mas nenhuma figura que lembre uma pessoa propriamente dita. Não à toa o narrador reverte nesse final para três modelos narrativos (*Divina Comédia*, *Os Assassinatos na rua Morgue* e *O caso dos dez negrinhos* – na tradução nova, *E não sobrou nenhum*), antes de concluir com mais um (o “Édipo bororo” que ele teria lido em Lévi-Strauss). É a estética pós-modernista em sua versão diluída, fazendo água mesmo, na tentativa de provocar um impacto no leitor por meio de remissões a outras histórias, e não às bases da própria história, construídas ao longo do romance.

Se a solução principal realmente surpreende à primeira leitura, nas seguintes ela perde o fator surpresa e começa a revelar o outro lado da virtuosidade construtiva: o exibicionismo técnico. O narrador revela, por fim, que as flechas provavelmente eram de tamboias, de uma tribo apenas de mulheres, a mesma que teria capturado Jerônima Rodrigues um tempo antes da morte do serralheiro seu marido. É de certo modo uma atualização do modelo de Poe em “Morgue”: o agente do crime é externo, estranho àquele mundo. Como se trata de um romance, sem o fator surpresa do conto, a presença delas precisa vir dispersa no romance, ligada principalmente às onças e às lendas de mulheres que se recusaram a aceitar uma ordem patriarcal – está tudo na exposição do mito de Jurupari (MUSSA, 2016a, p. 219), que ecoa outros mitos contados ao longo do livro (por exemplo, o dos itaipus, sobre a imortalidade das mulheres; MUSSA, 2016a, p. 31).

À primeira vista, pensando na caracterização desse narrador como uma figura marcada pela necessidade de *controle*, a escolha da terceira solução para o mistério me parece ser a exacerbação máxima dessa característica. Pretende-se um controle quase absoluto: o narrador quer reescrever a história – ele insiste ao longo do livro no caráter “real” do crime – segundo o mito das amazonas; segundo, em outras palavras, a sua ficção.

Uma ressalva: é verdade que ele admite a provisoriedade de sua solução. No início do capítulo quinto lê-se: “O caso do serralheiro prova que a solução de um crime é sempre relativa (...). Porque é função dos mitos – não das evidências. Daqui a quatrocentos anos, o romance de Jerônima terá de ser completamente reescrito” (MUSSA, 2016a, p. 215). É dessa maneira, além do mais, que o narrador justifica a “cegueira” dos contemporâneos de Jerônima: eles estavam confiantes na sua premissa, de que só a esposa do serralheiro poderia ser o motivo do crime, pois a premissa “mítica”

deles seria que “numa cidade com mais homens que mulheres, não pode haver virtude”; logo, seria um crime passionai. Arvorando-se como uma espécie de antropólogo, o narrador sugere que tem o distanciamento capaz de notar as falhas na solução da época, e propor uma nova, segundo a mitologia de sua época. Admitir a relatividade de sua solução pode parecer modéstia, mas não deixa de ser autoelogio: está implícito que o narrador tem clareza e percepção mais que suficientes para dissecar os mitos de seu próprio tempo.

É justamente em relação ao tamanho e ao papel desse narrador que discordo do artigo que Felipe Bastos Mansur da Silva desenvolveu em paralelo à palestra já mencionada. Em “O mito de Jerônima Rodrigues: a ‘etnografia especulativa’ de Alberto Mussa”, o crítico avança uma leitura que me parece excessivamente colada ao que diz o narrador de *A Primeira História do Mundo*. Composto majoritariamente por exposições da trama, das informações e da estrutura do romance – que de fato exige do crítico manejar uma massa de dados mais e menos importantes mesmo que para uma análise rápida –, o artigo mistura leituras pertinentes e interpretações que soam um tanto problemáticas, principalmente quando parece tomar pelo valor de face a leitura que o próprio narrador (para não dizer o autor) tenta avançar.

Essa proximidade perigosa se insinua desde o início, quando o artigo afirma que o “problema histórico apresentado no romance” seria a “violência do processo colonial e as consequências da incapacidade de tradução por parte dos portugueses dos mitos e pensamento dos povos ameríndios” (MANSUR, 2021, p. 190) – uma forma de paráfrase, em linguagem analítica, da tese central do livro, expressa mas não necessariamente realizada. Da mesma forma, o crítico identifica corretamente um fio imagético (que aqui chamamos de uma “cadeia semântica”) associando Jerônima, as amazonas, as onças e a irrupção do desejo feminino como algo que desestabiliza as convenções da sociedade patriarcal do Rio de Janeiro de então – mas esta “cadeia semântica”, embora presente, pode não confirmar a leitura desejada pelo narrador (na seção seguinte, nos aprofundaremos nesse aspecto, a partir de como o narrador trata a figura de Jerônima Rodrigues). Num determinado momento, Mansur da Silva escreve: “Mais do que um romance de inspiração histórica, *A Primeira História do Mundo* é uma obra que apresenta uma crítica das fontes históricas (e literárias) a respeito do processo de dominação dos povos indígenas” (MANSUR, 2021, p. 203), o que não está de todo errado, mas tem consequências problemáticas para o próprio romance, visto que ele é *quase que só isso* – como dissemos, um desvio literariamente ineficaz das convenções do romance policial.

Até aqui, são problemas menores, que não chegariam a comprometer o conjunto da análise – da mesma forma que desvios de grafia no nome de personagens (Gonçalo Preto, e não “Gonçalo Pietro”, como escreve duas vezes o crítico) ou de teóricos (Claude Lévi-Strauss, e não “Levy-Strauss”) não afetam o desenvolvimento do raciocínio.

No entanto, há um problema maior: o narrador, apesar de tão ostensivo, quase não merece uma análise do crítico. É como se este tivesse deixado de enxergar a mediação daquele. Não me parece outra a razão pela qual Mansur da Silva escreve:

Faltou, portanto, à investigação o correto investigador. Alguém que saberia, por exemplo, identificar onde Jerônima estivera perdida por tanto tempo. Alguém que poderia reconhecer que tais flechas só poderiam ser tamoias (pois eram objetos pessoais e de identificação para os índios) e que, pelo tamanho, pertenceriam às mulheres. Faltou um detetive índio, portanto, tamoio ou temiminó, alguém como Andressa, pajé tamoia que vê claramente o que os portugueses ignoram, percebendo, na exegese do mito, a forma do crime. (MANSUR, 2021, p. 214)

Será mesmo que faltou esse investigador? Por que não considerar o próprio narrador exatamente essa figura? Afinal, como disse o próprio crítico (MANSUR, 2021, p. 188), e como diz o narrador desde o início, é a voz que nos conta a história quem assume o papel de investigador. É justamente esse narrador quem preenche todas as lacunas enumeradas pelo crítico. E, curiosamente, trata-se de um narrador *que não é índio, nem tamoio nem temiminó*, mas que nem por isso deixa de perceber, “na exegese do mito, a forma do crime”. Talvez o crítico não tenha preferido explorar essa hipótese porque ela relativiza, se é que não desmonta, a oposição fundamental para o artigo, a saber, aquela entre os povos ameríndios e os portugueses colonizadores, que se dá na forma de problemas de tradução. Esse ponto cego me parece crucial, visto que esses problemas também são tratados na figura do narrador – mediador por excelência, com a tradição dita ocidental e também o pensamento ameríndio sob seu controle – e, segundo as coordenadas do romance, na própria Jerônima Rodrigues, descrita como “mameluca”, vista como branca aos olhos dos outros indígenas e indígena aos olhos dos portugueses. De todo modo, creio que esse ponto cego da análise se explica por um motivo mais simples: Mansur da Silva seguiu o discurso do narrador sobre a própria obra, colou-se a ele, a ponto de o próprio narrador se tornar, se não invisível, ao menos um recurso literário lateral em relação a Jerônima Rodrigues, aos mitos indígenas apresentados, à tese explícita do romance.

Tão ciosamente construída pelo narrador de inspiração pós-modernista, a imagem de controle parece ter sido bem sucedida, portanto. Nada teria escapado a essa voz, certo? Não exatamente.

Controle como sintoma: a questão da arbitrariedade

A arquitetura de *A Primeira História do Mundo*, assim como *O Enigma de Qaf* ou *O Movimento Pendular*, tem algo de virtuosístico, de impressionante. A remissão do conjunto de suspeitos aos círculos da *Comédia*; a apresentação de mais de uma solução narrativa surpreendente ao mistério central; a conexão de histórias mais curtas a um encadeamento causal mais amplo; todos esses aspectos sugerem um escritor que tem domínio de suas ferramentas. Justamente por isso, certas escolhas de composição geram um estranhamento, quando percebemos algo que parece lhe escapar: um problema com consequências sérias para a eficácia do livro.

Refiro-me a uma informação dada no último movimento do romance. Estamos no capítulo quinto. O narrador desvendou uma série de mistérios por ele lançados. Sabemos que uma tribo de amazonas matou Francisco da Costa. Lemos uma pequena dissertação sobre os topônimos tupis, que esclarece as confusões dos aventureiros europeus em busca de tesouros e de tribos de mulheres guerreiras. O narrador está amarrando as pontas soltas da história, quando nos lança a seguinte informação:

As mesmas tamoias que iriam matar Francisco da Costa devem ter encontrado Jerônima Rodrigues extraviada na floresta. Capturaram, assim, a mameluca – para ser a esposa de uma delas, para que exercesse uma função de mulher.

É quando percebem, na ilha onde se escondem (ilha que estava então desabitada), a presença de um homem: Simão Berquó. Não têm dificuldade em aprisioná-lo. Então, seguindo ritos muito antigos, forçam a cópula entre os dois cativos. (MUSSA, 2016a, p. 223)

A informação não surge inteiramente desconectada do resto da história. Pouco antes desta passagem, numa das alusões que faz a uma tribo composta apenas por mulheres, o narrador menciona de modo breve que elas precisariam capturar homens a fim de gerar descendentes, entre os quais escolheriam apenas as meninas (MUSSA, 2016a, p. 221). Em outro momento o narrador conta também que, chamada para prestar novo depoimento, Jerônima Rodrigues foi questionada a respeito da presença de um homem quando de seu rapto pela tribo de mulheres. “Na linguagem sóbria dos autos,

todavia, está somente o conteúdo frio da resposta: Jerônima Rodrigues admitia ter sido forçada por um homem” (MUSSA, 2016a, p. 177).

Estabelecida a informação, o narrador logo faz um movimento final, de arremate do livro, que pela sua importância merece vir citado na íntegra apesar da extensão:

Jerônima Rodrigues até pode não ter visto o rosto de Simão Berquó. Pessoalmente, contudo, não acredito nessa hipótese. As diversas versões do mito das amazonas não referem o costume de vendarem os olhos ou encobrirem a face dos homens aprisionados para procriar. Eram mulheres guerreiras. Não havia, para elas, necessidade de fazer segredo. Também não se registra, na cultura tupi, o emprego de máscaras.

Assim, se é provável que Jerônima tenha visto o rosto de Simão Berquó, por que nunca revelou a identidade do seu agressor? Seria essa a atitude natural, fosse por vingança, fosse para salvar a honra do marido – que teria o direito de matá-lo.

Mas a mameluca, em vez disso, conta apenas a Francisco da Costa que o homem tinha cicatrizes, das nádegas à coxa; e que tinha barba, uma barba rala. Imaginemos qual deva ter sido a reação do serralheiro, ouvindo aquilo. Se ela não vê o rosto, mas percebe a barba, é porque ele lhe beija a boca; se percebe que essa barba é rala, é porque talvez não tenha resistido tanto. E pior: se percebe as cicatrizes, é porque passa a mão pelas nádegas, pela coxa do estuprador.

A identificação das cicatrizes, particularmente, denuncia que Jerônima fez um movimento consciente naquela direção. Vítimas de estupro empurram, agridem, tentam se desvencilhar de seus violadores. Não acariciam ninguém daquela forma. E Francisco da Costa conhecia as mulheres, conhecia especialmente a sua, devia saber que aquele gesto indicava outra intenção: a de puxar o homem mais para dentro de si.

É provável que Jerônima Rodrigues, nas primeiras investidas, tenha rechaçado o ímpeto de Simão Berquó. Tais lutas, todavia, são quase sempre vãs. E ela, assim, naquela circunstância extrema, se entrega, se permite, se deixa levar pelo prazer de uma inocente perversão. (MUSSA, 2016a, pp. 224-225)

Trata-se, literalmente, da última página da narrativa propriamente dita; a isso se seguem uma nota final, uma cronologia, um índice, etc. – nenhum deles ainda sob o registro ficcional mais explícito. Compreende-se um dos motivos para se reservar ao final uma sugestão assim impactante: estontear o público com um dado surpreende, deixar que a descoberta reverbere após se fechar o livro. Numa primeira leitura, isso de fato acontece.

Relendo o final depois de conhecer outros livros de Mussa, em particular do *Compêndio*, e de autores que lhe são caros, como Nelson Rodrigues, nota-se que a sugestão de uma virada na personagem de Jerônima a partir de uma experiência sexual intensa não é um caso único em sua ficção; tem lá uma recorrência. Em *O Senhor do Lado Esquerdo*, por exemplo, o arco narrativo de Guiomar – esposa do inspetor Baeta – se concentra na sua transformação da esposa contida que apenas assistia aos feitos sexuais do marido na Casa das Trocas à mulher dona de seu próprio desejo, a ponto de se envolver

com Aniceto, que também lhe desperta um “prazer de uma inocente perversão”. Em *A Biblioteca Elementar*, Ângela Pacheca se entrega a desconhecidos, com o consentimento do esposo Gaspar Roriz, o violento e temido cigano. Mais convencional, *A Hipótese Humana* sugere a tentação do prazer proibido nos casos adúlteros de Domitila, que por isso chega a morrer de uma cardiopatia. Mesmo em *A Primeira História do Mundo* há um precedente narrativo: um grupo de piratas ataca um navio que fazia tráfico de mulheres; eles as raptam e as dividem entre eles segundo sua hierarquia; conforme os piratas brigam entre si, com mortes eventuais, a proporção inicial (quatro ou cinco homens para cada mulher) fica mais próxima de um para um; no entanto, algumas das moças aparecem mortas, o que reinicia o ciclo de brigas, até que se descobre que elas mesmas matavam umas às outras, a fim de manter a “razão sinistra” inicial (MUSSA, 2016a, pp. 110-3)⁹³.

Tanto pelo romance em específico quanto pelas coordenadas do “sistema” mais amplo do Compêndio, assim como da obra de Mussa em geral, nota-se a intenção de delinear o enigma do erotismo, neste caso do ponto de vista feminino. Se, conforme o argumento geral de Georges Bataille (2017) em *O Erotismo*, é a coincidência de faces contraditórias – sagrado e profano, fusão e violência, aniquilação mútua do Eu e do Outro, etc – que marca o fenômeno erótico, pode-se pensar que Mussa tenta sugerir algo análogo nesta passagem. Há diversas modalizações (“hipótese”, “se é provável que”, “seria”, “É provável que Jerônima... tenha”), mas ao final do trecho predomina uma flexão verbal no indicativo que deixa pouca margem à dúvida (“se permite, se entrega, se deixa levar”): o que começa como um estupro forçado pela tribo de tamoias-amazonas se torna o “prazer de uma inocente perversão”. A inversão do sentido da cena está toda aqui – é “naquela circunstância extrema” que Jerônima (assim como as outras iterações na obra de Mussa da mulher carioca, forte e senhora do próprio desejo) reafirmaria sua autonomia em oposição à sociedade patriarcal e moralista. É nessa direção que o narrador exerce o controle dos elementos da história, é disso que ele quer convencer os leitores.

