

Organizadora
Vera Casa Nova

Literatura brasileira e crime

Belo Horizonte
FALE/UFMG
2008

Diretor da Faculdade de Letras
Jacyntho José Lins Brandão

Vice-Diretor
Wander Emediato de Souza

Comissão editorial
Eliana Lourenço de Lima Reis
Elisa Amorim Vieira
Lucia Castello Branco
Maria Cândida Trindade Costa de Seabra
Maria Inês de Almeida
Sônia Queiroz

Capa e projeto gráfico
Mangá – Ilustração e Design Gráfico

Revisão e normalização
Mário Vinícius Ribeiro Gonçalves

Formatação
Mário Vinícius Ribeiro Gonçalves

Revisão de provas
Mário Vinícius Ribeiro Gonçalves
Emanoela Cristina Lima
Flavia Fidelis

Endereço para correspondência
FALE/UFMG – Setor de Publicações
Av. Antônio Carlos, 6627 – sala 2015A
31270-901 – Belo Horizonte/MG
Telefax: (31) 3409-6007
e-mail: vivavozufmg@yahoo.com.br

Sumário

Apresentação:

literatura brasileira e crime . 5

Vera Casa Nova

Gozo e morte no conto "O estrangulador da Lapa", de José Louzeiro . 7

Aline Sobreira de Oliveira

Thaciana Valéria Coutinho de Matos

Configurações da violência na produção literária afro-brasileira . 13

Giovanna Soalheiro Pinheiro

Gustavo Oliveira Bicalho

Zélia Maria de Nazareth

Diário de um detento: nuances da vida em cárcere . 21

Guilherme Rodrigues Silva de Paula

O ópio e o olhar velador: uma leitura de "Os fumantes da morte" e "O comedor de ópio" . 29

Sérgio Henrique da Silva Lima

A presença do crime na obra de Plínio Marcos: Dois perdidos numa noite suja . 33

Andrea Baruqui Lage

Considerações sobre a crônica "Visões d'ópio" de João do Rio . 38

Cláudia Parreira Inácio

A transgressão em Histórias de sexo, amor e porrada . 44

Lucas Ramos Paiva

O narrador da Cidade partida: um olhar jornalístico ultrapassando os jornais . 50

Luciana de Fátima Cruz Borba

Samantha Costa Melo Ferreira

O inimigo secreto . 56

Eliane Plotz Freitas

Medeiros e Albuquerque:

"Se eu fosse Sherlock Holmes" . 60

Caroline de Souza Amaral

Literatura e crime: uma pequena análise de O caso Morel, de Rubem Fonseca . 66

Isadora Almeida Rodrigues

"Gambés": A ótica do policial . 76

Marina Angélica Magela Borges

Romance Negro: breve análise da obra de Rubem Fonseca . 82

Virgínia Gomes Junqueira

Considerações sobre a evolução do gênero romance policial e a obra O crime da Gávea, de Marcilio Moraes . 88

Marie Claire Brandhuber

Yara dos Santos Augusto Silva

Literatura, crime e morte: as imagens da morte . 103

Marco Aurelio Moraes Diniz

Apresentação: literatura brasileira e crime

Vera Casa Nova

Esse foi o nome do curso que ofereci aos alunos da FALE, no primeiro semestre de 2008. Os melhores trabalhos de fim de curso foram selecionados para serem publicados. Aí estão para serem degustados pela comunidade.

Trabalhos que passam por teorias selecionadas por mim, durante o curso, tais como alguns textos de M. Foucault, W. Benjamin, Baudelaire e sobretudo G. Bataille.

Como a ficção realiza a cena do crime? Essa a pergunta que observamos durante o curso e a leitura dos textos. A transgressão em formas variadas. Desde Machado de Assis, passando por Lima Barreto, João do Rio, Olavo Bilac, Pagu, Dalton Trevisan, Caio Fernando Abreu, Rubem Fonseca, Marçal Aquino, entre outros foram lidos e enriquecidos com textos teóricos que mostravam a perversão como mola mestra das cenas. Inserir a literatura brasileira nessa tradição internacional – a do conto, da crônica ou do romance policial – foi um dos móveis da intenção do curso.

Considerado como sub-literatura, por parte da crítica, esse gênero, hoje já reconhecido, tem mostrado sua transformação ao longo da história da literatura. O conto policial brasileiro merece ser estudado, pois apresenta características muitas vezes distintas do gênero estrangeiro. Visto como epopéia da sociedade moderna por Lacassin em seu livro *Mythologie du roman policier*, por Roger Caillois como jogo, o conto policial brasileiro realiza algumas relações entre a cultura da sociedade brasileira e a ficção. As mutações de ordem moral, as indicações socioeconômicas, além de aspectos das cidades, como o Rio de Janeiro, ontem e hoje, estão presentes de forma intensa nas crônicas dos paraísos artificiais. Ópio, haxixe, *Cannabis indica* são elementos que encontramos em vários contos *art nouveau* no início do século

XX. E hoje, o tráfico de drogas. Narrativas hiperrealistas que espelham ficcionalmente a sociedade em que vivemos.

Boa leitura!

Gozo e morte no conto

“O estrangulador da Lapa”, de José Louzeiro

Aline Sobreira de Oliveira
Thaciana Valéria Coutinho de Matos

Literatura: erotismo, transgressão e violência

Para além do aspecto temático (que se mostra de grande importância para o estudo da literatura), a escrita pode ser entendida, num âmbito geral, como um espaço permeado a todo tempo pelas noções de erotismo, a transgressão e a morte.

Maurice Blanchot, em *O livro por vir*,¹ ao associar a origem da poesia ao canto das sereias, tendo por referência a *Odisséia*, de Homero, aponta para o caráter sedutor e perigoso da narrativa. O fato de o poeta-navegante nunca conseguir alcançar a origem da ilha na qual elas moram ilustra bem o jogo entre revelar e mostrar próprio do erotismo, tal como descrito por Bataille. O livro é uma porta entreaberta, uma fenda através da qual podemos entrever – e apenas entrever – um universo fascinante.

Noutro sentido, a literatura sempre se colocou como um discurso que possibilita transgressões a tabus e censuras diversas, impostas por instâncias religiosas, políticas, sociais, dentre outras. Tzvetan Todorov, por exemplo, em *Introdução à literatura fantástica*,² afirma que a literatura fantástica do século XIX, ao falar de temas como incesto, perversões, necrofilia e demônios, acabava por transgredir os interditos morais da época.

Outro exemplo dessa postura transgressora encontra-se na literatura brasileira durante a ditadura militar. A chamada “poesia marginal” criticava, através de poemas ácidos e irônicos, a violência e a humilhação que a sociedade sofria diante dos excessos do poder. Além disso, a literatura sempre

¹ BLANCHOT. *O livro por vir*.

² TODOROV. *Introdução à literatura fantástica*.

denunciou a arbitrariedade da lei, os preconceitos e suas milhares de facetas, o moralismo, etc. Eliane Robert de Moraes, citando Bataille no prefácio de *História do olho*, diz: “Afinal, como ele próprio diria muitos anos mais tarde: ‘sendo inorgânica, a literatura é irresponsável. Nada pesa sobre ela. Pode dizer tudo.’”³

Por fim, a violência é outro aspecto indissociável da literatura, por vários motivos. Um deles diz respeito às contingências editoriais. Um texto, não estando nunca terminado, é violentamente arrancado de seu movimento ao infinito para se transformar em livro, objeto limitado.

A mão que escreve carrega uma força violenta que decompõe o mundo do qual fala, mas não representa; qualquer integridade é inevitavelmente desfigurada no tecido das palavras. No limite, tal decomposição se converte na morte desse mesmo mundo – a literatura, lembra Blanchot, caminha para sua própria morte ao matar o referente e se voltar para a palavra. Somente tornando-se impossível ela se torna possível.⁴

Vale lembrar Barthes:

*Ora, essa redistribuição se faz sempre por corte. Duas margens são traçadas: uma margem sensata, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal como foi fixada pela escola, pelo uso correto, pela literatura, pela cultura), e uma outra margem, móvel, vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais do que o lugar de seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem. Essas duas margens, o compromisso que elas encenam, são necessárias. Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica.*⁵

Erotismo e morte

“Por corte”. Essa é a explicação de Barthes para como é feita a redistribuição da linguagem, origem do prazer da leitura: o lugar de ruptura, o “instante insustentável, impossível” (do

³ BATAILLE. *História do olho*, p. 10.

⁴ BLANCHOT citado por TODOROV. *Introdução à literatura fantástica*.

⁵ BARTHES. *O prazer do texto*, p. 10.

prazer), ele continua a analogia, “que o libertino degusta ao termo de uma maquinação ousada, mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza”.⁶ Ora, essa fenda que se abre na ruptura não trata a violência do corte (esta é só uma das margens da fenda, proposta por Barthes, sendo a outra a “margem sensata”), uma vez que não é a destruição da cultura, ou a violência contra a sensatez, o que seduz: o erotismo se revela no entremargens. O objeto de desejo surge como num primeiro movimento do erotismo, segundo Bataille.⁷ Ainda, “o sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite”.⁸

O objeto de desejo, tomado como um elemento objetivo, é o que provoca ordinariamente a excitação,⁹ quando os animais se tomam de artifícios fisiológicos, como a acuidade dos sentidos para atrair os parceiros do ato sexual, pois que seja no dever instintivo de perpetuar a espécie. Kátia Regina, “uma égua no cio” ou uma “fêmea” incansável, zoomorfizada no conto de José Louzeiro, é portadora dos signos da sedução, da “fenda” que se abre no “pedaço de coxa no corte da saia”.¹⁰ João, no voyeurismo da posição de “espreita” de onde possa observar Miss Lapa, que lhe provoca o desejo; e o garçom, que tem “os olhos brilhando” e “o riso de abestado”, se animalizam diante da revelação iminente do objeto de desejo que se “propõe à atenção dos homens”¹¹: eis a iminência da nudez.

O nu surge como prenúncio da fusão, da união dos corpos e, conseqüentemente, um possível inconsciente que vislumbra a experiência e assim deseja a perda das identidades, a supressão do limite, que é onde está o ponto

⁶ BARTHES. *O prazer do texto*, p. 12.

⁷ BATAILLE. *O erotismo*.

⁸ BATAILLE. *O erotismo*, p. 121.

⁹ BATAILLE. *O erotismo*.

¹⁰ LOUZEIRO. *O estrangulador da Lapa*, p. 208.

¹¹ BATAILLE. *O erotismo*, p. 123.

de abrigo do excesso no “plano impessoal”¹²: “os indivíduos são despojados de qualquer identidade, seja social ou psicológica, em função de uma experiência puramente orgânica, animal, que supõe uma relação íntima e imediata com o mundo”.¹³ Na zoomorfização a despersonalização, num processo violento em que o excesso tende à exceção; os traços de identidade esmorecidos no desaparecimento do rosto, na decapitação do indivíduo: a conseqüência da insaciabilidade é a “desintegração dos objetos eróticos”,¹⁴ movimento físico da deliquescência expresso na realização da morte. Na histeria do êxtase a *petite mort*¹⁵, o limite, a fusão: Miss Lapa é estrangulada por João que, tomado por uma “fúria erótica” animalasca (há mesmo, nesse instante, uma remissão¹⁶ à bezerra Mocinha, parceira sexual do jovem João), toma Kátia para si num ato de eternizar o objeto de desejo, naquele momento em que “o gozo de morte ultrapassou sua expectativa”.¹⁷

Excesso e exceção

O signo do excesso no conto de Louzeiro é uma espécie de lanterna que joga sua luz para o desfecho, cuja marca é a exceção. O exagero do membro de João, chamado na adolescência de “tripé”, e a construção quase mítica de Kátia, a “devoradora de machos”, insinuam a insaciabilidade do desejo e os desdobramentos trágicos da realização sexual entre dois sujeitos excepcionais.

¹² BATAILLE. *História do olho*, p. 18.

¹³ BATAILLE. *História do olho*, p. 18.

¹⁴ BATAILLE. *História do olho*, p. 18.

¹⁵ A expressão francesa *la petite mort* é usada como referência às alterações fisiológicas ocorridas no corpo feminino logo após o orgasmo.

¹⁶ Remissão não no sentido de clemência como uma virtude religiosa, mas de alusão. Ainda que a necessidade de “desambiguação” para entendimento do texto se faça necessária aqui é intencional a escolha semântica pelo jogo com os sentidos. O efeito oriundo da provocação da religiosidade por meio da sexualidade nos ajuda a compreender o processo pelo qual, ao longo da história, também o pecado religioso ligado ao sexo teve sua associação à criminalidade.

¹⁷ LOUZEIRO. *O estrangulador da Lapa*, p. 213.

Para Bataille, o sentido último do erotismo é a morte.¹⁸ Os excessos físicos dos dois amantes, aliados ao desejo obsessivo do homem por aquela “égua no cio”, amplificam o sentido mesmo do erotismo, materializam a sua potencialidade. A morte é o que se encontra no limiar do gozo, e é uma de suas melhores metáforas. No conto, a expressão *petite mort* se desprende de seu sentido conotativo e torna-se violentamente literal.

O enforcamento no momento do gozo é uma tentativa – ilusória, claro, uma vez que o sujeito está sempre submetido e mesmo buscando novos objetos em que investir seu desejo – de estender ao infinito o instante do ímpeto animalesco e aprisionar o ser pelo qual alimenta uma obsessão. O impulso de posse, incrustado nas relações sexuais, se torna excessivo e leva ao crime, exceção que transgride a lei.

Referências

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BATAILLE, Georges. *História do olho*. São Paulo: CosacNaify, 2003.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: LP&M, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

IMPÉRIO dos sentidos. Título original: *Ai no corrida*. Direção: Nagisa Oshima. Produção: Anatole Dauman. Roteiro: Nagisa Oshima. Intérpretes: Tatsuya Fuji, Eiko Matsuda e outros. Tóquio: Oshima Productions / Paris: Argos Filmes, 1976. 1 DVD (97 min.).

LOUZEIRO, José. O estrangulador da Lapa. In: COSTA, Flávio Moreira (Org.). *Crime feito em casa*: contos policiais brasileiros. Rio de Janeiro: Record, 2005. p. 205-213.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille. São Paulo: FAPESP; Iluminuras, 2002.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Debates, 98).

¹⁸ BATAILLE. *O erotismo*.

Configurações da violência na produção literária afro-brasileira

Giovanna Soalheiro Pinheiro
Gustavo Oliveira Bicalho
Zélia Maria de Nazareth

Perceber a relação, historicamente conflituosa, entre arte e sociedade e entre experiência observativa em torno da realidade social é um agente que nos conduz à indagação constante do que seria o verdadeiro significado da literatura produzida por escritores afro-brasileiros. Pensando em tais aspectos, propomos uma leitura de poetas e prosadores negros, a partir das perspectivas do crime e da *alteridade* na literatura. Iniciaremos a nossa abordagem com o poema em prosa “Emparedado”, de Cruz e Sousa – presente em *Evocações* – visto que, pela tematização da raça, é possível reconhecer na obra do escritor um campo fértil de estudo também no que diz respeito à violência sofrida pelos negros em finais de século XIX. À medida que as mudanças surgiam, Cruz e Sousa expressaria, de forma sugestiva e idiossincrática, as suas mágoas em torno da nova realidade repleta de contradições e de impossibilidades:

*Se caminhares para a direita baterás e esbarrarás ansioso, aflito,
numa parede horrendamente incomensurável de Egoísmos e
Preconceitos! Se caminhares para a esquerda, outra parede, de
Ciências e Críticas, mais alta do que a primeira, te mergulhará
profundamente no espanto!*¹

Como podemos notar no fragmento acima, a criação em prosa do escritor esteve, quase sempre, influenciada pelos modos de evolução da cultura e da sociedade, ratificando, irônica e simbolicamente, o grotesco e o estranho das transformações ocorridas. O “Emparedado” é um texto paradigmático, nesse sentido, na medida em que pode ser entendido como um “grito de revolta” contra as regras de um

cientificismo reducionista que via, na cor da pele especificamente negra, a gênese de todas as misérias, doenças e atrasos socioeconômicos do país. No Brasil, por volta de 1850, vislumbramos uma sociedade ainda conservadora, mas que se vê confrontada com a necessidade cada vez mais forte de modernização, conforme sugere Raymundo Faoro em *Os donos do poder*. A incompatibilidade do trabalho escravo com a nova civilização burguesa fez com que surgissem as primeiras pistas da decadência desse sistema. A abolição, marco divisório entre dois pólos históricos antagônicos – o antigo e moderno –, deixaria como “legado” uma massa de marginalizados, sobretudo escravos, que continuariam presos na “parede” criada pela civilização branca, em sentido amplo. A idéia de progresso e de avanço tecnológico, muito em voga nos países da Europa, logo se expandiria para as terras brasileiras e, juntamente com tal expansão, seriam conhecidos os princípios assumidos pela ciência positivista e determinista que viriam a se tornar os maiores paradigmas das forças necessárias para a “evolução” socioeconômica do país. É nesse contexto que se insere a obra de Cruz e Sousa. À medida que alguns dos seus textos fazem referência, por meio de uma *ironia trágica*,² ao que seria o “projeto de modernização do país”, assistimos à emergência de uma poética que, internamente, expressaria os conflitos de uma “raça” oprimida. Esta viveria, já nos últimos anos do século XIX, nos guetos da modernização brasileira. Como sugere Alfredo Bosi, em seu ensaio “Sob o signo de Cam”:

Trabalhando com um imaginário mais complexo e em um tom mais vibrante, Cruz e Sousa dissera a mesma sensação de estranheza no “Emparedado” [...] Para o poeta simbolista, o problema se formulava em termos da situação do artista negro, ao qual o subdarwinismo da época negava a possibilidade de subir ao nível da inteligência criadora. Na linguagem febril do “Emparedado”, a tragédia do intelectual negro

¹ SOUSA. *Obra completa*, p. 664.

² Refiro-me à importante noção de ironia trágica presente no ensaio de Davi Arrigucci, “A noite em Cruz e Sousa”, em: *Outros achados e perdidos*.

*se localiza no bojo de uma cultura ainda informe, como a brasileira, que se dobra à ditadora ciência de hipóteses.*³

Torna-se clara, por meio da citação acima, a relação conflituosa existente no processo de modernização do país. "Para fora: o homem negro é expulso de um Brasil *moderno*, cosmético, europeizado. Para dentro: o mesmo homem negro é tangido para os porões do capitalismo nacional, sórdido, brutesco."⁴ Assim, perceberemos grande parte das incoerências que direcionam a vida do homem "moderno" negro, marginalizado e excluído por "imposição" do sistema. O negro passaria, portanto, da escravidão – estabelecida também biblicamente – à estigmatização da cor e da raça; endossada pelos imitadores "asininos" de formas e teorias européias, conforme sugere a prosa de Cruz e Sousa.

Assim, o período que sucedeu a abolição da escravatura assistiu à consolidação de um processo que desencadeava na marginalização e, conseqüentemente, da criminalização dos negros recém-libertos. Talvez seu ponto culminante tenha sido atingido com a aprovação da Lei de Vadiagem, vinte e dois dias após a Lei Áurea, que exigia a apresentação de documento que comprovasse local de trabalho e moradia à população negra e permitia a prisão dos que fossem encontrados sem eles.⁵ Sem a possibilidade de apresentá-los – pois, como se sabe, a abolição não garantia direito a qualquer tipo de moradia ou trabalho – muitos ex-escravos viram-se acuadaos em favelas por uma constituição que lhes apontava como criminosos, sem lhes fornecer quaisquer subsídios para que saíssem dessa condição.⁶

Desde então, a população afro-brasileira tem se preocupado em transpor os muros, edificados na pele, que a separam do restante da sociedade brasileira. Quando não sufocados em favelas, em situação análoga à do refúgio em

³ BOSI. *Dialética da colonização*, p. 271.

⁴ BOSI. *Dialética da colonização*, p. 272.

⁵ SOUZA. *Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU*, p. 34.

⁶ CARVALHO. *As batalhas da abolição*.

quilombos, os descendentes de escravos têm sido obrigados a enfrentar um preconceito asfíxiante que os empareda em seus próprios corpos. Desprovidos das proteções do Estado, uma vez que são postos à sua margem, vivem a tensão da busca de nele se incluírem historicamente, ao mesmo tempo em que são obrigados a enfrentá-lo no dia-a-dia.

Sem dúvida, como vimos em Cruz e Sousa, essa tensão se estende ao campo literário, onde o sujeito afro-brasileiro busca inscrever-se com dificuldades. A literatura é, dessa forma, vista por muitos escritores que partilham das condições mencionadas como espaço de libertação e por outros vários como meio de sobrevivência política e cultural em um terreno minado por instrumentos de exclusão. Assim, os textos produzidos por esses autores buscarão ora denunciar a manutenção de uma segregação mascarada por teorias de cordialidade e democracia racial, ora buscarão reescrever a história do país a partir de um ponto de vista que os inclua. Entra, portanto, em conflito com a perspectiva ideológica institucional, pois é traçada de fora dos domínios da lei: escrita criminosa, aos olhos reacionários. Sob esse aspecto, é bastante ilustrativo o livro *o contra-lei (o ciclo-do-fogo)*, do poeta Elio Ferreira. A consciência da situação de criminalizado expõe-se, denuncia-se e inverte-se nos poemas desse livro:

*você quer me ver mortoMORTOmorto
meu corpo apodrecendo o esgoto
você quer meu ventre-aberto
meu corpo apodrecendo 1
terreno baldio na periferia
você quer me ver lama
glanGLUglama GLANgluGLAMA
GLANgluGLAMA
meu corpo apodrecendo a atmosfera
numa favela
você quer me ver à 00:00 h
meu corpo apodrecendo uma desova*

em nome da tua ordem CALHORDA⁷

Representando ficcionalmente um menino de rua vítima da violência policial, Ferreira denuncia a total ausência de proteção a que os negros são expostos no *day after* prolongado da abolição. O poeta apresenta, em tom de denúncia, uma lógica que subjuga o negro à condição de abjeto social. A linguagem, mistura de oralidade africana com aspectos da tradição poética concretista e vanguardista, exhibe uma fragmentação violenta que remete às frases que batiam na vidraça de Breton, despedaçando o mundo e seus corpos, porém com um intuito bastante distinto. As frases deste e de outros escritores afro-brasileiros são lançadas contra os muros da pele com a intenção de despedaçá-los e, assim, encontrar caminhos de saída por entre seus cacos. A linguagem opera como instrumento de sobrevivência e libertação em um mundo sufocantemente branco.

