

MARY WATSON ATRAVÉS DO TEMPO: UM ESTUDO SOBRE ADAPTAÇÃO E REPRESENTATIVIDADE FEMININA

Jéssica Maria Sampaio de Lima¹

RESUMO: Este artigo almeja analisar contextualmente a personagem Mary Watson (oriunda das obras protagonizadas pelo detetive Sherlock Holmes, de autoria de Sir Arthur Conan Doyle), em sua adaptação para a série de TV *Sherlock* (2010), que trouxe o universo vitoriano do detetive para o século XXI. Através de revisão bibliográfica acerca de estudos sobre adaptação, espera-se esclarecer as motivações por trás das diversas mudanças e manutenções no processo de recriação da personagem.

Palavras-chave: Mary Watson; Sherlock Holmes; Adaptação.

ABSTRACT: This article aims to contextually analyze the character Mary Watson (from the works starred by the Detective Sherlock Holmes, authored by Sir Arthur Conan Doyle), in its adaptation to the Sherlock TV series (2010), which brought the detective's Victorian universe to the 21st century. Through a literature review about adaptation studies, we hope to clarify the motivations behind the various maintenances and changes in the process of character recreation.

Keywords: Mary Watson; Sherlock Holmes; Adaptation.

INTRODUÇÃO

No episódio final da terceira temporada de *Sherlock* (2010-2017), Sherlock Holmes (Benedict Cumberbatch) aceita o caso de Elizabeth Smallwood (Lindsay Duncan) e investiga o poderoso Charles Augustus Magnussen (Lars Mikkelsen), um chantagista influente que a pressionou a ceder algumas cartas que possuía do marido. O objetivo do detetive é recuperar as cartas de Smallwood, já que a personagem considera as informações presentes nas mesmas de imprescindível importância.

Buscando recuperá-las, Sherlock invade o escritório de Magnussen, mas, ao fazê-lo, encontra sinais de uma invasão anterior. Ao procurar pelo invasor, Holmes detecta o perfume *Claire de la Lune*. John Watson (Martin Freeman) observa que Mary (Amanda Abbington), sua esposa, usa a fragrância, mas o detetive descarta a possibilidade, já que senhora Smallwood, diretamente envolvida no caso, também faz uso do mesmo perfume. Sherlock,

¹ Licenciada em Letras com habilitação em Língua Inglesa e Especialista em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Oeste do Pará (Ufopa).

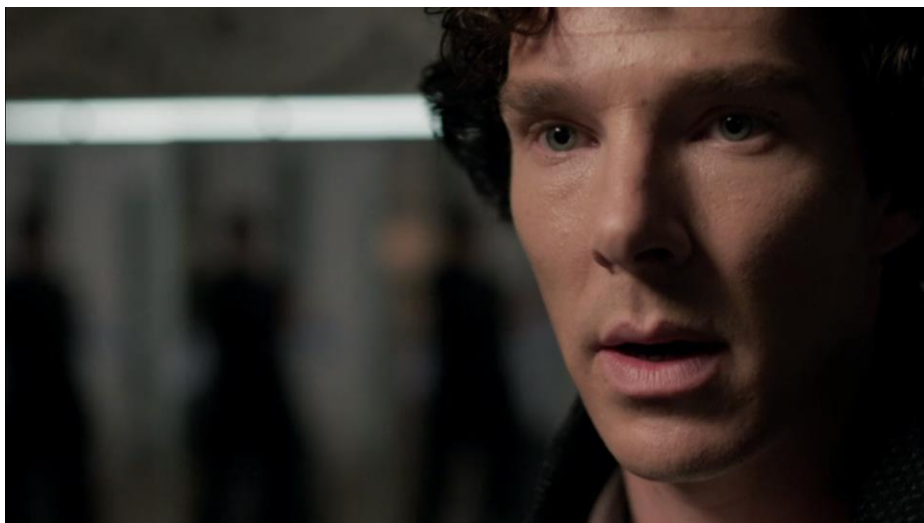
então, continua a procura e ouve, por detrás da parede, a voz de Magnussen, trêmula: “Vindo aqui? O que... o que seu marido pensaria? Ele... seu amado marido. Ele é honroso. O que ele diria para você agora?”.

De onde está, Sherlock pode observar Magnussen de joelhos, com as mãos sobre a nuca e a cabeça abaixada, claramente rendido. O invasor, que Sherlock pensa ser Elizabeth, ameaça atirar. Magnussen continua: “Você está fazendo isso para protegê-lo da verdade? Por que essa obsessão com a honestidade?”. Holmes, que sai de trás da parede e adentra o cômodo, encontrando a mulher encapuzada e em trajes pretos, interrompe: “Além disso, se você vai cometer um assassinato, deveria considerar mudar de perfume, senhora Smallwood.” Magnussen, em resposta, indaga, quando a mulher não faz nenhuma menção a se mover, apesar da intromissão do detetive: “Desculpe, quem? ... Essa não é a senhora Smallwood, senhor Holmes.” (VERTUE, 2014, tradução nossa).

A expressão de Sherlock é tomada pela confusão ao perceber que está errado. Nesse momento, a invasora finalmente se coloca de frente para ele. Dessa vez, é a ele que a ameaça armada é direcionada. Em meio ao mais completo choque, é Mary Watson quem ele vê (cenas 1 e 2).



Cena 1: A descoberta de Sherlock Holmes. Fonte: VERTUE, 2014.



Cena 2: A descoberta de Sherlock Holmes. Fonte: VERTUE, 2014.

Em 2010 foi ao ar o episódio piloto de *Sherlock*, série de TV produzida pela emissora BBC (British Broadcasting Corporation). O seriado que, ao todo, exibiu 13 episódios ao longo de sete anos, acumulou prêmios e conquistou o público – jovem, em sua maioria – ao redor do mundo. Como o nome da série evidencia, trata-se de mais uma adaptação dos diversos contos e romances protagonizados pelo icônico detetive Sherlock Holmes, criado pelo escritor escocês Sir Arthur Conan Doyle (1859-1930) ainda no século XIX.

Diferente da grande maioria das adaptações que, pelo menos desde o ano de 1900 recontam as aventuras de Holmes e seu parceiro, Dr. Watson, na televisão, no cinema e no teatro, a proposta de *Sherlock* foi mais ousada. Os criadores Steven Moffat e Mark Gatiss decidiram trazer as aventuras vitorianas do detetive para o século XXI, repaginando-as de acordo com a realidade contemporânea. Parte desse desafio envolveu a tarefa de recriar personagens que lembrem o espectador daqueles criados por Conan Doyle e, ao mesmo tempo, fossem compatíveis com a atualidade.

Ainda que todos os personagens tenham sido diretamente afetados pela mudança contextual, foi entre as raras figuras literárias femininas do cânone sherlockiano que tais mudanças se deram de forma mais brusca e visível. Isso porque a mulher contemporânea difere drasticamente da vitoriana, geralmente passiva na literatura da época. Dentre as três, por sua vez, é Mary Morstan quem provavelmente apresenta maior repaginação no seriado e,

portanto, talvez mereça maior destaque – motivo pelo qual a mesma foi escolhida como objeto dessa pesquisa.

Apesar das mudanças significativas, principalmente no que tange à relevância de Mary no decorrer da série de televisão, muito de sua aparência e do arco da personagem foi mantido na adaptação. A fim de descobrir as razões teóricas por trás de tais mudanças e manutenções, apresentamos, na primeira parte dessa pesquisa, uma breve introdução ao processo de adaptação para, posteriormente, analisar comparativamente a personagem Mary das obras vitorianas e da série de TV do século XXI.

Tal análise não pretende, no entanto, levar em consideração questões como fidelidade ou essência – já consideradas empobrecedoras em meio aos estudos sobre adaptação. Não cabe aqui, por exemplo, discutir o quanto a Mary dos criadores Moffat e Gatiss é fiel à Mary de Conan Doyle, mas sim estudar as razões contextuais pelas quais ambas divergem e o porquê de tal divergência se fazer necessária em meio aos processos adaptativos. A disparidade notada na relevância atribuída às duas concepções da mesma personagem almeja trazer à tona, por fim, a questão da representatividade feminina na mídia e, conseqüentemente, da mulher contemporânea.

1. Adaptação e contemporaneidade

De volta à cena descrita anteriormente, após a descoberta chocante e inesperada de Sherlock (e também, obviamente, do telespectador) sobre a amiga, Mary Watson, a tela se enche das informações que Holmes pensava saber sobre a personagem: ser filha única, romântica, esperta, possuir uma tatuagem escondida. Aos poucos, as palavras flutuantes dão lugar a uma única conclusão, repetida enfaticamente: *Liar* (mentirosa) (cenas 3 a 6).



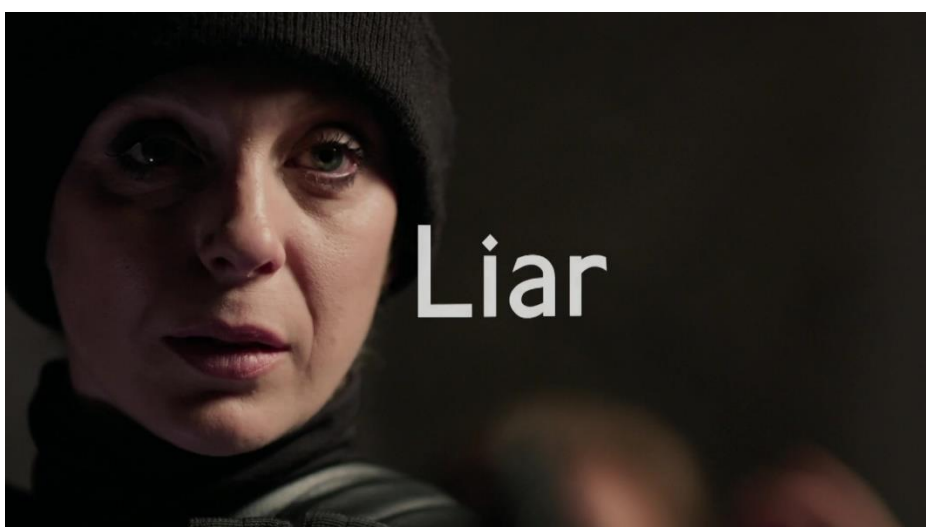
Cena 3: A verdade sobre Mary Watson. Fonte: VERTUE, 2014.



Cena 4: A verdade sobre Mary Watson. Fonte: VERTUE, 2014.



Cena 5: A verdade sobre Mary Watson. Fonte: VERTUE, 2014.



Cena 6: A verdade sobre Mary Watson. Fonte: VERTUE, 2014.

Ela, finalmente, se dirige ao detetive: “John está com você?”. Sherlock, perturbado pela descoberta, tenta responder: “Ele...”. Outra vez, ela pergunta, pressionando-o: “John está aqui?”. Holmes, por sua vez, responde, ainda abalado: “Ele está no andar de baixo.” Magnussen interrompe, finalmente relaxando da posição de completa rendição em que se encontrava: “Então, o que você vai fazer agora? Matar nós dois?”. Mary sorri breve e sarcasticamente. “Mary, o que quer que ele tenha contra você, deixe-me ajudar.”, Sherlock assegura, tentando acalmá-la e impedir que o pior aconteça – promessa a que Mary responde

com uma fria ameaça: “Sherlock, se você der mais um passo, juro que irei matá-lo.”; “Não, senhora Watson, você não vai.”, responde Sherlock, apelando para o vínculo sentimental de Mary com seu melhor amigo, Dr. Watson, com quem ela recentemente se casou. E, para a surpresa e desapontamento do detetive, Mary atira. “Eu sinto muito, Sherlock. De verdade.” (VERTUE, 2014, tradução nossa), ela diz, enquanto o sangue suja a camisa de Holmes, perfurada pela bala que o atingiu.