Mas algo crucial lhe escapa aqui: o peso, a espessura, a gravidade da violência sugerida.

Em nenhum momento do livro o narrador dá espaço para o desenvolvimento dramático do lado sombrio e inquietante desse gesto de violência. Isso não ocorre nem nos *flashbacks* anteriores à morte do serralheiro, nem nos *flashforwards* que incluem até

⁹³ No caso de Nelson Rodrigues, creio que basta o exemplo do conto “A Dama do Lotação” para identificar um precedente desse tipo de personagem feminina na ficção de Mussa.

o destino de Gomes Torrinha, mas não mostram nada a respeito das consequências do rapto das Amazonas para Jerônima Rodrigues. De fato, para efeitos narrativos, não se trata verdadeiramente de um estupro: até pouco antes do final do livro o leitor mal sabia que ocorreria o enlace sexual entre Jerônima e Simão Berquó nem que ele se encaixa numa tradição da tribo de mulheres guerreiras, de forçar os prisioneiros. A última página do livro, aqui citada na íntegra, tampouco afirma com segurança que se trata de um estupro, como se vê pelas insinuações que antecedem o último parágrafo: “por que nunca revelou a identidade do agressor?” e “[vítimas de estupro] não acariciam ninguém daquela forma”.

Em termos de economia narrativa, as revelações se acumulam no último movimento do livro, uma empilhada na outra, o que não dá a nenhuma delas o tempo necessário para o leitor absorvê-las. Isso as desvaloriza, tornando-as quase irrelevantes. Passado o fator surpresa da primeira leitura, o gesto de estontear o público com uma revelação surpreendente nas últimas páginas parece cada vez menos significativo, e cada vez mais um recurso apenas espalhafatoso.

A meu ver, isso se liga à já comentada falta de negatividade na obra de Mussa como um todo. O romance parece incapaz de desenvolver para além da mera sugestão o fato que ele mesmo trouxe à tona: uma tribo guerreira captura duas pessoas, força o ato sexual entre elas e as deixa para trás. Os motivos práticos para isso – obter crianças para perpetuar a tribo – até são explicitados, mas nada mais que isso. Seria possível, para o romance, elaborar mais a ação, ponderando-a de vários ângulos. Matizar o gesto como um ato de rebeldia contra a dominação masculina e/ou colonial, por parte da tribo de Amazonas. Como uma afirmação de sadismo delas, uma expressão da vontade de poder. Talvez até tudo isso junto, cada ângulo para diferentes integrantes da tribo. Mas não aparece nada, tampouco as consequências. O livro revela o caráter contraditório dos sentimentos da personagem (violação e prazer coincidindo), e então se encerra. Voltemos ao fato: uma mulher é atacada sexualmente, experimenta uma confusão de sentimentos em relação à violência, pouco depois se torna viúva por causa de um homicídio que mobiliza praticamente toda a cidade. Seria material farto para longos estudos de personagem, mas o narrador simplesmente passa ao largo disso. Em parte por opção estética, o que é válido. Mas, para isso se mostrar literariamente eficaz, seria preciso oferecer outra solução narrativa no lugar, condizente com a própria poética e equivalente em termos de desenvolvimento estético, em prazer da leitura. Sobretudo, seria preciso construir *narrativamente* a espessura do fato narrado.

Insisto na questão do formato das histórias: se fosse um conto ou novela, algo que privilegiasse a economia narrativa, haveria mais espaço para soluções insinuantes, sugestivas, elípticas, com pouco (porque breve) desenvolvimento. Mas aqui se trata de um romance. Mais que isso: trata-se de uma personagem decisiva do romance, em torno da qual as outras se movem na armação do conflito. Desde o final da primeira parte do livro, o serralheiro assassinado nos interessa muito menos que a esposa, por indicação do próprio narrador: “Jerônima Rodrigues (...) foi, portanto, o motivo elementar do crime; foi o motivo convergente de todas as hipóteses então formuladas para explicar o assassinato” (MUSSA, 2016a, p. 30). Curiosamente, sobre personagem tão importante, algo além de circunstâncias no período referente ao crime só vai ser revelado ao final do livro.

Talvez Mussa estivesse tentando outra técnica de exploração das personagens, uma que não precisasse passar pela sondagem psicológica nem pela construção de cenas – duas opções que ele descartou, a primeira por poética, a segunda por premissa (separar temporalmente o investigador dos investigados). Nesse caso, considerando a construção do romance, esse papel de explorar as personagens caberia às alusões intertextuais, à remissão a outros textos, sejam seus, sejam alheios; seria uma forma análoga, portanto, ao que Mussa fez na estrutura deste romance policial, constituído quase que só de resolução, que vem ancorada nas referências a Poe e Christie. Jerônima se “desenvolveria” se lida em paralelo com as outras protagonistas femininas de Mussa, por exemplo.

Mas isso não basta. Primeiro, porque não só o leitor não tem obrigação de conhecer os outros livros, como o próprio Compêndio declara vez ou outra que os livros têm independência, que se conectam de modo transversal e não linear. Segundo, porque intertextualidade não substitui elaboração narrativa. Ainda que decalcada de algum modelo anterior, seja alheio, seja próprio, a personagem tem – ou o leitor supõe que tenha – vida própria, unicidade, singularidade. Não me parece um bom uso do investimento da leitura, por parte do autor, tentar um atalho de desenvolvimento por meio da remissão a outros textos. Ou melhor: isso costuma ocorrer nas diluições da estética pós-modernista. Basta comparar com um uso virtuoso da intertextualidade no desenvolvimento das personagens, o exemplo de outro autor frequentemente citado por Mussa como seu modelo: veja-se o caso de Bento Santiago, o “Otelo brasileiro” de Machado de Assis. *Dom Casmurro* não se esquivava de desenvolver a seu próprio modo a personagem central;

suas remissões intertextuais funcionam como acréscimos, camadas adicionais, e não a base do próprio desenvolvimento.

Considerando tudo isso, o arremate de *A Primeira História do Mundo* se mostra bastante problemático – um exemplo de algo que fugiu ao controle do narrador. Tratado sem negatividade nem adensamento dramático, o que se queria um final impactante acaba revelando outro lado da história, cheio de falhas de costura narrativa. E o flanco aberto por esse problema de composição envolve uma questão extremamente delicada, como a do estupro e do prazer sexual. Um tema relevante, tratado porém de modo quase leviano.

Há várias interpretações possíveis desse deslize importante na construção do livro. Algumas mostrariam certa antipatia pelo autor: teria faltado habilidade a Mussa na condução do tom, da personagem ou do enredo da história; seria uma forma de privilégio publicar um livro com um problema de composição dessa magnitude, privilégio devido talvez a contatos no meio literário. Outras interpretações seriam mais simpáticas: teria faltado tempo e releituras para acertar os detalhes; o livro em última instância não se pretende tão ambicioso, seria apenas um divertimento, “o prazer de uma inocente perversão”. Discordo das duas linhas. Começando pelas simpáticas, não parecia haver nenhuma pressão externa específica diante da literatura de Mussa, que o obrigasse a adiantar seu processo nem nada do tipo; ainda que fosse o caso, pressionados estamos todos, a exiguidade de tempo e recursos é apenas mais um fator a se levar em consideração em qualquer tarefa. Tampouco me convence a ideia de que se trata de um livro apenas “divertido”: o romance cita autores densos, e a montagem do quebra-cabeças do mistério tem algo de exigente se o leitor quiser fruir de modo substancial o livro. Quanto às antipáticas, é preciso lembrar que Mussa publica seus romances por um dos maiores grupos editoriais do país, já os publicava lá havia cerca de dez anos à época do lançamento de *A Primeira História do Mundo*, e no atual nível de profissionalização do nosso mercado dificilmente alguém se sustenta fiando-se apenas em privilégios ou sem um nível aceitável de habilidade. De fato, Mussa é um escritor engenhoso, com bastante preparo e em plena condição de levar a cabo um projeto ambicioso como o *Compêndio Mítico*, o que não o impede de cometer deslizes sérios.

Prefiro olhar de outro ângulo o arremate problemático do romance e, assim, iluminar contradições internas, mais reveladoras. Se o narrador de Mussa se caracteriza por sua tentativa de controle dos elementos da história, funcionando mesmo como um dos grandes fatores de coesão do livro e do *Compêndio*, então o que um deslize desse tamanho revela sobre ele?

Em resumo, me parece que a tentativa de controle revela a *arbitrariedade* presente no cerne deste narrador, arbitrariedade talvez inconsciente por parte do autor. Uso “arbitrário” em dois sentidos: no de um problema de composição, por não elaborar o enredo a partir da mecânica interna dos fatos narrados, que torna as soluções antes *arbitrárias* do que *necessárias*; e no sentido de uma escolha narrativa quase autoritária, imposta à leitura. Detenhamo-nos neste segundo sentido.

Por que a opção de encerrar a história exatamente na sugestão de que Jerônima converte o estupro num “prazer”? Uma interpretação generosa, como a que tentamos há pouco, tentaria pensar no fator surpresa, a fim de provocar o leitor a rever os pressupostos machistas da sociedade em que vive. No entanto, pelos deslizes composicionais, também se pode admitir outra interpretação, muito menos simpática, que veria um silenciamento da personagem feminina nessa interrupção da narrativa e sobretudo na desconsideração de seus tumultos internos diante de algo tão grave. O livro se encerra sem que se explore ou se sugira de modo consistente uma possibilidade avessa à versão do narrador – ou melhor: *ele* (já que se trata de uma figura tão ciosa do controle dos elementos literários) encerra a história antes de ganhar vulto uma versão contrária à sua. Toda narrativa pressupõe um corte, é claro; mas por que neste momento, logo depois de se dar essa virada dramática?

Aqui os problemas mencionados ao longo dos capítulos se conjugam. A falta de negatividade não permite ao narrador considerar, para as próprias personagens de que trata, a seriedade do fato narrado. Isso tampouco combina com a leveza, a despreensão, a dimensão lúdica evocadas pelo uso tão demarcado das convenções do gênero policial à Agatha Christie. O constante apelo ao racionalismo, ao deciframento de intrincados padrões (na estrutura do livro e no mistério que narra) e ao raciocínio lógico deixa passar a carga humana de sofrimento da personagem – sofrimento que, por definição, se encontra relativamente distante do domínio da razão. O inchaço da presença do narrador, aliado à cegueira diante do conflito da personagem central, bem pode passar por exibicionismo virtuoso, mais concentrado em demonstrar excelência técnica do que em mobilizá-la para criar momentos de conexão entre leitor e personagens. Nessa chave de leitura, o uso do humor também ganha outra tonalidade: se antes ele podia ser lido como uma maneira de o narrador se distanciar do esnobismo que costuma acompanhar erudições como a sua, agora ele soa como insensibilidade, talvez até como algo suspeito. Somadas essas características, o narrador realmente se mostra leviano na abordagem do assunto da violência sexual.

Daí que tenhamos falado de um “flanco” aberto: uma interpretação mais desconfiada identifica nesta questão o nó crucial. O que o narrador não vê, ou melhor, o que ele *não quer ver* talvez seja o dado fundamental, não desenvolvido, escamoteado de modo problemático. Nesse sentido, ao desconsiderar a seu modo a possibilidade concreta de violência sexual (ainda que envolvesse alguma dimensão de prazer, o que não excluiria o seu caráter violento), o próprio narrador poderia ser incluído entre as personagens que constroem Jerônima Rodrigues – *a despeito da intenção dele de liberá-la dessa ordem patriarcal*.

Isso instalaria um problema no cerne do conflito que a obra de Mussa, e em particular o Compêndio, quer elaborar de modo explícito: a questão do adultério. Se em *A Hipótese Humana* ou em *O Senhor do Lado Esquerdo* o tema da malandragem não era desenvolvido a contento quando se recusava a enxergar as possibilidades perversas desse assunto, isso tinha consequências menos graves; afinal, tratava-se de uma caracterização do protagonista, e não do conflito colocado no centro – sempre se podia dizer que o foco era a questão do adultério. Em *A Primeira História do Mundo*, porém, não se pode diminuir a importância do fato de que o tal adultério é antes de tudo um caso de violência sexual, independentemente do que diga o narrador, e isso muda completamente a leitura da história. Guiomar escolheu – e mal conseguiu – se envolver com outro homem que não o marido, assim como Ângela Pacheca ou Domitila; Jerônima Rodrigues não. Pode-se encaixá-la nessa série assim, simplesmente, sem mediação, sem sequer se deter na questão da violência?

Afinal, é ela o dado fundamental, não desenvolvido, escamoteado. O narrador de Mussa ignora, mais uma vez, a brutalidade – ou melhor, a possibilidade dela – que, embora não tenha necessariamente de predominar numa narrativa, faz parte sem dúvida da realidade em que esta se insere. No conjunto do Compêndio, não aparecem as possibilidades sinistras da malandragem; crimes sérios como o rapto de escravizados ocupam muito lateralmente a narrativa, mal aparecendo; um caso de estupro, a que se soma a intimidação de toda uma tribo contra uma mulher sozinha, é lido como episódio adúltero de “inocente perversão”. Tem-se uma espécie de negação sistemática do Mal (mesmo que como possibilidade concreta, palpável) nessas histórias, o que infelizmente as enfraquece bastante – como disse Alcir Pécora na resenha de *O Senhor do Lado Esquerdo*, fica um gosto de “panegírico”. Isso me parece lamentável porque, apesar dos problemas técnicos na condução do romance, *O Trono da Rainha Jinga* tirava muito de seu conflito justamente dessa questão, ao opor duas concepções filosóficas da ideia do

Mal e encarná-las no confronto entre a irmandade africana ao centro do romance e a sociedade carioca. Ali não se escamoteava a violência produzida pela escravização; pelo contrário, ela era decisiva, era o próprio núcleo do livro. É como se o amadurecimento técnico de Mussa nos romances mais recentes do *Compêndio* tivesse implicado uma perda temática e dramática, quando ele colocou o foco na questão do adultério, na esteira de *O Movimento Pendular*.

Voltando à questão do narrador, me parece que sua tentativa de escamotear a presença da violência e a possibilidade da crueldade acaba saindo pela culatra: passamos a desconfiar do narrador, a vê-lo como outro agente da violência. As evocações frequentes de Machado de Assis autorizam esse tipo de leitura, visto que Machado construiu diversas “armadilhas narrativas” nas quais as frestas e fissuras da voz principal, se lidas a contrapelo, revelam outra história, talvez mais pertinente que a superficial. Porém, nada nos romances do *Compêndio* nos faz crer que seja essa a intenção do livro, de que ele pretende sugerir – quanto mais acusar – uma inconfiabilidade do narrador. Pelo contrário. Como vimos, o narrador é o fiador da história, o elemento coesivo, a quem entretanto escapam as implicações graves do estupro de Jerônima Rodrigues.

Na verdade, talvez o melhor paralelo não fosse com Machado de Assis, e sim com José de Alencar. Mais especificamente, com o narrador que ele constrói em *Ao correr da pena*, conforme a interpretação feita por Tales Ab’Sáber em *Ensaio, fragmento*.