Da mesma forma, o conto "Fogo cruzado", inserido no livro de mesmo nome, escrito por Paulo Colina, retrata essa noção de um sujeito emparedado, tal qual explicitou Cruz e Sousa. A referida característica se processa tanto no sentido denotativo, pois o personagem surge no enredo como foragido da polícia, quanto no conotativo, na medida em que se apresenta como vítima do sistema opressor instituído, o qual termina por encarcerá-lo no universo da marginalidade.

Torna-se relevante observar como a narrativa se enuncia, ou seja, a partir do ponto de vista do excluído, perspectiva essa explicitada por meio do discurso indireto livre, certificado em alguns trechos do texto. Justamente esse recurso literário permitirá ao leitor atestar, e ainda vivenciar com o personagem, seu estado angustiante, quando à espreita e na certeza de que chegaria o momento de ser capturado pela polícia. As horas de aflição, ocorridas no "reduto imundo, fedorento e abandonado",⁸ no qual Tinhaço

se achava, expressam a sensação de encurralamento do personagem, consciente de seu fim, nesse ambiente subumano:

À medida que o sol caminhava pelo azul doído do céu, o ar dentro do barraco ia se tornando mais e mais pesado, e ele começou a ter a impressão de que mãos invisíveis iam pouco a pouco introduzindo tampões em suas narinas [...] Com a noite, vieram os vampiros: mosquitos e pernilongos [...] uma vontade louca de matá-los a tiros.⁹

A sensação de impotência diante do "emparedamento" aparece traduzida pelo estado delirante do "marginal", que vive seu momento de morte, mesmo ainda vivo, como pode ser inferido pela imagem mórbida certificada no imaginário do personagem quando se enxerga com "tampões nas narinas". Não por acaso Paulo Colina emprega essa morte metafórica, a qual surge no ensejo de esclarecer o apagamento desse indivíduo relegado por uma prática social excludente.

Da narrativa, ainda emerge a discussão do conflito entre o poder instituído, representado pela polícia, e o marginalizado. Nesse confronto de classes, o conto se encerra com o clímax, já vislumbrado pelo protagonista da história:

Inutilmente, esfregou os olhos com as costas das mãos, sem contudo largar as armas. A vista submersa vermelha, semi-cerrada. Através de um pequeno filamento horizontal, conseguiu visualizar a porta, que caiu com o ponta-pé. Correu atirando à esmo feito mil fuzileiros e por poucos segundos ainda foi capaz de ouvir e sentir o fogo cruzado.¹⁰

O fogo cruzado certificado na cena deflagra a resposta de um contingente, metonimicamente representado pelo personagem principal, à margem dos direitos elementares, usufruídos por uma parcela mínima. No conto encontra-se patente o embate ocasionado pelas diferenças de classe, como alude o prefaciador do livro Fábio Lucas:

⁷ FERREIRA. *o contra-lei & outros poemas*, p. 16.

⁸ COLINA. *Fogo cruzado*, p. 14.

⁹ COLINA. *Fogo cruzado*, p. 15.

¹⁰ COLINA. *Fogo cruzado*, p. 16.

*O núcleo suburbano somente tem relação com o mundo "civilizado" pela presença da Lei [...] Dá-se, então, o fogo cruzado, como fica evidente no título do livro e do conto que abre a coletânea.*¹¹

Paulo Colina, a partir de seu olhar arguto, engendra uma narrativa que expressa de forma clara a dialética existente nesse sistema opressor. Para tanto, ficcionaliza a realidade de sujeitos os quais enxergam como única saída possível a criminalidade, resposta a um processo silenciado historicamente.

Os escritores afro-brasileiros insurgem em nosso meio literário no intuito de contestar a visão preconceituosa, pela qual condenam os negros e seus descendentes. Como foi possível notar, o sistema escravista decorrido no país, bem como as teorias científicas e raciais do século XIX, corroboraram a manutenção de relações hierárquicas que sublevavam o negro. O presente artigo consistiu, assim, em demonstrar as diferentes maneiras de ressignificar todo um pensamento discriminatório entranhado no imaginário nacional, mas renegado pelas escritas de Cruz e Sousa, Elio Ferreira e Paulo Colina.

Referências

- ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CARVALHO, José Murilo de. As batalhas da abolição. In: CARVALHO, José Murilo de. *Pontos e bordados: escritos de história e política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. p. 65-81. (Humanitas, 22).
- COLINA, Paulo. *Fogo cruzado*. São Paulo: Edições Populares, 1980.
- FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. Rio de Janeiro; Porto Alegre; São Paulo: Globo, 1958.
- FERREIRA, Elio. *o contra-lei & outros poemas*. Teresina: Abracadabra Edições, 1997.
- MORAES, Eliana Robert. O corpo fragmentado. In: MORAES, Eliana Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: FAPESP; Iuminuras, 2002.
- SOUSA, João da Cruz e. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar, 1961.
- SOUZA, Florentina da Silva. *Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

¹¹ LUCAS, Fábio. Prefácio. In: COLINA. *Fogo cruzado*, p. 9.

Diário de um detento: nuances da vida em cárcere

Guilherme Rodrigues Silva de Paula

Análise do romance e da música “Diário de um detento”

No romance *Diário de um detento*, Jocenir, o autor, narrador-personagem, conta o cotidiano da vida nos presídios e cadeias públicas de São Paulo, após o fatídico egresso no Sistema Penal Brasileiro. Por força de um incidente, Jocenir cai nas mãos da polícia por estar no lugar errado na hora errada. Está feita a situação irremediável para alguém de poucas posses. Nesse romance se vê a voz de um marginalizado pela sociedade, de dentro da cadeia, onde as leis são outras, o código de moral e ética são outros. O autor narra as histórias que ele testemunha durante o tempo que viveu encarcerado. Oito anos e três meses de reclusão, nas cadeias públicas de Barueri e Osasco e nos presídios Casa de Detenção, Carandiru e Avaré. Diferentemente de Graciliano Ramos em *Memórias do cárcere*, que viveu também grandes pesares, Jocenir não era um preso político. Era um preso comum e viveu os horrores da vida enclausurada, sem limpeza sanitária, sem condições mínimas de higiene e de saúde, à mercê de torturas, maus tratos, drogas, comida azeda e principalmente sem liberdade. Jogado às traças, sem nem em quem ou em que se apoiar a não ser na sensível esperança de sair dali algum dia. Com a família sendo humilhada ao fazer visita. Envolto em um mundo novo e estranho com outro contexto. Regido pelo submundo do crime, da droga, do vício e da violência.

Desavenças, desacertos, encrencas, desafetos, uma série de eventos que envolvem uma grande desenvoltura de atitudes e palavras envolviam Jocenir sempre, apesar de seu temperamento e caráter de grande respeito em meio à maioria da comunidade carcerária. Dotado de boa

argumentação e boa escrita, destacou-se perante vários presos, que lhe pediam para escrever cartas à família e aos amigos. Testemunhou uma rebelião e viu como é o funcionamento e regimento das facções dos presos na cadeia. Conheceu Drauzio Varella, famoso pelo livro *Estação Carandiru*, em que retrata as histórias dos presos que atendia, bem na época em que aconteceu o massacre, apesar de ser uma visão de testemunha e não de ator da trama. Por sua famosa habilidade na escrita, Jocenir um dia conhece Mano Brown, membro do Racionais MCs, o grupo de *rap* mais conhecido do Brasil, que fazia visitas ali a alguns presos. Eles trocam algumas palavras, conversam bastante e Mano Brown lê alguns escritos de Jocenir, escolhe uns e vai embora. Algum tempo depois, o Racionais lança a música “Diário de um detento”, em que é narrado um dia na vida de um presidiário do Carandiru no dia do massacre. A letra retrata com detalhes a árdua vida dos presos, a quase nula condição de sobrevivência no cárcere, as confusões, o universo da droga, a lei paralela do mundo do crime e a violência da polícia, especialmente no dia fatídico do massacre do Carandiru.

Voltando ao romance, não só de problemas vive o autor. Apesar das adversidades, Jocenir também faz amizades que duraram bastante tempo na detenção. Escreve cartas de amor de presos para as esposas, observa o fascínio que a comunidade carcerária tem pelas novelas e pelo futebol. Resolve alguns atritos com desafetos, protege um presidiário que lembra seu filho e vê o quanto a droga destrói a pouca humanidade que resta ali. Os viciados negociam até com o que não têm para pagar o que devem para o traficante e para usar mais drogas ainda. No final, se vê livre depois de cumprida sua pena e sua saída comove vários presos. Palavras de incentivo, de vitória e de fraterna amizade são proferidas por vários. Então Jocenir se encontra com a esposa já fora do presídio, em liberdade. Ele vê que todo o processo foi um aprendizado e que nenhum homem é o mesmo depois de ter sido preso. A experiência é rica, porém sofrida. Agora

se vê em outra realidade em que ele ansiava tanto estar. O mundo fora das grades.

O autor

O livro *Diário de um detento* é assinado por Jocenir, pseudônimo de um escritor cuja identidade artística é formada em meio à arte marginal, onde os expoentes adotam nomes como Mano Brown, MV Bill, GOG, Thaíde. Jocenir se coloca como narrador-personagem ao lado de outros indivíduos da comunidade carcerária, cujas identidades são paradoxalmente tanto escondidas quanto evidenciadas através de codinomes como Adrenalina, Bolinho Podre, Poeira, Luis Carniceiro, Nego Nardo.

Jocenir era um cidadão comum, moldado ao sistema produtivo. Trabalhava o mais que podia para sustentar sua família. Antes da prisão Jocenir vivia uma relação com o sistema na qual, como aponta Pelbart,

*o poder não se exerce desde fora, nem de cima, mas como que por dentro pilotando nossa vitalidade social de cabo a rabo. Não estamos mais às voltas com o poder transcendente, ou mesmo repressivo. Trata-se de um poder imanente, produtivo. Esse biopoder não visa barrar a vida, mas encarregar-se dela intensificá-la, otimizá-la. Daí também nossa extrema dificuldade em resistir. Já mal sabemos onde está o poder, e onde estamos nós, o que ele nos dita, e o que nós dele queremos, nós próprios nos encarregamos de administrar nosso controle, e o próprio desejo está inteiramente capturado.*¹

Em certa altura, Jocenir se vê em uma espécie de versão real do que o personagem Josef K. vivencia em *O processo*, escrito por Franz Kafka. Acusado de um crime que não sabe exatamente qual é; obrigado a confessar em meio a argumentações de que obterá uma pena menor.

Fiquei na cela com os dois caras presos no galpão, lugar sujo, fétido, urina, merda, sei lá mais o que. Quando entrei na cela tive um calafrio e não era do vento, não era do frio. Um sentimento ruim agarrou meu coração, minha vida iria se transformar radicalmente.

¹ PELBART. A vida desnudada, p. 21-22.

*Troquei algumas palavras com os caras da cela, me apresentei, se apresentaram. Os minutos que permaneci naquela cela foram detestáveis, senti medo, pânico. Das celas ao lado, com vários presos, vinha uma gritaria difícil de explicar. A pressão e o terrorismo psicológico funcionaram: Resolvi aceitar o jogo, pois percebi que não havia blefe. Tive medo.*²

A prisão

Segundo Jocenir é bem difícil definir o que é inferno. Viver preso não é simplesmente viver privado da liberdade, a pior parte é a comida, o clima, as regras, em um cenário de incertezas onde todos os dias acontecem incidentes graves, como em um campo de concentração.

A relação entre os presos se dá de forma tensa e oscila entre respeito, medo e sensibilidade. Um olhar, uma palavra mal colocada, uma atitude agressiva podem acender um barril de pólvora difícil de conter.

Nesse ambiente de tensão entre vida e morte aflora uma nova relação entre sujeito e controle como afirma Pelbart.

*Aquilo que parecia inteiramente submetido ao capital, ou reduzido à mera passividade, a "vida", aparece agora como reservatório inesgotável de sentido, manancial de formas de existência, germe de direções que extrapolam as estruturas de comando e os cálculos dos poderes constituídos.*³

Esse ambiente de conflito é o nascedouro de transgressões de vários tipos: criminosas, sociais e até artísticas. Foi em situações extremas assim que pessoas como Eugene O'Neill e Antonin Artaud se descobriram como escritores. Enquanto Eugene O'Neill narra os fatos reais que vivenciou em situações de confinamento durante o trabalho na marinha, Artaud encontra a literatura em meio à loucura. Segundo Foucault,

Por trás de todo escritor esconde-se a sombra do louco que o sustenta, o domina e o recobre. Poder-se-ia dizer que, no momento

² JOCEINIR. *Diário de um detento*, p. 35.

³ PELBART. A vida desnudada, p. 22.

em que o escritor escreve, o que ele conta, o que ele produz no próprio ato de escrever não é outra coisa senão a loucura.

Esse risco de que um sujeito ao escrever seja levado pela loucura, de que este duplo que é o louco pese sobre ele, isto, na minha opinião, é justamente a característica do ato de escrita. É quando encontramos o tema da subversão da escrita. Penso que podemos ligar o caráter intransitivo da escrita de que fala Barthes a essa função de transgressão.⁴

Jocenir percorre esse caminho, que vai do escrever funcional que Foucault aponta como significado da escrita até o século XVII, até essa escrita não circulatória, intransitiva dos dias atuais. Para Foucault é nesse sentido que se pode dizer que a escrita é subversiva. O filósofo francês critica aqueles que se perguntam se a função subversiva da escrita ainda subsiste. Se “a época em que só o ato de escrever, de fazer existir a literatura por sua própria escrita bastava para expressar uma contestação, já não estaria acabada?”⁵

Literatura e crime

O *rap* brasileiro contemporâneo retruca essa questão. A Literatura vira um meio de sobrevivência, um diferencial para obter o respeito. Passa por um processo confessional, de desabafo, quando se torna autoral. Essa Literatura marginal, feita por autor talentoso, a partir de uma vivência verdadeira e com qualidade literária ganha *status* de arte, importância, através da música, da ligação com outros quatro elementos da cultura Hip Hop: o MC, o Break, o DJ e o Grafite. No caso específico de o *Diário de um detento*, ao inspirar a letra e música dos Racionais e se tornar videoclipe, a obra de Jocenir cresce não só em visibilidade, mas também em conteúdo artístico. A poesia sob a forma de letra de música não procura biografar Jocenir, mas sim fazer arte ligada à realidade do país, criada por quem vive as agruras desta sociedade.

⁴ FOUCAULT. *Problematização do sujeito*, p. 243.

⁵ FOUCAULT. *Problematização do sujeito*, p. 244.

Aos poucos a música aproxima o público da realidade do detento, humanizando-o. O livro em sua segunda edição traz trechos da poesia que se intercalam em capítulos. O primeiro deles já demonstra o abismo entre a sociedade e a vida em clausura:

*Ratatátá,
Mais o metrô vai passar,
Com gente de bem, apressada, católica,
Lendo jornal, satisfeita, hipócrita,
Com raiva por dentro a caminho do Centro,
Olhando pra cá curiosos – é lógico –,
Não, não é não, não é o zoológico.
Minha vida não tem tanto valor
Quanto seu celular seu computador
“Diário de um detento” – Jocenir e Mano Brown (Racionais MC’s, 1997)*

Essa crítica à sociedade, ao poder político, à miséria, à espetacularização da pobreza está presente como característica marcante do *rap* brasileiro. Enquanto nos Estados Unidos, país onde o *rap* primeiro se popularizou, os *rappers* de sucesso são conhecidos por suas letras que valorizam os bens materiais e a ostentação; no Brasil os principais expoentes do movimento falam da realidade brasileira, mesmo que isso signifique o enfrentamento direto com as estruturas de poder.

Minha palavra de honra me protege pra viver no país das calças beges.

Ao mesmo tempo não se ilude com relação à existência de saídas fáceis, não há um discurso político panfletário em prol deste ou daquele partido. Predomina uma visão realista e desiludida do mundo. Não espera que uma solução venha do governo.

*O Robocop do governo é frio,
Não sente pena, só ódio, e ri como uma hiena.*

A fé do *rap* está na comunidade, na reafirmação das periferias, da auto-estima do 4P: poder para o povo preto. É um testemunho da realidade sem maquiagem. E o próprio *rap* pergunta:

Mas quem vai acreditar no meu depoimento?

Referências

- ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1963. (Ditos e Escritos, 3).
- FOUCAULT, Michel. *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. (Ditos e Escritos, 1).
- JOCENIR. *Diário de um detento: o livro*. 2. ed. São Paulo: Labortexto Editorial, 2001.
- KAFKA, Franz. *O processo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- O'NEILL, Eugene. *Longa jornada noite adentro*. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1982.
- PELBART, Peter Pál. A vida desnudada. In: AMORIM, Claudia; GREINER, Christine (Org.). *Leituras da morte*. São Paulo: Ed. Annablume, 2007. p. 21-37.
- RACIONAIS MC'S. *Diário de um detento*. In: *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997. 1 CD.
- RACIONAIS MC'S – *Diário de um detento*. Videoclipe dirigido por Mauricio Eça e Marcelo Corpani. Disponível em: <<http://br.youtube.com/watch?v=M1i-iGxUz9M>>. Acesso em: 1 set. 2008.
- RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- VARELLA, Drauzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Anexo - Fotograma do clipe "Diário de um detento" – Racionais MC'S



Clipe disponível em: <<http://br.youtube.com/watch?v=M1i-iGxUz9M>>.

O ópio e o olhar velador: uma leitura de "Os fumantes da morte" e "O comedor de ópio"

Sérgio Henrique da Silva Lima

"E eu vou buscar ao ópio que consola
Um Oriente ao oriente do Oriente."

Álvaro de Campos. *Opiário*.

Os globos giratórios anunciam a palavra nas ruas arfantes: um olhar vela o fim do dia se diluindo nos monumentos, e aparta-se do mundo. Chegam as diferentes impressões naquele corpo acostumado e, que mesmo assim, encontra alguma fresta oculta por entre a balbúrdia. Alguém pousa no profundo que há nas pessoas passando, e apressadas. Alguém anda ao avesso na calçada, enquanto luzes respiram sobre a voz nostálgica que, em deslumbres, enfrenta o hostil ingresso dos sinais de trânsito. Alguém discorre sobre realidade que, de vez, já não é mais; as passagens se iluminam e o ser espectador revela dissolução. As paragens gozam aos passos do corpo que assevera o primor de um olhar adiantado sobre o saber possível. Os meninos ainda cantam o início da noite na calçada, o jornal. Um anúncio habitual passa pela porta do estatuto. Num súbito rumor impreciso, alguém o chama calado: "os chineses já o esperam". E, naquela voz, um murmúrio que já prediz um lugar onde os olhos trazem o silêncio: um pisar de cego, o caminho que, acima, alguns pedaços do céu. Destinam, os dois, em seus pisos precários, de lado às construções minguadas e pretas de uma noite que observa e absorve.

Há uma música que ressoa dos passos estrangeiros que intimidam entre uma caleja e outra: um pobre chim depravado, outro, e outro. Sente-se, de longe, o temor recôndito de uma navalha no abdômen: terra de mau agouro. A porta, o número era dezessete. Um toque harmonioso e matizado fende o acesso, imputando a cara de um chim. Entram. Era um mundo escuro dentro de outro profano. Dos

passos dali, alguns das mulheres obscenas, de um ou outro, em "visita": uma *fumérie*. Pergunta-se das mulheres, numa curiosidade despreocupada. O silêncio responde: "só chim fuma... só chim". Ao lado, pousam alguns chins iluminados pelo ópio. Anunciam-se os crimes: o tráfico, o defraudar das leis das realidades, a lei dos deuses esquecidos e sem faces que observam sorrindo os sonhos miseráveis dos chins olvidados em suas próprias fantasias, e miseráveis. Dali, um observa o pequeno sol do ópio em chama: da luz, os sonhos de um mundo fugaz. O mesmo avarento mundo dos chins e seus amendoins, o trabalho onde não há sol nem sonhos, mas se bem que o ópio: a panacéia dos lastimosos doentes de mundo, o *pharmakon népenthés*¹ para todas as dores humanas. Ele observa o sonho dos chins que trazem a visão do estacionário, do omitido por entre todos os carros da avenida, as vitrines e os sons dos meninos, o jornal. Ele observa a irrealidade daqueles que não mais têm, mas o ópio e seus desejos contidos na nuvem que logo chove, uma esperança para aqueles que dormem, sonham e trazem seus dragões, os revelam. Ele ainda observa com seus olhos opiomaníacos: os chins sem escolha, a margem avarenta dos mundos, o próprio silêncio que sempre trará de volta sua nostalgia.

Aqui se fez presente o percurso à face da miséria, da história e outras histórias. Lembremos, pois, de Thomas de Quincey, o láudano, e da ponte que se fez na patológica situação do chamado "iluminado": este que lê, que espera e, por isso, assim como os fumantes da morte, os sonhadores e os ébrios, são transgressores, criminosos de si que, a dado momento, optaram por matar Deus e fugir do "eu" uno cartesiano.