Em *Sherlock*, Mary Morstan era enfermeira. Ou, pelo menos, era isso o que a personagem aparentava ser. Foi exercendo a profissão, inclusive, que a mesma conheceu John Watson, quando o médico resolveu voltar à velha rotina depois de pensar ter perdido o melhor amigo, Sherlock Holmes. Apesar de famoso por suas habilidades investigativas, o detetive pouco sabia sobre Mary Morstan. A mulher, que após pouco tempo de convivência, veio a se tornar a esposa de seu fiel escudeiro, conquistou sua confiança e amizade de tal forma que o detetive não viu necessidade alguma de se aprofundar em seu passado. A mulher, supostamente filha única, que se tornou órfã ainda criança, para a surpresa de todos, esconde um passado obscuro. O telespectador descobre, nos episódios seguintes, que não é à toa que Mary Watson demonstra possuir habilidades semelhantes às de Sherlock, como reconhecer um código de alternância, atirar com precisão ou memorizar detalhes que o próprio Holmes considerava irrelevantes.

Na adaptação televisiva, Mary pertence a um tempo, espaço, sociedade e cultura específicas, muito divergentes, por sua vez, do contexto literário vitoriano em que a personagem foi criada por Conan Doyle. De acordo com Hutcheon (2006), a mudança do tempo na adaptação é uma saída encontrada por muitos adaptadores para lidar com o que a autora chama de *reality of reception* (realidade de recepção, se traduzido livremente), buscando, assim, uma maior proximidade com a audiência: “Uma adaptação, como o trabalho que ela adapta, é sempre enquadrada em um contexto.” (HUTCHEON, 2006, p. 142, tradução nossa)². Desse contexto, por sua vez, dependem os mais diversos fatores, como a moda, os costumes e também os valores.

² “An adaptation, like the work it adapts, is always framed in a context.” (HUTCHEON, 2006, p. 142).

“Adaptação é repetição, mas repetição sem replicação” (HUTCHEON, 2006, p. 142, tradução nossa)³. Essa é, dentre as várias definições de adaptação apresentadas por Linda Hutcheon em *A Theory of Adaptation* (2006) a mais simplificada. Apesar de curta, a afirmação traz à tona o debate acerca da originalidade da adaptação, seja como processo ou como produto.

Quanto a tais definições, vale ressaltar que, vista como produto ou entidade formal, a adaptação é uma transposição anunciada e extensa de um trabalho em particular. Nesse caso, a própria mudança de meio (dos livros para a TV, como no caso de Sherlock, por exemplo) faz parte dessa *transcodificação* de conteúdo.

Vista como um processo de criação, a adaptação é sempre um ato, primeiro, de reinterpretação e, segundo, de recriação – ambas geralmente relacionadas a uma forma de apropriação, motivada, por sua vez, pelo desejo de se resgatar algo considerado culturalmente valioso. Há mais de um século, Sherlock Holmes é um ícone não só para os ingleses, como para o mundo. O personagem londrino, apesar de ter sucedido C. Auguste Dupin – protagonista de *Os Assassinatos da Rua Morgue* (1841), de Edgar Allan Poe (1809-1849) – é quem vem à mente quando fazemos referências a detetives investigativos. Nesse sentido, a figura de Sherlock tornou-se tão culturalmente valiosa que o personagem acumula as mais diversas adaptações ao redor do mundo, motivadas, principalmente, por esse desejo de resgate cultural.

Como um processo de recepção, a adaptação pode ser vista como uma forma de intertextualidade, estabelecida entre a mesma e quaisquer formatos anteriores do que foi então adaptado, seja um livro, uma peça, um videogame ou uma história em quadrinhos. (HUTCHEON, 2006, p. 8). No caso do universo de Sherlock Holmes – do qual Mary geralmente faz parte nas adaptações – essa intertextualidade ocorre sempre que, por exemplo, o espectador é capaz de reconhecer signos que remetam à figura icônica do detetive, seja um traço de sua personalidade arrogante ou alguma peça de roupa característica do personagem, introduzida em adaptações anteriores das obras, com as quais o público provavelmente já está familiarizado.

³ “Adaptation is repetition, but repetition without replication.” (HUTCHEON, 2006, p. 142).

Apesar de estabelecer a descendência da adaptação em relação a um conteúdo primário, a autora lembra que não se deve, necessariamente, levar em consideração critérios como fidelidade ou proximidade com o texto adaptado em meio a uma análise ou julgamento, e enfatiza que: “[...] uma adaptação é uma derivação que não é derivativa – uma obra que é a segunda sem ser secundária” (HUTCHEON, 2006, p. 9, tradução nossa)⁴.

Além de único, o fenômeno da adaptação é, também, multidimensional. Existem várias formas de se adaptar algo. O meio midiático para o qual a adaptação será realizada influencia diretamente em seu processo de produção, e também define um modo de engajamento específico – que Hutcheon (2006) classifica em três: contador (*telling mode*), exibidor (*showing mode*) e participativo (*participatory mode*). Enquanto o modo contador, cujo principal exemplo é o romance, nos leva a um mundo imaginário por meio da leitura; o modo exibidor o faz através da percepção visual, como acontece em filmes e peças de teatro. Os videogames, exemplos do modo participativo, nos faz imergir física e cinestésicamente. Em meio a tais meios, a relevância do contexto, outra vez, merece destaque:

Essas formas de se engajar com histórias, claro, nunca acontecem no vácuo. Nós nos envolvemos no tempo e no espaço, dentro de uma sociedade particular e de uma cultura geral. Os contextos de criação e recepção são materiais, públicos e econômicos, tanto quanto eles são culturais, pessoais e estéticos. Isso explica por que, mesmo no mundo globalizado de hoje, grandes mudanças no contexto de uma história – isto é, por exemplo, em um cenário nacional ou período de tempo – podem mudar radicalmente como a história transposta é interpretada, ideológica e literalmente. [...] Ao diversificar a cultura e, às vezes, o idioma, as adaptações fazem alterações que revelam muito sobre os contextos mais amplos de recepção e produção. (HUTCHEON, 2006, p. 27-28, tradução nossa).⁵

É dentro desses novos aspectos que a adaptação *Sherlock* existe, assim como todas as adaptações do cânone sherlockiano produzidas anteriormente. Mary Morstan/Watson passa a ser personagem não apenas dos livros de Conan Doyle, mas também desse novo contexto, que

⁴ [...] an adaptation is a derivation that is not derivative — a work that is second without being secondary” (HUTCHEON, 2006, p. 9).

⁵ These ways of engaging with stories do not, of course, ever take place in a vacuum. We engage in time and space, within a particular society and a general culture. The contexts of creation and reception are material, public, and economic as much as they are cultural, personal, and aesthetic. This explains why, even in today’s globalized world, major shifts in a story’s context — that is, for example, in a national setting or time period — can change radically how the transposed story is interpreted, ideologically and literally. [...] In shifting cultures and therefore sometimes shifting languages, adaptations make alterations that reveal much about the larger contexts of reception and production.” (HUTCHEON, 2006, p. 27-28).

traz a familiaridade dos personagens e que, ao mesmo tempo, os reinventa praticamente por completo.

2. Mary Watson: a mulher do século XXI

No segundo episódio da terceira temporada de *Sherlock*, durante o dia do casamento de John e Mary, Holmes deduz que os dois estão esperando um filho – pois Mary apresenta sinais de gravidez. O título do episódio – *O sinal dos três* – é uma analogia ao romance *O sinal dos quatro* (DOYLE, 2016a), embora faça pouca ou nenhuma referência ao romance vitoriano.

Essa falsa impressão de fidelidade às aventuras de Conan Doyle é demasiado frequente nos episódios da série britânica, e vai muito além do jogo de palavras em suas denominações. Os acontecimentos da série são majoritariamente inéditos, muito provavelmente devido à mudança brusca de contexto a que se condicionam os personagens – que, por sua vez, aparentam ser os únicos componentes da série a se manter, até certo ponto, fiéis à criação do autor escocês. O *Sherlock* de Moffat e Gatiss, por exemplo, traz muito da personalidade e da aparência do Sherlock criado pelo autor – caso contrário, não convenceria a audiência de forma avassaladora, como fez desde o lançamento da série até a sua conclusão. Hutcheon acredita que esse fenômeno se deve porque “com adaptações, parecemos desejar tanto a repetição quanto a mudança” (HUTCHEON, 2006, p. 9)⁶.

Para fins comparativos, resgato um trecho de *O sinal dos quatro*, publicado pela primeira vez em 1890:

Como toda mulher angelical, a srta. Morstan suportou tudo serenamente enquanto sentiu que precisava dar apoio a uma pessoa mais fraca que ela, e por isso encontrei-a tranquila ao lado da pobre governanta apavorada. Mas no cabriolé não teve mais forças e desmaiou, e depois chorou descontroladamente, por ter passado por experiências tão terríveis durante as aventuras daquela noite (DOYLE, 2016a, p. 180).

No caso de Mary, a mudança parece, no mínimo, adequada. O perfil de passividade e fragilidade da personagem dos livros, como demonstrado no pequeno trecho acima, não seria condizente com a mulher ou esposa contemporânea, cada vez mais livre e empoderada para

⁶ “with adaptations, we seem to desire the repetition as much as the change” (HUTCHEON, 2006, p. 9).

tomar decisões e liderar – seja no lar, no trabalho ou na sociedade como um todo. Na série, apesar de possuir muito da aparência física da personagem do cânone – um rosto não necessariamente bonito, mas uma feição amável –, Mary abandona as características que a definiam como uma personagem literária plana, previsível, nos contos e romances de Conan Doyle, passando a protagonizar o papel de uma figura multifacetada na trama televisiva. Forster afirma que “O teste de um personagem [literário] redondo é se ele é capaz de nos surpreender de maneira convincente. Se ele nunca nos surpreende, é plano. Ele tem aquele jeito incalculável da vida – sua vida dentro das páginas de um livro.” (FORSTER, 2005, p. 63).

Após a descoberta de Sherlock acerca da verdade sobre Mary Watson, ele, já parcialmente recuperado do tiro, resolve confrontá-la. De forma dramática, Holmes revela a verdade que agora conhece sobre a personagem, exigindo dela uma explicação para o ocorrido e, principalmente, que a mesma conte a verdade a John, seu marido.

Se em *The Sign of Four* (1890), Sherlock se surpreende com a intuição de Mary por guardar as pérolas que recebeu⁷, em *Sherlock*, o detetive conta com as habilidades e com a esperteza da personagem para que ela possa encontrá-lo⁸. A surpresa não está mais na capacidade intelectual de Mary, como nos livros, mas na reviravolta envolvendo sua trajetória na série de TV.

Quando questionada do porquê de não ter procurado Sherlock para pedir por ajuda, Mary afirma que John jamais poderia saber que ela mentira para ele, pois isso o destruiria e a faria perdê-lo para sempre. John – que, nos livros, assume uma postura extremamente protetora em relação à Mary –, na trama, é protegido da verdade a todo custo pela figura imponente e ameaçadora da esposa. A vulnerabilidade, nos dias atuais, não é mais considerada exclusividade do gênero feminino – embora muito do estereótipo machista ainda resista na sociedade contemporânea patriarcal – e é vista com naturalidade no contexto da

⁷[...] após expor o caso do desaparecimento de seu pai, Mary impressiona Sherlock com o fato de ter levado consigo as caixinhas nas quais recebeu as misteriosas pérolas – evidências obviamente necessárias para a resolução do caso. Surpreso, elogia sua intuição. Subentendida em meio à surpresa do detetive está escondida a ideia de subestimação da capacidade intelectual feminina, muito comum na Era Vitoriana (LIMA, 2019, p. 194).

⁸ Mary: Como sabia que eu viria aqui?

Sherlock (pelo telefone): Eu sabia que você filaria com pessoas com as quais ninguém mais se importaria.

Mary (rindo brevemente): Eu pensei que estava sendo esperta.

Sherlock (pelo telefone): Você sempre é esperta, Mary. Eu estava contando com isso. Plantei a informação para que você encontrasse (VERTUE, 2014, tradução nossa).

série de TV britânica. Apesar dos esforços de Mary para encobrir a verdade, John acaba descobrindo quem a esposa realmente é.