Nesta coletânea de reflexões, algumas com a brevidade dos aforismos e outras se alongando por algumas páginas, o psicanalista toma como um de seus principais fios condutores uma crônica de *Ao correr da pena*, escrita originalmente em 1854 e depois republicada em 1874. Nela, a voz literária adotada pelo jovem José de Alencar – se não pudermos falar de “narrador” – conta a seguinte situação: o folhetinista reconhece o compromisso de mandar um texto à redação, mas enumera todos os compromissos semanais frívolos, divertidos, que o impediram de produzir algo; nesse movimento de justificativa, ironicamente, está feito o texto, assim enviado. Ao gosto da linha schwarziana de crítica literária que o inspira, Ab’Sáber identifica um componente de classe nesse gesto de desfaçatez, de esperteza, de drible no compromisso, visto que a semana só pode se manter tão livre e desocupada pela presença (implícita, calada) da escravidão. A hipótese do psicanalista é que, em algum momento entre a republicação das crônicas de *Ao Correr da Pena* e a morte de Alencar em 1877, Machado de Assis as teria lido, desenvolvendo a intuição do jovem cronista na forma do romance do narrador

volúvel, irônico, senhor de privilégios – *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o primeiro livro todo concebido e escrito após a morte de Alencar.

Está tudo lá [em *Ao correr da pena*]: a ruptura constante das ordens do discurso, a oscilação entre o sério, o jocoso e o absurdo, o país fantásticamente insólito com sua cultura dissociada, a escravidão que deve ser perene se depender daquela consciência muito lépida de senhor, as ideias mundiais que chegavam por aqui de navio, que atrasavam, o sujeito que goza constantemente com o seu estatuto de privilégio absoluto e com a própria “volubilidade”, o maior dos privilégios. Está tudo lá, o grande Machado de 1880, em corpo e alma, no autorretrato indireto do jovem escritor que pouco tempo depois realizaria *O Guarani*. (AB’SÁBER, 2014, pp. 52-3; grifos nossos)

A transposição dos comentários de Ab’Sáber para o caso de Mussa exige uma série de mediações, das mais óbvias às mais sutis. Antes de tudo, deve-se manter em mente que o crítico se refere a duas obras muito específicas, ambas distantes do objeto de que trato aqui – tanto *Ao correr da pena* quanto *Memórias Póstumas de Brás Cubas* se localizam no século XIX, num contexto histórico de Brasil imperial, com vigência da escravidão e uma predominância absoluta do meio rural entre a população. Mussa escreve mais de cento e cinquenta anos depois de Alencar; ainda que na mesma cidade do Rio de Janeiro, ela está completamente transformada, tornada uma das maiores metrópoles do Brasil, num grau de complexificação da vida social e econômica que está muito distante da cidade de corte do XIX. O impacto e o tamanho de Mussa na literatura sua contemporânea nem de longe se compara ao de Alencar em relação a seus pares. Da mesma maneira, trata-se de gêneros literários muito distintos: o texto de Alencar analisado por Ab’Sáber é uma crônica, um folhetim, destinado à imprensa, de fôlego curtíssimo e tangencialmente ficcional, se tanto, enquanto Mussa produz romances, um texto explicitamente ficcional que pressupõe um fôlego longo, com encadeamento de núcleos narrativos distintos. As aproximações possíveis entre a voz literária do Alencar folhetinista e a do Mussa romancista se dariam de modo muito indireto, com precedentes bastante vagos – João Cezar de Castro Rocha menciona, no posfácio de *O Senhor do Lado Esquerdo*, que este romance deriva da tradição folhetinesca de um *Memórias de um Sargento de Milícias*, mais ou menos contemporâneo da crônica analisada por Ab’Sáber; o próprio Mussa localiza um dos romances do *Compêndio (A Hipótese Humana)* na vizinhança temporal de *Ao correr da pena*, ambos em meados da década de 1850.

É claro que tenho tudo isso em mente; ainda assim, a descrição estilística do jovem Alencar feita por Ab’Sáber se encaixa tão bem com o que venho discutindo a

respeito de Mussa, que é impossível não nos determos nas semelhanças. Por um lado, parece muito nítido que, se há realmente em ambos a “ruptura constante das ordens do discurso” e a “consciência muito lépida” (na forma dos jogos que neste capítulo chamamos de “metaliterários”, “metaficcionais”), se há uma “oscilação entre o sério, o jocoso e o absurdo” (por exemplo no emprego das convenções do romance policial que analisamos no capítulo 2), se há até mesmo “o sujeito que goza constantemente com o seu estatuto de privilégio absoluto e com a própria volubilidade” (na figura do narrador inchado que domina ação e reação em todo o desenrolar do romance), se há tudo isso, é porque Mussa tirou esses traços estilísticos de sua leitura de Machado de Assis – inspiração confessa e referência constante. Mas, por outro lado, o que não há em Machado é esse deslize, nem esse suspeito ponto cego no interior do próprio posicionamento, muito menos essa falta de negatividade (Machado poderia ser criticado de muita coisa, mas não de “panegírico”) na construção do narrador “impertinente, mas fino, enquadrável, em atrito com o leitor, mas elegante e muito inteligente, que nos dá sempre a impressão de ter habilmente a última palavra em tudo e que, também, é um garoto bobo e pretensioso” (AB’SÁBER, 2014, p. 42). Mussa mira em Machado, mas acerta em Alencar

Aceito o paralelo, o pastiche machadiano de Mussa não só sai pela culatra em termos de consciência crítica do material narrado, como também arrisca um retrocesso. Além da estética pós-modernista já algo cansada décadas depois de seu surgimento, os próprios ganhos internos à tradição literária brasileira parecem diluídos. Os recursos que antes foram ferramentas de desmascaramento da realidade social, conquistadas por Machado com reflexão e contra uma tendência autocomplacente do meio literário brasileiro privilegiado, agora se tornam não apenas, mas também formas de encobrir essa mesma realidade, ofuscada pelo esforço de dar uma imagem charmosa ao Rio de Janeiro, pela remissão a conflitos pertinentes mas quase sem contornos (a mitificação do adultério), pela presença ostensiva de um narrador que parece incapaz de admitir o avesso de suas versões e que encobre com artifícios literários a possibilidade de contestá-lo. O veneno machadiano convertido em refresco.

Reconhecida a semelhança no texto, ela se torna ainda mais interessante pela diferença profunda de contexto. Está bem estabelecida a ideia de que a “volubilidade” e os caprichos do narrador machadiano tardio se ligam à configuração histórica, material, escravista, da sociedade que ele quer narrar (*insight* de Roberto Schwarz que, a essa altura, já se tornou quase que uma linha de montagem de *papers* e similares); se Ab’Sáber está correto, a voz literária folhetinista do jovem Alencar só pôde antecipar de algum

modo a forma madura de Machado por ambos tratarem – de certo modo, derivarem – da mesma matéria social. Logo, levando em conta as várias mediações que precisamos fazer para comparar Alencar e Mussa, deve haver alguma afinidade contextual que anime a retomada desse narrador, ainda que – ou exatamente porque – inconsciente.

Difícil ignorar que, à parte a desigualdade estrutural reposta de tempos em tempos desde o fim formal da escravidão (o que já não é pouco), o *status* da literatura na sociedade brasileira ainda guarda em larga medida marcas de privilégio e distinção. Ela continua sendo para poucos, como se vê pela média magérrima de tiragens de autores brasileiros contemporâneos – mesmo nomes de peso, premiados, mal chegam a uma dezena de milhares de exemplares – e pela repercussão nula, ou quase isso, desses livros para uma parte significativa da população (sobretudo aquela que por diversos motivos não tem acesso à universidade, à imprensa escrita, a premiações e, no limite, à alfabetização e a condições mínimas de uma vida confortável e digna). Num cenário assim elitizado, agravado ainda por cima pela crescente preferência por outras linguagens para o consumo de ficção (audiovisuais, principalmente, mas também a própria internet), não à toa um autor como Mussa ganharia algum destaque. Ele é *um dos nossos*. Cita autores que conhecemos, faz jogos que reforçam os códigos internos do grupo de literatos, recria numa imagem agradável e charmosa a realidade que nos agride dia sim, dia também, reduzindo-a a um tamanho seguro, contido pelas convenções de gênero. Mas essa realidade dá um jeito – como ela sempre dá – de irromper por alguma fresta, por algum ponto cego.

O paralelo com o narrador do Alencar folhetinista, curiosamente, sugere uma comparação mais ampla – há algo de alencariano em Mussa. *A Primeira História do Mundo*, por exemplo, reivindica uma base documental e dela procede para um livre exercício imaginativo, com distorções precisamente postas na intenção de investigar uma espécie de mito fundador; tem no seu centro uma figura feminina forte; pincela ao longo da narrativa referências à cultura ameríndia, cuja fidedignidade está a serviço da ficção, embora também tente se basear no conhecimento da época do autor. Descrito dessa forma, o livro sugere vários paralelos possíveis com *Iracema*. Em ambos, trata-se da “primeira história do mundo”, seja ele o Rio de Janeiro, o Brasil ou a América; em ambos, há uma intenção relativamente explícita de situar o conflito narrado como uma espécie de núcleo primordial – mítico ou lendário – da sociedade retratada. Da mesma forma, tanto num livro quanto no outro se encontra a presença de um narrador confundido com o autor e cioso de controlar a história: Alencar coloca um prólogo, menciona a própria terra natal

nas primeiras linhas do texto, insere notas que expõem a pesquisa do tupi e a fonte histórica da narrativa, uma carta ao final que explicita como ele quer que a história seja interpretada, etc. Mais do que tudo isso, há o fato de que tanto em *A Primeira História do Mundo* quanto em *Iracema*, apesar de um relativo protagonismo feminino, escapam aos narradores pontos fundamentais da composição da personagem central, porque eles contradiriam a feição mítica que se quer impor a Jerônima ou a Iracema.⁹⁴

Não só *A Primeira História do Mundo*, mas a própria ideia do Compêndio tem um quê alencariano. É célebre a introdução do autor a *Sonhos d'ouro*, na qual tenta avançar um esquema de sua obra por meio do qual cobrisse os principais pontos da nação brasileira: *Iracema* como parte de uma literatura “primitiva”, sucedido por um período “histórico”, de “gestação lenta do povo americano”, com *O Guarani* ou *As Minas de Prata*, até chegar à sociedade fluminense de seu tempo, com representantes como *Lucíola* ou *Senhora*. Como escreveu Alfredo Bosi em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*, “importava a Alencar cobrir com a sua obra narrativa passado e presente, cidade e campo, litoral e sertão, e compor uma espécie de *suma romanesca* do Brasil” (BOSI, 2006, p. 144).

Como não enxergar aí uma afinidade com o Compêndio Mítico? Há a mesma ideia de “sistema”, com o romancista estabelecendo coordenadas mínimas – geográficas e cronológicas – dentro das quais criará suas tramas, ou com as quais tentará convencer os leitores a interpretar sua obra, coordenadas que buscam ter bastante alcance, de séculos. É verdade que há uma diferença notável de escala: se Alencar quer abarcar um país continental, desde o Ceará em que nasceu até o Rio Grande do Sul, Mussa prefere se concentrar num espaço muito mais restrito, a cidade do Rio de Janeiro. Sinal talvez dos tempos – Alencar escreve seguindo a corrente nacionalista que informou o Romantismo oitocentista, enquanto Mussa se forma e escreve num período de arrefecimento do

⁹⁴ A aproximação de Mussa à estética romântica, da qual o paralelo com Alencar seria talvez o capítulo mais importante, me veio na leitura do artigo “Uma África de *africanidade* variável: afluições e divergências a respeito do imaginário cultural africano e afro-brasileiro na ficção de Alberto Mussa”, de Alva Martínez Teixeira. A partir dos livros que o escritor havia publicado até 2013, Teixeira investiga a presença de referências das culturas africanas, sobretudo em *O Trono da Rainha Jinga*, e conclui com uma provocação das mais instigantes: além deste romance e de *Elegbara*, os mais óbvios em termos de referência à África, também *O Enigma de Qaf* evoca paisagens daquele continente, como se ele fosse apenas o que há ao sul do Saara. “Estes [traços] foram secundarizados já nas primeiras tentativas de retratar o esplendor do continente africano, presentes na poesia antiescravagista de Castro Alves e na sua consabida confusão, no célebre poema “Navio negreiro”, entre a África bíblica de desertos e caravanas e a África do tráfico negreiro que pretende evocar, do Golfo da Guiné e da zona meridional do continente” (TEIXEIRO, s/d, p. 205). Castro Alves já havia sido reivindicado por Mussa como referência no texto sobre a produção de *O Trono da Rainha Jinga*. Daí segui para o Romantismo e cheguei a Alencar.

prestígio das nações enquanto critério privilegiado de compreensão (anos 1990 e 2000, com o triunfo de um capitalismo globalizado que privilegiava, ao menos no discurso, o internacionalismo cosmopolita – embora, na prática, mais do dinheiro do que de pessoas). De todo modo, ajustadas as escalas, tanto Alencar quanto Mussa se fiam numa unidade política como critério de entendimento e criação das respectivas obras.

Não bastassem as semelhanças específicas de *A Primeira História do Mundo* e as mais gerais do *Compêndio* como um todo, há um texto do próprio Mussa que autoriza sua aproximação a Alencar. Trata-se de um comentário sobre o romance *Ubirajara*, parte de uma série de crônicas do escritor sobre livros que mereciam mais atenção do público e podiam ser comprados em sebos Brasil afora. Transcrito na íntegra em anexo, o texto faz uma série de provocações à impressão – não de todo equivocada – do senso comum contra José de Alencar. “Não consigo entender”, escreve o autor, “por que (...) *Senhora* não seja consensualmente uma obra-prima”; “*Iracema* foi tão radical, em seu tempo, como o *Macunaíma*”; Schnitzler teria imitado “talvez involuntariamente” uma cena de Alencar no seu romance *A senhora Beate e seu filho*. Todas blagues, nenhuma insignificante, elas têm sua culminância no seguinte paralelo, quando Mussa já se detém em *Ubirajara* e defende ser esta a obra-prima de Alencar:

O que realmente interessa no processo de composição do *Ubirajara* é a integração de elementos de diferentes culturas na configuração de uma cultura nova, arbitrária, singular. A base etnográfica é haurida na dos antigos tupis da costa; mas há traços culturais, por exemplo, dos maués, de grupos jês, de índios norte-americanos. E até uma cena que imita a *Odisséia*.

Alencar foi, assim, anacronicamente, uma espécie de Borges. Cada vez mais me convenço de que agiu intencionalmente. *Ubirajara* é uma obra de ficção absoluta, porque os povos tocantim e araguaia nunca existiram, nem mesmo são pseudoetnônimos que encobrem nações reais. A idéia certamente foi criar o mito dos rios Tocantins e Araguaia, que confluem num só. E a metáfora dessa confluência está no fim da novela: *Ubirajara* se torna cacique das duas nações — e casa com as duas mulheres: Jandira e Araci.