Partindo de sua dor nevrálgica, Quincey optou pelo ópio e as doses esporádicas, a princípio. Aos sábados, ouvindo Grassini, percebia a música em sua porção de matéria:

¹ BAUDELAIRE. *Paraísos artificiais*, p. 105.

tornava corpo e o tocava, cheirava alecrins. Seu olhar, que de vez em quando turbilhão de sentidos, agora outro: embriagado na ordem, na harmonia suprema que amanece seus campos maduros. E assim durante nove anos. De vez “entrava repentinamente em labirintos, em enigmas de becos, em problemas de ruas sem saída”.² Mas ainda que houvesse a solidão e o silêncio, essas eram “condições indispensáveis aos seus êxtases e devaneios profundos.”³ “Ó justo, sutil e poderoso ópio!... tu possuis as chaves do paraíso!...”⁴

Depois da bonança, a tempestade, diria. Após longa data, o ópio em suas infindas volúpias quiméricas da mente não só de um “comedor de ópio” (o “vulgar”, o chinês), mas ainda de um intelectual, lança mão dos terrores vingativos. O “herói” Quincey e o ópio se tornam um corpo e o desuso soa a destruição: “uma pavorosa dor no estômago, acompanhada de abundantes suores e uma sensação de mal estar generalizado, que nasce da falta de equilíbrio entre a energia física e a saúde de espírito”.⁵ E ainda seus sonhos desnorteantes, fecundando trevas, criando um mundo de pensamentos medonhos. O encontro com a miséria acompanhada de profunda angústia e medo: “procissões fúnebres e magníficas desfilavam diante de seus olhos.”⁶

Em suas descidas a tetricos abismos, figuras da miséria: a China e suas terríveis e assustadoras imagens. A China, consumidora do ópio, da Guerra, dos miseráveis, um presente e os dragões.

Terror em Quincey? No inconsciente coletivo inglês?

Alguém se lembra da China, mesmo a indigente (grosso modo) fechada ao mundo de suas culturas, em seus dragões, no ópio, mas que, de repente, por pura ironia de um mundo

² QUINCEY citado por BAUDELAIRE. *Paraísos artificiais*, p. 112.

³ BAUDELAIRE. *Paraísos artificiais*, p. 112.

⁴ QUINCEY citado por BAUDELAIRE. *Paraísos artificiais*, p. 112.

⁵ BAUDELAIRE. *Paraísos artificiais*, p. 123.

⁶ BAUDELAIRE. *Paraísos artificiais*, p. 127.

argentário, traz a história do tráfico controlado por ingleses? A Guerra? O crime?

Voltemos aos chins, nos cômodos escuros das *fumérias*. Qual a condição para que da procura dos “paraísos artificiais”? Não há conveniência para quem a história coloca à margem? Não, não há. Não há história. A não ser desses que olham as luzes e que, mesmo assim, de palavras a ermo. Não há ensejo, há fuga: o crime, o ópio, a morte.

Dessa maneira, e como resposta, diz-se dos chins dormindo em seus sonhos opiáceos, num mundo escuro onde alguns dormem, outros labutam incertos sem pensarem em um crime que é ainda maior. Sem viver, pendem em seus devaneios maquinados, na sala escura e seus amendoins. E nas histórias que se encontram, imputa-se o Quincey e seus medos: dragões que a cada dia se aproximam, dragões que procuram lugares no paraíso.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. *Paraísos artificiais: o haxixe, o ópio e o vinho*. São Paulo: L&PM Editores, 2007. (L&PM Pocket, 91).

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 2000. p. 103-149. (Obras escolhidas, 3).

COSTALLAT, Benjamim. Os fumantes da morte. In: RESENDE, Beatriz (Org.). *Cocaína, literatura e outros companheiros de ilusão*. São Paulo: Casa da Palavra, 2007. p. 88-95.

PESSOA, Fernando. *Poemas de Álvaro de Campos*. Organização, introdução e notas de Jane Tutikian. Porto Alegre: L&PM, 2006. (L&PM Pocket, 566).

A presença do crime na obra de Plínio Marcos: *Dois perdidos numa noite suja*

Andrea Baruqui Lage

Introdução

A criminalidade presente nas ruas torna-se literatura nos livros, nas crônicas, contos, dramaturgias ou apenas em mais uma reportagem de jornal. O crime ocultado geralmente no registro literário clássico, ganha visibilidade nas mãos de autores que não se desdobram às ameaças do poder público de seu tempo.

A partir de tal afirmação, será estudada a presença do tema crime, na obra *Dois perdidos numa noite suja*, do escritor Plínio Marcos.

Uma breve biografia do autor

Dramaturgo, jornalista, cronista, crítico, ator, palhaço, poeta. Plínio Marcos nasceu em Santos, São Paulo, em 29 de setembro de 1935 e faleceu em 19 de novembro de 1999.

Começou como jornalista no extinto jornal *Última Hora*, em 1968, onde escreveu inúmeras crônicas e reportagens sobre futebol, cinema e, principalmente, sobre a sociedade. Discriminado como criador artístico por mostrar as mazelas do “povo” em uma época de ditadura, onde certamente ninguém queria mostrar a realidade social do país, foi vítima da censura, tendo várias de suas peças teatrais proibidas, crônicas “recortadas” e até demissões de jornais nos quais trabalhava, a mando de órgãos de segurança do regime militar.

A temática social é o foco da sua escrita, os marginalizados pela sociedade e todos aqueles que não se enquadram nos padrões sociais ganham espaço em seu discurso. Prostitutas, malandros, presidiários, mambembes e pais-de-santo, transgressores e fazedores de arte são personagens de sua literatura sem cortes. Freqüentador de

círculo de autores como Pagu (Patrícia Galvão) e Geraldo Ferraz, também construía crônicas *fait divers*, onde o discurso literário é mais jornalístico, com poucos temas, geralmente cotidiano, sem muito rebusco na linguagem, mas que dá voz a uma camada da sociedade excluída aos olhos da elite.

Escreveu diversas peças teatrais, as mais conhecidas foram: *Barrela* (1958), censurada por vinte anos, *Dois perdidos numa noite suja* (1966), *Madame Blavatsky* (1985), *Navalha na carne* (1967) e *Mancha roxa* (1988).

O espetáculo *Dois perdidos numa noite suja*

Escrita e estreada em 1966, em São Paulo, no Bar Ponto de Encontro, a obra foi inspirada no texto *O terror de Roma*, do escritor italiano Alberto Moravia. A história gira em torno de dois personagens, Paco e Tonho, sujeitos completamente distintos, que têm as vidas cruzadas ao acaso pelo destino. Tonho é um pobretão metido a coitado, sai de sua terra natal e vem a São Paulo em busca de um trabalho que lhe possa dar um mínimo de dignidade e acaba se encontrando com Paco, um mau-caráter metido a malandro, com quem dividirá o aluguel de um quatinho. Tonho sonha com um par de sapatos novos, para que possa ficar apresentável e conseguir um emprego mais digno, enquanto Paco planeja ficar rico à custa dos outros. Muito acontece nessa história dramática, até que após um assalto realizado pelos dois parceiros, Paco inferniza Tonho a tal ponto que descontrola o seu amigo e o único resultado é a trágica morte do próprio Paco, assassinado por Tonho.

A relação entre os personagens é de uma instabilidade constante, onde ódio, inimizade, intriga e ao mesmo tempo companheirismo, conectam os dois. Em grande parte do espetáculo ambos ficam dentro de um quarto, um ambiente prisional que mostra em detalhes a transgressão do ser humano, consumidos pela marginalização que a própria sociedade constrói. A solidão e o aparente cárcere levam os personagens à condição abjeta do ser.

*Mas seu clima não é o da lamentação, da autopiedade compassiva. Eles extravasam a amargura na crueldade e no sadismo. Se o mundo foi implacável com ambos, sua resposta é ainda mais severa, até incidir na quebra de todos os valores e no crime.*¹

O ambiente criminal está instalado em toda obra. Tonho tem estudo, pensa diferente de Paco, visa um emprego decente, mas acaba sendo consumido pela violência instalada no companheiro. A exploração do melhor pelo pior, do mais forte pelo mais fraco, eis o tema que a peça desenvolve até a “explosão” final.

Após assaltarem um casal o enredo começa a mudar o curso, os dois discutem sobre a partilha do assalto, Tonho revive a todo instante em sua memória o deboche de Paco sobre a história do tão sonhado par de sapatos novos e as brincadeiras sobre seu envolvimento com o “Negrão” do caminhão, apelidando-o de “boneca do Negrão”. Ao fim da partilha lhe sobram somente os sapatos. Tonho fica extremamente irritado com toda a situação, além dos sapatos não servirem, e tem uma reação contrária a qualquer expectativa esperada.

“No campo de nossa vida, o excesso se manifesta na medida em que a violência suplanta a razão”.²

Observa-se que o pensamento de Bataille resume o acontecido com a personagem Tonho, que muda repentinamente a ação, tornando-se o criminoso. “Explode” em uma loucura momentânea, pega o revólver de Paco, põe uma bala e o ameaça matar; antes, porém, faz o sarcástico Paco usar brinco, dançar e rebolar sobre a mira do revólver, finalizando com um tiro e o matando. Tonho sai de cena se anunciando como “Tonho Maluco! O Perigoso, Mau Pacas!”

¹ MAGALDI. Os marginais do palco. Artigo disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com/osmarginaisdopalco.htm>>.

² BATAILLE. A interdição ligada à morte, p. 62.

Conclusão

A narrativa de Plínio Marcos incomoda e perturba o leitor, pois aborda a verdade do submundo marginalizado e cruel do país.

Um fator presente em *Dois perdidos numa noite suja*, como também em grande parte de sua escrita é a construção de uma dramaticidade que não seria na solução de situações, mas no rompimento dos vínculos, morte ou supressão de uma das partes geradoras da tensão.

Personagens transgressores vivem em estados limites. O imigrante Tonho, deslocado na cidade grande, e a sua inevitável inclusão no mundo do crime, mostram a marca daquele que não dispõe de condições dignas de sobrevivência e sobrevive aos modos miseráveis da injustiça social.

O ser humano sem corte, a diferença social simbolizada por um par de sapatos. Esta é a literatura “pliniana”, que apóia a sua expressividade na dor, nos sentimentos, perturbações e na decadência do ser, não para impressionar, mas para denunciar um sistema excludente e exaltador das classes dominantes.

Referências

- BATAILLE, Georges. A interdição ligada à morte. In: BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: L&PM, 1987. p. 61-65.
- CONTRERAS, Javier Arancibia; MAIA, Fred; PINHEIRO, Vinícius. *Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.
- DOIS PERDIDOS numa noite suja. Direção: José Joffily. São Paulo: Coevo Filmes e Riofilmes, 2002. 1 DVD (100 min), ótico/dolby digital.
- MAGALDI, Sábado. Os marginais do palco. Artigo disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com/osmarginaisdopalco.htm>>. Acesso em: 15 set. 2008.
- MARCOS, Plínio. *Dois perdidos numa noite suja*: peça em dois atos. 3. ed. São Paulo: Editora Parma LTDA., 1984.
- MENEZES, PLÍNIO MARCOS: sítio oficial. Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com/teatro.htm>>. Acesso em: 30 set. 2008.
- QUANTO vale a vida? (Homenagem a Plínio Marcos). Direção: Dino Menezes. Vídeo experimental disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=J6OC_g4ovw0>. Acesso em: 30 set. 2008.
- VIEIRA, Paulo. Plínio Marcos, um homem ungido pela divina ira. *Revista Folhetim*. Rio de Janeiro, v. 8, p. 42-47, dez. 2000.

Considerações sobre a crônica "Visões d'ópio" de João do Rio

Cláudia Parreira Inácio

Para compreender a crônica "Visões d'ópio", de João do Rio, é necessário recorrer ao conceito de *flâneur* que o autor descreve na conferência que abre o livro *A alma encantadora das ruas*.

Essa compreensão se faz necessária, pois a crônica a ser analisada foi escrita por um autor que praticou a, chamada por ele, arte de flanar. Vejamos então o que isso quer dizer:

Para compreender a psicologia da rua não basta gozar-lhe as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos flâneur e praticar o mais interessante dos esportes – a arte de flanar. É fatigante o exercício?

Para os iniciados sempre foi grande regalo. A musa de Horácio, a pé, não fez outra coisa nos quarteirões de Roma. Sterne e Hoffmann proclamavam-lhe a profunda virtude, e Balzac fez todos os seus preciosos achados flanando. Flanar! Aí está um verbo universal sem entrada nos dicionários, que não pertence a nenhuma língua! Que significa flanar? Flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. Flanar é ir por aí, de manhã, de dia, à noite, meter-se nas rodas da população, admirar o menino da gaitinha ali à esquina, seguir com os garotos o lutador do Cassino vestido de turco, gozar nas praças os ajuntamentos defronte das lanternas mágicas, conversar com os cantores de modinha das alfurjas da Saúde, depois de ter ouvido dilettanti de casaca aplaudirem o maior tenor do Lírico numa ópera velha e má; é ver os bonecos pintados a giz nos muros das casas, após ter acompanhado um pintor afamado até a sua grande tela paga pelo Estado; é estar sem fazer nada e achar absolutamente necessário ir até um sítio lóbrego, para deixar de lá ir, levado pela primeira impressão, por um dito que faz sorrir, um perfil que interessa, um par jovem cujo riso de amor causa inveja.

É vagabundagem? Talvez. Flanar é a distinção de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico. Daí o desocupado flâneur ter sempre na mente dez mil coisas necessárias, imprescindíveis, que podem ficar eternamente adiadas. Do alto de uma janela como Paul Adam, admira o caleidoscópio da vida no epítome delirante que é a rua; à porta do café, como Poe no Homem

das Multidões, dedica-se ao exercício de adivinhar as profissões, as preocupações e até os crimes dos transeuntes. É uma espécie de secreta à maneira de Sherlock Holmes, sem os inconvenientes dos secretas nacionais. Haveis de encontrá-lo numa bela noite numa noite muito feia. Não vos saberá dizer donde vem, que está a fazer, para onde vai. Pensareis decerto estar diante de um sujeito fatal? Coitado! O flâneur é o bonhomme possuidor de uma alma igualitária e risonha, falando aos notáveis e aos humildes com doçura, porque de ambos conhece a face misteriosa e cada vez mais se convence da inutilidade da cólera e da necessidade do perdão.

O flâneur é ingênuo quase sempre. Pára diante dos rolos, é o eterno "convidado do sereno" de todos os bailes, quer saber a história dos boleiros, admira-se simplesmente, e conhecendo cada rua, cada beco, cada viela, sabendo-lhe um pedaço da história, como se sabe a história dos amigos (quase sempre mal), acaba com a vaga idéia de que todo o espetáculo da cidade foi feito especialmente para seu gozo próprio. O balão que sobe ao meio-dia no Castelo, sobe para seu prazer; as bandas de música tocam nas praças para alegrá-lo; se num beco perdido há uma serenata com violões chorosos, a serenata e os violões estão ali para diverti-lo. E de tanto ver que os outros quase não podem entrever, o flâneur reflete. As observações foram guardadas na placa sensível do cérebro; as frases, os ditos, as cenas vibram-lhe no cortical. Quando o flâneur deduz, ei-lo a concluir uma lei magnífica por ser para seu uso exclusivo, ei-lo a psicologar, ei-lo a pintar os pensamentos, a fisionomia, a alma das ruas. É então que haveis de pasmear da futilidade do mundo e da inconcebível futilidade dos pedestres da poesia de observação...

*Eu fui um pouco esse tipo complexo, e, talvez por isso, cada rua é para mim um ser vivo e imóvel.*¹

A crônica "Visões d'ópio", objeto de estudo desse texto, começa quando o flâneur e um companheiro perambulavam pelas ruas cariocas, estando exatamente de frente à Rua da Misericórdia, onde tinham ido ver um rapaz eterômano que havia sido encontrado com o crânio partido. Em um momento o guia do flâneur diz que o éter é um vício da aristocracia, mas ele conhece outros mais brutais como o ópio, o desespero do ópio. Nesse momento já é possível perceber as diferenças sociais, a cidade partida, onde os pobres e ricos não

¹ JOÃO DO RIO. Digitalização de *A alma encantadora das ruas* disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bi000183.pdf>>.

compartilham nem mesmo as substâncias entorpecentes que, naquele momento, 1905, ainda não eram criminalizadas.

Ao perceber a surpresa do flâneur ao saber a respeito do ópio na cidade, uma vez que é uma droga do oriente, o seu guia explica que o Rio é porto de mar, é a praia com a vaza que o oceano lhe traz, é um lugar onde há de tudo, vícios, horrores, vários tipos de gente. E detendo-se a tal substância, fala dos chineses que vendem peixe na praia e depois de deixarem o trabalho às cinco da tarde metem-se em casa para as fuméries. Nesse momento surge o convite à prática da arte de flunar. Seguem então para as hospedarias onde os chins estão. Para isso decidem se passar por vendedores de ópio.

A descrição das hospedarias nos demonstra a abjeção do narrador: "e a miséria besunta de sujo e de gordura as antigas pinturas. Um cheiro nauseabundo paira nessa ruela desconhecida."² Na primeira hospedaria em que estiveram viram os chins que se preparavam para a intoxicação e que, contudo, ainda não haviam chegado ao embrutecimento; apesar disso, o que é descrito não soa menos abjeto que o momento em que alcançam tal estado. Há uma vasta sala estreita, comprida e em treva, a atmosfera é pesada, oleosa, sufocante. A candelária revela corpos amarelos, nus da cintura para cima, que se levantam assustados contorcendo braços moles. Há caras emplastradas pelo sorriso de susto e de súplica, beiços amarelos, dentaduras nojentas, olhos de tormento; por esse processo metonímico o leitor percebe o quanto o vício torna esses homens seres abjetos. Percebe-se ainda o informe no momento em que o narrador diz:

O ambiente tem um cheiro inenarrável, os corpos movem-se como larvas de um pesadelo e essas quinze caras estúpidas, arrancadas ao bálsamo que lhes cicatriza a alma, olham-nos com o susto covarde de

² JOÃO DO RIO. Digitalização de *A alma encantadora das ruas* disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bi000183.pdf>>.

*coolies espancados. E todos murmuram medrosamente, com pés nus, as mãos sujas [...]. (grifo nosso)*³

Os companheiros se dirigem a outra hospedaria. Nesse momento, como já havia passado algum tempo, os chins já alcançaram o embrutecimento; dessa forma, até a descrição do ambiente também alcança tal estado:

*caminhamos por um corredor em que o soalho balança e range, vamos até uma espécie de caverna fedorenta, donde um italiano fazedor de botas mastiga explicações entre duas crianças que parecem fetos saídos de frascos de álcool.*⁴

Ao receberem a indicação da sala onde estão os chins há um processo de zoomorfização desses seres viciados que são chamados de porcos pelo porteiro da hospedaria.

Quando foram aos porcos chegaram a um local no qual a atmosfera é esmagadora e repugnante, mas o *flâneur* não recua e vê os chins que se narcotizam em uma cena de lúgubere exotismo. Os porcos, que antes de alcançarem o estado de embrutecimento estavam nus da cintura para cima, agora estão completamente nus; a luz revela olhos sangrentos de homens que mergulham na estufa dos delírios. Há homens roncando estirados, de cócoras, mastigando pedaços da droga, deitados lambendo ópio líquido, todos com o semblante transformado.

Ainda lançando à cena esses seres zoomorfizados o *flâneur* descreve um grupo que se colocou ameaçadoramente em torno dele e de seu companheiro, estendendo os braços tão estranhos e tão molemente mexidos naquele ambiente que ele recuou como se os "tentáculos de um polvo estivessem movendo na escuridão de uma caverna."⁵

O distanciamento, a abjeção do narrador da cena narrada é tamanha que ele sente vontade de vomitar, o

cheiro do veneno o desnorteia. Tendo então seu amigo empurrado os chins o *flâneur* atirou-se à janela, abriu-a, o ar entrou e oscilou a nuvem de ópio e ele caiu de bruços, a tremer diante dos chins apavorados e nus enquanto, lá fora, as estrelas cobriam o céu de verão, ou seja, a sociedade continuava a ignorar a existência desse vício brutal tal qual o *flâneur* no início da narrativa.

³ JOÃO DO RIO. Digitalização de *A alma encantadora das ruas* disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bi000183.pdf>>.

⁴ JOÃO DO RIO. Digitalização de *A alma encantadora das ruas* disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bi000183.pdf>>.

⁵ JOÃO DO RIO. Digitalização de *A alma encantadora das ruas* disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bi000183.pdf>>.

Referências

JOÃO DO RIO. *A alma encantadora das ruas*. Digitalização do livro em formato PDF. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bi000183.pdf>>. Acesso em: 3 set. 2008.

A transgressão em *Histórias de sexo, amor e porrada*

Lucas Ramos Paiva

Pretendo analisar, com o presente trabalho, alguns contos do livro *Histórias de sexo, amor e porrada*, de Chico Júnior. Livro, aliás, que me influenciou na escolha de cursar a disciplina Literatura e Crime com a professora Vera Casa Nova.

Publicado em 1979 pela Editora Codecri como volume de número 56 da Coleção Edições do Pasquim, o livro reúne 25 pequenas histórias sobre sexo, amor e porrada, como o próprio título e a ilustração (figura ao final) anunciam. Como “porrada” entende-se não somente seu sentido literal, como no conto “Porrada todo dia vira monotonia”:

*Pôu. Deu-lhe uma porrada nos córneos, que o melado escorreu solto do canto da boca. A mecânica mais simples: mão na cara, carne no dente, o corte. E aí o sangue desceu como gosta, manso.*¹

Mas também como metáfora às situações críticas e angustiantes pelas quais passam as diversas personagens, como no primeiro conto, “Um dia tinha que melhorar, né”: “A primeira grande porrada que levou na vida foi quando tinha 16 anos e um noivo de 28. Abriu a porta da casa e flagrou a mãe trepando no sofá da sala com o rapaz.”²

Aguinaldo Silva, na orelha do livro, compara as “historietas” de Chico Júnior com as histórias de “A vida como ela é”, de Nelson Rodrigues, sendo aquelas, porém, menos requintadas e elegantes que estas:

outra vez as adúlteras, os loucos, os suicidas, os infelizes, os impotentes, os desonestos brotam por todos os lados: vindos nos trens do subúrbio, saídos do buraco interminável em que se transformou a Tijuca, brotando como ratos dos apartamentos quarto-e-sala de Copacabana, escapulindo das sarjetas fedorentas e dos mictórios infectos do baixo Leblon, eles estão aqui para dizer, através

¹ JÚNIOR. *Histórias de sexo, amor e porrada*, p. 29.

² JÚNIOR. *Histórias de sexo, amor e porrada*, p. 9.

do autor [...]: 'Vejam como acabou esta cidade; há alguns anos, diziam que ela era maravilhosa'.