Na discussão que segue a polêmica descoberta de John sobre Mary, Watson a pergunta se todos que ele conhece são psicopatas. Mesmo que não devesse fazer parte da discussão do casal, Sherlock responde afirmativamente, e defende, mesmo sob os ataques do amigo, que John fez de tudo para merecer a esposa que escolheu. Ele se recusa a acreditar na teoria do detetive de que sua personalidade faz com que ele se atraia por esse tipo de padrão: “Você é um homem que não pôde ficar nos subúrbios por mais de um mês sem invadir um esconderijo e bater em um viciado. Seu melhor amigo é um sociopata que resolve crimes como uma alternativa a ficar chapado.”; “John, você é viciado em um certo estilo de vida. Você é anormalmente atraído por situações e pessoas perigosas, então é realmente uma surpresa que a mulher por quem você se apaixonou esteja de acordo com esse padrão?” (VERTUE, 2014, tradução nossa).

Na sociedade vitoriana, o lar era considerado uma redoma de proteção dos males da vida pública em sociedade. Nele, o homem deveria encontrar o conforto, a paz e a serenidade que não poderia encontrar nas ruas. A esposa vitoriana, por sua vez, tinha como responsabilidade a manutenção desse espaço doméstico (LIMA, 2019). Nas obras, Mary é diretamente associada à privacidade de seu lar. Sua própria figura, como mulher, foi, por diversas vezes, capaz de acalantar o coração de John em meio à turbulência da solução de mais um caso com Holmes. Na série, no entanto, essa não é a única responsabilidade da mulher no âmbito social ou familiar. O espaço doméstico já não é mais um limitante para a personagem, que usufrui de uma vida pública de forma muito mais intensa do que o marido – ou, pelo menos, costumava fazê-lo no passado, quando era agente de inteligência – como Sherlock e John viriam a descobrir mais adiante.

Mary não habita mais uma redoma protetora no âmbito privado – muito pelo contrário: ela introduz o marido ao perigo e à vilania de um meio de criminalidade, com o qual ele, de certa forma, já parece familiarizado. Ao invés de afastar John do caos do mundo exterior como parece fazer nas obras vitorianas, ela se torna a responsável por fazê-lo vivenciar esse cenário de forma direta.

Ao colocar-se na posição de cliente, conforme pedido do marido, Mary apresenta seu caso a Sherlock e a John, dizendo que tudo sobre ela está em um pen drive com a sigla A.G.R.A., que ela coloca sobre a mesa, à disposição de Watson (cenas 7, 8 e 9) – uma das poucas referências claras a *O sinal dos quatro* (1890), já que o tesouro que pertence a Mary na obra é chamado de “o Tesouro de Agra”, uma cidade indiana.



Cena 7: O caso de Mary. Fonte: VERTUE, 2014.



Cena 8: O caso de Mary. Fonte: VERTUE, 2014.



Cena 9: O caso de Mary. Fonte: VERTUE, 2014.

Mais adiante, no primeiro episódio da quarta temporada da série, o espectador descobre que não se trata de uma sigla, e sim de um acrônimo para o grupo de agentes com que Mary costumava trabalhar: Alex, Gabriel, Rosamund (seu nome verdadeiro) e Ajay. Os adaptadores, como nesse caso, usufruem da total liberdade que possuem para reinventar o que está sendo adaptado, mantendo, pelo menos em parte, o signo, o referencial à fonte primária que originou a adaptação:

Todos esses adaptadores relacionam histórias de maneiras diferentes. Eles usam as mesmas ferramentas que os contadores de histórias sempre usaram: atualizam ou concretizam ideias; fazem seleções simplificadoras, mas também amplificam e extrapolam; fazem analogias; criticam ou mostram seu respeito e assim por diante. Mas as histórias que relatam são tiradas de outros lugares, não inventadas de novo (HUTCHEON, 2006, p. 3)⁹.

Contemplar uma adaptação *como adaptação* nos permite apreciar a surpresa da mudança combinada à familiaridade da lembrança – e é essa mistura que garante sua autenticidade como obra de arte, independentemente de ser oriunda de outrem, pois possui sua própria história.

⁹ All these adapters relate stories in their different ways. They use the same tools that storytellers have always used: they actualize or concretize ideas; they make simplifying selections, but also amplify and extrapolate; they make analogies; they critique or show their respect, and so on. But the stories they relate are taken from elsewhere, not invented anew (HUTCHEON, 2006, p. 3).

A disparidade entre a personagem de Conan Doyle e a posteriormente elaborada por Moffat e Gatiss é clara, estrondosa, esperada e – ao mesmo tempo – surpreendente. Se, nos livros, ela existe como personagem secundária e desaparece no cânone após cumprir o papel de enobrecer o personagem do marido aos olhos da sociedade vitoriana por meio do matrimônio (LIMA, 2019), na série, ela interfere de forma direta na trama, tornando-se uma personagem tão relevante quanto Sherlock Holmes ou John Watson. Para mantê-la a salvo, como prometeu que faria, Sherlock foi capaz até mesmo de assassinar Magnussen – um dos homens mais poderosos do mundo na série de TV.

A maternidade também é uma questão que merece destaque nessa análise, já que a Mary da série foi mãe, mesmo quando a Mary dos livros talvez não tenha vivido o suficiente para tanto. Levando-se em consideração os dois contextos históricos, era mais esperado que a Mary vitoriana cumprisse o papel de mãe, uma vez que, naquela época, era imprescindível que um casamento gerasse herdeiros. O papel da mulher em um casamento vitoriano, era, sobretudo, o de ser mãe. No entanto, foi a personagem do século XXI, sob menor pressão social e em meio a um cenário muito mais conturbado, que deu à luz à filha de John Watson, Rosamund.

A luta pela emancipação das mulheres inglesas deu seus primeiros passos ainda durante o período vitoriano, dentre outros meios, através da inclusão da mão de obra feminina no mercado de trabalho (LIMA, 2019). No século XXI, é indiscutível a prevalência do núcleo familiar composto por pais provedores, ao invés do padrão estabelecido durante a Era Vitoriana, em que o homem era exclusivamente responsável pela obtenção da renda familiar, enquanto a mulher era destinada de forma igualmente exclusiva à organização do lar e à criação dos filhos.

A redução do tempo de permanência da mulher no ambiente doméstico pela oportunidade de trabalho e necessidade de obtenção de renda fez com que muitas mulheres, hoje, abrissem mão da maternidade ou a colocassem em segundo plano – atitude geral e erroneamente associada ao empoderamento feminino. Por isso, a Mary de *Sherlock* mostra-se, mais uma vez, como um retrato da mulher do século XXI, que, apesar de todas as imposições sociais, ainda é capaz de exercer suas escolhas. Mary *escolheu* ser mãe, e mostra que a escolha não a faz menos empoderada. Além de ser enfermeira, agente de inteligência

aposentada, esposa e mãe, nas horas vagas ainda ajuda o detetive mais competente da Inglaterra em seus casos, a exemplo do que ocorre em episódios posteriores, quando Sherlock brinca sobre preferir a companhia e as habilidades de Mary ao invés das de John.

A personagem existe de forma plural e complexa, sem nunca se deixar subestimar. Se a figura criada por Conan Doyle era vista como um exemplo de mulher a ser seguido na Era Vitoriana (LIMA, 2019), a personagem de Moffat e Gatiss é um sinônimo de liberdade de existência e empoderamento feminino.

No episódio da ocorrência de sua morte, *As seis Thatchers* (VERTUE, 2017), meses depois do nascimento da filha, a analogia ao “Tesouro de Agra” de Conan Doyle ressurgiu na série em meio a mais um dos intrigantes casos de Holmes. Um dos antigos parceiros de Mary, Ajay (Sacha Dhawan), devido a um mal-entendido, vai em busca da personagem, procurando por vingança. Sherlock que, como padrinho de casamento, prometeu proteger Mary e John, vê no homem uma ameaça e passa a investigá-lo.

Depois da última missão junto à A.G.R.A., há seis anos, Ajay foi traído e capturado a mando de uma “mulher inglesa”, de codinome “*Ammo*”, que ele pensa ser Mary. Ajay morre pelas mãos de um policial antes que possa dizer mais a respeito do que pensa ter ouvido em cativeiro. Em suas conclusões, o detetive suspeita de senhora Smallwood, principal encarregada de entrar em contato com a A.G.R.A. e contratar seus serviços. No entanto, ao perceber que estava equivocado, segue as pistas novamente e acaba chegando à verdadeira culpada pelo equívoco: Vivian Norbury (Marcia Warren), secretária de Smallwood.

Ao encontrar Sherlock, ela confessa a verdade diante dele e de Mary e, em uma reviravolta inesperada, atira na direção de Sherlock. No entanto, Mary se coloca na frente da bala e vive por tempo suficiente apenas para que John chegue no local e se despeça. Ela padece nos braços de Watson, depois de pedir desculpas à Holmes quanto à vez em que atirou nele. A reação de John à morte da esposa é mais perturbadora do que o esperado, já que ele, claramente, culpa Sherlock pelo ocorrido com Mary. Por diversas vezes ao longo do referido episódio, Holmes reforça o voto de proteção que fez a ambos. Voto que, devido ao final trágico do episódio, não foi capaz de cumprir.

O impacto da morte de Mary na série foi tão catastrófico que abalou por completo a relação dos dois amigos. Se, nos livros, trabalhar com Sherlock em mais um caso é

considerado o melhor dos remédios contra o luto (DOYLE, 2016b, p. 18), na série, restam sessões de terapia para ambos, já que nem o mais incrível dos detetives soube lidar com o peso da perda de Mary Watson.

O episódio seguinte, *O detetive mentiroso* (VERTUE, 2017), gira em torno do luto de ambos, igualmente perturbados: Sherlock, insanamente obcecado por um caso, se entrega ao uso de drogas. John, inconformado e incapaz de cuidar da filha, continua vendo e conversando com Mary, mesmo sabendo que a figura da esposa não passa de uma alucinação. Na conclusão de mais um caso, o telespectador descobre que Holmes foi ao extremo por um pedido de Mary: em um DVD deixado por ela e encontrado logo após sua morte, ela deixa a Sherlock um último caso:

Estou te dando um caso, Sherlock. Quando eu me for ... se eu me for, preciso que você faça algo por mim. Salve John Watson. Salve-o. Não pense que mais alguém irá salvá-lo, porque não há ninguém. Depende de você. Salve-o. Mas eu acho que você vai precisar de um pouco de ajuda com isso, porque você não é exatamente bom com as pessoas, então aqui estão algumas coisas que você precisa saber sobre o homem que nós dois amamos – e mais importante do que você é vai precisar fazer para salvá-lo. John Watson nunca aceita ajuda, de ninguém. Nunca. Mas aqui está: ele nunca recusa. Então, aqui está o que você vai fazer. Você não pode salvar John porque ele não vai deixar. Ele não se permitirá ser salvo. A única maneira de salvar John ... é fazer com que ele te salve. Vá ao inferno, Sherlock. Vá direto para o Inferno e faça parecer que você está falando sério. Vá e arrume uma briga com um cara mau. Coloque-se em perigo. Se ele achar que você precisa dele, eu juro... ele estará lá (VERTUE, 2017, tradução nossa).

Colocada em prática por Holmes, a ideia de Mary funciona e ambos voltam a se falar, mesmo que nem tudo esteja resolvido. Ao final do episódio, John confessa à visão imaginária da esposa a infidelidade que cometeu ao trocar mensagens com outra mulher. Em meio ao desabafo, John contradiz a expectativa da falecida esposa, que julgava que, como em uma oposição irônica a ela, o marido fosse sempre perfeito: “Eu não sou o homem que você pensou que eu fosse. Eu não sou aquele cara, nunca poderia ser. Mas esse é justamente o ponto. Quem você pensou que eu fosse é o homem que eu quero ser.” (VERTUE, 2017, tradução nossa).