Considerando o público brasileiro do século 19, me parece muito ousado terminar a história com o triunfo da poligamia. Não conheço, aliás, em toda a literatura dita romântica, um final como esse. (MUSSA; grifo nosso)

Parece bastante evidente aqui a identificação com Alencar, em que Mussa vê um interesse análogo ao seu diante de questões antropológicas e míticas. Além disso, há o destaque ao triângulo amoroso entre *Ubirajara*, Jandira e Araci ao final do comentário (“triunfo da poligamia” tem algo de exagero, assim como o grau de “ousadia” dessa solução – a Bíblia era leitura muito presente para o público brasileiro e lá se encontram patriarcas com duas esposas, como Abraão ou Jacó, o que não se podia chamar de

“chocante”), um recurso em que Mussa insiste com frequência. Há, sobretudo, o emprego do “anacronismo deliberado” para reimaginar José de Alencar segundo a mesma estética de Jorge Luis Borges que Mussa tenta trazer para sua obra. É o gesto mais eloquente do texto, essa tentativa de dar um verniz pós-modernista ao escritor visto como “patriarca” da literatura brasileira, inclusive no mau sentido, e muito mais colado à estética do século XIX que à do XX, revolucionada por Borges.⁹⁵

Não surpreende, portanto, que a construção do narrador de Mussa acabe importando traços do estilo alencariano, para o bem e para o mal, apesar da inspiração de Machado. Que as estéticas – uma romântica, a outra pós-modernista – difiram tanto só reforça a peculiaridade das semelhanças, assim como sugere afinidades subterrâneas que valeria a pena esmiuçar (talvez em outra oportunidade). Por ora, convém voltar ao narrador falho de *A Primeira História do Mundo* e ponderar o quanto o problema de seu “inchaço”, que chega ao ponto de prejudicar o desenvolvimento das personagens centrais, se irradia para os outros livros, e com que consequências.

Em *O Trono da Rainha Jinga*, como observamos no primeiro capítulo, a estrutura polifônica acaba resguardando do narrador ostensivo o romance, embora ela acarrete outros problemas ali, como a falta de clareza mesmo após algumas releituras. Os outros três romances exibirão problemas parecidos em relação ao inchaço do narrador.

Em *O Senhor do Lado Esquerdo*, conforme a resenha de Pécora, o tom de “panegírico” e a parafernália pós-modernista – características tão associadas ao narrador – impedem que se vá além do apontamento das contradições das personagens, cujos conflitos mais se esboçam do que se desenvolvem: Aniceto surge na trama relacionado ao assassinato de uma figura política, ganha vulto como rival de Baeta e morre por uma rixa com a polícia, três coisas que se relacionam, quando muito, tangencialmente; e o próprio Baeta tem seu desenvolvimento sustado com o fim do livro, quando lhe é oferecida a possibilidade de viver num corpo feminino, uma promessa narrativa interessante que não se cumpre, assim como não se encaminha o seu conflito conjugal com Guiomar. Esta é, na verdade, quem chega mais perto de ter um arco de personagem

⁹⁵ Além do comentário a respeito de *Ubirajara*, Mussa foi uma das fontes da matéria “O surpreendente legado do fundador da literatura brasileira”, de Marcio Renato dos Santos, para o *Cândido*, jornal da Biblioteca Pública do Paraná. Sua interpretação de Alencar é bastante elogiosa e consciente da necessidade de situá-lo em seu tempo, espaço e estética. Curiosamente, apesar da aproximação que detectamos entre o narrador de Mussa e o dos folhetins de *Ao correr da pena*, o escritor carioca diz: “Nunca me interessei pelas crônicas de Alencar. Os romances dele é que me ocupam.” Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Noticia/O-surpreendente-legado-do-fundador-da-literatura-brasileira> (Acesso: 31 mar. 2022).

propriamente dito, visto que assistimos à transformação de seu modo de encarar o casamento e, em especial, o próprio desejo. Mas vale lembrar que o centro da história está em Baeta – um dos malandros pouco desenvolvidos, pouco testados, pouco submetidos a desafios mais consequentes do que “quem pega mais mulher”.

Em *A Hipótese Humana*, não só se aplica a mesma crítica à “facilidade” com que Tito Gualberto leva os conflitos – ele literalmente escapa de uma tentativa de homicídio por ter “sorte” –, como também observamos, em relação a Domitila, um tratamento similar ao dado a Jerônima Rodrigues. Seria fácil dizer que ela e Jerônima aparecem nos romances predominantemente como objetos sexuais, definidas quase que exclusivamente por sua sexualidade, mas também seria inexato – elas aparecem ainda menos que isso. As duas são usadas pelo narrador mais como material para exegese mítica do que como personagens, com presença relevante na história, com protagonismo em cenas mais detidas. A rigor, exceto pela cena de abertura, Domitila não está no romance, a não ser enquanto assunto de sumários. Ouve-se falar dela por meio de seu pai, de seu marido, de sua mucama e sobretudo de seu amante, mas ela mal aparece. Ou melhor, ela aparece enquanto caso exemplar para o narrador, como ilustração de sua tese; Domitila está lá para morrer “mitologicamente”.

Mas talvez o caso mais parecido com *A Primeira História do Mundo* esteja, na verdade, no romance que fechou o Compêndio: *A Biblioteca Elementar*. Curiosamente, pela sua estrutura, ele lembra de certa forma *O Trono da Rainha Jinga*. Em ambos, há duas linhas narrativas – de um lado, uma voz mais recuada, distanciada, que em *Jinga* vinha na terceira pessoa e que aqui aparece na forma do narrador inchado, e, de outro, o recurso à primeira pessoa, que em *Jinga* se pulverizava pelas personagens e que aqui descobrimos ao final do romance se tratar dos pesadelos de Epifânia Dias, a Carangueja. A cena final ecoa um dos problemas de composição que apresentamos em *A Primeira História do Mundo*. Numa cela da Inquisição estão reunidas praticamente todas as personagens femininas de destaque: Ângela Pacheca, Páscoa Muniz, Leonor Rabelo, Bernarda Moura e Epifânia. É ali, ouvindo os pesadelos da Carangueja, que as mulheres desvendam a verdade sobre a morte e em especial a vida de Silvério Cid, falsário a enganar a própria esposa Páscoa, traidor do marido de Leonor e Bernarda, gatilho da série de denúncias que revelaram o segredo erótico de Ângela e Gaspar e a levaram presa. Pensando na verdadeira identidade do marido, Páscoa ri de mais essa vergonha imposta a ela. E a história acaba. É verdade que, neste caso, o último movimento se mostra mais satisfatório do que em *A Primeira História do Mundo*, pois ele não dá uma guinada tão

brusca, e – não à toa – se conecta a matizes de negatividade dispersos pelo romance (o *leitmotiv* de que “a opinião da maioria é sempre a pior”; o dilema moral de Maria Malhada, que denuncia Leonor; o oportunismo do sistema penal de então, movido “pela inveja, pela dor, pelo ressentimento, pelo medo, pela vingança dos próprios cidadãos, por tudo que brota da lama negra ou da madeira podre de que é feita a humanidade” – MUSSA, 2018, p. 176). Apesar de melhor resolvido, o final de *A Biblioteca Elementar* apenas aumenta a escala de *A Primeira História do Mundo* e *A Hipótese Humana*: em vez de uma mulher, agora são várias que o narrador utiliza para provar uma exegese mitológica. Os conflitos delas podem ganhar maior presença, até porque estão em maior número, mas ainda assim o núcleo principal de tensão é dado pelo próprio narrador, a saber, a ilustração de suas próprias teses sobre o adultério.

O narrador inchado parece, portanto, ter se tornado um obstáculo. Retomemos o esquema que propus para compreender a obra de Mussa como um todo, com sua ficção dividida em dois momentos: o *cartográfico*, de 1997 a 2007, e o *expedicionário*, de 2011 a 2018. Se na primeira metade de sua carreira o autor selecionou e desenvolveu paulatinamente elementos que caracterizariam seu estilo, destacando-se entre eles a feição da voz narrativa meio erudita e meio zombeteira, na segunda metade essa conquista muda de valor e se torna um impedimento para a plena realização das histórias concebidas por Mussa. O narrador dos romances publicados entre 2011 e 2018 se mostra prejudicial por ao menos dois motivos: primeiro, ele desequilibra internamente os romances pela sua presença ostensiva; segundo, ele serve como uma espécie de muleta, de atalho construtivo familiar e confortável, a que o autor recorre em vez de se propor uma exploração mais intensiva da matéria narrada, que poderia resultar numa maior variedade entre os romances.

O desequilíbrio interno se torna bastante nítido quando se considera certa *redundância* no papel coesivo do narrador. Embora funcione bem para amarrar os romances entre si, ou seja, externamente a cada livro, ele os prejudica internamente por concorrer com a estrutura como principal elemento organizador. Nos quatro livros do Compêndio entre 2011 e 2018, Mussa se mostra de novo um estruturador virtuoso, com uma arquitetura bastante interessante da história: as “janelas hipertextuais” e os “crimes antecedentes” de *O Senhor do Lado Esquerdo* abrem ramos que não só ampliam a ressonância da narrativa principal, como também auxiliam na construção do suspense; a longa exposição de *A Primeira História do Mundo* apresenta o paraíso/inferno do Rio de Janeiro, convidando o leitor a entrar e fazendo-o percorrer os dez círculos de suspeitos,

até culminar na revelação das circunstâncias do homicídio; *A Hipótese Humana* constrói, com “excursos” sobre lugares, a estrutura circular análoga à trajetória de Tito Gualberto no dia fatídico da morte de Domitila; *A Biblioteca Elementar* alterna entre duas vozes principais, o narrador e a Carangueja, que convergem para o mesmo momento final da narrativa, arrematada com o enigma de duas portas e dois guardas num romance também cheio de duplicações. Em romances com estruturas tão determinantes, um narrador intrusivo, arbitrário e exibido – numa palavra: inchado – acabará não como um realce da geometria profunda, mas como um rival pela atenção do leitor, que os espalhafatos da voz principal sobrecarregam. Isso só prejudica o rendimento dos romances: na ânsia de garantir um movimento centrípeto a uma matéria tão potencialmente centrífuga, o autor instala dois centros de atenção, que brigam entre si.

Ao mesmo tempo, considerando-se o conjunto da obra, o recurso a esse narrador como fator coesivo se mostra um tanto repetitivo. A rigor, apesar da variação de estruturas, as coordenadas dos quatro romances de 2011 a 2018 não alteram nada de substancial desde *O Movimento Pendular*: o narrador erudito e zombeteiro continua mais ou menos o mesmo; a escolha do adultério como engrenagem elementar do conflito se mantém; há flertes com a literatura fantástica; embora a variedade de ambientações se restrinja no espaço e no tempo, ela ainda abarca um intervalo relativamente longo, de mais de quatro séculos (em *O Movimento Pendular*, era de milênios). Nesse sentido, os quatro romances do Compêndio poderiam ser uma espécie de apêndice de *O Movimento Pendular*, quase uma monografia mais restrita na longa dissertação iniciada pelo livro anterior. Não à toa, *O Movimento Pendular* é explicitamente mencionado no Compêndio.

Essa derivação também explica o que talvez pareça formulaico e um tanto exaustivo no Compêndio. Percebe-se que, no intervalo de sete anos entre 2011 e 2018, Mussa publicou o mesmo número de livros de ficção que nos dez anos entre 1997 e 2007. A velocidade sugere um costume, um hábito, uma familiaridade com o modo de construção dos romances, a ponto de o intervalo se reduzir: doze anos entre *O Trono da Rainha Jinga* e *O Senhor do Lado Esquerdo*; três anos entre este e *A Primeira História do Mundo*; três anos entre este e *A Hipótese Humana*; e um ano (!) entre este e *A Biblioteca Elementar*.

Entre 2011 e 2018, ainda por cima, os romances se estreitaram. É como se, por volta de 2016 ou 2017, Mussa estivesse cansado das restrições que havia se imposto. O que começara como um exercício estimulante talvez já tivesse se tornado a aplicação de um padrão, uma variação maquinal. Daí, também, que Mussa parecesse estar escrevendo

o mesmo livro, uma e outra vez – os mesmos dilemas metaficcionalis, os mesmos triângulos amorosos, os mesmos malandros-mediadores e mulheres fortes, os mesmos ecos oitocentistas (mais alencarianos que machadianos, como vimos) e principalmente a mesma voz erudita, zombeteira, pretensamente despreziosa... O próprio autor alude a essa sensação de esgotamento em entrevista ao podcast Página Cinco, ao justificar seu mergulho nos mitos analisados para *A Origem da Espécie* como uma tentativa de renovar seu repertório. É difícil não concordar com o sentimento de exaustão, inclusive do ponto de vista do leitor, uma exaustão, aliás, que também espelha a da poética pós-modernista.

Se o saldo do momento *cartográfico* era uma gama de possibilidades criativas, um mapa das minas, solo fértil e promissor, o saldo do momento *expedicionário* lembra mais a terra esgotada pela monocultura ou pela mineração intensiva; no caso, a exploração de um conjunto determinado de procedimentos literários. Talvez seja por isso que na verdade a ação de *A Biblioteca Elementar* – ou melhor, a ação que seria o foco de qualquer outro bom romancista, não obcecado por adultério e pelo Rio de Janeiro, da mesma forma que o sequestro de escravizados investigado por Tito Gualberto ou o estupro de Jerônima Rodrigues pelas Amazonas poderiam ser o foco real de *A Hipótese Humana* ou *A Primeira História do Mundo* – se passe não na rua dos ciganos, e sim em Minas Gerais, onde, em busca de ouro, Silvério Cid troca de identidade e colabora para a morte do marido de Leonor Rabelo e Bernarda Moura. Como diz o narrador, “num romance, análises importam muito pouco. A verdade está no símbolo” (MUSSA, 2018, p. 85): no fundo, extratextualmente, o último romance do *Compêndio* a ser publicado fala de uma terra a se exaurir, em especial criativamente. E a ressonância se aprofunda, porque a importância das Minas também mostra as limitações do próprio narrador: é a mesma terra que ele coloca propositalmente fora de seu alcance, por se tratar “de um romance carioca” (MUSSA, 2018, p. 113). Tanto quanto blague, o gesto tem um sabor de justificativa para si mesmo. De autocomplacência, talvez?

O cômputo do Compêndio

Relido à luz do narrador problemático de Mussa e de outras limitações nas suas escolhas estéticas, o *Compêndio Mítico do Rio de Janeiro* representa um saldo no mínimo ambíguo (uma palavra cara a seu universo de referências) para a trajetória do autor. Antes de encerrar a argumentação, percorramos em linhas gerais os dois lados que resultam desse esforço de quase dez anos de escrita.

Do lado positivo, me parece que a iniciativa do Compêndio começou cheia de potencial. Além de um desafio técnico, pois, até então, se tratava da incursão mais detida e duradoura do autor – acostumado aos contos – no gênero do romance, o conjunto de livros também partia de uma premissa das mais interessantes. Basta recuperar algumas das coordenadas da pentalogia: romances policiais, de fundo histórico, em torno de um problema inspirado pela mitologia. Nessa junção, logo observamos a ideia louvável de tomar a ficção de gênero (no caso, policial) como um recurso tão válido como qualquer outro dos mais “sofisticados” para explorar questões ambiciosas. Não que seja algo exclusivo de Mussa; pelo contrário: aqui ele se alinha a uma tendência já de algumas décadas na ficção brasileira, cujos autores têm perdido o receio de flertar ou mesmo se valer ousada e descaradamente das convenções da “literatura de entretenimento” (recuperando os termos de José Paulo Paes em seu clássico ensaio “Para uma literatura brasileira de entretenimento”; PAES, 1990, p. 25). Dentro das coordenadas do romance policial, o caso de Rubem Fonseca é o mais consagrado, seguido de perto por Luiz Alfredo Garcia-Roza, mais recentemente. Considerando-se autores ainda mais novos, essa ambição de Mussa não destoaria muito das premissas de alguém como Samir Machado de Machado, por exemplo, cujo *Tupinilândia* tenta fundir ao romance de “mundo perdido” e de aventura (na linha de *As Minas do Rei Salomão*) o comentário histórico-político sobre a atualidade. Mussa quer discutir questões densas e exigentes, como os pressupostos antropológicos da sociedade carioca e brasileira, e quer fazê-lo na forma de uma ficção com apelo popular, como costumam ser os romances policiais (isso é, ao menos, algo que tende a atrair mais leitores do que um ensaio ou tratado propriamente ditos).