Roland Barthes, em sua *Aula*, afirma ser bom e necessário que os homens tenham várias línguas, no interior de um mesmo idioma – “tantas linguagens quanto desejos houver” – e defende mais adiante: “que o sujeito futuro conheça, sem remorso, sem recalque, o gozo de ter a sua disposição duas instâncias de linguagem, que ele fale isto ou aquilo segundo as perversões, não segundo a Lei.”³

Em seu livro de estréia, Chico Júnior utiliza as diversas linguagens desses personagens, como gírias de malandros, bandidos e policiais, palavrões, etc. – a linguagem do dia-a-dia dos mais diferentes tipos do carioca do final da década de 1970. No conto “Fazendo igual, só que de arma na mão”, tem-se um exemplo do uso das gírias:

Acendeu um. Botou na roda.

– Aí malandro, dá dois e bota pra rolar.

– Hum, esse é do bom.

*– É o de entortar, pode crer. Veio lá do Leme, mas a informação é de que percorreu altas estradas, desde o Maranhão. Não é essas palhas brabas que andam pela cidade.*⁴

Assim, o autor transgride pela linguagem, pelos temas das drogas, do crime, da sexualidade, da situação política e social do Brasil da época (lembrando que ainda estávamos na ditadura e que, apesar da Lei de Anistia, ameaças e atentados ocorriam, como a bomba no Rio Centro).

Sendo o poder, afirma Barthes, “o parasita de um organismo trans-social, ligado à história inteira do homem”, a linguagem, ou a língua, é o objeto em que esse organismo se inscreve, “desde toda eternidade humana”. Para se livrar do poder só nos resta trapacear a língua com a língua, transgredir: e a literatura nos permite isso.⁵

³ BARTHES. *Aula*, p. 24.

⁴ JÚNIOR. *Histórias de sexo, amor e porrada*, p. 68.

⁵ BARTHES. *Aula*, p. 12.

Nesta multiplicidade de transgressões, como de personagens, Chico Júnior contesta a sociedade de consumo da época, em que a classe média se encontra vislumbrada pelo “milagre econômico”, por produtos importados e carros potentes.

O conto “Na dúvida, mate-se” explora bem essa crítica ao consumismo. Nele o personagem principal, angustiado e “sem maiores motivações” para viver, pensa em se jogar da janela do apartamento. O narrador, em terceira pessoa, faz então um *flashback* de sua vida e foca na tentativa do personagem de se agarrar em alguma coisa para não se matar. Sua vida era sempre a mesma rotina, em que ele buscava a mulher todos os dias na ginástica e “ligava a televisão, jantava vendo televisão, brincava com a filha vendo televisão”, brigava com a filha e com a mulher vendo televisão, enfim, “A televisão nos últimos tempos tinha se tornado a sua melhor amiga”. A mulher desconfia que ele tem uma amante, ao que ele diz: “Não tenho transação nenhuma. Além do mais, uma amante é muito caro e você sabe que a gente vive duro.” Achava que ele não era normal: “Não trepava mais, nem com a mulher nem com as mulheres que gostariam de dar pra ele”.⁶

Tentaram de tudo, sem sucesso, para salvar o casamento: “Um filho, uma análise e salva-se o casamento. Picas”. Aos “sete anos a filha já estava fazendo psicoterapia de apoio, 500 contos a consulta.”⁷

Tentaram ainda algumas coisas: “um Passat, zerinho, novinho, gostosinho, um tesão. – Já pensou, meu bem, rodas de magnésio, volantinho pequeno, bancos anatômicos e reclináveis (hum, quem sabe a gente não dá até umas trepadinhas nele, hein).” Não adiantou. Aproveitaram o carro, mostraram para os vizinhos, “deram duas ou três trepadinhas no banco anatômico reclinável”. Mas depois de um tempo ele

⁶ JÚNIOR. *Histórias de sexo, amor e porrada*, p. 21.

⁷ JÚNIOR. *Histórias de sexo, amor e porrada*, p. 21.

percebeu que “o carro passou a ser uma simples máquina, como não poderia deixar de ser.”⁸

Todos estavam comprando um apartamento no Leblon, e eles não poderiam deixar de adquirir também. “Se fudeu todo, se endividou todo, teve mais uma estafa, fez tratamento psiquiátrico, andou a beira de um enfarte”. E depois nada mudou, “a mesma merda de sempre, mais requintada, cheirando menos, misturada que estava com água de colônia e maresia”.⁹

A única maneira que encontrou foi se matar. E o fez. Ultrapassou o limite do interdito. Fascinou-se pelo abismo profundo e fascinante que é a morte:

*Este abismo é profundo, e não vejo como suprimi-lo. Somente podemos, em comum, sentir a sua vertigem. Ele nos pode fascinar. Este abismo, num sentido é a morte, e a morte é vertiginosa, fascinante.*¹⁰

Afirma Georges Bataille, em *O erotismo*: “o interdito intimida, mas a fascinação introduz a transgressão.”¹¹

Michel Foucault, no “Prefácio à transgressão”, afirma que o século XX terá “descoberto as categorias análogas ao gasto, ao excesso, ao limite, à transgressão: a forma estranha e irreduzível desses gestos sem retorno que consomem e consomem.”¹²

A sexualidade e todos os excessos estão ligados “à morte de Deus”, afirma Foucault, “e ao vazio ontológico que esta deixou nos limites do nosso pensamento”.¹³ Estão ligados, enfim,

*a um questionamento da linguagem por ela mesma em uma circularidade que a violência ‘escandalosa’ da literatura erótica, longe de romper, manifesta desde o primeiro uso que ela faz das palavras.*¹⁴

No livro de Chico Júnior transparecem, de forma bruta como um bofetão na cara, todos esses excessos: o consumo, a sexualidade e o erotismo, os diversos crimes, incluindo o homicídio, o roubo e o suicídio, tratado também como crime, limite último pelo qual passa o personagem da última história analisada:

Ele foi até a janela com esquadrias de alumínio, olhou lá pra baixo, virou a cabeça pra dentro da casa e berrou:

– E sai de baixo.

Cumprindo uma óbvia trajetória descendente, sorrindo pelo meio do caminho, acabou se espatifando em cima de um Puma conversível branco, espalhando sangue pra todo lado e quase atingindo, com a cabeça que se desprende do corpo, a perna de uma senhora.

O dono do Puma, com um Doberman na coleira, estava chegando na horinha.

*– Puta que pariu, esse cara tinha que se jogar logo em cima do meu carro.*¹⁵

⁸ JÚNIOR. *Histórias de sexo, amor e porrada*, p. 22.

⁹ JÚNIOR. *Histórias de sexo, amor e porrada*, p. 22.

¹⁰ BATAILLE. *O erotismo*, p. 13.

¹¹ BATAILLE. *O erotismo*, p. 64.

¹² FOUCAULT. *Prefácio à transgressão*, p. 44.

¹³ FOUCAULT. *Prefácio à transgressão*, p.45.

¹⁴ FOUCAULT. *Prefácio à transgressão*, p. 45.

¹⁵ JÚNIOR. *Histórias de sexo, amor e porrada*, p. 22-23.

Referências

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

JÚNIOR, Chico. *Histórias de sexo, amor e porrada*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

Anexo - Capa de *Histórias de sexo, amor e porrada*



O narrador da *Cidade partida*: um olhar jornalístico ultrapassando os jornais

Luciana de Fátima Cruz Borba
Samantha Costa Melo Ferreira

Breve introdução

A obra intitulada *Cidade partida*, do escritor e jornalista Zuenir Ventura, tem como palco dos acontecimentos sociais – e em especial dos conflitos – a cidade do Rio de Janeiro. O autor inicia seu livro fazendo uma pesquisa rica em detalhes, que dá ao seu leitor uma perspectiva diacrônica, um panorama da sociedade carioca dos “Anos Dourados”. Os resultados dessa pesquisa nos mostram uma cidade tranqüila em que não se distinguiam conflitos marcantes entre classes, e que o que mais parecia atormentar tal tranqüilidade eram os escândalos protagonizados pelos *playboys* e seus “pegas” e os “rebeldes sem causa”, ou “juventude transviada”, fumando maconha em praias desertas. Mas a exclusão dos menos ou nada favorecidos ia se acentuando, de modo que a alta sociedade simplesmente “varria seu lixo para debaixo do tapete”. É, pois, através dessa primeira parte do livro, que o autor chamou “Idade da Inocência”, que o leitor encontra a necessária e brilhante contextualização para bem compreender os fatos atuais: “O Tempo dos Bárbaros” inaugura sua participação como escritor personagem, pois Zuenir, munido de ouvidos atentos, papel e caneta, mergulha na favela para fazer ver, através de seus olhos, a outra realidade carioca.

O escritor jornalista experimenta as mais variadas sensações e segue registrando suas “impressões de viagem a um mundo onde a república ainda não chegou”.

Todavia, há que se registrar que a cidade partida não ilustra somente essa idéia mais imediata, cuja leitura possível é a de que há dois Rios: rico e pobre ou elite e subúrbio ou ainda Bossa Nova e tiroteio.

Infelizmente, essa interpretação preconceituosa de que a favela não é outra coisa senão o centro da promiscuidade, do banditismo, da transgressão, do crime, é a mais recorrente.

É necessário e justo ressaltar que a favela produz cultura, música, arte e intelectuais. Produziu – e continua a produzir – samba e futebol inigualáveis, não por acaso nossas maiores marcas nacionais. Daí, outra leitura possível para o título *Cidade partida* é aquela que retrata os antagonismos intrínsecos à favela, da gente pobre, humilde, que vive marginalizada sem ser, contudo, marginal. Gente que não desfruta de justiça, de governo e que está à mercê da segunda Lei: a dos traficantes. Lei cujo juiz é o próprio chefe do tráfico; a lei da bala, da morte, da punição exemplar; lei cuja execução é imediata e desumana. Não há advogados, tribunais, recursos, apelação. É o autoritarismo explícito. É a lei do crime – altamente – organizado.

Cidade partida: literatura de repórter

*a poesia é mais filosófica e de caráter mais elevado que a história, porque a poesia permanece no universal e a história estuda apenas o particular. O universal é o que tal categoria de homens diz ou faz em tais circunstâncias, segundo o verossímil ou o necessário. Outra não é a finalidade da poesia, embora dê nomes particulares aos indivíduos.*¹

Preciosas são as palavras de Aristóteles para a reflexão que aqui propomos. Ao nos depararmos com um livro apresentado comumente como “livro reportagem”, corremos o risco de concluir, precipitadamente, que se trata de um texto jornalístico, e não literário. Todavia, apesar de narrar fatos verídicos de uma realidade particular, *Cidade partida* traz a visão de todo um universo de crimes e violência que retratam o Rio, o Brasil, o mundo. O repórter relata os fatos à margem

¹ ARISTÓTELES. *Poética*, IX.

dos acontecimentos, o “narrador-repórter” vive-os de perto, de dentro do conflito. É obvio que toda experiência jornalística do autor o acompanha, mas a “transgressão” do jornalismo é de tamanha sensibilidade que só mesmo um universo tão elevado quanto a literatura poderia abarcá-lo. Observemos este trecho do primeiro capítulo da segunda parte do livro:

*Vigário Geral vivia o seu primeiro sábado alegre depois da chacina. “Às cinco da tarde, suas ruas de terra batida fervilhavam de calor e de gente. Muitas coisas iriam me impressionar naquela primeira visita, além da presença ostensiva dos traficantes e suas armas medonhas, uma rotina com a qual eu teria que me acostumar nos dez meses seguintes, passado o susto inicial. A meia hora da Zona Sul, a trinta quilômetros do centro do Rio, eu estava entrando em outro mundo.”*²

No âmbito das significações, torna-se instigante pensar que se não conhecêssemos a história de Vigário Geral, se não soubéssemos quem é Zuenir Ventura, se não fôssemos brasileiros, dificilmente veríamos “reportagem” no texto descrito acima. *Cidade partida* pode perfeitamente ser colocado na estante da ficção. Afinal de contas o narrador nos inclui (nós leitores) tão profundamente nesse outro mundo que a “história” passa a ser o universo literário; mergulhamos no que “o contador do caso” vai nos contar, sem buscar respaldo na realidade. O que vem a ser isso senão *poesia*?

O próprio autor chama a introdução do livro de “Uma crônica *noir*”. Bem ao gosto do estilo *noir*, o mundo da *Cidade partida* é o mundo do crime; com seus guetos sujos, habitados por seres abjetos, policiais violentos e decadentes, tipos ambíguos, enfim, um apanhado de personagens imorais envolvidos em tramas complexas, num ambiente “realista” (coincidentemente real) e ao mesmo tempo sombrio.

Ligia Chiappini Moraes Leite, em *O foco narrativo*, faz uma afirmação interessante a respeito do narrar: “Quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas

² VENTURA. *Cidade partida*, p. 55.

também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou. Por isso, narração e ficção praticamente nascem juntas.”³

Não é nosso objetivo aqui chamar *Cidade partida* de ficção, ou ainda questionar o que o narrador está narrando. Contudo faz-se necessário ressaltar que, no trecho acima, o ver, viver, testemunhar, imaginar, sonhar e desejar estão no mesmo plano; são da ordem da narrativa. Esta que por sua vez é, por excelência, gênero literário.

As particularidades desta *Cidade partida* são visíveis, e mais, são vistas pelos olhos de um escritor (que ironicamente, são também os olhos de um jornalista) que vê (e vive) nela dois mundos distintos: ora se isolam, ora se combatem. Não necessariamente nesta alternância tão precisa. Neste diário de guerra vê-se não somente Vigário Geral ou o Rio de Janeiro; a visão é de uma batalha atemporal. Seja nas invasões bárbaras e queda de Impérios como o Romano, seja no Brasil do século XX ou XXI, seja em qualquer lugar da Terra que conheça as drogas, a violência, a miséria, a corrupção, o crime.

É antagonico, mas é também concernente à humanidade e conseqüentemente a suas formas de representação artística, dentre elas, a literatura. As palavras do próprio Zuenir Ventura (não se referindo a literatura, mas encaixando-se perfeitamente neste contexto) fazem uma breve e clara síntese desse antagonismo:

*Partindo do princípio de que o particular é exatamente o universal. Não é a coisa paroquial do provincianismo, estou pensando no particular mesmo, que tem a ver com o ser humano. Afinal, somos universais porque somos particulares.*⁴

Conclusão

Partindo do particular como constituinte do universal, o autor, que em seu livro-diário conheceu bem de perto e bem de

dentro uma realidade por si só universal, exatamente pelo imenso de particularidades de que é feita, buscou a imparcialidade primeira, buscou ser ouvidos de uma sociedade excluída e reprimida, mas não muda. Relatou o que vivenciou com vistas à fidelidade, ao menos aquela que é possível, pois escrever sobre um fato já parece ser uma violação do mesmo. A leitura de *Cidade partida* traz ao leitor uma possibilidade de aproximação maior ao cotidiano do que a classe média chama indistintamente submundo. O que se vê não parte da perspectiva das lentes dessa própria classe média, por intermédio de filmes muitas vezes “romantizados” sobre a favela. São antes relatos de gente real, de bandido real, de conflito real e de sensações, sentimentos, percepções reais, ainda que se tente ocultar.

³ LEITE. *O foco narrativo*, p. 6.

⁴ Entrevista com Zuenir Ventura disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/asp141020035.htm>>.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poetica, 1992. (Ensaio Classica, 1).
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1993. (Princípios, 4).
- VENTURA, Zuenir. *Cidade partida*. 4. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.
- ENTREVISTA com Zuenir Ventura. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/asp141020035.htm>>. Acesso em: 3 set. 2008.

O inimigo secreto

Eliane Plotz Freitas

Sobre Caio Fernando Abreu

Caio Fernando Loureiro de Abreu nasceu no dia 12 de setembro de 1948, em Santiago (RS). Jovem ainda, mudou-se para Porto Alegre, onde publicou seus primeiros contos. cursou Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, depois Artes Dramáticas, mas abandonou ambos para dedicar-se ao trabalho jornalístico no Centro e Sul do país, em revistas como *Pop*, *Nova*, *Veja* e *Manchete*. Foi editor de *Leia Livros* e colaborou nos jornais *Correio do Povo*, *Zero Hora*, *O Estado de São Paulo* e *Folha de São Paulo*. No ano de 1968 – em plena ditadura militar – foi perseguido pelo DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), tendo se refugiado no sítio da escritora e amiga Hilda Hilst, na periferia de Campinas (SP). Considerado um dos principais contistas do Brasil, sua ficção se desenvolveu acima dos convencionalismos de qualquer ordem, evidenciando uma temática própria, juntamente com uma linguagem fora dos padrões normais. Em 1973, querendo deixar tudo para trás, viajou para a Europa. Primeiro andou pela Espanha, transferiu-se para Estocolmo, depois Amsterdã, Londres – onde escreveu *Ovelhas negras* – e Paris. Retornou a Porto Alegre em fins de 1974, sem parecer caber mais na rotina do Brasil dos militares: tinha os cabelos pintados de vermelho, usava brincos imensos nas duas orelhas e se vestia com batas de veludo cobertas de pequenos espelhos. Assim andava calmamente pela Rua da Praia, centro nervoso da capital gaúcha. Em 1983 transferiu-se para o Rio de Janeiro e em 1985 passou a residir novamente em São Paulo. Volta à França em 1994, a convite da Casa dos Escritores Estrangeiros. Lá escreveu *Bien Loin de Marienbad*. Ao saber-se portador do vírus da AIDS, em setembro de 1994, Caio Fernando Abreu retorna a Porto Alegre, onde volta a viver

com seus pais. Põe-se a cuidar de roseiras, encontrando um sentido mais delicado para a vida. Foi internado no Hospital Menino Deus, onde faleceu no dia 25 de fevereiro de 1996.

O inimigo secreto

“Naturalmente, o homem deve ser bom, ou, ao menos, de boa índole. Se, ocasionalmente, se mostra brutal, isto são apenas perturbações transitórias de sua vida emocional [...] Infelizmente, o que a História nos conta e o que nós mesmos temos experimentado, não fala nesse sentido, mas, antes, justifica a conclusão de que a crença na “bondade” da natureza humana é uma dessas perniciosas ilusões com as quais a humanidade espera seja sua vida embelezada e facilitada, enquanto, na verdade, só causam prejuízo.”

Sigmund Freud. *Ansiedade e vida instintual*.

Em “O inimigo secreto”, Caio Fernando Abreu conta a história de um homem que começa a receber cartas anônimas, assinadas por alguém que se autoneia Inimigo Secreto; cartas essas que delatam atitudes escusas que aquele cometera no passado, num primeiro momento, e que depois passam a narrar fatos mais recentes e muito incômodos para o destinatário. As cartas vão se tornando cada vez mais freqüentes, e passam a chegar todas terças e quintas-feiras num primeiro momento; depois, começam também a vir aos sábados; por fim, todos os dias, impreterivelmente; dias em que a vítima já as espera atormentado pela angústia, o que começa a afetar seu comportamento, deixando-o constantemente tenso, e perturba-o a ponto de transtorná-lo por completo.

Quem seria esse ser ignóbil que quer arruinar sua vida, abalar sua estrutura emocional, cobrar-lhe coisas enterradas num passado que quisera esquecer e superar? Que interesses teria esse Inimigo Secreto? Quem era mais vil, no final das contas? Ele, que cometera atos poucos louváveis no passado, ou aquele que agora desenterrava e lhe cobrava tais atitudes, querendo destruí-lo?

Segundo Freud, “o ego se recusa a ser afligido pelas provocações da realidade, a permitir que seja compelido a sofrer”, assim como “insiste em que não pode ser afetado pelos traumas do mundo externo”,¹ mundo externo que carregava a interdição tantas vezes transgredida pelo personagem de Caio Fernando Abreu. Seu inimigo secreto, por sua vez, não permite ao destinatário de suas missivas ameaçadoras essa recusa. Ao contrário, leva sua vítima, num ritmo constante e calculado – com suas cartas regularmente enviadas – a um turbilhão demoníaco de angústias; angústias de um passado que quis, em vão, esconder, mas que retorna, como um intruso que há tempos andava à espreita e que, numa distração da segurança, consegue voltar à casa de onde anteriormente o quiseram expulsar.

“Mas você não suporta a doença e a morte a seu lado (embora elas estejam dentro de você)”:² e tudo está lá, a postos, esperando uma ocasião para vir à tona. Pode-se comparar essas angústias à vertigem, como postulou Kierkegaard:

*Aquele, cujos olhos são levados a olhar para o abismo, sente vertigem. A causa deve ser encontrada tanto nos olhos quanto no abismo. Se ele não tivesse olhado para baixo...*³

O abismo. A interdição. “A interdição, fundada pelo pavor, não nos propõe apenas obedecê-la. A contrapartida nunca falta. Derrubar uma barreira é em si algo sedutor”, diz Georges Bataille.⁴ A transgressão, nada pode detê-la, multiplica-se, ao contrário. Nada detém a violência, em suma. As transgressões, tantas vezes, e de diversas formas cometidas pelo personagem, lhe são duramente cobradas. A culpa, advento cristão incutido no pensamento ocidental,

¹ FREUD. O humor, p. 190.

² ABREU. O inimigo secreto. In: *Pedras de Calcutá*, digitalização disponível em: <[http://www.esnips.com/doc/2c25b33e-f927-4a95-a02f-6f498154c9d0/Caio-Fernando-Abreu---Pedras-de-Calcutá-\(pdf\)-\(rev\)](http://www.esnips.com/doc/2c25b33e-f927-4a95-a02f-6f498154c9d0/Caio-Fernando-Abreu---Pedras-de-Calcutá-(pdf)-(rev))>.

³ KIERKEGAARD. *Soeren Kierkegaard*, p. 272.

⁴ BATAILLE. *O erotismo*, p. 75.

atormenta sem trégua esse homem e começa a persegui-lo incessantemente, num jogo de suspense e tensão, e parece não haver mais salvação a não ser sua rendição completa. Toda essa perseguição culmina num desfecho impiedoso para consigo mesmo, a transgressão maior: o atentado contra a própria vida.