A quebra de expectativa de John em relação à própria personalidade traça um paralelo interessante até o personagem dos livros: assim como na história escrita por Conan Doyle, como dissertado em pesquisas anteriores (LIMA, 2019), a personagem de Mary enobrece a figura de John, pois sua existência o transforma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Era Vitoriana na Inglaterra foi marcada pela disparidade social e econômica entre os gêneros masculino e feminino. Os ideais pudicos e moralistas da época interferiram, de forma mais dura, na realidade feminina, limitada ao núcleo doméstico e fadada à manutenção do lar – pelo menos para a maioria das mulheres inglesas. Para as afortunadas, no entanto, a caridade, o estudo e o trabalho digno se mostraram oportunidades imperdíveis de aprendizado e de ampliação da vida em sociedade. Para muitas outras, nem tão afortunadas assim, o trabalho – geralmente degradante e mal remunerado – se mostrou uma saída viável da condição de pobreza. A ocupação da esfera pública da sociedade vitoriana pelas mulheres não se deu de forma pacífica e era, inclusive, vista com maus olhos pela Rainha Victoria (LIMA, 2019).

A personagem Mary, criada por Conan Doyle atendeu de forma bastante clara ao estereótipo da mulher vitoriana ideal. Sua personalidade amável e aparência simples são típicas da figura feminina domesticada pela sociedade patriarcal britânica do século XIX (LIMA, 2019). Esse perfil feminino idealizado, no entanto, não era o único. Aos poucos e em meio a uma luta constante, a mulher, ainda hoje, luta para conquistar a equidade social, política e financeira em uma sociedade ainda predominantemente dominada por figuras masculinas em posição de poder.

Sardenberg (2006, p. 2) definiu “empoderamento feminino” como “[...] o processo da conquista da autonomia, da autodeterminação. [...] O empoderamento das mulheres implica, para nós, na libertação das mulheres das amarras da opressão de gênero, da opressão patriarcal”.

É nesse contexto de empoderamento feminino que a figura de Mary Watson reaparece em *Sherlock*, adaptação britânica para a TV. Transformada em uma espécie refinada de assassina de aluguel, ela ultrapassa os limites da personagem literária e é quase completamente reinventada pelos produtores da série. A elaboração complexa e surpreendente da personagem no seriado empodera porque permite protagonismo e visibilidade. Por mais que a figura feminina esteja em ascensão no cinema, na TV, na literatura e em outros meios, ainda existe um longo caminho de desigualdade a se percorrer.

Adaptações – em especial aquelas que ousam diferir drasticamente de sua fonte primária – reciclam o que é valioso culturalmente sem a intenção ou o compromisso de replicá-lo, a fim de mantê-lo culturalmente vivo, palatável e atraente a uma nova audiência e, sobretudo, rentável aos olhos de quem o produz.

Referências

DOYLE, Arthur Conan, Sir. **Sherlock Holmes: obra completa**. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016. v. 1.

_____. **Sherlock Holmes: obra completa**. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016. v. 3.

FORSTER, Ernest Morgan. Pessoas (continuação). In: _____. **Aspectos do Romance**. 4. ed. São Paulo: Globo, 2005. p. 57-64. Disponível em: <<http://lelivros.stream/book/baixar-livro-aspectos-do-romance-e-m-forster-em-pdf-epub-e-mobi-ou-ler-online/>>. Acesso em: 29 ago. 2017.

HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation**. 1 ed. New York/London: Routledge, 2006.

LIMA, Jéssica Maria Sampaio de; TANAKA, Elder Kôei Itikawa. Representatividade feminina em Sherlock Holmes: o papel ideológico da literatura na Inglaterra vitoriana. In: Nilton Varela Hitotuzi; Paola Piovezan Ferro. (Org.). **Pesquisas em Língua Inglesa e Literaturas Anglófonas na Amazônia**. 1ed. Curitiba: Editora CRV, 2019, v. 1, p. 185-209.

POE, Edgar Allan. **Os assassinatos da Rua Morgue / A carta roubada**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

SARDENBERG, Cecília M. B. (2006), “Conceituando ‘Empoderamento’ na perspectiva Feminista”. In: **I Seminário Internacional: Trilhas do Empoderamento de Mulheres – Projeto TEMPO**, NEIM/UFBA, Salvador, Bahia, de 5-10 de junho. Disponível em <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/6848/1/Conceituando%20Empoderamento%20na%20Perspectiva%20Feminista.pdf>>. Acesso em 28 nov. 2018.

SHERLOCK. Direção: Nick Hurran, Paul McGuigan, Rachel Talalay, Colm McCarthy, Produção: Sue Vertue. Intérpretes: Benedict Cumberbatch, Martin Freeman, Amanda Abbington, e outros. London, United Kingdom: BBC, 2010-2017. 04 temporadas, 13 episódios.

AS ESTRUTURAS SEMIONARRATIVAS DO CONTO *O RETRATO OVAL*, DE EDGAR A. POE: OS PERCUROS DE SENTIDO À LUZ DA SEMIÓTICA

Jorge Lucas Marcelo dos Santos¹

RESUMO: Objetiva-se com este estudo descrever e formalizar as estruturas semionarrativas do conto *O retrato Oval* (1842), de Edgar A. Poe, a fim de responder ao seguinte questionamento: a morte, neste conto de Poe, se configura como uma estrutura semiótica? Para tanto, o estudo foi realizado à luz da semiótica de Greimas (1979), para quem a análise do percurso gerativo de sentido compreende um “conjunto de procedimentos utilizados na descrição de um objeto semiótico”.

Palavras-chave: Estruturas semionarrativas. Percurso gerativo de sentido. *O Retrato Oval*. Poe.

ABSTRACT: The aim of this study is to describe and formalize as semionative context structures Edgar A. Poe's *Oval Portrait* (1842) is a response to the following question: death, in this context of Poe, is configured as a semiotic structure? To this end, the study was carried out in the light of Greimas' semiotics (1979), with the purpose of making an analysis of the sense of set.

Key-words: Semionarrative structures. Generative path of meaning. *The Oval Portrait*. Poe.

1. Edgar A. Poe e a literatura: algumas considerações

Objetiva-se com este estudo descrever e formalizar as estruturas semionarrativas do conto *O retrato Oval* (1842), de Edgar A. Poe, a fim de responder ao seguinte questionamento: a morte, neste conto de Poe, se configura como uma estrutura semiótica? Para tanto, o estudo foi realizado à luz da semiótica de Greimas (1979), para quem a análise do *percurso gerativo de sentido* compreende um “conjunto de procedimentos utilizados na descrição de um objeto semiótico”. Portanto, o questionamento acima direciona a análise proposta.

Poeta, contista e crítico literário, Edgar Allan Poe tornou-se mundialmente conhecido como o autor de *O corvo*, publicado em 1845, no *Evening Mirror*. Nascido em Boston

¹ Graduado em Pedagogia e Letras pela Universidade Federal de Goiás. Mestrando em Educação, Linguagem e Tecnologia pela Universidade Estadual de Goiás. É bolsista CAPES.

(Massachusetts), a 19 de janeiro de 1809, filho de Davi e Isabel, Poe é considerado “o autor do extremo, do excessivo, do superlativo; [por conduzir] cada coisa aos seus limites – além, se for possível” (TODOROV, 1980, p. 156). Anos depois, em 1811, com a morte da Sr.^a Isabel, o menino Edgar Poe, aos dois anos de idade, é adotado pelo comerciante escocês John Allan e sua esposa Frances Keeling Valentine Allan.

Em 1835, Poe torna-se redator do *Southern Literary Messenger*, de Richmond, onde também escreveu contos, poesias e ensaios críticos, encerrando suas contribuições em 1837. Um tempo depois, é admitido como redator e crítico do *Gentleman's Magazine*, de Filadélfia, onde teve sua notável experiência profissional ao lado do Sr. William E. Burton, com várias publicações, a saber: “Para alguém no Paraíso”, “A queda do solar de Usher”, “William Wilson” e “Morela”, anos mais tarde, ocorreu a publicação do conto “O retrato Oval”, no *Granham's Lady's and Gentleman's Magazine*, em 1842.

Após várias leituras das obras edgarianas, Cunliffe (1986) concluiu que suas histórias e seus enredos fantásticos, insólitos e tenebrosos se alimentam de “um sabor especial de Poe”, como também a maioria de suas narrativas tratam de cenários sombrios, estranhos, medonhos, pois são “elaborados e mal ou lugubremente iluminados”, onde “coisas acontecem geralmente à noite” (CUNLIFFE, 1986, p. 110) como o que ocorre no castelo de “O retrato Oval”.

Dada essa contextualização, dirijo-me ao *corpus* deste trabalho. Em resumo, o conto *O retrato Oval* (2008), de Edgar A. Poe, é composto por dois relatos que se encaixam e formam uma narrativa de medo, terror e morte. O primeiro, narra a história de um cavaleiro ferido que, acompanhado de seu servo, chega a um castelo sombrio, o qual parecia abandonado recentemente. Naquele castelo, notava-se uma decoração rica e luxuosa, porém estragada e velha, até porque se trata de “um desses monumentos ao mesmo tempo grandiosos e sombrios” (POE, 2008, p. 281).

Nas paredes do quarto em que o cavaleiro permaneceu, estavam penduradas várias pinturas modernas e, estranhamente, alegres. A arquitetura bizarra tornava as pinturas adequadas e necessárias a sua atmosfera de medo e terror. Por fim, o cavaleiro sentiu grande interesse por todo aquele ambiente e ordenou ao seu servo que fechasse os maciços postigos do quarto, pois já era noite, ou melhor, ele mandou “Pedro fechar os pesados postigos da sala” (POE, 2008, p. 280). Além disso, pediu que os bicos de um alto candelabro que estava à

cabeceira da cama fossem acesos e que, de par em par, as cortinas franjadas de veludo preto que envolviam o leito fossem fechadas.

O segundo, por sua vez, conta a história de “uma donzela da mais rara beleza” (POE, 2008, p. 281), que deu a vida a um jovem pintor, seu esposo. Essa jovem morreu em razão de sua humildade, obediência e submissão a ele, permanecendo ininterruptamente sentada por muito tempo enquanto seu retrato ganhava vida pelos pincéis de seu grande amor, entretanto, o pintor “ia murchando a saúde e a vivacidade de sua esposa, visivelmente definhando para todos, menos para ele” (POE, 2008, p. 281).

Finalmente, ao terminar o retrato da jovem esposa do qual a “moldura era oval, ricamente dourada e filigranada à mourisca. Como obra de arte, nada podia ser mais admirável do que a própria mulher” (POE, 2008, p. 281), o pintor apaixonado, rude e extravagante, deparou-se com a morte de sua esposa, pois ela já “estava morta!” (POE, 2008, p. 281). A esta última estória, portanto, dar-se-á maior atenção neste artigo.

As estruturas semionarrativas à luz da semiótica discursiva

J. Greimas (2011) criou a semiótica discursiva como a ciência cujo objetivo é estudar os sentidos do texto, observando seus planos de conteúdo e de expressão. Para tanto, é necessário examinar o que o texto diz e o que faz para dizer o que diz. Diana L. Barros (2008) comenta que, para estudar o sentido de um texto, Greimas concebeu um plano de conteúdo sob a forma de um *percurso gerativo*. Ou seja, a partir da semiótica greimasiana, torna-se possível descrever e explicar “o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz” (BARROS, 1997, p. 7).

O *percurso gerativo de sentido*, conforme postulado por Greimas, é composto por três níveis semióticos, a saber: o fundamental, o narrativo e o discursivo. Este último é o mais superficial e corresponde aos procedimentos de discursivização das estruturas semionarrativas. O nível narrativo, em que se encontram as estruturas narrativas, é composto por uma sintaxe e uma semântica profundas, que juntas mantêm a coerência do acontecimento narrativo sob a orientação de seu espetáculo ou diegese.