Ao mesmo tempo em que isso poderia injetar ambição numa literatura em geral despreziosa, a mesma iniciativa poderia temperar certas tendências reprováveis na literatura dita “séria” – a que frequenta prêmios literários, resenhas de críticos eminentes e a universidade –, tendências como certa severidade de estilo, certa convicção pomposa na própria imagem de “vozes eminentes”, discutindo “assuntos sérios” por meio de sua literatura “elevada”. Por que, ao discutir dilemas antropológicos ou heranças do período colonial, não seria possível fazê-lo também com um olhar mais humorado, com um apelo mais amplo e com a despreensão do jogo lúdico com as convenções literárias? É claro que nem todo assunto se presta a essa abordagem – o tratamento dado pelo narrador ao conflito de Jerônima Rodrigues que o diga –, mas nem por isso ela está simplesmente vetada de saída. Ao menos em potencial, a ficção de Mussa parecia capaz de transpor essa

cisão entre a literatura “séria” e a “despretensiosa”, podendo falar de coisas sérias de um modo despretensioso ou despretensiosas de modo sério. Voltando aos termos de José Paulo Paes, o *Compêndio* talvez pudesse ter representado uma mediação entre “literatura de proposta” e “de entretenimento”: algo como uma “literatura de proposta de entretenimento”, ou uma “literatura de entretenimento de proposta”. Aqui, também, Mussa não estaria inventando a roda – pense-se num dos modelos de sua ficção, *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco, que foi um best-seller ao mesmo tempo em que se propôs a discutir semiótica e pensamento medieval.

Para resumir o potencial que a literatura de Mussa e o *Compêndio* em particular me pareciam ter enquanto projeto, eu diria que o autor se posicionava numa espécie de intersecção entre tendências mais amplas da literatura brasileira. Nem a literatura estritamente *séria* de um Bernardo Carvalho, de um Milton Hatoum, nem a literatura mais propriamente de gênero, de autores como Raphael Montes ou Eduardo Spohr. Além disso, num livro como *O Trono da Rainha Jinga*, Mussa já se mostrava atento a questões de raça e de gênero, que tomariam o meio literário brasileiro na forma de fenômenos como *Torto Arado*, de Itamar Vieira Júnior, por exemplo. A tudo isso se juntava uma consciência aguda da tradição literária brasileira – tratada de modo irreverente, o que me parece muito positivo –, a que os romances remetem a todo momento, e uma visão bastante rica da diversidade humana do Rio de Janeiro, cuja imagem em Mussa de fato parece apontar para algo novo (mais que a “cosmogonia dos degradados”, conforme a fórmula de Joyce Silva Braga, eu diria que é um “cosmopolitismo dos degradados”⁹⁶). Isso sugere um potencial bastante grande de uma literatura tão divertida quanto surpreendente, uma ficção estimulante intelectual e ludicamente, com um potencial de aliar o jogo e a ambição.

No entanto, e aqui está o outro lado do saldo ambíguo do *Compêndio*, o lado negativo, me parece muito difícil dizer que esse potencial se cumpriu. Há um desencaixe fundamental no núcleo dessa obra, que tentei mostrar na construção do narrador e no custo que ela impõe aos romances, sem contar as já mencionadas falta de negatividade e

⁹⁶ Nessa formulação, o termo lembra de certo modo o célebre ensaio de Silviano Santiago, “O cosmopolitismo do pobre” (SANTIAGO, 2019, p.78), que me parece ter marcado, mesmo inconscientemente, o trabalho de Mussa. É muito próxima a ênfase na circulação internacional de saberes por redes outras que as prestigiadas, típicas de um setor mais elitizado da sociedade. A particularidade de Mussa seria projetar esse cosmopolitismo para o passado brasileiro, por exemplo desde a colonização em *A Primeira História do Mundo*.

de consideração mais detida nos conflitos interiores das personagens. De certo modo, Mussa parece vítima dessa mesma ambição de tentar *conciliar* todas essas facetas.

O lado *erudito* – associado ao “sério”, à “severidade”, à ambição intelectual que os livros exibem apesar do disfarce da ironia – tenta puxar a ficção para um padrão de exigência que o autor não consegue cumprir, preferindo o conforto da digressões pós-modernistas à exploração intensiva da história que ele mesmo tem em mãos. Já o lado *zombeteiro* parece condescendente com esse problema de composição, pois nega, tenta rebaixar a ambição que o próprio romance instalou. Não é demais lembrar que o autor *escolheu* se aventurar no jogo, escolheu se filiar a uma tradição de romances – ele podia fazer contos, mitos, lendas, o que quisesse e o que melhor coubesse a seu estilo e disposição, mas optou pelo romance. Decidiu, portanto, entrar no jogo de uma forma literária que explora com vagar e intensidade um universo de personagens, um ambiente, um mergulho num tema, uma construção mais variada e extensa.

É como se o autor quisesse as vantagens dos dois lados: o prestígio do erudito e as prerrogativas do zombeteiro. Um equilíbrio delicado, que Mussa não parece alcançar no *Compêndio*. Ao contrário. Do modo como está realizada a série de romances, os dois lados atrapalham um ao outro, exceto em blagues que sugerem ironicamente hipóteses provocadoras. No geral, o lado zombeteiro quer distender a prosa e criar um clima de permanente brincadeira, o que talvez combine com uma visão distanciada do conflito narrado (no centro dos romances, mais que os homicídios, estão os casos adúlteros que nem de longe pareceriam justificar a violência extrema do assassinato), mas certamente não combina com o lado erudito. Afinal, este quer convocar um grau de atenção e, implicitamente, de reflexão sobre os eventos narrados, algo que o zombeteiro solapa a todo momento.

Com isso, as duas faces da obra acabam se anulando: sobretudo na releitura, o lado erudito parece girar no vazio de uma história que não parece tão digna de consideração quanto ele diz, enquanto o zombeteiro parece tentar proteger a si, ao leitor, à história – não fica muito claro – da possibilidade de levar a sério (ou tão a sério quanto gostaria o erudito) os eventos. Com isso, e com as outras limitações de que viemos tratando, desperdiça-se um potencial interessante e termina-se com o que o *Compêndio* é de fato: mais que um “panegírico”, é um divertimento. Com um pouco de exigência, com um horizonte ligeiramente mais amplo, mas não muito mais que um divertimento.

Epílogo

Mais do que qualquer livro – ou qualquer série de cinco livros, de romances policiais, com fundo histórico, tema de adultério (etc, etc) –, talvez o grande acontecimento da literatura nacional na década de 2010 tenha sido a homenagem ao Brasil na Feira de Frankfurt, em 2013. Ao menos serviu de nó para uma série de linhas de força do estado atual da literatura.

Ali convergiram variáveis que têm definido a circulação e a discussão das questões literárias por aqui já há algum tempo: as forças de mercado moldando a imagem de autores e até de seus países (a Feira é, antes de tudo, um evento dos grandes *players* editoriais); a participação do governo brasileiro como uma espécie de fiador da vitalidade da indústria editorial (o Estado era um dos grandes clientes das editoras, sobretudo na área de didáticos e paradidáticos, e naquele momento o Ministério da Cultura, sob Marta Suplicy, definiu a comissão de autores convidados à feira); a pressão crescente pela diversidade na composição e na representatividade da literatura brasileira⁹⁷; a tentativa de internacionalização dos nossos autores, que vinha se destacando nos anos 2000 (por exemplo num projeto como o Amores Expressos, de 2007), mas ali ganhava vulto na maior vitrine editorial do mundo; e, talvez o ponto de maior interesse, a consciência de um mal-estar, que viria à tona no célebre e controverso discurso de Luiz Ruffato. Surpreendentemente para um autor que não é best-seller como Paulo Coelho, nem objeto preferencial da crítica como Milton Hatoum ou Bernardo Carvalho (convidados os três para a comissão de autores brasileiros, embora Coelho tenha declinado), Alberto Mussa estava lá. Não de modo presencial, mas estava.

Um fragmento de seus livros fazia parte do pavilhão do Brasil, segundo reportagem de Rodrigo Zuleta⁹⁸. A matéria não o transcreve, nem o especifica; sequer menciona o título do livro. Afirmo apenas que havia uma instalação “dedicada a diversas paisagens brasileiras – a cidade, o subúrbio, o campo, o sertão, o mar e a floresta”, com “colagens de textos literários” tratando desses temas; a da floresta era aberta “com um fragmento de Milton Hatoum e fechada com um de Alberto Mussa” (ZULETA, 2013).

⁹⁷ VILLELA, Flávia. “Marta Suplicy nega parâmetro étnico na escolha de brasileiros em Frankfurt”. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2013/10/02/marta-suplicy-nega-parametro-etnico-na-escolha-de-brasileiros-em-frankfurt.htm> (acesso: 01 jun. 2022)

⁹⁸ ZULETA, Rodrigo. “Com pavilhão de papel, Brasil homenageia autores clássicos em Frankfurt”. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/efe/2013/10/08/com-pavilhao-de-papel-brasil-homenageia-autores-classicos-em-frankfurt.htm> (acesso: 01 jun. 2022)

Concebida por Daniela Thomas, a cenografia incluía ainda referências a Jorge Amado, à MPB, à arquitetura de Oscar Niemeyer e outros ícones da cultura brasileira, inclusive caipirinhas.

Não era a primeira vez que a literatura de Alberto Mussa servia à exportação de uma imagem do país. A julgar por um documento do Consulado-Geral do Brasil,⁹⁹ o escritor carioca esteve em Frankfurt cerca de um ano antes, em outubro de 2012, para participar de uma mesa sobre as “cidades como protagonistas”, junto a Ruffato, e de uma leitura de trechos das respectivas obras, com o mesmo Ruffato, mais Cristovão Tezza e Marina Colasanti. O momento na carreira de Mussa de suas participações não deve passar despercebido: ele vinha da publicação de *O Senhor do Lado Esquerdo*, o impulso inicial para a feitura do *Compêndio Mítico*, que se desenrolaria por quase toda a década de 2010.

Esses dados ancoram numa realidade bastante palpável a obra de Mussa, sobretudo os cinco romances que venho estudando e analisando nesta tese – até agora estudados mais em seus aspectos internos. No último movimento da leitura, recuando um pouco o olhar para não perder de vista o panorama, interrogo de que modo um cenário mais amplo – em particular a turbulenta década de 2010 – ajudam a explicar a fatura problemática do *Compêndio*. Parto do pressuposto de que o momento, a matéria extraliterária, não tem como não se insinuar de alguma maneira no processo de realização da obra, não necessariamente para o bem, e nem desresponsabilizando o autor pelos problemas de seus livros.

Afinal, como apontei no fecho do capítulo 4, o cômputo do *Compêndio* me parece bastante desigual. Seu misto de ambição e despreensão apresenta falhas em pontos decisivos do edifício literário, como ficou claro pelo tratamento a Jerônima Rodrigues dispensado pelo narrador em *A Primeira História do Mundo* – apesar da intenção manifesta de elevação da figura feminina, a forma literária produz uma impressão inversa, de descaso e, no limite, tolhimento da personagem. Como vimos, isso se somou ao uso não de todo bem-sucedido dos estereótipos (por exemplo o do malandro), à falta de aprofundamento dos conflitos das personagens e ao descompromisso com uma negatividade minimamente elaborada que impedisse os livros de, às releituras, girar numa espécie de vazio virtuose, exibicionista. Aquilo que no início do projeto parecia uma síntese promissora entre diferentes linhagens narrativas – o romance exigente, a literatura

⁹⁹ Consulado-Geral do Brasil; Frankfurt am Main. “O Brasil na Feira de Frankfurt 2012”. Disponível em: [https://sistemas.mre.gov.br/kitweb/datafiles/Frankfurt/pt-br/file/FeiraLivro2012_EventosBrasileiros\(1\).pdf](https://sistemas.mre.gov.br/kitweb/datafiles/Frankfurt/pt-br/file/FeiraLivro2012_EventosBrasileiros(1).pdf) (acesso: 01 jun. 2022)

de gênero e as matrizes africanas e ameríndias da narrativa brasileira, mesclados com ironia e irreverência – veio terminar como um produto desbalanceado, com a presença inchada de um narrador crivado de pontos cegos e flancos abertos, sem um aproveitamento literário dessas fissuras na composição. Presidia esse resultado duvidoso uma voz narrativa que usava a ironia mais como muleta condescendente do que como corrosão da própria respeitabilidade ou questionamento crítico de seu papel nos romances.

Sem dúvida, o resultado desigual da composição literária se deve ao seu autor – ele arca com o bônus e o ônus de seu trabalho, ainda que também participem outras figuras no processo, como o editor e o resto da cadeia criativa. No entanto, quando se recua o ponto de vista, saindo da dissecação de livros específicos para um olhar mais geral, nota-se que o caso problemático do *Compêndio de Mussa* não é, nem de longe, o único. Outros autores, revelados ou consagrados numa época próxima à de Mussa, apresentaram problemas na produção de sua obra na mesma década de 2010. Isso sugere que, além das limitações específicas, idiossincráticas, talvez haja aí um ponto de interesse mais amplo – algo relacionado àquele painel que o acontecimento da Feira de Frankfurt condensa.

Façamos um recorte mais ou menos cronológico para observar essa coincidência na desaceleração de autores em suas obras, na mesma década. Mussa nasce em 1961. Faz parte, portanto, de uma geração que inicia sua vida adulta sob a ditadura e recebe todo o impacto das mudanças políticas, econômicas e sociais da decomposição do regime autoritário: crise econômica, volta da democracia, *impeachment* de Fernando Collor. O início de seus trinta anos se dá sob as várias tentativas de “correção de rota” da década de 1990, com o Plano Real e a transição do governo FHC ao governo Lula.

Feitos os devidos ajustes, próprios a cada data de nascimento e a cada trajetória de vida, é uma experiência coletiva que afeta autores nascidos alguns anos antes e até alguns anos depois de Mussa. Uma rápida lista. Bernardo Carvalho é de 1960. Luiz Ruffato, de 1961. Paulo Lins nasce em 1958. Um pouco mais velhos, Milton Hatoum e Cristovão Tezza são de 1952, tendo vivido de modo mais consciente o impacto da ditadura. Mais novo, André Sant’Anna nasce em 1964.

Trata-se, nitidamente, de uma geração distinta daquela de Rubem Fonseca e Dalton Trevisan (ambos de 1925) e de Raduan Nassar (1935). Distinta, provavelmente, da geração de Sérgio Sant’Anna (1941), que está mais próximo de Chico Buarque (1944), Caetano Veloso ou Gilberto Gil (ambos 1942), todos eles tendo vivido já adultos o golpe, perpetrado quando Hatoum e Tezza sequer eram adolescentes, enquanto os nascidos em

torno de 1960 eram crianças ou recém-nascidos. Nessa mesma geração de Mussa, ele incluído, a maior parte estreia em livro no decorrer da década de 1990. Mais velho, Hatoum lança seu primeiro romance, *Relato de um Certo Oriente*, em 1989; mais novo, André Sant’Anna surge com *Amor* em 1998. A proximidade temporal está clara.