A transgressão foi tantas vezes sedutora, mas cobrou seu quinhão. Tornou-se fantasma a assombrar a vida do indivíduo, como duplo que retorna a cobrar sua desdita. A consciência do personagem não suportou a imposição das convenções cristãs da bondade intrínseca ao homem, tampouco das regras sociais a este ensinadas. Somente a morte o libertaria da dura interdição que infligiu a si mesmo após tantas transgressões. Reconsiderando Georges Bataille, algo poderia, sim, deter a transgressão: a morte.

Referências

ABREU, Caio Fernando. O inimigo secreto. In: ABREU, Caio Fernando. *Pedras de Calcutá*. Versão digitalizada no formato PDF disponível em: <[http://www.esnips.com/doc/2c25b33e-f927-4a95-a02f-6f498154c9d0/Caio-Fernando-Abreu---Pedras-de-Calcutá-\(pdf\)-\(rev\)](http://www.esnips.com/doc/2c25b33e-f927-4a95-a02f-6f498154c9d0/Caio-Fernando-Abreu---Pedras-de-Calcutá-(pdf)-(rev))>. Acesso em: 5 set. 2008.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.

FREUD, Sigmund. Ansiedade e vida instintual. In: FREUD, Sigmund. *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 103-139. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 22).

FREUD, Sigmund. O humor. In: FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão: o mal estar na civilização e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 188-195. (Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 21).

KIERKEGAARD, Soeren. *Soeren Kierkegaard: textos selecionados por Ernani Reichmann*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1971.

Medeiros e Albuquerque: “Se eu fosse Sherlock Holmes”

Caroline de Souza Amaral

Não é de hoje que intelectuais e críticos literários de boa reputação defendem a tese disparatada de que o romance policial é inviável num lugar como o Brasil, onde o sistema é corrupto, o judiciário moroso, as leis ineficazes e a polícia rudimentar e truculenta. Contudo, é possível enxergar a situação por outro lado, pois em um local onde o próprio crime é reinventado a cada dia com espantosa criatividade, um candidato a escritor policial jamais poderá se queixar de falta de inspiração, sobretudo se ele cultivar o hábito de ler um grande jornal diariamente ou, mais ainda, se tiver um conhecimento prático, adquirido no convívio direto com alguma das forças envolvidas no submundo da violência. A corrupção generalizada e a truculência da polícia, longe de representarem um desestímulo, constituem elementos preciosos que, se bem trabalhados, podem gerar não uma, mas centenas de histórias excelentes, que muito teriam a oferecer em matéria de originalidade não só ao Brasil, mas à Literatura policial contemporânea como um todo.

Muitos escritores tiveram essa percepção e, ao longo do último século, se aventuraram pelo gênero, alguns com êxito. O primeiro de que há notícia foi o jornalista, político e membro da Academia Brasileira de Letras Medeiros e Albuquerque, autor do livro *Se eu fosse Sherlock Holmes*, de 1932, embora muitos creditem o pioneirismo a um advogado de São Paulo chamado Luiz Lopes Coelho, que, nos anos cinquenta e sessenta, publicou os excelentes contos de “O Homem que matava quadros” e “A morte no envelope”, hoje inexplicavelmente esgotados e esquecidos. Outro foi Flávio Moreira da Costa, autor de obras inovadoras como *A perseguição* e *Avenida Atlântica* e vencedor de vários prêmios literários importantes, que continua em franca atividade e

recentemente organizou uma antologia com os melhores contos de mistério da Literatura universal.

Medeiros e Albuquerque foi um grande funcionário público, jornalista, professor, político, contista, poeta, orador, romancista, teatrólogo, ensaísta e memorialista brasileiro. A letra do Hino da República foi escrita por ele e foi ele quem fundou a cadeira número 22 da Academia Brasileira de Letras. Ele era uma inteligência das mais versáteis e brilhantes e tinha uma admiração muito grande pelas histórias de Conan Doyle. Por causa dessa admiração, escreveu o livro já citado anteriormente (*Se eu fosse Sherlock Holmes*), no qual há o conto "Se eu fosse Sherlock Holmes". Neste conto, o narrador-personagem um dia vai à festa de uma amiga chamada madame Guimarães. No meio da festa, o anel desta sua amiga some e ele tenta desvendar o enigma, que é creditado à sobrinha da madame.

Conan Doyle, no qual Medeiros e Albuquerque se inspirava, foi um médico e escritor britânico, mundialmente famoso por suas sessenta histórias sobre o detetive Sherlock Holmes, que foram consideradas uma grande inovação no campo da literatura criminal. Ao fazer o seu curso de medicina na Universidade de Edimburgo, Doyle conheceu o Dr. Joseph Bell, em quem se inspirou muito para criar o seu personagem detetive. O professor possuía surpreendentes métodos de dedução e análise. Já formado, nas horas de ócio que tinha em seu consultório, Doyle começou a esboçar seu detetive. Depois de tentativas e frustrações, ele consegue publicar *Um estudo em vermelho*, história em que há o detetive Sherlock Holmes e seu escudeiro Watson. As histórias de Conan Doyle foram tão bem aceitas pelo público que ele resolveu abandonar a medicina. Em 1893 acontece um fato muito interessante: ao publicar o livro *O problema final*, em que havia a morte de Sherlock Holmes, Doyle é totalmente protestado. O povo saiu à rua em luto, não aceitando a morte do detetive. Por causa de toda essa reação contrária, Doyle

teve que criar uma continuação da história, "ressuscitando" Sherlock Holmes na obra *A casa vazia*, publicada em 1903.

Algumas características do personagem do conto "Se eu fosse Sherlock Holmes" podem ser comparadas às características de Sherlock Holmes. Sherlock Holmes vivia em um apartamento com Watson, seu escudeiro. O personagem e narrador do conto em análise também vive juntamente com seu amigo Alves Calado em uma pensão. Sherlock Holmes era uma pessoa arrogante, que achava estar correta sobre inúmeros assuntos e com palpites certos. Já o conto não nos explicita isto muito bem mas nos leva a deduzir que o narrador (personagem que desvenda o ladrão do anel) também era desta forma. "Fi-lo, porém, prometer que, quando houvesse algum crime, eu o acompanharia a todas as diligências."¹ Ou seja, quando houvesse algum crime, o narrador-personagem disse que tinha que estar lá para dar seu palpite certo. Seu amigo Alves Calado até o desdenhava, provavelmente porque ele era arrogante: "Vais afinal entrar em cena com a tua alta polícia científica?"²

Além disso, pode-se dizer que Sherlock Holmes tinha um lado racional de ser, capacidade de resolver enigmas singulares nos quais utilizava métodos científicos e lógica, capacidade de dedução e um senso de observação impressionante. O narrador-personagem do conto também apresenta o mesmo perfil. Quando houve o roubo do anel, ele tomou as seguintes atitudes: (1) não deixou que mais ninguém entrasse no quarto e nem tocasse em nada; (2) entrou num gabinete e fez um "inquérito policial" com várias mulheres que estavam na festa; (3) disse que a prova de que a senhora era a criminosa era a rosa-chá que ela estava usando, pois havia duas pétalas desta rosa na mesa-de-cabeceira de madame Guimarães. Além disso, o narrador percebeu que a senhora Ramos não havia deixado sua capa

¹ MEDEIROS E ALBUQUERQUE. *Se eu fosse Sherlock Holmes*, p. 89.

² MEDEIROS E ALBUQUERQUE. *Se eu fosse Sherlock Holmes*, p. 91.

no quarto de madame Guimarães como sempre ela fazia, o que indicava que ela não o fizera para não deixar provas de seu crime no local:

– Onde deixaste a tua capa?

– No automóvel. Não quis ter a maçada de subir. A casa era de dois andares e madame Guimarães, nos dias de festas, tomava a si arrumar capas e chapéus no seu quarto.³

O narrador juntou todas as evidências observáveis, assim como Sherlock Holmes fazia.

O roubo e o adultério são duas interdições (dois crimes) que são transgredidas no conto. O roubo do anel de brilhantes de madame Guimarães é o que mais permeia o conto. O narrador-personagem incorpora Sherlock Holmes e tenta desvendar o mistério do roubo. “Não existe interdição que não possa ser transgredida.”⁴ “Derrubar uma barreira é em si algo sedutor.”⁵ Essa sedução pela transgressão é comprovada através do próprio conto: “Mas, à procura de um alfinete, abriu a mesinha-de-cabeceira, viu o anel, sentiu a tentação de roubá-lo e assim fez. Lembrou-se de que tinha de ir para a Europa daí a um mês. Lá venderia a jóia.”⁶

Já o adultério é tratado de uma forma secundária. Quando perguntam a sinhazinha Ramos onde está seu marido, ela responde que ele estaria atendendo uma paciente durante a noite toda. A partir desse acontecimento, todos começam a discutir sobre a questão do adultério. Madame Caldas diz: “Os maridos, quando querem passar a noite fora de casa, acham sempre pretextos.”⁷ O narrador-personagem até diz que ele estava pensando em casar-se, mas que antes ele queria obter um lugar na Inspetoria de Iluminação, pois desta forma ele teria uma desculpa para dar à mulher e a iluminação nunca seria tão bem fiscalizada.

³ MEDEIROS E ALBUQUERQUE. Se eu fosse Sherlock Holmes, p. 90.

⁴ BATAILLE. *O erotismo*, p. 97.

⁵ BATAILLE. *O erotismo*, p. 75.

⁶ MEDEIROS E ALBUQUERQUE. Se eu fosse Sherlock Holmes, p. 94.

⁷ MEDEIROS E ALBUQUERQUE. Se eu fosse Sherlock Holmes, p. 90.

Pode-se dizer que, ao transgredir, a pessoa tem uma experiência abjeta. Sendo assim, pode-se dizer que sinhazinha Ramos teve uma experiência abjeta ao roubar o anel de sua tia. “Sustentam, portanto, a lei, e, com ela, a transgressão, a possibilidade de experiência abjeta.”⁸

Se não houvesse limite, não haveria transgressão. “A transgressão é um gesto relativo ao limite”.⁹ “O limite e a transgressão devem um ao outro a densidade de seu ser: inexistência de um limite que não poderia absolutamente ser transposto.”¹⁰ Se não houvesse o limite relacionado ao roubo, não haveria a transgressão dele. Ou seja, a transgressão só existe porque existem limites. Se não houvesse interdições, não haveria o que ser transgredido.

Pode-se concluir apresentando e deixando como questionamento dois dados interessantes que podem ser encontrados no conto. Primeiramente, o fato de não ser dito o nome do narrador-personagem; ele é apenas chamado de V. pelo Dr. Caldas. Em segundo lugar, pode-se questionar a verdadeira autoria do crime, pois no final do conto o próprio narrador-personagem diz:

*Mas a mulherzinha se vingou: a todos insinuou que provavelmente o ladrão tinha sido eu mesmo, e vendo o caso descoberto antes da minha retirada, armara aquela encenação para atribuir a outrem o meu crime. O que sei é que madame Guimarães, que sempre me convidava para as suas recepções, não me convidou para a de ontem... Terá talvez sido a primeira a acreditar na sobrinha.*¹¹

⁸ MORAES. Georges Bataille e as formações do abjeto. v. 1, p. 114.

⁹ FOUCAULT. *Estética*, p. 32.

¹⁰ FOUCAULT. *Estética*, p. 32.

¹¹ MEDEIROS E ALBUQUERQUE. Se eu fosse Sherlock Holmes, p. 94.

Referências

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- MEDEIROS E ALBUQUERQUE, José Joaquim Campos da Costa de. Se eu fosse Sherlock Holmes. In: COSTA, Flávio Moreira da (Org.). *Crime feito em casa: contos policiais brasileiros*. Rio de Janeiro: Record, 2005. p. 87-95.
- MORAES, Marcelo Jacques de. Georges Bataille e as formações do abjeto. *Outra travessia*, Ilha de Santa Catarina, v. 1, n. 5, p. 107-120, 2ª sem. 2005.

Literatura e crime: uma pequena análise de *O caso Morel*, de Rubem Fonseca

Isadora Almeida Rodrigues

Introdução

Rubem Fonseca é, se não o maior, um dos maiores autores de literatura de crime do Brasil. *O caso Morel*, primeiro romance do escritor, “contém todos os elementos que fariam dele um dos escritores mais influentes da literatura brasileira das últimas três décadas”.¹ Abordando as temáticas do sexo e da morte, uma sendo diretamente relacionada à outra, e perpassando vários outros tipos de crimes, tabus, perversões, além da própria arte, o livro é um prato cheio para aqueles que venham a se interessar por uma obra que aborde a transgressão em todas – ou pelo menos em várias – as suas formas possíveis.

Neste trabalho será estudado um pouco desse romance que tanto oferece para reflexão. Aqui serão discutidas as questões da transgressão e do erotismo, no âmbito da temática do livro, e, no âmbito formal, será vislumbrada a questão do narrador, aspecto de extrema importância para a construção da obra.

O autor

Nascido em Juiz de Fora, no ano de 1925, José Rubem Fonseca, antes de tornar-se escritor trabalhou como policial, o que talvez tenha influenciado no estilo de literatura que resolveu adotar posteriormente.

Afrânio Coutinho, numa apreciação do trabalho do escritor, afirmou:

É escritor dotado de extrema sensibilidade e argúcia no captar de costumes de sua sociedade, nossa sociedade [...] Seu instrumento

¹ Retirado de texto escrito por José Geraldo Couto, colunista da *Folha de S.Paulo*, na quarta-capa da edição de *O caso Morel* feita para a coleção Biblioteca Folha.

*verbal é rico, fluente, natural e denso, uma língua que todos nós, brasileiros, reconhecemos como nossa [...].*²

Já Maria Antonieta Pereira, em *O fio do texto*: a obra de Rubem Fonseca, afirmou que seus leitores

*parecem se situar nesse espaço em que o feio torna-se objeto de reverência, ao permitir a passagem para um outro estado, resultante de situações-limite tão tensas e cruéis como a própria morte, literal ou metafórica, que referem.*³

De fato, a obra de Fonseca nos passa essa impressão e, citando Aristóteles, a autora demonstra que o prazer ao se ler um texto está presente, ainda que este não tematize o belo.⁴

A obra de Rubem Fonseca, portanto, assim como a literatura de crime em geral e outros tipos de literatura que tratam do feio, do errado, do abjeto, exerce uma forte atração sobre o leitor, que se deleita com as descrições cruas das cenas mais grotescas.

Sobre o todo da obra de Fonseca, vale a pena citar mais um trecho do livro de Maria Antonieta, em que ela afirma:

*A obra de Rubem Fonseca apresenta essa oposição entre o espírito dionisíaco e apolíneo, pela encenação simultânea dos sentimentos e impulsos mais primitivos e arrebatadores, ao lado das reflexões distanciadas, imagens sedutoras e planos meticulosos traçados com serenidade. O corpo apolíneo, fulgurante e lúcido, contracena com outro corpo, passional, mutante e impetuoso na construção das personagens. O jogo literário torna-se interrogativo e escorregadio: a tematização do macabro, perecível e violento é atravessada pelo desejo apolíneo da beleza e do equilíbrio das aparências. O culto do corpo e a conseqüente preocupação em estetizá-lo caminham lado a lado com sua violentação, decadência e morte.*⁵

Embora este trecho trate da obra de Fonseca como um todo, ele pode ser facilmente tomado como se tratando diretamente da obra a ser estudada. Veremos o porquê a seguir.

² COUTINHO. *O erotismo na literatura*, p. 26.

³ PEREIRA. *O fio do texto*, p. 13.

⁴ PEREIRA. *O fio do texto*.

⁵ PEREIRA. *O fio do texto*, p. 13.

Erotismo ou pornografia?

Não se pode negar que a obra de Fonseca está fortemente marcada pela temática da sexualidade. Abordada de forma direta, sem metáforas, sem censura, a sexualidade como é trabalhada aqui chega a chocar até mesmo os mais impudicos. Poderia então ser essa falta de dedos perante assunto ainda tão escondido, tão controverso e, quando abordado, ainda tão romantizado – mesmo nos dias de hoje, mais de quarenta anos após a publicação dos primeiros livros do autor aqui discutido – considerada literatura? Uma literatura marcada pelo erotismo ou simples pornografia?

Tal discussão se deu de maneira bastante acalorada nas décadas de 1960 e 1970, época do lançamento de seus seis primeiros livros, época em que pairava a censura no Brasil. Embora se possa pensar que tal discussão já é, portanto, velha e sem importância, deve-se lembrar que a censura oficial já não age como antes; no entanto muitas vezes os próprios leitores acabam por exercer uma censura informal ou, pelo menos, por levantar este tipo de questionamento.

Afrânio Coutinho contrapõe literatura erótica e literatura pornográfica:

*De um lado, a literatura erótica de valor artístico e do outro, a literatura pornográfica, sem mérito artístico, visando apenas a despertar, como afrodisíaco, o instinto sexual, e sua intenção é sobretudo comercial.*⁶

O mesmo Coutinho responde à indagação feita anteriormente, afirmando:

Os livros de Rubem Fonseca são obra de arte literária no melhor sentido, seja pela sua língua viva e franca, seja pelo uso de todos os recursos técnicos da arte ficcional moderna, seja pela segura e arguta visão dos costumes sociais contemporâneos. Não condena, e não é essa a função da arte; expõe. Se são feios os seus quadros, a culpa não é sua, mas de todos nós, da sociedade que não soubemos ainda

⁶ COUTINHO. *O erotismo na literatura*, p. 25. Este livro foi publicado a partir de um parecer dado por Coutinho como "perito do Meretíssimo Juiz Federal da 1ª Vara na Ação Ordinária movida pelo escritor Rubem Fonseca contra a União Federal (Proc. n. 9.343)", em 15 de janeiro de 1979.

*liberar das mazelas, que alguns julgam inerente à natureza humana. A arte de todos os tempos as retratou.*⁷

A obra

Paul Morel, um artista de vanguarda, está na prisão, acusado de um crime que nem ele mesmo sabe se cometeu. Para os leitores, o motivo da prisão permanece um mistério até aproximadamente o meio do livro, em que se descobre que ele é o principal suspeito pela morte de uma de suas amantes, Heloísa (ou Joana, de acordo com a narrativa de Morel). Encarcerado, o artista resolve escrever um livro e para isso pede a ajuda de Fernando Vilela, um ex-policia que desistiu da profissão para se dedicar à literatura – uma espécie de *alter ego* do autor, Rubem Fonseca. Ele acaba por escrever uma biografia – pelo menos é desta forma que Morel classifica seus escritos.

A narração de Morel fica intercalada com uma outra narração num momento mais presente, que conta os encontros de Morel com Vilela, suas conversas a respeito do livro e que conta também, à medida que se avança a história, o desenrolar da investigação de Vilela, o qual apresenta fortes dúvidas a respeito da culpa do acusado.

Há, portanto, duas histórias sendo narradas simultaneamente: a história da vida de Morel, narrada por ele mesmo, e a história de Morel na prisão, narrada por um narrador em terceira pessoa. A primeira história pode ser classificada como uma biografia e a segunda como um romance policial.

No que concerne à temática da transgressão, como já afirmado, o livro é um prato cheio para estudo. Ainda que o crime central seja o assassinato, vários outros crimes são cometidos por personagens da trama, tais como:

- Uso e venda de drogas: ao procurar por Khaiub, um guru o qual Morel precisa encontrar para apresentar a Elisa, Morel acaba por comprar e dar de presente uma grande

quantidade de cocaína a um possível informante. Elisa, em outro trecho, faz uso de maconha; e Morel faz uso de cocaína na prisão.

- Pedofilia: o cunhado de Carmem (ou Lílian), que mantém relações sexuais com a babá de nove anos de idade.

- Incesto: Sônia, moça com quem Joana tem uma experiência homossexual, mantinha uma relação incestuosa com o pai.

- Estupro: o mesmo cunhado de Carmem comete estupro contra ela.

- Roubo: Félix, o “bode expiatório” do crime, já havia sido preso por roubo.

Além dos crimes propriamente ditos, o livro ainda aborda outros temas encarados como, no mínimo, transgressões:

- Luxúria: Paul Morel leva uma vida bastante promíscua, tem relações sexuais com um número enorme de mulheres, participa de festas em que ocorrem orgias e comete, principalmente com Joana, inúmeros atos sadomasoquistas, um deles culminando na morte da moça.

- Prostituição: Carmem, uma das namoradas de Paul, trabalha como prostituta.

- “Poligamia”: Paul Morel não se casa com várias mulheres, mas decide viver com três. Eles constroem, assim, uma família nada tradicional.

- A arte: os próprios personagens demonstram consciência desta visão da arte como transgressão. Em certo momento Morel diz, a respeito de Lílian: “Ela tinha sido puta, eu, artista, dois marginais obrigados a desconfiar um do outro.”⁸

O caso Morel ainda aborda temas “tabu”, como a impotência. Paul “broxa” pelo menos duas vezes ao longo do livro e, no entanto, lida com isso de forma bastante natural – o que não acontece com a maioria dos homens. Fala de

⁷ COUTINHO. *O erotismo na literatura*, p. 28.

⁸ FONSECA. *O caso Morel*, p. 182.

beleza, descreve a beleza de Joana, a esbelteza de Joana. Não trata, todavia, dessa beleza nos moldes tradicionais. Ele fala da bunda rija de Joana, das coxas, dos seios. Não tem medo também de expressar o que lhe desagrada. Ao ver a bunda não tão rija de Ismênia (ou Aracy), não hesitou em contar que o defeito fez com que nem mesmo conseguisse prosseguir na relação sexual. Morel ainda se deleita imaginando Elisa a envelhecer num hospital para idosos após um episódio em que esta se nega a manter relações sexuais com ele, “tratando a questão da velhice de maneira cruel e agônica”.⁹ Tudo isso faz com que percebamos uma grande importância dada à beleza física, à juventude; importância que caminha lado a lado com a experiência do abjeto, também fortemente presente, como afirmado no texto de Maria Antonieta Pereira anteriormente transcrito.

No âmbito da teoria, há alguns aspectos que chamam muito a atenção. Em razão dessas duas histórias, é possível que sejam dois os protagonistas do livro. Paul Morel, claro, como o protagonista de suas memórias, e Fernando Vilela, como o protagonista da investigação, do romance policial. Outro aspecto importante, e que será tratado de forma mais detalhada a seguir, é a questão do narrador e dos níveis narrativos passíveis de observação na obra.