No campo da semiótica discursiva, sintaxe e semântica narrativas se configuram como componentes do nível intermediário da geração de sentido, ou melhor, constituem o que Greimas chamou de **gramática semiótica**. Esta, por sua vez:

corresponde às estruturas semionarrativas: tem como componentes, no nível profundo, uma sintaxe fundamental e uma semântica fundamental, e, correlativamente, no nível de superfície, uma sintaxe narrativa (chamada de superfície) e uma semântica narrativa (Greimas, 2011, p. 240)

A partir disso, Greimas (2011, p. 183) ainda acrescenta dizendo que uma estrutura semiótica se comporta como uma entidade autônoma, “o que significa que, mesmo mantendo relações de dependência e de interdependência como conjunto mais vasto do qual faz parte, ela é dotada de uma organização interna de que lhe é própria”, como é o caso das estruturas semionarrativas.

Com base nisso, é possível formalizar um quadro que permite visualizar a distribuição dos diferentes componentes e subcomponentes do *percurso gerativo de sentido* e seus níveis semióticos, como recomenda Greimas (2011, p. 235):

Quadro 1: Componentes do percurso gerativo de sentido.

PERCURSO GERATIVO			
	Componente Sintático		Componente semântico
Estruturas semionarrativas	Nível profunda	SINTAXE FUNDAMENTAL	SEMÂNTICA FUNDAMENTAL
	Nível de superfície	SINTAXE NARRATIVA	SEMÂNTICA NARRATIVA
Estruturas discursivas	SINTAXE DISCURSIVA		SEMÂNTICA DISCURSIVA

Fonte: Barros, 2002.

Como se vê acima, as estruturas semionarrativas, que se revelam no nível mais abstrato do percurso semiótico, representam a instância *a quo* da geração do sentido. Segundo

Greimas (2011, 234), “quanto a esse modo de existência semiótica, essas estruturas são definidas por referência tanto ao conceito de “língua” (Saussure e Benveniste) quanto ao de “competência” narrativa (conceito chomskyano [...])”.

Nessa perspectiva, a compreensão da organização narrativa de um texto apoia-se na descrição de seu espetáculo, de suas ações e transformações. Disso resultam alterações no comportamento dos personagens envolvidos no curso da *narratividade* do discurso literário. Com esse entendimento, em *Semiótica do texto*, Barros (2011) diz que:

A semiótica parte dessa visão espetacular da sintaxe e propõe duas concepções complementares de narrativa: narrativa como mudança de estados, operada pelo fazer transformador de um sujeito que age no e sobre o mundo em busca dos valores investidos nos objetos; narrativa como sucessão de estabelecimento e de rupturas de contratos entre um destinador e um destinatário. (BARROS, 2011, p. 16)

As estruturas narrativas correspondem, por conseguinte, aos percursos e às ações realizadas pelos sujeitos da narrativa em busca de valores ou à procura de sentido, até porque a narrativa tomada como “espetáculo” é o resultado da lógica do encadeamento de *esquemas*, *percursos* e *programas narrativos* que preenchem as estruturas semionarrativas do *percurso gerativo de sentido* sob a ordem de uma hierarquia semiótica, conforme descrita por Barros (2011, 36):

Quadro 2: As unidades sintáticas

Unidades sintáticas	Caracterização	Actantes
esquema narrativo	encadeamento lógico de percursos narrativos	actantes funcionais: sujeito, objeto, destinador, destinatário
percurso narrativo	encadeamento lógico de programas narrativos	papeis actanciais: sujeito competente, sujeito operador, sujeito do querer, sujeito do saber etc.

programa narrativo	encadeamento lógico de enunciados	actantes sintáticos: sujeito de estado, sujeito do fazer, objeto
--------------------	-----------------------------------	--

Fonte: Barros (2002).

Dessa forma, coloca-se sob hipótese que as unidades sintáticas (e semióticas) acima mencionadas se revestem de sentido e passam a revelar o encadeamento lógico dos enunciados a partir de um processo próprio de significação do texto literário de Edgar A. Poe, através de **esquemas narrativos** analisáveis do ponto de vista da semiótica discursiva, uma vez que as estruturas semionarrativas, como já demonstrado, servem de base à *narratividade* do discurso literário, pois estão ligadas à existência estética dos sujeitos (actantes) envolvidos nos acontecimentos narrados.

O nível narrativo também corresponde aos processos de *conjunção* ou *disjunção* dos sujeitos com os valores virtuais que formam a oposição semântica e que circulam entre eles. Dado isso, na narrativa complexa, por meio da manipulação (querer ou dever), da competência (saber ou poder), da performance (ser ou fazer) e da sanção (prêmio ou castigo), a narrativa é desenvolvida semioticamente. O nível discursivo, por sua vez, apresenta os *temas* da narrativa revestidos por *figuras* que correspondem aos atores, ao espaço e ao tempo no qual a narrativa se passa. Portanto, esses níveis possibilitam examinar as relações que se instauram entre a instância da enunciação, responsável pela produção e pela comunicação do discurso, e o texto enunciado, pois a “enunciação é um enunciado cuja função-predicado é denominada ‘intencionalidade’ cujo objeto é o enunciado-discurso” (GREIMAS e COURTÉS, 2011, p. 168).

Conceder-se-á também as reflexões de Algirdas J. Greimas sobre a noção de *narratividade*. Segundo Greimas (2011), a *narratividade* é a forma de estruturar o pensamento, de articular sentido num texto. Corresponde, à semelhança da enunciação, a uma atividade mental, a um processo, não a um produto, concreto e terminado, como os textos de descrição, narração, dissertação. Para se atingir a natureza da *narratividade* é necessário

proceder à análise do “discurso”, mas este não é confundido com o gênero “discurso”, mas entendido como um conjunto de proposições que devem ser inferidas por meio da análise da enunciação. Assim, a *narratividade*, a enunciação e o “discurso” são processos mentais; o texto, os enunciados e o gênero discurso são seus produtos, peças concretas.

Isto posto, no nível das estruturas fundamentais de *O Retrato Oval* (2008), conto de Edgar A. Poe, encontra-se a oposição semântica mínima da qual edifica toda a significação do conto, tornando-se elementar a este: vida *versus* morte. Disso resulta um percurso semiótico que acontece da vida *eufórica* para a morte *disfórica* de uma bela e jovem mulher. Esses termos/valores axiológicos também constituem o tema central da narrativa: o amor à arte e o amor à jovem donzela. Nesse sentido, o grande amor do pintor à donzela fê-lo retratá-la em uma obra-prima, até porque enquanto sua obra inspirava vida, sua esposa se encontrava morta.

No nível das modalizações, o amor à arte despertou o *querer/dever/saber* pintar uma obra de arte, sendo o sujeito “esposa” a grande inspiradora do sujeito “pintor” para esse feito. Neste nível semiótico, é possível evidenciar os esquemas actanciais dos sujeitos envolvidos bem como suas transformações e os efeitos de sentido que lhes colocam como agentes da *narratividade* do discurso literário, como será mostrado mais à frente.

No nível discursivo, por fim, as oposições fundamentais assumidas como valores (eufórico e disfórico) narrativos desenvolvem-se sob a forma de *temas* e *figuras*, como, por exemplo, no conto de Poe, os temas: da arte, da morte, do amor, da submissão da figura feminina. Dessa forma, os procedimentos de discursivização (tematização e figuratização) transfiguram as estruturas semionarrativas em discursivas a fim de evidenciar, por meio da *narratividade* do discurso, os valores da vida e da morte do conto em questão sob a forma de *isotopias temáticas*

As estruturas semionarrativas do conto *O retrato Oval*, de Edgar A. Poe: a morte como estrutura semiótica

Os personagens edgarianos “são eruditos e dotados – apesar de condenados pelo destino” (CUNLIFFE, 1986, p. 110) à morte, como o que se vê no conto *O Retrato Oval*

(2008). Não diferente disso, o personagem “pintor” é apresentado como “um homem apaixonado, rude e extravagante, que vivia perdido em devaneios” (POE, 2008, p. 281); por outro lado, a jovem “era uma donzela da mais rara beleza e não só amável como cheia de alegria” (POE, 2008, p. 281). Contudo, ela odiava “somente a Arte, que era sua rival; temendo apenas a paleta, os pincéis e os outros sinistros instrumentos que a privavam do seu amado” (POE, 2008, p. 281).

Desse modo, a personagem feminina é reduzida à sua notável beleza, como também era “humilde e obediente” (POE, 2008, p. 281), pois desejava ser amada, querida e contemplada por seu esposo muito mais do que satisfazê-lo com o seu apreço inestimável à arte. A temporalidade, a reelaboração do passado e a memória funcionam, neste conto de Poe, como estratégias narrativas para o alcance do medo, do terror e da morte, pois se configuram como fios semióticos que atam as macroposições textuais. São elas:

vida —————> passagem da vida —————> morte

A partir dessa esquematização, retomo as estruturas fundamentais do conto para concluir que elas perpassem toda a diegese, pois são *isotopias temáticas* (ou corredores de sentido), pois elas deixam entrever a “apreensão das diferenças, que são necessárias para se estabelecer a estrutura elementar da significação” (GREIMAS e COURTÉS, 2011, p. 455). Disso resultam outras como, por exemplo, liberdade *vs.* opressão, juventude *vs.* maturidade, obediência *vs.* transgressão, que se relacionam e preenchem a estrutura elementar fundamental da significação deste conto: vida *vs.* morte.

Ao longo da *narratividade* do conto, a categoria semântica “vida”, por exemplo, é constantemente associado à beleza, à alegria e aos sorrisos da jovem e bela esposa; a “morte”, por sua vez, é reiterada pelo isomorfismo negativo da imagem da noite, do adoecimento e da temporalidade cruel que assolam a vivacidade da jovem esposa, que se encontra “visivelmente definhando para todos, menos para ele” (POE, 2008, p. 281) até a sua morte.

Ainda no nível narrativo, em que se encontram as estruturas semionarrativas, Barros (2011, p. 09) diz que se trata da organização da narrativa sob o ponto de vista de um sujeito, pois este é responsável por gerar transformações significativas ao longo da *narratividade* do

discurso literário. Para ilustrar tal colocação, é importante recorrer ao exame dos *esquemas narrativos* existentes no conto, como aponta Barros (2011, p. 20), para quem o “sintagma elementar da sintaxe narrativa define-se como *um enunciado de fazer que rege um enunciado de estado*. Integra, portanto, estados e transformações”.

Nos enunciados de *estado*, o sujeito (S_2) da narrativa mantém relação de *junção* com seus termos-objetos a partir de sua *existência modal*. Por *junção*, Greimas (2011, p. 279) diz tratar-se de uma “relação que une o sujeito ao objeto, isto é, a função constitutiva dos enunciados de estado”, a qual nos permite pressupor os seguintes estados:

de **conjunção**: $F - EN = (S \cap O)$ ou de **disjunção**: $EN = (S \cup O)$
F: função. S: sujeito. O: objeto.

Por sua vez, os enunciados de *fazer* levam o sujeito (S_1) da narrativa à transformação de seu estado inicial, com base em suas *competências modais*. Com isso, alteram-se as relações desse sujeito com aqueles termos-objetos. Dessa forma, tem-se que considerar o seguinte percurso semiótico:

$EN_1 = (S_2 \cap / \cup O)$ estado inicial;

$EN_2 = F = [(S_1 \cap / \cup O) \rightarrow (S_2 \cap / \cup O)]$ enunciado de transformação (de *fazer*)

$EN_3 = (S_2 \cap / \cup O)$ estado final

Em outras palavras, a relação de *junção* (conjunção ou disjunção) entre o sujeito da narrativa e seu termo/objeto-valor é mediada por um **enunciado de estado**; a transformação de um estado inicial a outro (final), por consequência, é determinada por um **enunciado de fazer**. Na sintaxe narrativa, a *performance* é responsável por gerar transformações baseando-se na regência dos enunciados de *fazer*. Para Greimas (2011, p. 364, *grifos do autor*), “a *performance* narrativa se apresenta como um caso particular do programa narrativo”, ligando-se ao “fazer-ser” do sujeito, ou melhor, à sua *competência*.