Mais importante, boa parte desses autores experimenta algum tipo de desaceleração na sua escrita na década de 2010¹⁰⁰, quando chegam à meia-idade. Nenhum deles repete nada próximo do sucesso de crítica que os consagrou na década de 2000. Milton Hatoum fica anos sem publicar ficção, entre os contos de *A Cidade Ilhada* (2009) e o romance *A Noite da Espera* (2017), depois da “tríplice coroa” de prêmios Jabuti entre 1989 e 2005. Nos anos 2010, Bernardo Carvalho publica apenas dois livros, *Reprodução* (2013) e *Simpatia pelo Demônio* (2016), contra cinco na década de 2000, que incluíam *Nove Noites* (2002). Paulo Lins entra numa fase de silêncio após o lançamento, em 2012, de *Desde que o samba é samba*, que não alcança a mesma repercussão de *Cidade de Deus* (1997). Por toda a década, André Sant’Anna lança apenas *O Brasil é Bom* em 2014. Autores como Ruffato e Tezza, embora se mantenham bastante produtivos, não mantêm o nível de grandes livros como *Eles Eram Muitos Cavalos* (2001) e *O Filho Eterno* (2007), respectivamente. Incluindo Reinaldo Moraes nesse conjunto, tem-se outro exemplo de autor retraído, a desacelerar: *Pornopopeia* (2009), sua grande volta à ficção depois do sucesso no início dos anos 1980, só seria seguido por outro romance em 2018, com *Maior que o Mundo*. Mais nova, uma autora como Adriana Lisboa (nascida em 1970) lança dois romances e um livro de contos (respectivamente: *Azul-corvo*, de 2010; *Hanói*, de 2013; e *O sucesso*, de 2016), que não repetem o impacto de *Sinfonia em Branco*, ganhador do prêmio José Saramago.

Seria uma coincidência muito extravagante que essa desaceleração geracional se devesse apenas a fatores pessoais, singulares, de cada autor. Embora possível, um alinhamento desses me parece extremamente improvável. Ainda mais se olharmos para a década em questão: os anos 2010.

É cedo para emitir juízos definitivos sobre a vida brasileira entre 2010 e 2019, quando nem cinco anos se passaram desde o fim da década. No entanto, visto daqui, o desenho dela lembra uma espécie de montanha-russa (talvez um trem-fantasma) com pontos altos e (muitos) baixos. Já se tornou célebre o resumo da década no Brasil a partir das imagens da revista *The Economist*: às vésperas de 2010, em novembro de 2009, o

¹⁰⁰ Devo a Jefferson Agostini Mello esta observação e vários dos exemplos que se seguem.

Cristo Redentor decolava numa alusão a um país que era visto internacionalmente como pujante¹⁰¹; em meados de 2013 o mesmo “foguete” apresentava agora uma trajetória errática (“Has Brazil blown it?”, perguntava a manchete¹⁰²); e em junho de 2021, como que fazendo o saldo do período, o Cristo Redentor usava uma máscara de oxigênio junto à frase “Brazil’s dismal decade”¹⁰³.

Evidentemente, esse arranjo de informações não implica um reflexo linear, previsível, simples no pior dos sentidos, entre a vida social e a realização literária, como se os autores fossem máquinas a medir as condições de temperatura e pressão do debate público. Estou ciente de uma série de mediações que não se pode ignorar quando se passa do andamento geral de uma sociedade tão complexa e desigual quanto a brasileira contemporânea para as minúcias de um objeto artístico tão idiossincrático quanto um romance, ou uma série deles. Creio que seria possível, na verdade, escrever toda uma outra tese, focada especificamente na percepção desse suposto paralelo entre o degrading generalizado do Brasil (política, econômica e socialmente) e a desaceleração produtiva e criativa da geração literária nascida entre meados dos 1950 e dos 1960. Talvez todo um projeto de pesquisa. De todo modo, exigiria muito mais do que posso oferecer agora.

Arriscando um resumo bem grosseiro dessa possível relação, o nexos estaria justamente naquela experiência geracional. A década de 2010 marca o fim de dois ciclos sociopolíticos, um brasileiro e outro mundial, vividos com intensidade particular por quem nasceu de meados dos anos 1950 a meados dos 1960, o que por tabela teria afetado profundamente sua literatura. Seu chão ideológico tremeu, com possíveis efeitos na sua criatividade.

No caso do cenário global, assistia-se ao que se tem chamado de “o Fim do Fim da História”¹⁰⁴: o encerramento do período de hegemonia absoluta de uma mentalidade

¹⁰¹ THE ECONOMIST, “Brazil takes off”. Disponível em: <https://www.economist.com/leaders/2009/11/12/brazil-takes-off> (acesso 01 jun. 2022)

¹⁰² THE ECONOMIST. “Has Brazil blown it?”. Disponível em: <https://www.economist.com/leaders/2013/09/27/has-brazil-blown-it> (acesso 01 jun. 2022)

¹⁰³ THE ECONOMIST. “The new geopolitics of business, Brazil’s dismal decade and the next Tesla”. Disponível em: <https://www.economist.com/podcasts/2021/06/07/the-new-geopolitics-of-business-brazils-dismal-decade-and-the-next-tesla> (acesso 01 jun. 2022)

¹⁰⁴ A expressão tem ganhado espaço e até rendeu título de livros (*The End of the End of History: Politics in the Twenty-First Century*, de Alex Hochuli, George Hoare e Philip Cunliffe, Zero Books, 2021) e artigos (“The End of the End of History”, de Maximilian Alvarez, no Boston Review: <https://bostonreview.net/articles/maximilian-alvarez-end-end-history/> - acesso em 01 jun. 2022). Ainda que não com essa formulação, o questionamento à célebre imagem de Francis Fukuyama chegou até o próprio: “Francis Fukuyama postpones the End of History”, MENAND, Louis. *New Yorker*, 27 agosto

focada na circulação globalizada de investimentos e mercadorias, que via o capitalismo democrático como último estágio do desenvolvimento humano – o período “neoliberal” ou, nos termos incisivos de Milton Santos, “a tirania do dinheiro e da informação” (SANTOS, 2021, p. 51)¹⁰⁵. Com suas raízes na virada da década de 1970 para a de 1980, esse conjunto de preceitos políticos, econômicos e sociais (intimamente associado a Thatcher e Reagan então) teve impulso com a queda do muro de Berlim, o fim da União Soviética e a expansão planetária da economia de mercado. Embora uma série de conflitos militares geopolíticos e de crises econômicas já relativizasse o discurso triunfalista de seus adeptos, esse pensamento sofreu um abalo importante no decorrer dos anos 2000, primeiro com o ataque às Torres Gêmeas e depois com a crise econômica que eclodiu em 2008, no coração do sistema financeiro dos EUA. Apesar de ainda manter parte de sua força, tal discurso não desfruta mais do mesmo *status* quase inquestionado e inquestionável que tinha nos anos 1990.

Isso ficou mais evidente com a década de 2010, quando se viu surgirem vários movimentos de contestação que buscavam alternativas, conscientemente ou não, ao esgotamento desse receituário “neoliberal”, rumo a outras formas de estabelecer relações políticas e conduzir a vida social. Do Occupy Wall Street à presidência de Donald Trump, das manifestações de 2013 na Turquia ao recrudescimento autoritário do governo de Recep Erdogan, da Primavera Árabe à debacle no Oriente Médio e, no caso brasileiro, dos protestos de junho de 2013 à eleição de Bolsonaro, entre muitos exemplos, testemunhamos a corrosão (ainda não levada a cabo de todo, certamente) do modelo ideológico predominante e a tentativa de substituí-lo por alternativas. Muitas delas, para pior; o Brasil – em franco colapso generalizado – que o diga. De todo modo, para quem foi jovem na década de 1980, tendo assistido ao surgimento, à consolidação e ao triunfo de certo ideário político-ideológico nas décadas seguintes (fosse ele contrário ou não às convicções da pessoa), as transformações no cenário mundial podem ter parecido um embaralhamento, uma grande força desorientadora, uma série de eventos atordoantes, causando uma perplexidade que dificultaria a escrita da ficção, quando não exigisse um recuo ou mesmo o silêncio. As placas tectônicas ideológicas se moviam, e poucos escritores saberiam – ou conseguiriam – navegar essas mudanças.

2018. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2018/09/03/francis-fukuyama-postpones-the-end-of-history> (acesso: 01 jun. 2022).

¹⁰⁵ SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização*. Rio de Janeiro: Record, 2021, 32ª edição.

No cenário brasileiro, necessariamente afetado pelo global, a década de 2010 apontou para o possível esgotamento de outro ciclo político, econômico e social – viveu-se quase que um “fim do Fim da História local”, digamos assim. Uma parcela significativa da intelectualidade com destaque na imprensa e na academia entendeu os mandatos FHC e Lula como faces mais ou menos distintas de um mesmo processo de consolidação do pacto político-social construído, a trancos e barrancos, na década de 1980 e simbolizado pela Constituição Federal de 1988. Garantidos os direitos políticos com a transição para a democracia, teria se seguido um período de relativa estabilidade econômica a partir do Plano Real (estável, claro, se comparada às gestões catastróficas da década de 1980), apesar das crises, e depois um período de crescente acesso a direitos sociais na década de 2000, com programas de transferência de renda como o Bolsa-Família e uma ampliação do acesso ao ensino superior, entre outras conquistas. Nessa perspectiva algo otimista, reconhecia-se a distância entre o Brasil que se tinha e o que se almejava – a violência urbana se mostrava impossível de ignorar, havia o problema crônico da corrupção, a rede de proteção social não alcançava a todos, mantinha-se um nível gritante de desigualdade e preconceito de raça, gênero e classe –, mas o país parecia no caminho certo para superar, enfim, essas adversidades. Em nenhum lugar essa compreensão do Brasil contemporâneo fica mais explícita do que na primeira edição de *Brasil, uma biografia*, na qual as autores Lilia M. Schwarcz (de 1957) e Heloisa M. Starling (de 1956) arrematam sua revisão da história nacional com a sugestão de uma tendência positiva, falando de um país que *ainda* não chegara a uma República plena (2015, p. 499), mas que parecia ter estabilizado sua democracia. Nesse espírito, o governo petista deu boas-vindas à Copa do Mundo de 2014 e às Olimpíadas no Rio de Janeiro em 2016 como oportunidade para coroar internacionalmente um novo *status* para o país.

A década de 2010 estilhaçou essa imagem. O correr dos anos acumulou (ou revelou) uma série de fatores que contradisseram a leitura “progressista” (no sentido de que o Brasil progredia, mesmo devagar). Houve a perda de fôlego econômico de um país a se desindustrializar, dividido entre uma economia de serviços e outra de exportação de matéria-prima. A instalação tardia de uma Comissão da Verdade foi usada como pretexto por setores da sociedade para galvanizar sua desconfiança contra a democracia. A eleição de uma mulher à Presidência, depois de um ex-metalúrgico, revolveu ressentimentos de gênero e classe de longa duração no nosso tecido social. Depois de duramente reprimidos pelo governo, protestos por maior acesso a bens coletivos, em 2013, escalaram para contestações generalizadas e muitas vezes genéricas; sobrou, ou melhor, organizou-se

para ocupar o espaço aberto uma nova direita, de cunho autoritário. Dali em diante, a turbulência se acentuou cada vez mais, com a derrubada de Dilma Rousseff, cuja guinada de política econômica rumo à austeridade foi intensificada por Michel Temer, sem qualquer sinal de recuperação, mas com significativa redução de direitos da população. Já deteriorado, o clima político piorou de vez em 2018, com o assassinato da vereadora Marielle Franco e a ascensão de Jair Bolsonaro à Presidência. Para um filósofo como Marcos Nobre¹⁰⁶, o ciclo 2013-2018 pode ser visto como o derretimento da Nova República, aquela formada nos estertores da ditadura – pelas suas repetidas declarações autoritárias e violentas, Bolsonaro representa mesmo uma inversão total dos valores civilizatórios que o período quis encarnar na sua superfície, embora não tenha chegado a cumpri-los.

As transformações globais podem ter desorientado os autores, mas certamente não tanto quanto os efeitos delas por aqui, na sua “filtragem” local, segundo nossa dinâmica específica – a versão brasileira, digamos assim. Nenhum escritor – talvez Rubem Fonseca – estava pronto para uma figura como Jair Bolsonaro. Creio que, antes desse desfecho, o choque mesmo de placas tectônicas ideológicas provocou certo recuo nos autores da geração de meados dos 1950 e início dos 1960, recuo ao qual se somaram outras dificuldades, umas mais perenes, outras mais pontuais: a crise do mercado editorial brasileiro e as condições adversas da circulação da literatura no Brasil entre elas. Sem contar as questões pessoais, claro.

É uma hipótese ampla, praticamente impossível de provar no espaço exíguo que resta. De todo modo, a tese trata de Mussa e do *Compêndio Mítico*; não se pode encerrar o trabalho antes de ver como esse (longo) aparte se liga à obra do autor, se for o caso.

Voltemos a Frankfurt. À literatura de Mussa como veículo de exportação do país. Tal uso propagandístico de sua ficção não é um acaso, muito menos uma trivialidade – diz muito a respeito dos problemas que apontei no *Compêndio*. Em resumo, me parece que um eixo (ideológico, literário) da pentalogia é uma concepção de Brasil (tratado em sua metonímia tradicional, o Rio de Janeiro) e uma postura discursiva que se prestam muito bem à propaganda: uma ambiguidade-exaltação, digamos assim. O arranjo dos elementos literários aponta para a predominância de uma visão positiva sobre a matéria

¹⁰⁶ NOBRE, Marcos. *Ponto-final: a guerra de Bolsonaro contra a democracia*. São Paulo: Todavia, 2020. O argumento de Nobre já vinha aparecendo em entrevistas e declarações públicas, como aqui: BETIM, Felipe. “Marcos Nobre: ‘Bolsonaro foi o candidato do colapso e precisa dele para se manter no poder’”. El País, 19 nov. 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/11/14/politica/1542228843_630245.html (acesso: 01 jun. 2022).

tratada (“o panegírico anacrônico”, na formulação de Pécora); à falta de um trabalho consistente com a negatividade, isso torna a obra quase que laudatória do país; certamente, do Rio de Janeiro. No entanto, na tentativa de recalcar os aspectos sombrios da realidade carioca e/ou nacional, esse arranjo supostamente positivo deixa um flanco aberto para que eles voltem sub-repticiamente. Fica a impressão de que o autor, em alguma medida, se dá conta disso no decorrer do trabalho, respondendo então com uma ambiguidade esquivada, *descomprometida*, afirmando algo e o seu contrário a fim de deixar em aberto – ou no vazio – o posicionamento discursivo a se depreender da obra. Dependendo da situação, ele não quis dizer o que diz.