O narrador

Ainda na perspectiva de que há duas histórias que, ao mesmo tempo que caminham paralelamente, se encontram em alguns pontos, pode-se afirmar a presença de dois narradores.

O primeiro, o *narrador protagonista* Paul Morel, que, de acordo com a teoria de Norman Friedman, citada por Ligia Chiappini Moraes Leite em *O foco narrativo*, “narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas

percepções, pensamentos e sentimentos”.¹⁰ Morel é o protagonista e autor de sua história, é narrador-protagonista e narrador-autor; contudo não tem conhecimento de tudo o que aconteceu, nem mesmo quando estava presente. Põe-se em xeque a confiabilidade desse narrador quando as duas histórias começam a se cruzar. Não se sabe se Paul Morel é de fato o assassino e nem mesmo se o que ele conta em seu relato de fato ocorreu. Isso fica bastante claro numa passagem em que o narrador relata uma festa a que compareceu em que havia na sala “uma meia dúzia de pessoas nuas”,¹¹ mas mais à frente, durante o interrogatório do anfitrião da mesma festa, este afirma que “ninguém, como ele [Morel], andou nu pelos corredores ou se embriagou a ponto de ser carregado para casa”.¹²

Ligia Chiappini Moraes Leite, ao citar *Grande sertão: veredas*, explica que, como não há nenhum narrador onisciente, “tanto Riobaldo como os leitores vivemos numa ambigüidade estranha em relação a Diadorim”, mas alerta que Riobaldo, diferentemente do leitor, não ignora o que vai acontecer. Ele sabe o que aconteceu, uma vez que está rememorando o passado, “mas o rememorar procura também captar – encenando – as suas próprias impressões, reações, pensamentos na época em que os fatos se passaram [...]”.¹³ No caso de Paul Morel, acontece algo bastante semelhante. Quando lemos suas aventuras com Joana, não há como saber que ela será morta. Não sabemos disso não porque o autor ignora o que acontecerá, mas porque o Paul daqueles momentos de prazer não o sabia. O narrador rememora os acontecimentos, assim como Riobaldo, evidenciando suas impressões na época em que aconteceram.

O segundo narrador, da história num tempo posterior em que Morel já se encontra preso, é um *narrador onisciente*

¹⁰ LEITE. *O foco narrativo*, p. 43.

¹¹ FONSECA. *O caso Morel*, p. 85.

¹² FONSECA. *O caso Morel*, p. 162.

¹³ LEITE. *O foco narrativo*, p. 44.

⁹ PEREIRA. *O fio do texto*, p. 75.

neutro. Embora seja onisciente, o narrador evita tecer comentários a respeito do que sentem os personagens. Em alguns momentos chega a mostrar o que pensaram, como no trecho: "Vilela se despede de Gomes. Sente-se frustrado."¹⁴ Entretanto, intervenções como esta são bastante raras. O narrador evita inclusive as descrições mais detalhadas. O que se pode ver nessas partes da narrativa é que predominam os diálogos.

Esse tipo de narrador, de acordo com Ligia Chiappini Moraes Leite, é muito apropriado a um tipo de romance policial americano da década de 1930. Ela ainda afirma que tal estratégia de evitar a descrição de sentimentos dos personagens, em especial do detetive (no nosso caso, Vilela), faz com que se tornem enigmáticos, misteriosos, característica fundamental em romances policiais.¹⁵

Ainda que sejam estas as duas principais narrações presentes na obra, dentro delas há várias outras pequenas narrações. Merecedoras de maior destaque são o diário de Joana e os laudos de Exame Pericial e de Exame Cadavérico. Pode-se afirmar que essas pequenas narrações fazem parte de outros níveis narrativos.

Os níveis narrativos

De acordo com Gérard Genette, uma *metanarrativa* é uma segunda narrativa contida na primeira, e a *metadiege*se "é o universo dessa narrativa segunda como a diegese designa [...] o universo da narrativa primeira".¹⁶

Sendo assim, pode-se dizer que as narrativas de Joana, dos peritos, dos médicos legistas, bem como um número enorme de pequenas narrações presentes na obra, são metanarrativas, ou narrativas metadiegéticas, e que quase todos os personagens do livro são "metanarradores".

¹⁴ FONSECA. *O caso Morel*, p. 162.

¹⁵ LEITE. O foco narrativo.

¹⁶ GENETTE. *Discurso da narrativa*, p. 227.

Ainda de acordo com Genette, há três tipos de narrativa metadiegética. O primeiro tipo, no qual se pode inserir a narrativa de Joana em seu diário, "é uma causalidade direta entre os acontecimentos da metadiegese e os da diegese", isto é, um acontecimento que conduziu à situação presente.¹⁷ É fácil perceber que o diário de Joana é desse primeiro tipo, uma vez que foi a narração contida neste que levou os policiais a desconfiarem e prenderem Paul Morel. O segundo tipo "consiste numa relação puramente temática que não implica, pois, nenhuma continuidade entre metadiegese e diegese".¹⁸ E por fim o terceiro tipo, no qual parecem se encaixar as outras metanarrativas de *O caso Morel*, que

*não comporta nenhuma relação explícita entre os dois níveis da história: é o próprio ato da narração que desempenha uma função na diege*se, independente do conteúdo metadiegético: função de distração, por exemplo, e/ou obstrução.¹⁹

Conclusão

O caso Morel, além de ser um ótimo livro para o estudo da literatura da transgressão, abordando tipos vários de contravenção numa linguagem direta, sem eufemismos ou censuras e narrativa policial bem-estruturada, é um ótimo livro para ser trabalhado pela teoria literária, pela sua diversidade de linguagens – o popular e o erudito sempre convivendo –, sua construção de personagens, que é feita de uma forma na narração de Morel – a partir de sua perspectiva – e de outra na narração do romance policial, sua abordagem do erotismo, suas visões a respeito da arte. Neste trabalho foi dada apenas uma pincelada a respeito da estrutura complexa de narração dentro da narração, de narração paralela à narração. Contudo este assunto, bem como todos os outros anteriormente citados, ainda podem e devem ser mais explorados.

¹⁷ GENETTE. *Discurso da narrativa*, p. 231.

¹⁸ GENETTE. *Discurso da narrativa*, p. 232.

¹⁹ GENETTE. *Discurso da narrativa*, p. 232.

Referências

COUTINHO, Afrânio. *O erotismo na literatura: o caso Rubem Fonseca*. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1979.

FONSECA, Rubem. *O caso Morel*. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003. (Biblioteca Folha, 7).

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, [197-].

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 8. ed. São Paulo: Editora Ática, 1997. (Princípios, 4).

PEREIRA, Maria Antonieta. *O fio do texto: a obra de Rubem Fonseca*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2000.

“Gambés”: a ótica do policial

Marina Angélica Magela Borges

Quem não conhece o escritor e roteirista Marçal Aquino pode se assustar ao ler sua biografia pela primeira vez. Escritor de livros juvenis, poesias, contos e romances, além de roteirista de cinema, com obras originais e adaptadas, tem no gênero policial e na temática do crime os assuntos mais recorrentes de seus escritos.

O conto “Gambés”, objeto desta análise, não foge ao gênero e à temática caros ao autor, mas os aborda de forma pouco usual em relação aos outros escritos do gênero e já prenunciada no título: sob a ótica do policial. O título já anuncia isso, ainda que não de forma explícita. Apesar de não haver menções à palavra em dicionários da língua portuguesa como o *Houaiss* e o *Aurélio*, a palavra é conhecida das ruas. “Gambé” é gíria usada nas ruas, não apenas por bandidos, sinônimo de policial. Empregada muitas vezes com tom pejorativo. Como título do conto de Marçal Aquino, no plural, já dá pistas para o que vem a seguir. No plural, insinua que dois ou mais policiais estarão no conto. A origem das expressões casa, ainda, com o local onde a história se desenrola e de onde vem suas causalidades: a rua. Estas relações expostas pelo título, aparentemente simples e óbvias, não o são. Elas se mostram e se confirmam após a leitura do conto.

Marçal mostra o mundo da marginalidade sem *glamour* e carrega nas tintas usadas. A violência é explícita e, neste conto, corriqueira. Ninguém é santo, a começar pela própria polícia. O delegado tem suas virtudes, mas também tem seus vícios, como explicita o trecho inicial do conto:

delegado Rabelo, doze anos de polícia, três elogios na folha de serviço, uma advertência – sumiço de um inquérito envolvendo contrabandistas – e uma punição por abuso de autoridade. O

*delegado, naquele dia, estava mais preocupado com a queda de seu cabelo do que com sua carreira policial.*¹

A narrativa é muito clara, concisa e direta. A princípio, o leitor acredita que a história trata de uma perseguição policial. Mais para o meio do conto, ele percebe que não é bem assim. O que importa para o delegado Rabelo não é pegar o Zé Mário fugitivo da prisão, e sim dar mais um capítulo, talvez o final, à série de perseguições e medidas de força entre os dois. O sucesso do delegado depende da captura e morte de Zé Mário, e vice-versa. Para conseguir seu intento e vencer a rixa antiga, o delegado não hesita em envolver o investigador Lino, um “pobre-diabo” que se preocupava mais com sua dor de dente que com o trabalho a ser feito, a namorada e a mãe de Zé Mário.

A forma como o autor escreve, já descrita acima, contribui, até mais que a trama, para dar agilidade à história. Além da forma e da linguagem escolhidas, a não utilização de travessões para exprimir os diálogos reforça a agilidade do texto. As falas das personagens não quebram a “correria” do texto, exprimindo assim toda a tensão que perpassa a situação. Outro aspecto interessante da construção é a forma como o autor entrecorta a situação tensa com pensamentos absolutamente mundanos exprimidos por seus personagens, sobretudo por Lino, que pensa no café e na dor de dente mais do que no serviço que está executando.

Outro ponto interessante da forma de narrar é que o narrador, onisciente, só apresenta a versão dos policiais. Ele descreve os ambientes, mostra as falas de Neide e da mãe do Zé Mário mas apresenta mais a fundo apenas os policiais e sua ótica. Nem mesmo quando os dois já receberam seu desfecho final isso muda. Marçal Aquino introduz outras falas, mas nunca outros pensamentos ou óticas.

O conto “Gambés” é dividido em três partes:

¹ AQUINO. Gambés, p. 343.

“Tocaia” – quando o autor descreve em linhas gerais a personagem, o acontecimento – Zé Mário fugiu da prisão – e o plano do delegado para “acertar as contas” com ele: armando tocaia na casa de sua namorada, esperando que ele chegue lá para ser surpreendido.

“Lixão” – descreve um evento anterior ao que está em curso no conto. O delegado Rabelo leva seu irmão, que teve a filha adolescente assassinada há pouco tempo, à presença do assassino da menina e tenta fazer com que ele o mate. Frente à hesitação do irmão, o delegado cuida de acabar com a vida de mais um marginal, para que ele não faça aquilo novamente.

“Zé Mário” – trata-se do desfecho da tocaia, quando Zé Mário aparece. É, ainda, o fim da disputa entre os dois.

A segunda parte, “Lixão”, merece atenção especial. Ela mostra a banalidade da morte e como ela faz parte dos dias de hoje. O delegado, que teve uma sobrinha assassinada pouco tempo antes do momento em que se passa o conto, encontra o algoz, Baianinho, e, mesmo estando no sistema, resolve fazer justiça com as próprias mãos. Ele chama o pai da menina para matar o marginal num local sugestivo, um lixão. É mais um dejetivo, dessa vez humano, para ser depositado no local. Como é um marginal, ninguém vai se importar. Frente à recusa do pai da menina, Rabelo mata ele mesmo Baianinho com um tiro na cabeça. Isso feito, justifica-se dizendo que o mal deve ser cortado e que aquele não mataria mais ninguém. Duas frases do delegado nesse trecho são emblemáticas: “É por isso que esta merda está do jeito que está. Ninguém tem coragem de fazer o que tem que ser feito” e “é um vagabundo a menos no mundo. Esse não vai matar a filha de mais ninguém”.²

Outro trecho importante:

Tem outros baianinhos soltos por aí.

² AQUINO. Gambés, p. 350.

'Tem mesmo', o delegado disse. 'Mas se depender de mim, a vida deles é curta'.³

A violência e a morte na rua, mundo do delegado, são assim: gratuitas, parte do jogo. Isso causa estranhamento ao irmão dele, que é assaltado pela violência e pela morte e não sabe o que fazer diante delas; mas é uma situação comum para o delegado, que acredita ser dever dele "limpar" as ruas dos maus elementos. É ainda seu dever vingar a morte de um dos seus, de uma das pessoas que faz parte de seu mundo. Essa temática é corriqueira nos dias de hoje, seja em outros livros, seja no jornalismo ou no mundo da rua.

A morte é, ainda, algo ordinário. Isso é expresso pela seguinte passagem:

*Havia um rádio acoplado ao painel do carro, no qual uma voz metálica, em meio a chiados e zumbidos de estática, recitava de um jeito monótono as ocorrências da noite. Num bar do centro, um homem esfaqueara uma mulher; um posto de gasolina fora assaltado na Zona Leste; na Zona Sul, suspeitos de arrombar uma farmácia tinham reagido a tiros à abordagem de uma viatura e eram perseguidos pelas ruas; uma briga de vizinhos numa favela, não muito longe de onde passavam naquele momento, acabara em um incêndio que consumia vários barracos.*⁴

Entre as várias ocorrências da noite, a morte é apenas mais uma. Causa espanto a quem não está acostumado à rotina policial, mas não a quem é delegado ou investigador.

Georges Bataille, em seu livro *O erotismo*, trabalha a questão da interdição ligada à morte. O homem, devido ao trabalho, vem se afastando da violência, exceto em casos como guerras, onde a violência e a morte são aceitos e até mesmo desejáveis. Matar alguém é transgressão, até mesmo à Bíblia e ao seu mandamento de "Não matarás". Temos medo e fascínio pela morte, e o cadáver, ser abjeto, é enterrado por meio de nosso trabalho, protegido dos animais e afastado de nossos olhos.

³ AQUINO. Gambés, p. 350.

⁴ AQUINO. Gambés, p. 347.

Uma parte do pensamento de Bataille é importante para entender como a morte passa a fazer parte do cotidiano. Para ele, a princípio, a comunidade é separada da violência pelo trabalho. Mas fora do tempo dessa atividade, fora desses limites, ela pode voltar à violência e se entregar ao homicídio na guerra que a opõe a uma outra comunidade. Para o autor:

*Em dadas condições, por um certo tempo, o homicídio dos membros de uma certa tribo é permitido, ele é até necessário. Contudo, as mais loucas hecatombes – a despeito da pouca importância dada por aqueles que delas se tornam culpados – não suspendem inteiramente a maldição que atinge o ato de matar. Se, às vezes, rimos quando a Bíblia ordena "Não matarás", a insignificância que atribuímos ao mandamento é enganadora. Derrubado o obstáculo, a interdição escarnecida sobrevive à transgressão. O mais sangrento dos homicídios não pode ignorar a maldição que o atinge. Pois a maldição é a condição de sua glória. Transgressões multiplicadas não podem acabar com a interdição, como se a interdição fosse apenas o meio de marcar com uma gloriosa maldição o que ela rejeita.*⁵

Como já foi dito anteriormente, ninguém é santo nesse conto. Cada um carrega a sua desonestidade. Zé Mário e o delegado Rabelo têm uma rixa e só estarão satisfeitos quando um matar o outro. E, para isso, não hesitam. Isso causa mais estranheza da parte de Rabelo, que deveria punir bandidos na forma prevista em lei. Mas sua relação pessoal com Zé Mário não permite que isso ocorra. Polícia e bandidos vivem uma guerra, onde o homicídio de uma "tribo" contra a outra é até mesmo desejável e necessário. Ainda assim, não são perdoados e não escapam à maldição. O destino de Rabelo foi selado na primeira vez em que prendeu Zé Mário. E o destino de Zé Mário foi ainda mais marcado ao dar cabo de Rabelo. A vingança da "tribo" virá. E assim será sempre, num círculo vicioso.

Ao final do conto, temos a sensação de que, desde o início, era possível saber que o destino de Rabelo e Lino já estava selado e que eles estavam abusando da própria sorte. E, se não se pára para refletir, tem-se a impressão de que a

⁵ BATAILLE. *O erotismo*, p. 75.

violência expressa no conto é algo absolutamente normal. E talvez até o seja para quem vive nas ruas e lida diretamente com ela. Mas para os que são como o irmão de Rabelo, essa violência será mais um motivo para pesadelos estranhos madrugadas afora.

Referências

AQUINO, Marçal. Gambés. In: COSTA, Flávio Moreira da (Org.). *Crime feito em casa*: contos policiais brasileiros. Rio de Janeiro: Record, 2005. p. 341-357.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.

Romance Negro: breve análise da obra de Rubem Fonseca

Virgínia Gomes Junqueira

A modesta análise reservada a estas páginas se ocupa de um dos principais contos do livro *Romance Negro*, de Rubem Fonseca. Dono do nome que empresta ao livro de contos, *Romance Negro* dá um grande destaque na literatura policial brasileira, à qual confere elementos inéditos.

O conto tem ambientação européia, as personagens são estrangeiras e ligadas ao circuito literário. Em meio a uma conferência literária no interior da França, o aclamado escritor Peter Winner se apresenta pela primeira vez em público, e lança aos espectadores – e leitores – uma charada inusitada. Partindo das premissas em debate, de que não há crimes perfeitos, Winner as contraria garantindo ser, ele próprio, um criminoso. A quebra de paradigmas da literatura policial em *Romance Negro* formata uma nova perspectiva de leitura, a partir do momento em que nega aos detetives a tarefa de encontrar um assassino, mas lhes confere o desafio de detectar o crime e a vítima. Essa inversão de peças para o quebra-cabeça do crime aparece como ponto de partida para a narrativa confidencial à mulher de Winner, a agente literária Clotilde.

Ainda na conferência, um editor presente na platéia delata Peter Winner como o assassino de Peter Winner: para ele, a literatura em debate do autor norte-americano de nada se assemelha com suas obras anteriores, cuja última publicação havia sido a pelo menos dois anos antes. Tomando conceitos barthesianos de *autor*, tentamos relacionar a afirmação do espectador frente à noção do que seria um autor, em sua função de emitir sentidos. Para Barthes, cabe ao leitor associá-los e estabelecê-los, na medida em que a figura real do autor se esvai durante o estudo de uma obra literária.¹

¹ BARTHES. A morte do autor.

Se Roland Barthes estivesse presente em tal conferência poder-se-ia dizer que, se fosse de seu feitio pronunciar-se em semelhantes circunstâncias, sua resposta ao editor estaria na horda do estilo, e que não caberia ali discutir sobre o nome social de Peter Winner, visto que tal nome não exerce sua personalidade sobre a escrita. Se assim fosse, poder-se-ia dizer também que haveria um equívoco para a teoria aplicada de Barthes.

A narrativa em primeira pessoa da personagem Peter Winner à sua esposa Clotilde é um grande diferencial na básica literatura do gênero no Brasil. Sob epígrafe inebriada de Poe,² a narrativa se declara num jogo de imagens e significações semelhantes à partenogenética boneca russa. A personagem se abre dentro de sua própria narrativa e, dentro desta, outra personagem se revela. Peter Winner revela ser, na verdade, John Landers, o assassino de Peter Winner. Essas personagens se encaixam em uma relação análoga ao brinquedo, embora não seja explícita a dimensão das peças. Seria John Landers que sai da carapaça de nome Peter Winner? Ou não seria o renomado Peter Winner uma das peças internas da *matrioschka* John Landers?

Sob o domínio da *morte do autor*, o impulso imediato de excluir o indivíduo Rubem Fonseca, que trabalhou anos na polícia do Rio de Janeiro até se vir apto a lecionar sobre o assunto na Fundação Getúlio Vargas, dialoga com a noção de não-lugar do autor. Para Foucault, uma narrativa fictícia em primeira pessoa não remete à pessoa física que a escreveu, mas a seu *alter ego*, “cuja distância relativamente ao escritor pode ser maior ou menor e variar ao longo da própria obra”.³ É nesse elo entre o real e o simbólico que se encontraria o autor.

Outro aspecto que conduz a narrativa é a constante referência a Edgar Allan Poe como patrono da literatura policial na América que investiu na construção metafórica de seus personagens. “William Wilson” é um de seus belos

² *All that we see or seem is but a dream within a dream* ('tudo o que vemos ou parecemos ver não passa de um sonho dentro de um sonho').

³ FOUCAULT. *O que é um autor?*, p. 55.

contos psicológicos, no qual um homem toma o lugar de seu sócia. John Landers toma o lugar de Winner – dando relevância ao significado do nome, remetemo-nos ao “vencedor”, o oposto do professor ginásial cujos livros são rejeitados pelas editoras. Assim como em Poe, signos mórbidos e sombrios circulam pela obra, muito embora haja um grande diferencial decorrente da diacronia do uso do léxico e outros ícones. Enquanto Poe relatava o banquete de um gato negro com a cabeça de uma defunta emparedada, ou a extração dos alvos dentes de Berenice, que jazia, Rubem Fonseca se utiliza do mórbido erótico e animalesco, do escatológico, do coloquial. A relação sensual que se encontra nas cenas íntimas do casal John e Clotilde, que mais se assemelhava a um lagarto – e era isso o que a tornava tão excitante – completa a atmosfera sombria do festival que “se realiza num local escuro que parece uma imensa caverna; ouvem-se [...] sons [...] que ecoam das sombras.”⁴

O escatológico com que descreve a relação de Clotilde com a história de crime abraça justamente questões psicológicas que vem inquietar o ânimo do protagonista. “Quem comanda a narrativa não é a voz, é o ouvido”⁵ são palavras de Italo Calvino que aludem à particularidade de cada ouvinte. Sem poder fugir da lembrança o *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade, assim construído a partir das teorias de Freud, a analogia entre a condução da narrativa proposta por Calvino e a naturalidade digestiva de Clotilde encontram respaldo nas propostas modernistas de assimilação e excreção daquilo que se internaliza. Ao contrário do que imaginou Landers, a reação de Clotilde perpassa instâncias psíquicas de revolta, ira e compaixão, até digerir por completo a história de Landers, com a qual lida facilmente ao fim da narrativa.