No conto de Poe aqui analisado, os *enunciados de estado* são: o sujeito “jovem donzela” mantém relação de *junção* com vários objetos/valores, como se vê nos trechos seguintes: “amou e desposou o pintor/ sentava-se submissa/ ela continuava sempre a sorrir”

(POE, 2008, p. 281); *os enunciado de fazer*: o sujeito “pintor” transforma a relação de *junção* do sujeito “jovem donzela” com seus os objetos/valores. Isto implica em transformações profundas no *sujeito de estado*. Desenvolve-se um percurso de sentido que vai da vida à morte, ou seja, é *disforizante*.

Barros (2011) ainda diz que o encadeamento lógico desses enunciados forma os programas narrativas. Neste conto, tem-se, entre outros, um **programa narrativo de performance**, assim formalizado:

PN de performance

F: pintar [S_1 (Pintor) \rightarrow S_2 (Pintor) \cap O_v (fama, arte)]

Sobre essa representação semiótica, Greimas (2011, p. 44) postula que os sujeitos da enunciação literário são representados por unidades lexicais, de tipo nominal, que, inscritas no discurso, podem receber, no momento de sua manifestação, investimentos de sintaxe narrativa de superfície e de semântica discursiva. Portanto, esses lexemas são compreendidos como “atores” do discurso literário.

Dessa forma, o *PN de performance* encontrado tem como função revelar as transformações, mudanças e/ou alterações dos *estados* dos sujeitos da narrativa, ou melhor, serve ao propósito de levar o sujeito “narrador” do conto *O Retrato Oval* (2008) a pintar um retrato de “rara beleza”. Neste caso, os sujeitos semióticos envolvidos são representados pelo mesmo ator do discurso: o “pintor”. Por se tratar de um *programa de aquisição*, os valores descritivos almejados são: fama e arte. Desse modo, as transformações se iniciam e se revelam a partir de *esquemas narrativos* próprios do conto em análise. Em um deles, a “jovem donzela”, por exemplo, perde a vida; em outro, o “pintor” conclui sua obra de arte, ou seja, existem dois *percursos de sentido* que se destacam sobrepondo-se aos outros. O ator “pintor”, portanto, desempenha o papel de sujeito, destinador e destinatário, porque as transformações semionarrativas se iniciam por ele e para ele. A tarefa de “pintar” um quadro é o objeto desse sujeito-destinador-manipulador que tem em si mesmo seu destinatário.

Com isso, o sujeito “pintor” se configura como o sujeito do *fazer* que é modalizado pelo *querer/dever/saber* em busca de seu objeto/valor: a arte e a fama; e a jovem donzela se

oferece como objeto iminente do desejo de seu esposo. Desse modo, o sujeito “pintor” desenvolve o primeiro *esquema narrativo* encontrado no conto *O Retrato Oval* (2008), de Edgar A. Poe. Lembrando que esse percurso de sentido (narrativo) é de aquisição, pois com a morte de sua esposa o narrador ganha seu grande feito: a obra de arte.

No outro *esquema narrativo*, o sujeito destinador é a própria “jovem donzela” que está em *conjunção* com o *sujeito de estado*: o “pintor”. Depois disso, ela entra em *disjunção* com seu objeto/valor (o amor do pintor), e o destinador-manipulador (o pintor) passa agir utilizando-se da *sedução* para obter seu objeto/valor. Esse percurso de sentido (narrativo) é nomeado, dentro da semiótica discursiva, de liquidação, pois leva o sujeito esposa a morte se antes integralizá-lo, até porque a temporalidade assume o papel de Anti-sujeito interrompendo seu percurso. Portanto, neste *esquema narrativo*, a “jovem donzela” morre.

O *dever-fazer* a obra de arte adquirido pelo sujeito “pintor” decorre da temporalidade que alcance seu objeto de desejo e o conduz à morte. Dessa forma, tem-se o motivo pelo qual esse sujeito deve pintar sua obra de arte de forma ininterrupta: paixão pela arte. Assim, o sujeito do *fazer* tem o *dever* de pintar o retrato oval para o alívio de sua alma.

O *querer-fazer* do sujeito “pintor” associa-se à paixão pela arte e ao desejo de posse do sujeito de *estado*, pois trata-se de é um “homem apaixonado” (POE, 2008, p. 281). Por outro lado, o *poder-fazer* que modaliza o sujeito “pintor” lhe confere certo direito, ou melhor, permissão para pintar o retrato oval, pois a temporalidade (*dever-fazer*), entendida aqui como Anti-sujeito, e a paixão e o desejo (*querer-fazer*) pelo jovem donzela lhe conferem o *poder-fazer*, que implica no *saber-fazer*.

Por fim, as transformações acometem com mais força a personagem feminina. No início do conto, ela é descrita e adjetivada como “donzela”, “de rara beleza”, “alegre” e “amável” como também se mostra “obediente”, “serena” e “cheia de amor”. Depois, em busca de seu desejo, ela se casa com o sujeito “pintor” do qual o levará à morte física, e aquele, à fama e completude de sua paixão. Entretanto, sobressai o aspecto tenebrosa da morte de sua esposa, pois as mortes, na obra de Poe, “pertencem a uma classe especial” (CUNLIFFE, 1986, p. 112), como também figuratizam o medo, o terror e um certo superlativismo dos acontecimentos narrados, pois:

a terra-de-ninguém [situa-se] entre a morte e a vida e o vampirismo incestuoso dos mortos com os vivos: Ligeia e o marido; Roderick Usher e a irmã gêmea Madeline; o pintor e a mulher em ‘*The Oval Portrait*’; Berenice e o primo; Morela e a filha sem nome [...]. É o desespero do mundo das histórias de Poe: a vida vai declinando, rápida e desapiedosamente, e, no entanto, a morte não oferece paz. (CUNLIFFE, 1986, p. 112)

Diante disso, em *O Retrato Oval* (2008) de Poe, os dois *esquemas narrativos* descritos e formalizados acima se encaixam e passam a materializar o sofrimento e a angústia das personagens diante da morte, ou seja, os percursos de sentido do conto. A categoria semântica morte se apresenta, especialmente, cercada de mistérios e simbologias, funcionando no enredo do conto como antítese elementar de sua significação, até porque sua interpretação “(...) designa o fim absoluto de algo positivo ou vivo: um ser humano, um animal, uma planta, uma amizade, uma aliança, a paz, uma época (...)” (CHEVALIER, 1986, p. 731), que se degrada pela *performance* de seu esposo, o competente pintor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Recordando que esse estudo objetivava descrever e formalizar as estruturas semionarrativas do conto *O Retrato Oval* (2008), de Edgar A. Poe, a fim de responder ao seguinte questionamento: a morte, neste conto de Poe, se configura como uma estrutura semiótica? à luz da semiótica de Greimas, procurei demonstrar, inicialmente, o instrumento metodológico chamado de *percurso gerativo de sentido*, em que se deixa examinar as **estruturas semionarrativas** de uma materialidade significativa. Este percurso vai do nível mais abstrato ao mais complexo e pode ser examinado segundo três etapas: o nível fundamental, o nível narrativo e o nível discursivo.

No conto de Poe, o nível das estruturas fundamentais mostrou uma oposição semântica entre dois termos: vida *versus* morte. Esses termos constituem o tema central da narrativa. O grande amor do pintor à jovem donzela fê-lo retratá-la em uma obra-prima. Portanto, há uma *disforia*, que é a morte da donzela; e uma *euforia*, que é a vida na obra de arte.

No nível das estruturas semionarrativas, o amor à arte despertou o *querer/dever/fazer* uma obra de arte do sujeito “pintor”. O sujeito “esposa” tornou-se a grande inspiradora para esse feito. Depois, dadas as transformações presentes no conto, examinei com mais afinco as

unidades sintáticas dos percursos de sentido encontrados. Nesse sentido, o *PN de performance* com função transformadora foi formalizado a partir da diegese do conto *O Retrato Oval* (2008) de Poe.

Os sujeitos envolvidos nesse *PN* são representados pelo mesmo ator: o pintor. A aquisição alcança certos valores descritivos: fama e arte. Desse modo, várias transformações acontecem ao longo dos *esquemas narrativo*. A jovem donzela, por exemplo, perde a vida, o pintor ganha sua obra de arte, ou seja, existem dois *percursos de sentido*. O ator “pintor”, portanto, desempenha o papel de sujeito, destinador e destinatário, porque as transformações semionarrativas se iniciam por ele e para ele. Pintar o quadro é o objeto desse sujeito-destinador-manipulador que tem em si mesmo seu destinatário.

Por fim, no nível discursivo, as oposições fundamentais assumidas como valores virtuais (eufórico e disfórico) desenvolveram-se sob a forma de *temas e figuras*, como, por exemplo, no conto de Poe, os temas da morte, da arte, do amor, da submissão da figura feminina, conforme mostrado ao longo da análise do conto edgariano. Todas essas considerações me fazem concluir que a morte é, além de uma estrutura, um acontecimento semiótico.

Referências

BARROS, Diana Luz P. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo, Ática, 2002.

CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los simbolos*. Barcelona, Editorial Herder, 1986.

CUNLIFFE, Marcus. *História da literatura dos Estados Unidos*. Portugal: Europa-América, 1986.

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Seleção, apresentação e tradução José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. 3ª Ed. São Paulo, Editora Contexto, 2016.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. 10ª Ed. São Paulo, Editora Contexto, 2001.

FIORIN, José Luiz. *Introdução à linguística I*. 5ª Ed. São Paulo, Editora Contexto, 2011.

FIORIN, José Luiz. *Introdução à linguística II*. 5ª Ed. São Paulo, Editora Contexto, 2011.

FONTANILLE, Jacques. *Semiótica do discurso*. 2ª Ed. São Paulo, Contexto, 2018.

GOTILIB, Nádia Batella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1990.

GREIMAS, Algirdas Julien & J.Courtés. *Dicionário de semiótica*. São Paulo, Cultrix, 1979, 2011.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. Coimbra: **Dicionário de narratologia**. Liv. Almedina, 1994.

SEGOLIN, Fernando. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo. Martins Fontes, 1980, p. 156.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. 5ª ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo. Perspectiva, 2008.

OS ASSASSINATOS DA RUA MORGUE

UMA TRADUÇÃO GAMIFICADA DA OBRA DE EDGAR ALLAN POE

Juliana Bellini Meireles¹

RESUMO: Este artigo propõe uma tradução intersemiótica do conto “Os Assassinos da Rua Morgue”, de Edgar Allan Poe. Considerando teorias literárias acerca da recepção, este trabalho apresenta uma carta inspirada na linha de jogos *Black Stories*, utilizando o leitor como *skopos*, e explicando o processo tradutório. O objetivo é propor uma tradução que conversa diretamente com a literatura policial, explorando o papel de detetive assumido pelo leitor em uma mídia diferente.

Palavras-chave: Literatura Policial; Edgar Allan Poe; Tradução; Jogos; Leitor

ABSTRACT: This paper proposes an intersemiotic translation of “The Murders in Rue Morgue”, by Edgar Allan Poe. Considering some literary theories about reception, it presents a card based on the “Black Stories” game series, using the reader as *skopos*, then explaining the translation procedures. The objective is proposing a translation that converses with police literature, exploring the role of detective assumed by the reader on different media.

Key-Words: Police Literature; Edgar Allan Poe; Translation; Games; Reader

A ficção na criação literária repousa entre a possibilidade do que é real e o que é criação. Como diria Antônio Cândido, a ficção “sendo criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial.” (2009, p. 55). Sendo assim, a relação da verossimilhança também perpassa as personagens, as quais, de acordo com Ducrot e Todorov, “representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção” (apud BRAIT, 1985, p. 11).

¹ Mestre em Letras – Divulgação Científica e Cultural pela UNICAMP e Professora no IF Sudeste MG / Juiz de Fora.