Começando pelo aspecto laudatório, ele me parece bastante evidente no esforço reiterado do *Compêndio* de reinventar a imagem do Rio de Janeiro de acordo com a valorização de uma sociedade multicultural. No que talvez seja o aspecto mais persuasivo da literatura do autor, a diversidade antropológica, linguística e social da cidade aparece de modo bastante rico, às vezes até didático, na tentativa de trançar o patrimônio de culturas e grupos sociais os mais díspares: indígenas, africanos, ciganos, ibéricos, etc. É o tal “cosmopolitismo dos degredados”, de que o narrador se quer cicerone. Como demonstrei no capítulo 3, a figura do malandro tem um destaque proeminente nesse sistema, por Mussa a vê-la como a epítome dessa mistura original da “civilização brasileira”. Ainda na superfície do discurso, há a tentativa de exaltar o que seria uma “mulher carioca”, forte, determinada, senhora do próprio desejo, etc. Tentativa, portanto, de reabilitar dois estereótipos, focando no que seriam seus aspectos positivos. É uma refundação discursiva do Rio de Janeiro que, não por acaso, coincide com seu protagonismo – sede da final da Copa de 2014 e das Olimpíadas de 2016 – na promoção oficial do “Brasil que deu certo”. Isso se incorpora à composição literária no ímpeto “mitológico” que anima o *Compêndio*: busca de origens a, na verdade, inventá-las ou reinventá-las.

Mas Mussa não é um autor ingênuo. Não seria possível escamotear completamente os aspectos sombrios dessa mesma realidade. O *Compêndio*, então, alude a alguns deles: há a violência encarnada, por exemplo, na subtrama que envolve Lourenço Cão, em *A Primeira História do Mundo*, colonizador que distingue o inferno na terra à vista; há a violência institucional sugerida em *O Senhor do Lado Esquerdo*, quando policiais espancam Rufino, ou em *A Biblioteca Elementar*, quando a Inquisição prende as ciganas. Há, de modo mais contundente, os raptos de escravizados que Tito investiga em *A Hipótese Humana*. Porém, esse circuito de atos mais sombrios nunca chega a atingir

a disposição principal de Mussa, a laudatória. Não se articulam à narrativa principal. A exceção é *O Trono da Rainha Jinga* (vale lembrar, publicado originalmente em 1999), em que a violência da irmandade brota de um choque de perspectivas (portanto, do âmago da diversidade cultural da cidade) diante da questão do Mal, manifestando uma forma de tentar responder à violência do processo colonial. Nos romances dos anos 2010, em vez disso, o conflito e a composição giram convenientemente em torno do adultério, o que permite ao autor um foco ou muito específico (o triângulo amoroso das personagens), ou muito vago (a recorrência do adultério na história da humanidade), não por acaso deixando escapar um posicionamento textual mais incisivo diante da realidade que lhe serve de matéria-prima da ficção. Além disso, nunca há um trabalho consistente com o lado perverso das instituições: são romances policiais em que as forças da ordem ocupam um lugar secundário na intriga (quando muito), dominada pelo enredo de adultério. Passando ilesa, mal examinada ao longo dos romances, está a maior força da ordem dentro do sistema do romance – a voz narrativa inchada, intrusiva, inquestionada mesmo quando comete um dos erros mais graves da série, no seu tratamento leviano da personagem Jerônima Rodrigues.

A composição dos romances da década de 2010, assim, se vê dividida: ou corre o risco da ingenuidade, assumindo de vez a intenção laudatória, ou se repensa inteiramente, considerando mais detidamente os aspectos sombrios que não ignora. Nem uma, nem outra. A saída foi revestir-se de ironia e refugiar-se na ambiguidade – afirmar o positivo e se contentar com a sugestão do negativo. Assim como *O Movimento Pendular*, no seu narrador que buscava a tipologia universal do adultério, se equilibrava entre a ambição desmesurada e a blague descompromissada, os romances do *Compêndio* tentam se manter no fio da indefinição: são despretensiosos, mas têm ambição; são romances de entretenimento, mas miram o cânone; são literatos, mas da cultura popular; apresentam várias teorias extravagantes, mas são todas brincadeiras (ou será que não?), etc. Uma ambiguidade que tende ao elogio, mas garantindo a possibilidade de seu reverso. Mais que mítico, trata-se de um *Compêndio escorregadio* do Rio de Janeiro.

Aqui talvez fique claro o liame entre a concepção do *Compêndio* e o seu momento. Escrito durante o momento em que o país convulsionou e questionou sua autoimagem, o *Compêndio* trabalhava com uma matéria cambiante. O presente turbulento do qual partia o exercício de reimaginação histórica de Mussa embaralhava o sentido do passado do qual o autor quis se servir: o que se via como elogiável talvez abrisse a porta para o inominável, sem a consolidação de um contradiscurso. Assim, o anacronismo

lúdico perdeu o pé, sendo forçado a responder por uma realidade de que ele não dava – nunca quis dar – conta. *Se o Rio de Janeiro, apesar dos problemas, era tão maravilhoso assim*, perguntaria o leitor diante do Compêndio, *então como chegamos ao ponto atual?*, como já escrevi no capítulo 3. Evidentemente, não é como se os aspectos sombrios que eclodiram em 2018 não estivessem lá muito antes, desde quando Mussa concebia no início da década os romances. Justamente por isso a obra perde força; ou melhor, isso aumentou o custo da ambiguidade-exaltação que a série de romances parecia defender. Nesse cenário, a autoconsciência da voz narrativa se torna uma armadilha – muita coisa escapa a quem parecia tão ciente de tudo, prejudicando a persuasão do conjunto. O recalque da realidade em favor do “panegírico” se mostra então insustentável: de deliberadamente anacrônica, a obra passa a datada; de simpático divertimento, passa a leviana; de tentativa de superar o “complexo de vira-lata”, passa a elogio potencialmente cínico.

Isso se liga, sem dúvida, à opção pela disponibilidade descomprometida. Que não deixa de ser uma forma de introjetar literariamente a proximidade com os discursos propagandísticos, também eles irônicos só até onde lhes é conveniente, com uma intenção laudatória (comercial) de fundo. Liga-se à facilidade, quase uma alegria, com que esses romances de Mussa se prestam a adornar pavilhões, a vender o país lá fora. A ser vitrine.

Mas a realidade sempre se candidata a atirar a primeira pedra.

Bibliografia

Por Alberto Mussa

MUSSA, Alberto. *A Biblioteca Elementar*. Rio de Janeiro: Record, 2018, 1ª ed. [publicação original: 2018]

_____. *A Hipótese Humana*. Rio de Janeiro: Record, 2017, 1ª ed. [publicação original: 2017] (2017b.)

_____. *A Origem da Espécie*. Rio de Janeiro: Record, 2021, 1ª ed.

_____. *A Primeira História do Mundo*. Rio de Janeiro: Record, 2016, 3ª ed. [publicação original: 2014] (2016a.)

_____. *Como escrevi O trono da rainha Jinga*. In: STOLZE LIMA, Ivana & CARMO, Laura do (org.). *História Social da Língua Nacional 2: Diáspora Africana*. Rio de Janeiro: Nau Editora & Faperj, 2014, 1ª ed.

_____. *Elegbara*. Rio de Janeiro: Record, 2005, 2ª ed. [publicação original: 1997]

_____. *Meu Destino é ser Onça*. Rio de Janeiro: Record, 2009, 1ª ed. [publicação original: 2009]

_____. *Os Contos Completos*. Rio de Janeiro: Record, 2016, 1ª ed. (2016b.)

_____. *O Enigma de Qaf*. Rio de Janeiro, Record, 2013, 2ª ed. [publicação original: 2004] (2013a.)

_____. *O Movimento Pendular*. Rio de Janeiro: Record, 2006, 1ª ed. [publicação original: 2006]

_____. *O Senhor do Lado Esquerdo*. Rio de Janeiro, Record, 2013, 2ª ed. [publicação original: 2011] (2013b.)

_____. *O Trono da Rainha Jinga*. Rio de Janeiro: Record, 2017, 4ª ed. [publicação original: 1999] (2017a.)

_____. “Entrevista – O ofício do escritor – Alberto Mussa”. Rio de Janeiro: *Topoi*, v. 17, n. 32, p. 287-307, jan./jun. 2016. (2016c.)

_____. “Os mitos cariocas de Alberto Mussa”. Entrevista a Jerônimo Teixeira. São Paulo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8qzlhilmDR0> (acesso: 18 out. 2021)

_____. “Meu destino é ser *outsider*”. Entrevista a Luiz Rebinski Junior. *Cândido – Jornal da Biblioteca Pública do Paraná*. Curitiba, s/d. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Entrevista-Alberto-Mussa>.

_____. Entrevista a Marília Kodric. “#11 – Murakami, carnaval”. *451 MHz*. Disponível em: <https://youtu.be/AfGmbyD4nSE>. (acesso em 04 out. 2021).

_____. Entrevista a Rodrigo Casarin. “#84 – Roubo do fogo: uma história de 160 mil anos – papo com Alberto Mussa”. Disponível em: <https://soundcloud.com/paginacinco/84-roubo-do-fogo-uma-historia-de-160-mil-anos-papo-com-alberto-mussa> (acesso em 04 out. 2021).

_____. Entrevista a Rodrigo Casarin. “A literatura precisa se libertar da teoria”. Revista *Continente*, 01 nov. 2016. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/191/ra-literatura-precisa-se-libertar-da-teoriar> (acesso em 04 out. 2021).

MUSSA, Alberto & SIMAS, Luiz Antonio. *Samba de Enredo – História e Arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. **[publicação original: 2010]**

MUSSA, Beto. *Elegbara*. Rio de Janeiro: Revan, 1997, 1ª ed. **[publicação original: 1997]**

Outros autores

AB’SÁBER, Tales. *Ensaio, fragmento*. São Paulo: Editora 34, 2014.

AGUIAR, Cristhiano. “Memória e representação ficcional em O Enigma de Qaf, de Alberto Mussa”. Revista *Encontros de Vista*, Recife, n. 19, Jan/Jun 2017

AGUIAR, Joselia. “Um Borges mestiço”, *Valor Econômico*, 06 de maio de 2016. Caderno Eu &, Disponível em: <https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2016/05/06/um-borges-mestico.ghtml>. (acesso: 19 out 2020)

AJZENBERG, Bernardo. “Alberto Mussa tece lenda árabe na trilha de Borges”. *Folha de S. Paulo*, Folha Ilustrada, E4, sábado, 25 de dezembro de 2004.

ALMEIDA, Marco Rodrigo. “Romance de Alberto Mussa investiga 1o. assassinato do Rio”. *Folha de S. Paulo*, Folha Ilustrada, E7, sábado, 14 de junho de 2014

AUDEN, W. H. “The Guilty Vicarage”, *Harper’s Magazine*, maio de 1948. Disponível em: <https://harpers.org/archive/1948/05/the-guilty-vicarage/> (acesso: 06 jan. 2021)

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, 1ª ed., 2ª reimpressão. (FILÔ/Bataille).

BETIM, Felipe. “Marcos Nobre: ‘Bolsonaro foi o candidato do colapso e precisa dele para se manter no poder’”. *El País*, 19 nov. 2018. Disponível em:

https://brasil.elpais.com/brasil/2018/11/14/politica/1542228843_630245.html (acesso: 01 jun. 2022).

BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. Londres; Nova Iorque: Routledge, 1994.

BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 1983.

BORGES, Jorge Luis. *Borges, Oral e Sete Noites*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOSCO, Francisco. *O Futuro da ideia de autor*. Lisboa, Oca Editorial, 2019. Cadernos Ultramares # 19.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRAGA, Joyce Silva. “Alberto Mussa e a cosmogonia dos degradados”. Cadernos do CNLF, vol. XVII, no. 05. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2013.

BRASIL, Ubiratan. “Rubem Fonseca, o grande incentivador da escola do romance urbano brasileiro”. *O Estado de S. Paulo*, 15 de abril de 2020. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,rubem-fonseca-o-grande-incentivador-da-escola-do-romance-urbano-brasileiro,70003272038> (acesso: 25 fev. 2021)

BUARQUE, Chico; vários intérpretes. *Ópera do Malandro*. Philips – 838 516-2. Polygram do Brasil, Ltda, 1979.

CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem”. In: *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015, 5ª ed.

CERNICCHIARO, Ana Carolina. “A imagem pelo outro: perspectivas ameríndias para um devir-outro da linguagem”. *RECIAL*, v. 8, p. 1-13, 2015.

CLIFFORD, James. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.

COMELLAS, Pere. “Alberto Mussa e a tradução”. In: *estudos de literatura brasileira contemporânea*. n. 50, p. 187-195, jan./abr. 2017.

Consulado-Geral do Brasil; Frankfurt am Main. “O Brasil na Feira de Frankfurt 2012”. Disponível em: [https://sistemas.mre.gov.br/kitweb/datafiles/Frankfurt/pt-br/file/FeiraLivro2012_EventosBrasileiros\(1\).pdf](https://sistemas.mre.gov.br/kitweb/datafiles/Frankfurt/pt-br/file/FeiraLivro2012_EventosBrasileiros(1).pdf) (acesso: 01 jun. 2022)

COSTA E SILVA, Alvaro. “Com ‘O Senhor do Lado Esquerdo’, Alberto Mussa começou uma nova fase”. *Folha de S.Paulo*, 10 out. 2017. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/10/1925721-com-o-senhor-do-lado-esquerdo-alberto-mussa-comecou-uma-nova-fase.shtml>>. Acesso em 19 out. 2020.

_____. “Em romances policiais, detetives funcionam como leitores de cidades”. *Folha de S.Paulo*, Folha Ilustríssima, 3 de junho de 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/06/em-romances-policiais-detetives-funcionam-como-leitores-de-cidades.shtml> (acesso: 25 fev. 2021)

CUNHA, J., & VELLOZO, J. C. de O. (2020). “Um romance de códigos”. *Teresa*, 1(20), 440-445. <https://doi.org/10.11606/issn.2447-8997.teresa.2020.158634>

ECONOMIST, THE. “Brazil takes off”. Disponível em: <https://www.economist.com/leaders/2009/11/12/brazil-takes-off> (acesso 01 jun. 2022)

_____. “Has Brazil blown it?”. Disponível em: <https://www.economist.com/leaders/2013/09/27/has-brazil-blown-it> (acesso 01 jun. 2022)

_____. “The new geopolitics of business, Brazil’s dismal decade and the next Tesla”. Disponível em: <https://www.economist.com/podcasts/2021/06/07/the-new-geopolitics-of-business-brazils-dismal-decade-and-the-next-tesla> (acesso 01 jun. 2022)

EULALIO, Alexandre. *Livro involuntário: literatura, história, matéria & modernidade*. Carlos Augusto Calil & Maria Eugenia Boaventura (org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

FERRO, Tiago. “País esgotado ou o estorvo do futuro”. In: revista *serrote* #34, março 2020. São Paulo; Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salle, 2020.

FISCHER, Luís Augusto. *Duas formações: das ideias fora do lugar ao perspectivismo ameríndio*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2021.

FRANCESCHINI, Marcele Aires. “Uma mulher que nunca vergava; que não tinha amo nem Deus” -- recortes da rainha Nzinga na literatura de Agualusa, Mussa e Eugénia Neto. *matraga*, rio de janeiro, v. 25, n. 45, p. 546-565, set./dez. 2018

FUX, Jaquese & AGNES, Rissardo. “Três romances em intersecção: a matemática na literatura brasileira contemporânea”. *O eixo e a roda*: v. 22, n. 1, 2013.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Trad. de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012).

GRELLET, Fábio. "Procurador é maior autor de sambas-enredo do Rio". *Folha de S. Paulo*, Folha Cotidiano, C8, domingo, 31 de janeiro de 2010.

GURGEL, Rodrigo. "Mito e gênero policial dialogam em narração de falsas verdades", *Folha de S. Paulo*, Folha Ilustrada, E7, sábado, 14 de junho de 2014.