⁴ FONSECA. *Romance Negro*, p. 46.

⁵ FONSECA. *Romance Negro*, p. 101.

Voltando ao mote do conto, o crime perfeito é então instaurado na literatura policial, e é uma façanha para o autor em todas suas instâncias. Se Rubem Fonseca inaugura o crime perfeito na literatura policial brasileira, é John Landers quem o faz em suas condições humanas. No entanto, é ainda John Landers que assina, com o nome de Peter Winner, *Romance Negro*, um romance repleto de “estranhezas, rupturas, anormalidades, desusos e singularidades”.⁶ Sob estas perspectivas, vários outros elementos foram incorporados ao conjunto de “eus”, o que torna mais instigante a figura da boneca russa. Há um metaromance, um meta-autor, um metacrime.

Como nas tragédias, parece haver uma predestinação na unificação dos irmãos gêmeos: Landers e Winner passam a ser uma só pessoa. A primeira rege o corpo, enquanto a segunda dá à primeira a função social e prestígio de autor.

A consciência moral de Landers se abala no momento em que descobre o fratricídio, e se pune por não ter tido a perspicácia de notar a familiaridade. O ódio e o desprezo que John Landers sentiu por Peter Winner, nos breves momentos em que estiveram juntos, ofuscaram a nitidez da semelhança entre os dois.

Evocando a evasão da morte pela literatura sob influências de Nietzsche, Landers raciocina de acordo com a tese de que a leitura de ficção ou poesia permite a fuga dos limites reais para outra realidade, a única existente: a realidade da imaginação. A história que lhe vem à mente, a de um bobo que percorria as ruas de uma aldeia de pescadores gritando: “eu vi a sereia, eu vi a sereia!”, e que quando realmente vê a sereia fica mudo, instiga questionamentos à resistência de uma criação ficcional sobre a verdadeira experiência. A proeza do crime perfeito ofuscar-lhe-ia a imaginação? Teria ele o mesmo destino do bobo da aldeia; também ele ficaria mudo? Enquanto imagina

Baudelaire sifilítico, ainda vagando pelos bordéis de Bruxelas, ou Poe morrendo sob *delirium tremens* em Baltimore, Landers pensa em si, condenado a ser o irmão que matou.

Ao deparar com os habitantes das águas, os seres aparentemente impenetráveis pela concretude lhe revelam a fragilidade do “indecifrável” e do “misterioso”. Ao contrário do que imaginava Peter Winner, em discussão sobre a epígrafe de Thomas Browne,⁷ Landers acreditava nas pistas impossíveis de ser decifradas. Enxerga os organismos do mar – conchas e crustáceos expostos pelo feirante, que não mais lhe causam assombro pelo aparente mistério dos seres. Percebe, enfim, que tudo é conjeturável, a morte é inevitável. Agora nota que a vida tem um valor que ele conhece, enquanto homem que, nietzschianamente, pode unir forças que o permitem atingir um ponto supremo de equilíbrio, uma “segunda natureza” de um super-homem moderno. Com essa superação ganha uma nova sabedoria: não a sabedoria “do poeta nem a do filósofo, mas a do bobo da aldeia depois que viu a sereia.”

⁶ FONSECA. *Romance Negro*, p. 86.

⁷ “Que canção cantavam as sereias? Que nome tomara Aquiles, quando se ocultou entre as mulheres? Perguntas são estas de embaraçosa resposta, é certo, mas que não estão fora de possíveis conjeturas.” Epígrafe escolhida por Edgar Allan Poe para “Os crimes da rua Morgue”.

Referências

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-65.

FONSECA, Rubem. Romance Negro. In: *Romance Negro, Feliz Ano Novo e outros contos*. Rio de Janeiro, Ediouro, 1996. p. 41-110.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 2. ed. Lisboa: Vega, 1992. (Passagens, 6).

POE, Edgar Allan. *Poesia e prosa: obras completas*. Porto Alegre: Edições Globo, 1944. v. 1.

Considerações sobre a evolução do gênero romance policial e a obra *O crime da Gávea*, de Marcilio Moraes

Marie Claire Brandhuber
Yara dos Santos Augusto Silva

Introdução

Em princípio, na Europa, o interesse pela literatura criminal se deu nas camadas populares, em que os ávidos leitores dos folhetos baratos fascinavam-se com as histórias contundentes e cruas do universo marginal. E também com os *faits divers*, veiculados diariamente pelo noticiário policial dos jornais. Contudo, a partir da crescente popularidade dos folhetins, a narrativa de crime recebe contornos menos pesados e um reforço no viés de trama de mistério, com o objetivo de se tornar mais palatável a um outro público leitor. As histórias criminais e seus tortuosos enredos em busca do desvendamento passam, portanto, a ser objeto de fruição de uma elite consumidora de livros que narram o crime no meio social de sua classe.

Séculos antes da consolidação do romance, gênero que ascende para a representação da classe social burguesa, podemos situar a produção de uma literatura de crime em lugares recônditos, como a China. Textos dotados de mistérios que, ao menos em parte, eram racionalmente solucionados. A essa antiga narrativa criminal chinesa, Pontes se refere como sendo a “tetravó da moderna literatura policial”.¹

Ao recuar ainda mais no tempo, temos em *Édipo Rei*, de Sófocles, uma espécie de matriz primeira da literatura de crime, com ingredientes bastante passionais. De acordo com Piglia, o gênero policial se assemelha à tragédia, uma vez que a relação entre a lei e a verdade é também constitutiva deste

¹ PONTES. *Elementares*, p. 173.

gênero. Diante do proposto pelo crítico, o tão propagado rótulo de subliteratura delegado ao gênero policial parece fazer ainda menos sentido, já que, a exemplo dos grandes gêneros literários, a literatura policial foi capaz de discutir aquilo de que trata a sociedade, porém em um outro registro.²

Este olhar a partir de um outro lugar sobre a relação do homem com a lei, o interesse pelos domínios da verdade e a transposição ao, por vezes, ténue ilícito, segue encantando os leitores de toda parte. Uma maneira segura, talvez, de se vivenciar aquilo a que Bataille se refere como violência inerente à nossa natureza.³ Rompe-se, dessa maneira, o interdito, e o ato de leitura se faz transgressão.

O romance policial e sua origem

Pode-se seguramente afirmar que o escritor Edgar Allan Poe, considerado o criador e exemplo mais expressivo da *narrativa de enigma*, foi um divisor de águas na história das narrativas policiais. Poe soube bem aplicar a técnica do método analítico para desconstruir o mistério de seus contos. O narrador de “Os crimes da Rua Morgue”, conto que demarca a literatura detetivesca moderna, inicia a história com a seguinte passagem:

*As faculdades do espírito, denominadas “analíticas”, são, em si mesmas, bem pouco suscetíveis de análise. Apreciamos-las somente em seus efeitos. O que delas sabemos, entre outras coisas, é que são sempre, para quem as possui em grau extraordinário, fonte do mais intenso prazer.*⁴

Utilizando-se da ambientação urbana em suas narrativas, Poe aplicou essa técnica de raciocínio à ficção, por meio da combinação dos elementos – um crime misterioso, o detetive e a investigação –, que passaram a ser as peças

² PIGLIA. Os sujeitos trágicos.

³ BATAILLE. O erotismo.

⁴ POE. Os crimes da Rua Morgue, p. 50.

mestras do surgimento do conto policial. E foi além: explorou o medo, lançando mão do mistério e de cenas de horror, como tão bem explorado em “Os crimes da Rua Morgue”.

Para que se considere uma narrativa como romance policial é preciso que ela preencha algumas exigências, a fim de se adaptar a um mínimo de regras do gênero. Dentre as suas modalidades e características, pode-se citar:

O romance de enigma

A primeira forma do romance policial, denominada *romance de enigma*, de acordo com Albuquerque,⁵ está ligada, em sua origem, ao *romance de aventuras*. Neste, há a luta entre as forças antagônicas – o bem e o mal. Naquele, os elementos centrais também são os mesmos: o criminoso, que representa o mal, e o detetive, o bem.

A clássica *narrativa de enigma* oferece sempre duas histórias distintas: a primeira é a do crime, concluída antes do início da segunda, que é o inquérito. Nesta, não há muitos acontecimentos e os personagens responsáveis pela elucidação do crime apenas observam os indícios deixados pelo assassino, não realizando nenhum tipo de ação fora dos limites da racionalização lógica. O verdadeiro tema não é o crime, mas o esforço para desvendar a charada. O temor frente ao desconhecido, bem como a surpresa e o espanto causados pela elucidação do enigma, são traços destas narrativas policiais.

Fatores importantes ajudaram na sedimentação do romance policial: o aparecimento de uma civilização atrelada à industrialização, a criação da polícia, os criminosos e, principalmente, o desenvolvimento de um público consumidor de jornais e apreciador da leitura dos crimes divulgados. Estavam, então, presentes todos os elementos fundamentais para garantirem o sucesso do gênero: um crime quase sempre misterioso, o detetive e a atribulada investigação.

⁵ ALBUQUERQUE. O mundo emocionante do romance policial, p. 2.

O romance policial clássico busca a verossimilhança por meio de uma narrativa objetiva, mas lança o leitor em um universo ficcional omitindo certos detalhes. No meio deste mistério, o leitor espera que o detetive busque solucionar o caso. Assim, é comum nas histórias de enigma o detetive ser auxiliado pelo narrador e, este último, junto com o leitor, fazer um trabalho de investigação para que o mistério, no final, possa ser elucidado.

Na década de 1920, o romancista americano S. S. Van Dine, criador do detetive Phil Vance, foi o responsável pela elaboração de um código normativo do romance policial. De acordo com Van Dine,⁶ o bom romance policial deve obedecer a determinadas regras, tais como: o leitor e o detetive devem ter as mesmas oportunidades de desvendar o mistério, mas o leitor não poderá nunca suplantar o autor; o herói do romance – o detetive – sempre será vencedor, pois, se isso não acontecer, o fato será atribuído à baixa qualidade da história e, portanto, não haverá suspense; não haverá uma trama amorosa para não comprometer o trabalho do detetive; o romance deverá ter um cadáver para provocar horror e desejo de vingança; o culpado deve ser um dos personagens comuns, mas gozar de certa importância, nunca sendo um assassino profissional; o culpado nunca poderá ser o detetive e o crime deverá ser cometido por razões pessoais; a solução do mistério deve estar evidente desde o início para que uma releitura possa mostrar ao leitor o quanto ele foi desatento; as pistas devem estar presentes e o leitor deve se surpreender ao se revelar a identidade secreta do assassino e, finalmente, o romance deverá ser verossímil, mas não cheio de descrições, já que se trata de um jogo.

Dessa maneira, de acordo com Van Dine, estes seriam alguns dos ingredientes para se atingir um romance de boa qualidade sem, contudo, recorrer a truques baratos. Entretanto, a sua validade é bastante questionável, pois há

vários romances policiais clássicos, como os de Agatha Christie e, sobretudo, romances contemporâneos que transgridem algumas destas regras.

O romance policial clássico também demonstra que não pode haver crime perfeito, sem qualquer punição, pois na ficção romanesca não haveria lugar para a impunidade, já que a ordem social considera o delito uma anomalia, uma violação da lei instituída. O criminoso é, geralmente, alguém que não se enquadra na ordem social e, portanto, é necessário identificá-lo e puni-lo, ou mesmo eliminá-lo. Entretanto, é interessante ressaltar que os personagens, inclusive os criminosos e detetives, sempre eram figuras aristocráticas, burguesas ou pertencentes à elite, não havendo, dessa maneira, embate de distintas classes sociais.

O romance negro ou noir

O *romance negro*, surgido na década de 1920 nos Estados Unidos, apresenta reflexos das mudanças sócio-históricas correntes – Primeira Guerra Mundial, *crack* da bolsa de valores de 1929, a lei seca – e também influências da clamada *pulp fiction*, publicações impressas em papel jornal que retratavam acontecimentos como crimes brutais e brigas entre gangues. Segundo Pontes, "o que estes autores desse novo romance policial fizeram inicialmente foi dar maior densidade aos contos e pequenas novelas publicadas nas *pulp*".⁷

Considerado um gênero no interior do romance policial, o *romance negro* se opõe ao *romance de enigma*. Nesta narrativa, as histórias do crime e do inquérito se fundem e a narrativa coincide com a ação do crime. A narração não é feita em forma de memórias, não há mistério a ser desvendado, tampouco sabemos se o detetive chegará vivo ao final da história. O objetivo da narrativa é aguçar a curiosidade do leitor e criar situações de suspense que

⁶ VAN DINE citado por TODOROV. Tipologia do romance policial, p. 101.

⁷ PONTES. *Elementares*, p. 35.

impeçam, dessa maneira, que a leitura seja interrompida. Crime, cadáver e certos indícios estão presentes, mas o motivo do crime será o fio condutor da narrativa que, a partir daí, fará com que o leitor, interessado, fique na expectativa, impacientemente, à espera do desfecho.

Alguns de seus representantes, como Dashiell Hammett e Raymond Chandler, preferiram conservar o mistério em torno do crime, o que faz com que o inquérito assuma uma posição secundária. Dessa maneira, tais narrativas transgridem as regras postuladas por Van Dine: há mais de um detetive ou mais de um criminoso: o criminoso pode ser um matador profissional, e não mata por motivos pessoais. Há lugar também para o amor, preferencialmente bestial. No *romance negro* encontramos a violência no sentido mais brutal, a paixão desenfreada, a imoralidade e o ódio.

O narrador não reserva as surpresas para o final da narrativa. Situações angustiantes são exploradas, e nelas o detetive pode se envolver; entretanto, a sua presença nem sempre é obrigatória. Não há otimismo e a imoralidade ou amoralidade são admitidas. O uso de palavras coloquiais, de baixo calão e gírias é freqüente. Vale ainda salientar que o narrador desse tipo de romance nunca aborda aspectos psicológicos dos personagens de suas narrativas.

O romance de suspense

Além das modalidades já citadas, há ainda uma terceira, que combina as características das anteriores – o *romance de suspense*. Transição entre o *romance de enigma* e o *romance negro*, ele se desenvolveu paralelamente a este último. Como no *romance de enigma*, o *romance de suspense* conserva em seu enredo o mistério e as duas estórias: o crime e o inquérito. A segunda estória, o inquérito, como ocorre no *romance negro*, assume o papel central da narrativa e o interesse principal do leitor é a explicação dos acontecimentos do passado e o que virá a acontecer no desenrolar da narrativa. Nessa modalidade, os personagens também

arriscam constantemente a vida. Diferentemente do *romance de enigma*, o mistério é o ponto de partida, não o crime.

Há ainda uma subdivisão do *romance de suspense*, denominada *estória do suspeito detetive*, que tenta resgatar o crime pessoal do *romance de enigma*. Nessa modalidade, um crime é cometido no início do livro e as suspeitas da polícia recaem sobre o personagem principal. Diante disso, o suspeito decide investigar o ocorrido por conta própria, com a finalidade de encontrar o verdadeiro criminoso e provar a sua inocência, ainda que arriscando a própria vida.

O romance policial contemporâneo e O crime da Gávea, de Marcílio Moraes

A obra *O crime da Gávea*, de Marcílio Moraes, foi escolhida para abordar essa modalidade de romance policial. Entretanto, primeiramente, julga-se necessária uma breve descrição do autor e da trama de seu livro para, posteriormente, comentar-se alguns aspectos interessantes dessa obra.

Autor

Marcílio Moraes nasceu em Petrópolis, no Rio de Janeiro. Escreveu novelas e minisséries para a televisão tais como “Roque Santeiro”, “Roda de Fogo”, “Noivas de Copacabana” e outros trabalhos. *O crime da Gávea* (2003), o primeiro livro do autor, demonstra o resultado de sua experiência como roteirista e capacidade de contista, reunidos nesse excelente romance policial que retrata o cotidiano urbano do homem contemporâneo: suas paixões, suas aflições, seus medos...

Enredo

Paulo trabalha como editor de imagem em uma produtora no bairro classe média alta da Gávea, no Rio de Janeiro. Ao voltar do trabalho, já de madrugada, depara-se com a esposa, Fabiana, assassinada. Pai de Carina, criança de poucos meses, ele vê sua vida transformar-se da noite para o

dia. Não acreditando na competência da polícia e temendo que alguns detalhes possam comprometê-lo, ele resolve, por sua própria conta, desvendar o bárbaro crime.

Em seu desejo de vingança, Paulo parte à procura de pistas e, ao investigar cada um dos personagens a sua volta, descobre que todos poderiam estar implicados, ou seja, todos possuíam motivos para praticar o crime: sua amante Elisa, o traficante Maciel, Jordão, o professor de Fabiana. Cada vez mais desorientado, ele perambula sem saber propriamente o que fazer, sua percepção das coisas cambia continuamente.

A cada pista fornecida, narrador e leitor trabalham juntos para decifram o enigma da morte de Fabiana. Um trabalho frustrante, pois esse labirinto de pistas não levará a lugar nenhum e, com o passar dos dias, o suspeito atual cederá seu lugar a outro. Dessa maneira, a elucidação do crime caberá àquele leitor que souber identificar o assassino, de acordo com suas intuições e os possíveis detalhes fornecidos pela narrativa.

O romance policial contemporâneo

O romance policial contemporâneo não se atém aos limites anteriormente preestabelecidos. A solução do crime já não é tão importante quanto o trabalho de investigação; e é justamente através da trama investigativa que os escritores policiais elaboram trabalhos bem-sucedidos. Assim como Poe utilizou Nova York e Londres como cenário e atmosfera de seus contos, Marcilio Moraes, autor de *O crime da Gávea*, procurou construir um romance-testemunho sobre a realidade de nossa sociedade e ambientou sua estória na metrópole, local ideal para os criminosos e suas mazelas. Em sua itinerância pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro, Paulo busca a solução do crime e interage ao extremo com os tipos que encontra, todos muito suspeitos a seu ver.

No entanto, apesar das investigações de Paulo, o assassino não é identificado na obra. Os procedimentos de Paulo para elucidar o crime lembram as formas de atuação

dos detetives do *romance policial de enigma*, pois ele se vale de métodos racionais para desmascarar o assassino de Fabiana, sua esposa. Embora não lhe recaia qualquer acusação, ele teme que isso ocorra e age como um *suspeito detetive*. Entretanto, para que decifrar o enigma? Na literatura policial contemporânea, não solucionar o mistério é o primeiro passo para a desconstrução das três condições mínimas de um romance policial clássico: o mistério, o inquérito e a tão esperada revelação dos fatos ocultos. Ao desobedecer a essas regras, Marcilio Moraes, como outros autores modernos do gênero, demonstra que sua obra não merece a rotulagem de mera literatura de entretenimento, freqüentemente associada ao gênero policial, e atrai leitores de perfis diversos pela qualidade do texto e capacidade de sedução do leitor.

Além disso, a impunidade constitui uma forte inspiração para a produção das tramas contemporâneas. Segundo Luis Eduardo Matta

*a letargia de nossas instituições, a corrupção generalizada e a truculência da polícia, longe de representarem um desestímulo àqueles que sonham com um noir nacional, constituem elementos preciosos que, se bem trabalhados, podem gerar não uma, mas centenas de histórias excelentes, que muito teriam a oferecer em matéria de originalidade, não só ao Brasil, mas à literatura policial contemporânea como um todo.*⁸

O crime impune reflete, dessa maneira, a descrença de nossa sociedade em relação à eficácia do sistema judiciário-penitenciário, a crítica à corrupção existente e à dificuldade de se apontar os verdadeiros culpados.

O erotismo

A abordagem do envolvimento erótico das personagens parece ser um tema inconcebível de ser tratado no romance policial clássico. O detetive, inclusive, costumava ser um

⁸ MATTA. Crime e mistério nas letras nacionais. Artigo disponível em: <<http://www.digestivocultural.com/colunistas/imprimir.asp?codigo=1254>>.

solteirão, assim como profissional autônomo, de maneira a expressar a falta de vínculos. Em *O crime da Gávea*, Paulo, em seu comportamento espontaneamente investigativo, é o nosso detetive, e demonstra que o romance policial contemporâneo se permite lidar com a temática dos afetos e do desejo de forma distinta.

No oitavo capítulo do livro, que relata o encontro dos amantes no horto florestal, percebemos como a personagem Paulo e sua companheira possuem uma densidade erótica forte. No orquidário, enquanto espera por Elisa, ele lê sobre a etimologia da palavra orquídea, “do grego *orchídion*, pequeno testículo”, bem como sobre a antiga crença de que a planta possuiria poderes afrodisíacos. As flores, órgãos responsáveis pela reprodução das plantas, o rodeiam. Trata-se, apenas, de um prelúdio para o embate e o posterior enlace. Paulo suspeita que Elisa esteja implicada na morte de Fabiana e, hostil, tem ímpetos de estapeá-la. Ele a empurra violentamente contra a parede do orquidário, e apoiando os cotovelos em seu peito, dificulta-lhe a respiração. No entanto, o que se aproxima de uma cena de assassínio converte-se rapidamente em consumação do desejo erótico.

A conexão entre amor e morte, *Eros* e *Tanatos*, como elaborou Freud, representa a associação de duas forças antagônicas, dois impulsos vitais:

*Eros, o impulso da vida, e Tanatos, o impulso de morte. Essas forças viveriam em conflito, uma vez que caminham em direções opostas, mas o prazer dos indivíduos não se vincularia necessariamente à vida, podendo estar intimamente aliado a Tanatos, à morte.*⁹

Podemos perceber a atuação de *Tanatos* e *Eros* também no capítulo anterior da obra, quando Paulo se abstrai da investigação e rememora a mulher morta em sua “imagem mais perfeita”:

Quando Fabiana chegou em casa, pedi que ela tirasse a roupa, mas mantivesse o colar. Ela riu, zombou do meu fetichismo e foi para o quarto. Alguns minutos depois, voltou inteiramente nua. [...]

– Desculpem.