Há casos em que a ficção pode fascinar tanto que se fixa no imaginário coletivo, a ponto de subverter a ideia da personagem em ser vivo, real, como no caso do detetive Sherlock Holmes, por exemplo, um dos personagens mais marcantes da literatura e que até hoje fascina e faz parte da cultura britânica².

O fascínio teria sido um elemento fundamental para o florescimento do gênero policial, ainda que por tantas vezes essa literatura tenha sido encarada pela crítica como menor. Se crível, o texto promove a adesão do leitor para aquele universo fictício, já que ele passa a realizar uma atividade imaginária durante a leitura, que, inclusive, se estende após esse ato. Então, o efeito do texto literário não se esgota e aquele universo engendrado pelo autor assume uma forma repleta de imagens e significados que se organizam mentalmente para o leitor.

No contexto contemporâneo, esse encanto do leitor encontra campo fértil para ser explorado nos mais diversos gêneros, além dos livros: filmes, séries, jogos eletrônicos e jogos de tabuleiro, por exemplo, sendo este último motivador da pesquisa que resultou no estudo descrito neste artigo.

O objetivo aqui é explorar o texto policial em seu desdobramento para o jogo de tabuleiro denominado *Black Stories* em termos de processo tradutório, analisando os procedimentos com base nas teorias de tradução intersemiótica e de *skopos*. Por isso, buscamos entender o processo de composição, e visamos uma análise do lugar do leitor concebido no jogo e uma proposta de tradução que converse diretamente com uma produção literária do gênero policial.

Iniciemos então o artigo com um breve resumo acerca das teorias da recepção que perpassam os estudos literários, e então passaremos à luz das teorias tradutórias que fundamentam a pesquisa. O jogo que baseou o projeto será então apresentado, explicando o que é a gamificação aqui proposta. Seguir então a obra eleita: Os Assassinos da Rua

² Sherlock Holmes residiria ao 221 B da Baker Street, mas o endereço não existia até 1990, quando foi registrado na cidade de Westminster pelo *Museu Sherlock Holmes* a fim de receber as cartas de pessoas do mundo todo, endereçadas ao detetive.

Morgue, de Edgar Allan Poe, e o jogo desenvolvido a partir dela. Enfim, uma análise do processo tradutório que tem a recepção como *skopos*.

1. A recepção e o papel do leitor

A Estética da Recepção surgiu na Alemanha dos anos 60 como uma das principais formulações teóricas responsáveis pela consideração do leitor como o intérprete que opera a construção do conhecimento do texto. Essa teoria acentua a importância da recepção na concretização da estrutura da obra, não só na leitura, como também na própria produção, considerando que o autor escreve para um leitor virtual, conforme Wolfgang Iser (1972), inscrito no texto, pressuposto pelas imposições, diretivas e organização da estrutura do próprio texto, com o qual o leitor real poderá ou não se identificar.

O autor entende o processo de concretização no sentido de uma interação entre o leitor e o texto, na medida em que o texto possibilita ao leitor atuar inclusive na (re)criação da obra, realizando um diálogo produtivo. Assim, a Estética da Recepção concebe um certo relativismo fundamentado na hermenêutica, o estudo da compreensão desenvolvido por Hans Georg Gadamer. Para ele, a compreensão de qualquer objeto é feita a partir de um conhecimento prévio do leitor, que empreende um misto de perspectivas, validando ou rejeitando suas pré-concepções, de acordo com o processamento da leitura do texto.

A comparação entre o horizonte de expectativas da obra concreta e do leitor é concebida como parâmetro para a avaliação estética segundo Jauss (apud Zilberman, 1989), que considera o valor de uma obra como projetado a partir das condições que ela oferece para a expandir o horizonte do leitor. Desta forma, a experiência literária do leitor competente abrange seu universo de expectativas na leitura da obra emancipatória, que disponibiliza condições para o amadurecimento dele.

Logo, os estudos acerca da recepção enfatizam as demandas do leitor quanto à literatura e aos valores que orientam a sua experiência de mundo. Dentro da teoria dos estudos

tradutórios, a demanda que buscamos suprir é o que guia as escolhas feitas no processo, buscando fidelidade ao que chamamos de *skopos*, conforme nos aprofundaremos no tópico seguinte.

2. Teorias tradutórias: conceitos relevantes

Quando falamos em tradução muitas ideias perpassam as nossas mentes e, por se tratar de um campo relativamente recente, é comum que se questione o que é ou não tradução, ou a quais critérios devemos nos ater no processo. Este campo de estudo abrange muito mais do que podemos inicialmente imaginar: o processo da adaptação é também um processo da tradução, e reescrever para alterar a recepção do leitor, por exemplo, também é uma forma de traduzir. Tradução é ainda parte do contato sócio-histórico e cultural que podemos estabelecer por meio da linguagem. A tradução pode ser, em suma, interlingual, intermodal, intralingual e intersemiótica, sendo a última o foco do nosso artigo.

Assim, atenhamo-nos às teorias que embasarão a análise proposta, iniciando-se pela que provavelmente mais se destaca na tradução de uma obra literária para um jogo de tabuleiro: a intersemiótica. O termo foi cunhado por Roman Jakobson (1959), para quem tradução intersemiótica é feita por meio de linguagens ou sistemas de signos diferentes, ou seja, na interpretação de signos verbais por meios não-verbais ou de um sistema de signos para outro. Posteriormente, o conceito foi discutido por Julio Plaza e Jacques Derrida.

Plaza (2003) define tradução intersemiótica como a relação criativa entre dois textos que passaram por uma espécie de transformação. Isso significa que se trata de uma contínua alteração de um dado signo em outro. Recordemos que o conceito de semiose introduzido por Peirce (1995) designa o processo de significação e a produção de significados, ou seja, a maneira como os seres humanos usam “um signo, seu objeto (ou conteúdo) e sua interpretação”.

Julio Plaza então recorre a Peirce (apud Plaza, 2003) para explicar que o signo é como um complexo de relações que caracterizam o processo de continuidade e devir. Por isso, se considerar o devir nos conceitos de Deleuze e Guattari (1997), enquanto deslocamento permanente nos dois sentidos, pode-se compreender a potencialidade de ação da semiose enquanto transformação de signos em outros signos, tanto em nível de linguagem quanto de pensamento.

Segundo o autor, um signo representa algo para a ideia que provoca ou modifica, assim a significação de uma representação é outra representação, e o processo de comunicação envolve tanto o objeto comunicado quanto a significação que o interpretante se vê provocado a construir. Essa configuração se dá no próprio processo de pensar, e se torna mais compreensível quando a percebemos de maneira mais concreta, como no caso da tradução do registro de um crime para um jogo, como é o caso de *Black Stories: Crimes Reais*. São 50 cartas, que, de acordo com a editora:

realmente ocorreram, da forma como descritas, até a última gota de sangue. Sejam crimes de assassinato, infortúnios trágicos ou acidentes macabros, são histórias que a vida escreveu! [...] Com perguntas, adivinhações e análise meticulosa, o desenrolar dos eventos é reconstruído passo a passo.

Ao ler a descrição, nos questionamos se não seria presunçoso assumir que todas as nuances de um crime caberiam numa carta de 88 x 125 mm. Conforme ampliaremos nossa discussão nos tópicos seguintes, acreditamos que a teoria do *skopos* seja fundamental para tal adaptação.

Criada por Hans Vermeer (1986), essa teoria ajuda o tradutor a pensar qual o motivo para que o texto de partida tem de ser traduzido e qual será a função do texto de chegada. Ou seja, trata-se de uma discussão crítica com o propósito de nortear a prática, orientando o tradutor a ser coerente inter e extratextualmente, priorizando determinadas informações, escolhas vocabulares, atendendo o alvo, a intenção e a função do texto que está produzindo. Sendo assim, estabelecer o *skopos* na criação de um jogo é essencial para seu bom funcionamento e engajamento dos jogadores.

A função de uma tradução depende de fatores como o conhecimento, expectativas, valores e normas do(s) público(s)-alvo do texto traduzido, que por sua vez estão condicionados pela situação e cultura em que se encontram. Estes fatores determinam entre si a função do texto de partida ou de algumas passagens desse mesmo texto, se podem ser salvos ou devem se modificar na tradução.

Como defendido por Christiane Nord (apud Veermer, 1986), o princípio que condiciona qualquer processo de tradução é a finalidade à qual é dirigida a ação tradutória. Esta caracteriza-se pela sua intencionalidade, que é uma das características que define qualquer ação – nesta pesquisa, foi a de criar um jogo. O importante é que a intenção a comunicar esteja presente no texto de chegada. Desta forma é possível entender que uma das regras fundamentais da tradução, se não a mais importante, é a interpretação que o receptor do texto, dentro da sua situação ou do seu ambiente, deverá apreender da mensagem.

Um objetivo bem definido e é este que, em todos os casos, determina quais as estratégias que um tradutor deve adotar para que o tal seja alcançado da melhor maneira possível nas circunstâncias de chegada. Em suma, nunca é demais lembrar que o texto de partida não é o fator determinante, mas sim a fidelidade ao objetivo, à intenção, ao destino que se dá ao texto de chegada. A prioridade do texto de chegada da tradução aqui proposta é a recepção.

3. *Black Stories* e a gamificação

Black Stories é o nome do primeiro jogo de uma linha de caixinhas contendo cartas com enigmas macabros que podem ser desvendados por um ou mais jogadores. Um jogador, o Mestre, tira uma carta da pilha, lê a história na frente da carta em voz alta e mostra para os demais a ilustração que se encontra logo acima do texto. Apenas ele está ciente do caso completo, que fica no verso da carta, e para desvendá-lo os demais jogadores devem formular perguntas de maneira que as respostas sejam sempre “sim” ou “não”. Reconstruindo os passos

de cada caso, como se montassem um quebra-cabeça de evidências, os jogadores, como detetives, vão se aproximando aos poucos da solução.

O tempo de resolução dos enigmas é relativo; os jogadores podem desvendá-lo em três, quatro perguntas, ou até mesmo em horas. A editora sugere uma média usual de 20 minutos, mas o número de jogadores e, principalmente, como eles trabalham com as pistas que vão desenterrando, é o real determinante para o tempo de solução do mistério. Observe a seguir o exemplo³ de uma carta, com sua frente e verso:



Figura1. Carta “A dondoca” do jogo Black Stories: crimes reais.

A primeira edição foi criada por Holger Bösch. O jogo não é brasileiro, mas é publicado aqui pela Editora Galápagos, com sua primeira edição datada de 2005. Com a mecânica de dedução, é indicado para indivíduos com 12 anos ou mais, e foi tão bem-

³A carta traz a história da Condessa Húngara Isabel Bathory, que matou entre 80 e 650 meninas jovens no final do século XVI e início do XVII. Ela acreditava que bebendo e se banhando no sangue de suas vítimas, preservaria sua juventude.

sucedido que derivou uma linha com várias ramificações: *Black Stories* – cinema, crimes reais, super-heróis, sexo e crime, *shit happens*, *funny death*, além das quatro edições dentro da proposta inicial. Isso sem falar nas edições alternativas: *Green Stories* (histórias na selva), *Orange Stories* (mistérios que aconteceram durante férias) e *White Stories* (enigmas assombrosos com aparições fantasmagóricas). É interessante ressaltar que a autoria varia entre as edições, e que o jogo inspirou a criação não apenas de semelhantes, como também estimulou o desenvolvimento de trabalhos acadêmicos voltados para a gamificação de conteúdos a serem explorados nas salas de aula⁴.

A Gamificação consiste no uso de elementos de *game design* para ampliar o engajamento dos sujeitos. Devido ao seu potencial em aumentar a motivação, a participação e o investimento de tempo por parte dos jogadores, o uso de jogos na escola pode se tornar uma valiosa ferramenta de ensino (NEVIN, 2014 apud BACCHI). Considerando que pessoas no mundo todo gastam uma estimativa de 3 bilhões de horas em jogos online por semana, podemos direcionar parte desta energia e interesse para jogos com propósito educacional (SCHROPE, 2013 apud BACCHI).