GUTIÉRREZ, Rafael. "Alberto Mussa e Enrique Vila-Matas: os limites do romance, o ensaio e a crítica literária". *Remate de Males*. Campinas-SP, v. 37, n. 2, pp. 581-595, jul./dez. 2017.

HALL, Stuart. *Essential Essays – vol. 2*. Durham, NC: Duke University Press, 2019.

HOCHULI, Alex; HOARE, George; CUNLIFFE, Philip. *The End of the End of History: Politics in the Twenty-First Century*. Hampshire, UK: Zero Books, 2021.

JAMESON, Fredric. "Raymond Chandler". Trad. de Donaldson M. Garschagen. In: *serrote*, ed. 26, julho de 2017.

LAFETÁ, João Luís. *A dimensão da noite e outros ensaios*. Antonio Arnoni Prado (org.). São Paulo: Editora 34, 2004.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. Trad. de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LICHOTE, Leonardo. "Alberto Mussa reafirma sua relação com a história e os mitos cariocas". Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/lancando-seu-quinto-romance-alberto-mussa-reafirma-sua-relacao-com-historia-os-mitos-cariocas-12588584> (acesso: 19 out 2020).

LODGE, David. *A Arte da Ficção*. Porto Alegre: L&PM, 2011.

KNIGHT, Stephen. *Form and Ideology in Crime Fiction*. Londres: Palgrave Macmillan, 1980.

MACAGNO, Lorenzo. Três "raças" e uma nação? A proposta de África no Brasil e Brasil na África. *Realis*. Revista de estudos anti-utilitaristas e pós-coloniais. Vol. 1, no. 2, jul-dez 2011 www.revista-realis.org ISSN: 2179-7501

MACHADO, Mônica. *Alberto Mussa e a devoração da ordem*. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2013.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Crime e Costume na Sociedade Selvagem*. Trad. de Maria Clara Correa Dias. Brasília: UNB/São Paulo: Imprensa Oficial, 2003, 1ª. ed.

MANSUR, Felipe Bastos. "O mito de Jerônima Rodrigues: a 'etnografia especulativa' de Alberto Mussa". *Cerrados*, Brasília, n. 55, p. 186-218, mai. 2021.

_____. "Metaficção e narrativa contemporânea – o caso Alberto Mussa". *Linhas de força do contemporâneo na América Latina – encontro 8* (12 mai. 2021). Acesso: 30 mar. 2022.

MEIRELES, Maurício. "Sangue Tupi. Com referências indígenas, africanas e árabes, carioca Alberto Mussa lança livro de contos e se dedica a narrar outra história do Brasil." *Folha de S.Paulo*, Folha Ilustrada, C1, terça-feira, 10 de maio de 2016.

MELOT, Michel. *Livro*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

MENAND, Louis. “Francis Fukuyama postpones the End of History”. NY: New Yorker, 27 agosto, 2018. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2018/09/03/francis-fukuyama-postpones-the-end-of-history> (acesso: 01 jun. 2022).

MIRANDA, Ana. “Compêndio do crime”. *Quatro Cinco Um*, novembro de 2018. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/resenhas/literatura/compendio-do-crime> (acesso: 25 fev. 2021)

NOBRE, Marcos. *Ponto-final: a guerra de Bolsonaro contra a democracia*. São Paulo: Todavia, 2020.

OLIVIERI-GODET, Rita. “Estranhos estrangeiros: poética da alteridade na narrativa contemporânea brasileira”. In: *estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 29. Brasília, janeiro-junho de 2007, pp. 233-252.

ORICCHIO, Luiz Zanin. “Análise: Detetive Espinosa não fechou os olhos para a sociedade injusta que o empregava”. O Estado de S. Paulo, 16 de abril de 2020. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,analise-detetive-espinosa-nao-fechou-os-olhos-para-a-sociedade-injusta-que-o-empregava,70003273399> (acesso: 25 fev. 2021).

OTSUKA, Edu Teruki. “Espírito rixoso: para uma reinterpretação das *Memórias de um sargento de milícias*”. In: revista do ieb n 44, p. 105-124, fev 2007.

PAES, José Paulo. “Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: o mordomo não é o único culpado)”. In: *A Aventura Literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PARDO, Carmen Villarino. “Literatura brasileira contemporânea: o desafio da exportação”. In: *Romance Notes*, vol. 52, n. 2, 2012, pp. 151-164.

PÉCORA, Alcir. “Medida por Medida”. In: *Medida por Medida*. São Paulo: e-galáxia, 2013.

PEN, Marcelo. “Mussa mistura gêneros e cria obra original sobre o amor”. Folha de S.Paulo, Folha Ilustrada, E11, sábado, 25 de novembro de 2006.

PHAF-RHEINBERGER, Ineke. “Myths of Early Modernity: Historical and Contemporary Narratives on Brazil and Angola”. *CR: The New Centennial Review*, vol. 7, no. 3, Singularities of Latin American Philosophy (winter 2007), pp. 103-129. Michigan State University Press. <http://jstor.org/stable/41949567> (acesso: 23 out 2017)

PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2014. (Debolsillo).

_____. *Formas Breves*. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, 1ª, ed.

_____. *Respiração Artificial*. Trad. de Heloisa Jahn. São Paulo: MEDIAfashion, 2012. (Coleção Folha. Literatura ibero-americana, v. 12).

_____. *O Último Leitor*. Trad. de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, 1ª ed.

PINTO, Júlio Pimentel, *A Pista & a Razão – uma história fragmentária da narrativa policial*. São Paulo: e-galáxia, 2019.

PIZZI, Ana Paula. O Devir-Lugar da Onça: Entre Rastros e Sobrevivências. *Interdisciplinar*. Ano 5, v. 10, jan-jun de 2010, ISSN 1980-8879, p. 333-342

PRIESTMAN, Martin (org.). *Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

RACIONAIS MC'S. “Fórmula Mágica da Paz”. In: _____. São Paulo: independente, 1997.

REIMÃO, Sandra. *Literatura policial brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

_____. “Literatura policial brasileira: dificuldades e especialidades”. *Miscelânea*, Assis, v. 16, p. 15-33, jul.-dez. 2014

RIBEIRO, Maria José & MOMM, Regiane Regis. Eterno e Imortal: o Viver Atemporal em "Macunaíma" e em "Meu Destino é Ser Onça". In: *Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação*, ISSN 1981-9943, Blumenau, v. 3, n. 2, p. 203-220, mai./ago. 2009

ROCHA, João Cezar de Castro. “A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: ‘A dialética da marginalidade’”. *Letras*, (32; jun. 2006). 23-70. <https://doi.org/10.5902/2176148511909>

_____. “Miniatura e laboratório: A Casa das Trocas e o Brasil”. In: MUSSA, Alberto. *O Senhor do Lado Esquerdo*. Rio de Janeiro, Record, 2013, 2ª ed.

RODRIGUES, Sérgio. “Livros de Rubem Fonseca inventaram o Brasil contemporâneo. *Folha de S.Paulo*, Folha Ilustrada, 16 de abril de 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/04/rubem-fonseca-inventou-o-brasil-contemporaneo.shtml> (Acesso: 25 fev. 2021)

SANTIAGO, Silviano. “O cosmopolitismo do pobre”. In: *35 ensaios de Silviano Santiago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SANTOS, Darlan Roberto & FUX, Jacques. "A gênese carioca em O Senhor do Lado Esquerdo, de Alberto Mussa". *Dossiê. Todas as Letras V*, v. 15, n. 2, 2013.

SANTOS, Márcio Renato. “O surpreendente legado do fundador da literatura brasileira”. *Cândido – jornal da Biblioteca Pública do Paraná*. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Noticia/O-surpreendente-legado-do-fundador-da-literatura-brasileira> (Acesso: 31 mar. 2022).

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização*. Rio de Janeiro: Record, 2021, 32ª edição.

SCAGGS, John. *Crime fiction*. Abingdon-on-Thames: Routledge, 2005.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. RJ: Civilização Brasileira, 2009.

SCHWARCZ, Lilia M. & STARLING, Heloisa M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, 1ª. edição.

SCHWARTZ, Adriano. “Garcia-Roza criou a mais interessante experiência no romance policial”. *Folha de S.Paulo*, Folha Ilustrada, 16 de abril de 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/04/garcia-roza-criou-a-mais-interessante-experiencia-no-romance-policial.shtml> (acesso: 25 fev. 2021).

_____. “Deslocamentos e instabilidades na ficção de Luiz Alfredo Garcia-Roza”. In: *Peixe-elétrico*, n. 8, São Paulo, 2018.

SCHWARZ, Roberto. “As ideias fora do lugar”. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2012.

_____. *Que Horas São?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SEBALD, W. G. 92Y Readings. Nova Iorque, 15 out. 2001. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ccMCGjWLIhY&pp=ugMICgJwdBABGAE%3D> (acesso: 04 out. 2021).

SILVA, André Luiz Barros da. “No limiar do extraliterário: prefácios, advertências e a autoconstituição do autor”. In: *matraga*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 37, jul/dez. 2015.

TEIXEIRO, Alva Martínez. “Uma África de *africanidade* variável: afluências e divergências a respeito do imaginário cultural africano e afro-brasileiro na ficção de Alberto Mussa”. Sem data. Disponível em: https://publications.iai.spk-berlin.de/servlets/MCRFileNodeServlet/Document_derivate_00002489/BLB_028_189_206.pdf. (acesso: 09 mai. 2022).

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. de Maria Clara Correa Castello. SP: Perspectiva, 2012, 4ª ed. Coleção Debates: 98.

_____. “Tipologia do romance policial”. In: *Poética da Prosa*. Trad. de Valéria Pereira da Silva. SP: Editora Unesp, 2018, pp. 73-87.

VIANA, Diego. “A síndrome de Mariz”. In: In: revista *serrote* #37, março 2021. São Paulo; Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salle, 2021.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

_____. “O Atlântico Negro”. *Folha de S.Paulo*, caderno *mais!*, 14 nov. 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1411199904.htm> (acesso: 23 jun. 2022).

_____. “O legado de Yonne Leite”. *O Globo*, 16 jan. 2015. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/o-legado-de-yonne-leite-15062412> (acesso: 23 jun. 2022).

_____. “Prefácio à edição 2005”. In: MUSSA, Alberto. *Elegbara*. Rio de Janeiro: Record, 2005, 2ª ed.

VILLELA, Flávia. “Marta Suplicy nega parâmetro étnico na escolha de brasileiros em Frankfurt”. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2013/10/02/marta-suplicy-nega-parametro-etnico-na-escolha-de-brasileiros-em-frankfurt.htm> (acesso: 01 jun. 2022)

WEBER, Priscila Maria. “Entre escritas portuguesas, brasileiras e africanas: os usos políticos da rainha Nzinga Mbandi através de adjetivações comuns”. XXVII Simpósio Nacional de História, Conhecimento histórico e diálogo social, Natal/RN, 22 a 26 de julho 2013.

WIESER, Doris. “A Rainha Njinga no diálogo sul-atlântico: gênero, raça e identidade”. *Iberoamericana*, XVII, 66 (2017), 31-53

ZULETA, Rodrigo. “Com pavilhão de papel, Brasil homenageia autores clássicos em Frankfurt”. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/efe/2013/10/08/com-pavilhao-de-papel-brasil-homenageia-autores-classicos-em-frankfurt.htm> (acesso: 01 jun. 2022)

Anexo

Comentário de Alberto Mussa a respeito de *Ubirajara*, de José de Alencar. O texto faz parte de uma série de resenhas que recomendavam grandes obras a se garimpar em sebos Brasil afora – daí a última frase. Extraí o texto do site do jornal *Rascunho*, onde se republicaram as resenhas, depois de terem saído no *Jornal do Brasil*.

Ubirajara

*Não consigo compreender amigos meus — e até mesmo amigas, leitoras boas — que não gostam de José de Alencar. Não consigo entender por que um romance com a trama exuberante de **Senhora** não seja consensualmente uma obra-prima. Já me disseram que são os bons sentimentos; certa psicologia de telenovela, muito previsível; e a linguagem envelhecida. Os ingleses, felizmente, não são tão duros com Dickens e Jane Austen.*

*Sobre a questão da língua, têm vantagem os estrangeiros, porque são lidos em tradução. Alencar tem que descer no português novecentista — que hoje, para os brasileiros, soa como o inglês de Shakespeare ou até mesmo o de Chaucer. Talvez por isso não percebam que **Iracema** foi tão radical, em seu tempo, como o **Macunaíma** de Mário de Andrade.*

*Sobre os outros dois argumentos, creio que Alencar tenha ainda uma defesa. Porque ele andou tangenciando certas zonas obscuras. Não só em algumas cenas abusadas de **Lucíola**: **A pata da gazela** é talvez a primeira novela brasileira a tratar de uma fantasia erótica — a podolatria. E, n’**O guarani**, inverteu o estereótipo sexual da mestiçagem brasileira.*

*Como se sabe, no pensamento comum daquela época, era inconcebível que mulheres brancas pudessem amar índios, negros ou mestiços. Porque não seria amor: mas mero impulso lascivo, imoral. Na cena célebre do fim do romance, Alencar sugere esse contato — cena que Schnitzler imitou, talvez involuntariamente, n’**A senhora Beate e seu filho**, para tratar do incesto, que é também um tabu.*

*A maior obra de Alencar, contudo, é um dos seus menores livros: **Ubirajara**, de 1874 — primeira narrativa brasileira ambientada na pré-história das Américas.*

Jaguarê, índio da tribo araguaia, inventa uma nova lança e com ela derrota Pojucã, maior guerreiro tocantim. Conquista, assim, um novo nome: Ubirajara (ou seja, 'senhor da lança'). Ele, contudo, se apaixona pela filha do cacique tocantim: Araci. Pojucã, segundo o costume, é levado para ser sacrificado na aldeia araguaia. Lá, também segundo o costume, recebe uma nova esposa, uma índia da tribo: Jandira, que amava o antigo Jaguarê — agora renominado Ubirajara.

A partir dessa tensão nuclear se desenvolve uma trama de ciúme, paixões, intrigas, bravura, traições, batalhas. Leitores ocidentais, ou ocidentalizados, tenderão a repetir o velho chavão de que o romance indigenista (se fosse esse um conceito válido) tenta recriar, na selva tropical, a idade média européia. Ignoram, talvez, que índios também amam e têm códigos de honra.

*O que realmente interessa no processo de composição do **Ubirajara** é a integração de elementos de diferentes culturas na configuração de uma cultura nova, arbitraria, singular. A base etnográfica é haurida na dos antigos tupis da costa; mas há traços culturais, por exemplo, dos maués, de grupos jês, de índios norte-americanos. E até uma cena que imita a **Odisséia**.*

*Alencar foi, assim, anacronicamente, uma espécie de Borges. Cada vez mais me convenço de que agiu intencionalmente. **Ubirajara** é uma obra de ficção absoluta, porque os povos tocantim e araguaia nunca existiram, nem mesmo são pseudoetnônimos que encobrem nações reais. A idéia certamente foi criar o mito dos rios Tocantins e Araguaia, que confluem num só. E a metáfora dessa confluência está no fim da novela: Ubirajara se torna cacique das duas nações — e casa com as duas mulheres: Jandira e Araci.*

Considerando o público brasileiro do século 19, me parece muito ousado terminar a história com o triunfo da poligamia. Não conheço, aliás, em toda a literatura dita romântica, um final como esse.

Ubirajara tem dezenas de edições. Bastam R\$ 5,00 para garimpá-lo.