*Senti uma lágrima nos olhos e limpei com o dedo...*¹⁰

Ao final do capítulo sete, como faz nos demais, o narrador descreve uma imagem de precisa carga poética. Em referência ao que, então, se narrava, há uma menção do jogo entre vida e morte:

*Os últimos raios de sol fugiam rapidamente da sala. Lá fora, esticando o corpo sobre o abismo para limpar as partes mais remotas da vidraça, a negra se expunha à nossa cobiça – minha, do detetive e da morte.*¹¹

O narrador

Ao contrário do narrador de Poe, que é anônimo, porém admirador e companheiro do detetive, o narrador em primeira pessoa de *O crime da Gávea* vive os acontecimentos da trama também como protagonista e, apesar de não saber com exatidão o que se passa na cabeça das personagens, conjectura o que as mobiliza e atém-se às suas próprias percepções, sentimentos e pensamentos.

*Fabiana estava morta. Desta verdade já me convencera. Mas só agora, quatro ou cinco horas depois, por insistência do interrogatório, eu era levado à pergunta: quem a matou? E mais. Pelos modos desagradáveis, quase desrespeitosos daquele homem, percebi que eu era suspeito.*¹²

Seu tipo de visão é a *visão com*, característica das narrativas em primeira pessoa com um narrador-personagem. Este demonstra ou finge conhecer os fatos da mesma maneira como as outras personagens:

Não foi a fala de um criminoso com o marido da vítima, pensei. Até sairmos do bar eu estava praticamente convencido da culpa dele. Mas

⁹ FREUD citado por CASTELLO BRANCO. *O que é erotismo*, p. 31.

¹⁰ MORAES. *O crime da Gávea*, p. 43.

¹¹ MORAES. *O crime da Gávea*, p. 46.

¹² MORAES. *O crime da Gávea*, p. 9.

*o que eu ouvi depois me desconcertou [...] Parecia ter pensado muito na idéia e nutrir por ela um autêntico entusiasmo.*¹³

O protagonista utiliza-se constantemente do *monólogo interior*, técnica literária típica das narrativas deste século, para expressar suas divagações. Isso se dá diretamente, sem intervenção do autor, que parece, por vezes, desaparecer diante da autonomia do protagonista. Emprega-se também o *anacoluto*, porém, com parcimônia, de maneira que se produzam quebras de raciocínio no discurso, gerando a mudança de temas sem, contudo, implicar em *fluxo de consciência*. Logo após o acidente na Pedra da Gávea, em que Jordão despenca no abismo, Paulo conversa consigo mesmo, registrando suas emoções diante da situação desesperadora:

*Restava avisar a polícia ou os bombeiros para resgatarem o corpo. Vou ser preso, pensei. Ninguém acreditaria que eu não o matei, muito menos que tinha tentado salvá-lo [...] mas só minha consciência podia fazer tal questionamento. O simples fato de estar ali não era por si só inculpatório? Sem a minha presença, não estaria vivo?*¹⁴

O autor produz interferências no narrar ao intercalar o emprego do discurso indireto com o discurso direto para reportar falas dos personagens. Tal característica nos remete à faceta de dramaturgo e roteirista de Moraes, que parece querer conduzir o leitor a algo semelhante a uma cena dramatizada. Este traço narrativo parece conter algo da atitude do que se convencionou chamar de *autor implícito*.

A secretária entrou e, discreta, se grudou aos telefones, nos deixando à vontade. Acrescentei que tinha poucas esperanças de que descobrissem o assassino. Ela fez um gesto inócuo de cabeça, talvez para demonstrar solidariedade. [...] Achava que ainda não haviam contratado ninguém e que eu tinha o perfil adequado para a tarefa. Sorriu:
– *Tomara que dê certo, disse.* – *A gente volta a trabalhar junto.*
– *Finalizou o outro?*

¹³ MORAES. *O crime da Gávea*, p. 117.

¹⁴ MORAES. *O crime da Gávea*, p. 141.

– *Quase. Mas já combinei que assim que terminar vou pegar esse, ela disse.*¹⁵

O narrador-protagonista Paulo, de *O crime da Gávea*, leva o leitor por caminhos incertos, cheios de pistas que incriminam um suposto assassino. A cada vez ele acredita possuir as provas concretas e definitivas para incriminar alguém. O leitor o segue, aflito para desvendar o mistério, e eis que, de repente, as pistas se desfazem e retorna à estaca zero. Outro suspeito aparece e outro emaranhado de pistas... Esta impossibilidade de apreensão de sentidos que acomete o protagonista parece previamente enunciada no fragmento do texto de Heráclito, que compõe a epígrafe do livro. E, de certa maneira, toca também o leitor, que se reconhece impotente, identificando-se com a personagem, em sua impossibilidade de solucionar o enigma. Mais do que isso, ao fim da leitura, paira uma sensação de comprometimento de nossa credulidade na justiça, na realização amorosa e na instituição familiar.

Se o assassino não é descoberto, para dar uma satisfação à família classe média alta de Fabiana, a polícia prende um marginal (aqui, prevalece a concepção daquele que está à margem) que, após ser torturado, confessa o crime. O grande crime da Gávea passa a ser contra a favela, numa inversão daquilo que é incessantemente repetido ao longo da narrativa; o assassino de Fabiana seria um favelado. É a elite quem sacrifica o expropriado, representado pelo bode expiatório que é preso, e para que não escape, tem a morte paga à polícia pelo pai de Fabiana. Ao lidar com tal tema, o texto também dialoga com uma série de obras ficcionais recentes da literatura brasileira, a exemplo dos *best-sellers Estação Carandiru*, de Drauzio Varella, e *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, que exploram a denúncia da atuação de uma polícia corrupta e desumana.

¹⁵ MORAES. *O crime da Gávea*, p. 77.

O comportamento do narrador-protagonista, que faz constante uso de maconha, ludibria o traficante e, posteriormente, o sogro e o detetive; e é acometido de forte pulsão sexual por aquela que suspeita ser responsável pela morte da mulher, deixa dúvidas acerca da sua lisura narrativa. E reafirma a sua natureza de narrador pós-moderno, pois, para esse tipo de narrador, o *real* e o *autêntico* não passam de meras construções da linguagem.

Conclusão

Observa-se que *O crime da Gávea*, de Marcílio Moraes, reúne vários dos ingredientes do romance policial nas suas diferentes formações. No entanto, não se trata de um romance policial ortodoxo, pois muitas das regras de sua composição são transgredidas, principalmente no que se refere à narração, uma narração de características pós-modernas.

Outro aspecto a ser observado é que, apesar de o romance possuir um enigma, ele não é decifrado, pois não se consegue descobrir o assassino e as razões do crime. O papel do detetive já não é o mesmo de antigamente: nosso detetive “moderno”, corrupto e incompetente, além de “plantar” provas, torturar um marginal para incriminá-lo em um assassinato, é responsável pela sua morte na cadeia. Afinal, ele conhece o submundo e sabe tirar proveito dele.

Observa-se também que, assim como Poe utilizou o espaço urbano, as ruas nebulosas de Londres e Nova York como inspiração de sua obra, Marcílio utiliza o espaço do bairro da Gávea como palco para denunciar a criminalidade, o preconceito, a impunidade e o anonimato das grandes cidades. Entretanto, é um espaço diferente. O cenário não é sombrio; é qualquer lugar, até mesmo perto de nós, apesar de ser mais fácil culpar o pobre e o marginal das favelas.

Na verdade, *O crime da Gávea* não é um romance ideal para o típico leitor, cujo desejo é que o crime seja esclarecido e o assassino desmascarado. É uma mescla de ingredientes

dos romances policiais clássicos, acrescido de técnicas e tendências de narração mais modernas e que correspondem à realidade de nossa sociedade, em que o homem vive sozinho em um universo corrompido e sem sentido. Respeito, honestidade, amor, fidelidade são meras ilusões.

Referências

- ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.
- CASTELLO BRANCO, Lucia. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Coleção primeiros passos, 136).
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2002.
- MATTA, Luis Eduardo. Crimes e mistério nas letras nacionais. Artigo disponível em: <<http://www.digestivocultural.com/colunistas/imprimir.asp?codigo=1254>>. Acesso em: 23 set. 2008.
- MORAES, Marcílio. *O crime da Gávea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.
- PIGLIA, Ricardo. Os sujeitos trágicos. In: PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Carlos de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 49-61.
- POE, Edgar Allan. *Os crimes da Rua Morgue*. Mem Martins: Publicações Europa América, 1981.
- PONTES, Mário. *Elementares: notas sobre a história da literatura policial*. Rio de Janeiro: Odisséia, 2007.
- REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Coleção primeiros passos, 109).
- TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 93-105. (Debates, 14).

Literatura, crime e morte: as imagens da morte

Marco Aurelio Moraes Diniz

“Mas veja, quando um homem resiste da morte
não tem visagem mais assombrada.
Quanto o auxílio chega na hora
e alcança o homem em vida, se vê-se o peito subir e descer
e as fúbas de agonia e aquela ânsia e aquela briga
e a cabeça se revirando e as mãos se encrespando.
Quem nunca viu não sabe o que é.
Tem quem diga que dá até paz, como num descanso.
Só se for depois, porque na hora o sofrente arregala as vistas
e se segura no que achar, como quem se segura na vida.
E se revira e range os dentes e levanta a cabeça e puxa o ar
e busca conversa e espia os lados e fica retado
porque todo mundo não está indo com ele e arroxia os beijos
e faz que se senta e esfrega em tudo e se baba e se bate dos lados
e olha duro para as pessoas e dá gofadas
fica com pena dele mesmo e estica as pernas e se treme todo
e faz cara de medo e se destorce e faz barulhos e se bufa
e pede a Deus nas alturas e chuta o vento e estica a roupa
e incha o peito e no fim faz uma força
e revira os olhos de modo medonho e dá um arranque para cima
e vai embora no seu caminho,
que o dia de nós todos vem.”
João Ubaldo Ribeiro. *Sargento Getúlio*.

Epitáfio literário

Baseado na leitura de alguns contos do livro *Leituras de amor*, de Rubem Fonseca, e em todos os contos da disciplina, passando por uma prazerosa narrativa de João do Rio, resolvi compor um conto à parte, respeitando a forma, porém com conteúdo distinto. A viagem, como a nossa, que sempre leva à morte, começou numa manhã de chuva, no cemitério Père Lachaise, em Paris, logo após a derrota do Brasil na Copa do Mundo de 1998.

Manhã triste, manhã chuvosa, parti em busca de elucidar um dos mistérios – não os gozosos – que nos assolam desde tempos imemoriais. A morte, aquela

companheira, nasce, ou dá nascimento a todo crime. Eu, como dileto assassino de imagens, comecei assim em 1989.

Percebi inclusive que, desse discurso imagético-literário, eu jamais me separei, desde então. Assim, máquina em punho, como se fosse uma arma, parti a congelar naturezas mortas, pessoas que estão morrendo, como os *clochards* nas ruas de Paris, e, ato mais insano ainda, decretar a morte, ao congelar o instante daqueles que mal chegaram.

Passei a matar o que estava morto, nos cemitérios, e fazendo o que os tradutores, *traditori*, fazem com certa freqüência: o *back translation* do processo tradutório. Fotografando o que já estava morto, na verdade estava dando vida.

Através de olhos inexperientes – esses mesmos, que em todos nós são o espelho da alma, coloquei em papéis de fibra de celulose o que estava dentro: os destroços, o dilacerado, a mulher bonita, de chapéu, na lápide, Oscar Wilde, a linda padioleira de guerra enterrada no Bonfim, São Francisco de Assis, as virgens cem por cento, a menina que foi estuprada e morta e virou santa, a música adormecida de Chopin, a palheta do pintor anônimo, Delacroix, Jesus Cristo.

O disparo da máquina é preciso: se nítido, congela aquela idade, embalsama aquele rosto, aquela mulher de voz sibilina, aquele que parte, em vilegiatura.

Se o disparo tremer, é pior, pois deforma e mata já transformando. Do mendigo da cadeira de rodas, de roupas trepidantes no Forum des Halles, decepei-lhe a cabeça, conservei, em loção de terebintina, seu olhar enigmático.

Derrubei a ponte do Queens, que parecia ligar nada a lugar nenhum. Nova York vista pelas veias abertas do Hudson. As águas do Hudson envazadas pela Pepsi Cola.

Dos meninos, do quartel do sacramento, tirei deles a primeira fotografia. Como num fuzilamento, fizeram fila, correram nas vizinhanças, chamaram o mudo, o mundo à revelia, a menina com necessidades especiais, o violeiro. Deus do céu, só percebi depois como se entregavam à câmara

clara. Foi quase uma violência. A mesma, objeto fundamental das interdições de Georges Bataille.

Outra batalha: os negros de Diamantina empunhavam lanças, numa dança lancinante, ferindo os calcanhares com pesos de chumbo, sandálias havaianas; um diadema de espelhos de bolso na cabeça, refletindo, em tons multicolores, as almas dos passantes. Olhos de diamantes, perpetuados pela objetiva que desvirtuava-lhes o olhar. Princesa Isabel vinha logo atrás, de pára-sol, dando ordens de liberdade.

No Asilo do Pão de Santo Antônio, dona Jacira ainda buscava o furo da agulha, com a linha de sua vida. Pensava no marido, Setembrino, morto na mina escura. Do brilho do diamante que procurava, só ficou o brilho da agulha.

Antônio Fernando Marins, vulgo "chicletes", cujo filho se chamava Ângelo Máximo, consertou transformadores a vida inteira. Agora tocava sanfona em Lavras Novas.

Uma alma, que parecia penada certamente, evaporou-se do túmulo onde foram enterradas as cinzas dos fornos crematórios de Auschwitz. As cinzas, de mulheres, crianças e velhos, foram raspadas, grudadas que estavam nas paredes de azulejo mórbido, assentados por poloneses judeus, eles mesmos queimados em seus fornos.

Victor Noir, o jornalista, foi achado morto, assassinado, com uma ereção. O artista fez sua estátua tal e qual. Em noites de lua, parisienses vinham se esfregar em cima do seu órgão eternizado em bronze. Aonde jazia zinabre, agora nasciam filhos.

Os holandeses do Café de la Paix tomavam cerveja após terem chegado da estação de São Lázaro, aprisionada entre as grades e trilhos, manchados pelo branco da neve derretida em meio à lama.

Dali, decepado, tomava chá nos campos de morango, com xícaras ornadas de flores da Renascença.

Escoceses, vestidos com o uniforme da seleção brasileira, mostraram suas bundas frente ao Arco do Triunfo. Espetáculo triunfante, depois de terem perdido o jogo.

As duas gêmeas do Palais Royal se esquivavam, em meio às colunas onde Saussure discorria sobre sua gramática.

Bahianas do Senhor do Bonfim da Bahia lavaram sem piedade as escadas do Sacre Coeur, numa dança orgiástica, regada a água forte, seiva de alfazema, ao som do berimbau. Amarraram o braço do guarda parisiense, para sempre.

O escultor de lagartos, que esculpia o próprio túmulo, morreu antes. Teve tempo de esculpir seu último lagarto.

Cruzalina dormia o sono eterno, ao lado do aviador, que morreu em vôo de treinamento.

Entre a suntuosidade dos túmulos de mármore preto, onde na noite preta caminhava a formiga preta vista por Deus, se opunha o canteiro de cruces de madeira no cemitério da Saudade.

Saudade?

Foi essa que matou Alice.

Alice, a outra, que fechou o livro de sua vida, com a dor da saudade do marido.

Os espíritas dizem que a cremação é um processo complicado, devido à possibilidade do morto não estar preparado ainda para passar para outra vida. Por isso, todo crime, invariavelmente tem seu fechamento no cemitério. Lugar do lusco-fusco noturno, do fogo-fátuo, tudo no cemitério é feito pelos vivos, e para os vivos. Dentre as figuras de anjos sobrepostas aos túmulos das virgens, e dos pequenos anjos dos túmulos de crianças, tudo, acima e abaixo de nossos olhos, denota a dor humana, a saudade, a mágoa, a perda, irreparável às vezes, de quem foi morto por bandido, ou do bandido morto, injustamente, o cemitério é lugar de depósito. Ali se deposita cinzas, ou torna-se cinza. "Nós que aqui estamos por vós esperamos." Quem visita o cemitério sabe que ali, ou em outro qualquer, também estará um dia.

Assim tomamos consciência da brevidade da vida. O criminoso, por conseqüência de sua "finitude", age como o impotente que, incapaz de possuir mulheres, ceifa-lhes a vida indistintamente. Como num ato sexual, a pequena morte

torna-se a morte propriamente dita. "O movimento de amor, levado ao extremo, é um movimento de morte". É o ninfomaniaco impotente. A perda da razão. "O universo onde vivemos não responde a nenhuma finalidade delimitada pela razão, e se tentamos fazer que Deus responda por ela, só faremos associar desarrazoadamente o excesso infinito, em presença do qual está nossa razão, com essa razão."¹ Deus, nos cemitérios, só em forma de estátua. Jornais televisivos, jornais sensacionalistas, falam da morte da porta-estandarte, da empregada desconhecida, morta a facadas pelo marido traído. Da morte individual, passa-se para as hecatombes. Quinhentos mil mortos em Ruanda, duzentos mil mortos pelo *tsunami* na Ásia, mais tantos mil em Kobe, na Colômbia, em Bali. Seis milhões durante o Holocausto. Da banalização dos números, cada vez maiores, passa-se à morte-monumento: Victor Hugo, Ayrton Senna, Lady Diana, Mahatma Gandhi. Cortejos infinitos, milhões de flores em frente ao Palácio de Buckingham.

Dos tempos onde se pagava com uma simples moeda ao "barqueiro" para se fazer a travessia, morrer agora custa caro. Cemitérios com lápides de mármore preto, estátuas de bronze, microcápsulas espaciais de ouro, preenchidas de cinzas dos defuntos – enviadas em ogivas por foguetes –, pirâmides de mármore de Carrara. "O uso da sepultura é a testemunha de uma interdição parecida com a nossa relativa aos mortos e à morte."²

Morrer nos dias de hoje, como disse Vinicius de Moraes, não vale a pena. Mas a morte não liga para essas tendências romantizadas. Nem os bandidos. Para eles, o crime é a seiva da vida. "É morrendo que se vive para a vida eterna", cantamos na missa. Assim, o crime, como a prostituição, deve ser uma das mais velhas práticas interditas da humanidade. E a mulher, começando com Eva, encarna todos os motivos.

¹ BATAILLE. *O erotismo*, p. 62.

² BATAILLE. *O erotismo*, p. 69.

Depósito de lascívia, é por sua própria culpa que paga seus pecados. Com sua própria morte. Todos os crimes passionais, – maioria dos estudados nesta disciplina – misturam paixão e erotismo. No assassinato, principalmente no assassinato em série, o criminoso busca incessantemente eclipsar sua angústia em novos ataques.

*O que chamamos de morte é, em primeiro lugar, a consciência que temos dela. Percebemos a passagem do estado do ser vivo para o cadáver, quer dizer, para o objeto angustante que é para o homem o cadáver de um outro homem. Para cada um dos que ele fascina, o cadáver é a imagem de seu destino.*³

Mas para o assassino o cadáver não angustia. Passando por corpos esquarterados, por criminosos que cometem ato sexual com suas vítimas, e daqueles que guardam partes do corpo para futuros repastos, a interdição ligada à morte, nesse caso, torna-se prazer. "Em decorrência da morte violenta, há a ruptura da descontinuidade de um ser: no silêncio que cai, o que subsiste e que também experimentam os espíritos ansiosos é a continuidade do ser, à qual a vítima é devolvida."⁴ E é justamente nesse ínfimo espaço da ruptura entre vida e morte que reside o crime. Dentre todos os relatos desenvolvidos em nossa disciplina, percebemos que o que leva ao crime é sempre a falta, a indefectível fraqueza humana de viver na incompletude. Falta do que nos seduz, da beleza pura e branca das raparigas em flor, das formas longilíneas das donzelas da *belle époque*, enaltecidas pelo brilho multicolor dos vitrais *art déco* dos hotéis-palácios do Rio de Janeiro do início do século. Eterno contraponto entre vida e morte, beleza e abjeto, frescura e podridão, o crime passa pela literatura de forma a induzir novos crimes. Lee Oswald certamente se inspirou grandemente para arquitetar o assassinato de Kennedy. A guerra santa parece sair na íntegra das linhas do Corão. Olho por olho, dente por dente. Ouro por ouro, ouro por outro, ouro pelo simples prazer de matar.

³ BATAILLE. *O erotismo*, p. 69.

⁴ BATAILLE. *O erotismo*, p. 68.

A violência que reveste a morte só induz à tentação em um sentido, se for o caso de encarná-la em nós contra um ser vivo, se o desejo de matar nos avassala. A interdição de matar é um aspecto particular da interdição global da violência.⁵

Nossa literatura é a testemunha, nosso crime e nosso castigo são e serão, como a morte, a destruição, a prostituição, nossos mais antigos companheiros de viagem nessa grande passagem que nos espera. Quando a liberdade das pulsões se revela em seu grau extremo, o império das trevas não tarda.

Montreal, 6 de julho de 2008

Referências

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.

⁵ BATAILLE. *O erotismo*, p. 74.

Apêndice – A grande passagem



A grande passagem – Père Lachaise, 1998.



Alice – Bonfim, 2000.



Cinzas do Holocausto – Père Lachaise, 1998.



Aviador – Bonfim, 2000.



Coroa de flores – Diamantina, 2000.



Cripta da baronesa – Père Lachaise, 1998.



Crucificado – Bonfim, 2000.



Genuflexório – Père Lachaise, 1998.



Cruzelina – Bonfim, 2000.



Padioleira de guerra – Bonfim, 2000.



O chá de Dali – Paris, 1995.



Dama com chapéu – Bonfim, 2000.



Folia de Reis – Diamantina, 2000.



Mão com gota – Bonfim, 2000.



Leito de morte – Père Lachaise, 1998.

115



O Anjo da Morte – Père Lachaise, 1998.

116



O lagarto – Bonfim, 2000.



Ponte do Brooklyn – Nova York, 2004.



São Francisco de Assis – Bonfim, 2000.



Pintor desconhecido – Père Lachaise, 1998.



Victor Noir – Père Lachaise, 1998.



Vida e morte – Père Lachaise, 1998.

v
v v
v v
viva VOZ