A própria natureza interdisciplinar do ato de ler envolve contribuições de diversas áreas. Ivanda Silva (2006) atenta-nos ao fato de a significação do texto literário ser construída a partir da participação efetiva do receptor, o que torna evidente as relações dinâmicas entre a literatura e o leitor. A motivação para indivíduos colaborarem coletivamente e voluntariamente a fim de atingir determinados objetivos de uma tarefa ou projeto varia. A que tem se tornado cada vez mais frequente é a busca por diversão e alegria por meio de jogos (GOOD, 2011 apud BACCHI). Enigmas que envolvem raciocínio lateral funcionam nessa modalidade, mas sem perder o fio da lógica.

O chamado pensamento lateral, assim denominado pelo psicólogo Edward de Bono (2012), foi apresentado como uma nova forma de solucionar problemas e enfrentar desafios. Uma perspectiva que permite nos movermos para todos os lados e não apenas em linha reta,

⁴ BACCHI, A. D. *Utilização de Enigmas de Raciocínio Lateral no Ensino de Farmacologia*. Disponível em <<https://congressos.ufmg.br/index.php/congressogiz/CIM/paper/download/632/273>> Acesso em: 15 jul.2019

que nos permite ser provocativos e entrar por caminhos menos evidentes, estimulando nossa mente no mesmo processo da aprendizagem.

Esse estímulo conversa com aquele provocado no leitor do romance policial: trabalhando os elementos da narrativa, o autor provoca sensações, cria expectativas, sugere imagens e sentidos, oferecidos pelo trabalho da linguagem que deixa lacunas a serem preenchidas pelo leitor, que é, assim, seduzido pela história. As brechas do jogo *Black Stories* também provocam a curiosidade de seus interlocutores, jogadores, instigando-os a associar as peças que permitirão solucionar o mistério. Transitemos então pelas veredas desta figura tão relevante para nosso trabalho, que é a recepção.

4. O leitor do gênero policial

Podemos dizer que na literatura policial o leitor assume a posição de um detetive, que entre as diversas traduções possíveis de uma obra, transita entre páginas, telas e tem esse lugar discursivo evidenciado enquanto jogador. A figura do leitor, que encanta tantos teóricos, tem mudado. Especialmente o leitor de literatura policial desde Poe até os nossos dias, como bem observou Borges (apud Cortínez, 1995), para quem a existência de uma obra envolve mais do que o próprio texto. Wolfgang Iser (1972) corrobora com a ideia ao explicar que o trabalho literário é composto por dois pilares “que podemos chamar de artístico e estético: o artístico se refere ao texto criado pelo autor, e o estético para a realização de completude do leitor”⁵. Logo, o significado do texto atribuído pelo leitor é que possibilitaria de fato a existência da obra.

Retomando Borges, o livro então se converte num diálogo, num processo de devir em que ganha seu verdadeiro sentido. Cabe ressaltar que se trata de uma atividade virtual, um leitor que possivelmente se concretizará a cada leitura específica, estabelecendo a

⁵ “which we might call the artistic and the aesthetic: the artistic refers to the text created by the author, and the aesthetic to the realization accomplished by the reader” (ISER, 1972, p.279)

comunicação potencial com a obra literária. E possivelmente o surgimento de certos tipos de leitores aconteceu graças ao momento histórico em que uma obra foi concebida⁶.

Existem diferentes posicionamentos acerca do surgimento do gênero policial: alguns creem que é tão antigo quanto a própria literatura, outros que atribuem o protótipo do detetive a Edgar Allan Poe. De todo modo, a evolução da literatura ao longo da história possibilitou que Poe transformasse o modo de atrair o leitor, algo que o diferenciava de outros contos já existentes, cujo propósito estaria mais voltado a amedrontar o leitor.

Ele supôs, como coloca Brander Matthews (1966), que a curiosidade seria uma grande força motivadora, assim, ao organizar cada elemento dentro do conto, instiga no leitor a necessidade de elucidar a história. Ativa sua participação apelando para a sua capacidade de raciocinar, provocando-lhe prazer ao fazê-lo, convergindo o leitor em um detetive “tentando resolver quebra-cabeças por meio da razão”⁷.

A intelectualidade é instigada tanto enquanto leitor quanto jogador de *Black Stories*, com o objetivo de solucionar o mistério em ambos. Essa figura seria então a protagonista na tradução de uma história pensada enquanto literatura policial para a forma de um jogo como esse. Assim, segue o resultado após algumas tentativas, e a análise do processo tradutório intersemiótico resultante do conto *Os Assassínatos da Rua Morgue*, de Edgar Allan Poe (2017), tendo a recepção como *skopos*.

5. Exercício prático – *Black Stories* e a literatura policial

O primeiro passo prático foi decidir qual história abordar: clássicos ou contemporâneos? O terreno é particularmente atrativo: as obras de Dashiell Hammett e Raymond Chandler, e a intensificação da violência urbana, com a decadência dos Estados

⁶ Reaproveitando o exemplo de Sherlock Holmes, dizemos que o personagem seria um fruto, ainda que tardio, do Iluminismo, bem como seu leitor. Ambos atuando em seus respectivos papéis com a racionalidade e cientificismo enquanto instrumentos.

⁷ “trying to solve puzzles by reason” (MATTHEWS, 1966, 86)

Unidos pós-crise; Ricardo Piglia e sua *Plata Quemada*, baseada em acontecimentos reais. Talvez devesse abraçar os mistérios nacionais de brasileiros como o de Rubem Fonseca, cujo estilo influenciou uma série de autores que se dedicaram a retratar a violenta realidade do país. Entre os autores contemporâneos, há ainda Tony Bellotto, Patrícia Melo entre tantas outras opções.

Entretanto, por se tratar de uma primeira proposta, a opção feita foi o clássico. O leitor aqui vai assumir a posição de Dupin em “Os Assassinos da Rua Morgue”, tido como o primeiro conto policial de Edgar Allan Poe. Com isso podemos até mesmo aproveitar o ensejo da comemoração de seus 210 anos de nascimento e 170 de morte, enquanto intitulado “o pai do romance policial”. O resultado do trabalho está representado na figura abaixo:

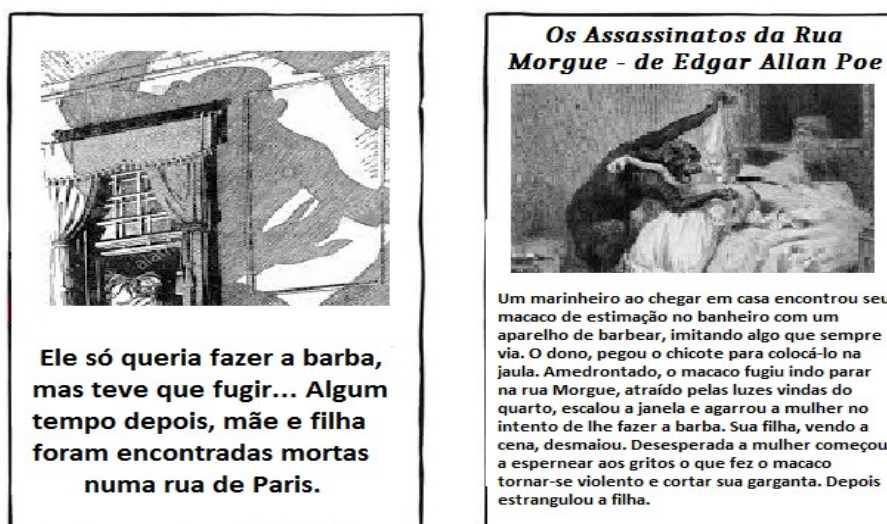


Figura 2. Carta “Os Assassinos da Rua Morgue”.

Considerando que Edgar Allan Poe foi um autor de língua inglesa, vale ressaltar que a versão utilizada para o desenvolvimento deste trabalho foi traduzida e adaptada por Clarice Lispector, o que significa que a obra já passou por um processo de tradução interlingual, do inglês para o português, e essa não é a modalidade aqui abordada. O trabalho propõe uma tradução intralingual, pois a língua do texto fonte é o português, bem como a língua do texto alvo.

O procedimento como um todo foi bastante desafiador pois, ainda que se tratasse de

um conto, o processo tradutório em termos da intersemiótica e sem perder o *skopos* requer uma manipulação cuidadosa do texto-fonte. Seria muito improvável que um tradutor conseguisse agradar a todos os gostos, já que seu lugar é muito volátil e cheio de conflitos que envolvem ganhos e perdas (e arriscamos citar também os não-ganhos e não-perdas). Sendo assim, é preciso que ele escolha se levará o autor ao leitor por meio do texto, ou o leitor até o autor. A segunda opção foi a escolha feita nesta tradução, uma vez que a experiência do jogador é essencial para um jogo, jogador este que equivale ao leitor.

O conto é apresentado sob a ótica de um narrador anônimo, que conhece Monsieur Dupin em uma livraria e acabam se tornando amigos. Dupin vem de uma família importante e abastada, mas já não possui quase nada. O narrador, homem de posses, aluga uma mansão deserta. Ele e o novo amigo concordam em morar juntos pelo tempo em que o narrador ficar em Paris. Monsieur Dupin é um homem muito inteligente com um enorme talento analítico, capaz de saber o que alguém está pensando baseado no que lhe aconteceu durante o dia.

Um dia enquanto andam pelas ruas, veem no jornal uma matéria de primeira página sobre um assassinato duplo, de mãe e filha, na rua Morgue, uma viela deserta de Paris. Os assassinatos são violentamente cruéis e sem razão aparente, uma vez que nada foi roubado, apesar de a casa estar totalmente revirada. A polícia francesa não tem nenhuma pista sobre o assassino, mas prendem um funcionário do banco que ajudou a vítima a levar um dinheiro para casa na tarde do assassinato. Dupin acredita que pode libertar o homem, seu conhecido, encontrando o verdadeiro assassino. Com a permissão do chefe de polícia, investiga a cena do crime e chega a uma conclusão.

Muitos reconhecem Dupin como sendo a figura que inspirou o famoso Sherlock Holmes, de Conan Doyle, pois seu papel na narrativa também é de um homem que atua como detetive, se utilizando da lógica e racionalidade para perceber detalhes que as outras pessoas parecem não enxergar. Assim, na adaptação do conto para a carta, os jogadores assumiriam o papel de Dupin.

Esse detetive que no conto aparece como uma figura amiga, ainda que não o pretenda, é um perfeito cavalheiro definido pelo intelecto e alta capacidade dedutiva. Ele é tão brilhante

que nem sabemos sobre sua aparência, apenas que raciocina como uma máquina até solucionar o mistério passo a passo, junto ao seu parceiro – o narrador, de quem é a percepção da história que vem ao conhecimento do leitor. O narrador não é tão inteligente quanto o detetive ou o próprio leitor, mas trata-se de uma característica do gênero policial, como explica Cortínez (1995), para alcançar um desfecho significativo. A autora cita Matthews (1966) em suporte a sua afirmação:

Esse narrador inobservante e sem imaginação do desenrolar de um novelo emaranhado por um analista observador e imaginativo naturalmente registrou sua própria admiração e espanto, à medida que a surpresa era forjada diante de seus olhos, de modo que a admiração e espanto eram transmitidos direta e sugestivamente aos leitores da narrativa.⁸

O leitor virtual é o nível mais importante do gênero em questão: tudo gira em torno da sua presença, e o seu perfil implícito aparece constantemente no conto. E quando Poe escolhe atmosferas distantes e estranhas, situando seus criminosos e detetives em Paris, impossibilita que o leitor imediato (neste caso, o estadunidense, assim como o próprio autor) compare o conto com a realidade. Trata-se de uma estratégia para envolver ainda mais o leitor por meio do mistério, do que não tem contato, restando-lhe apenas a esfera da imaginação. Para o jogador, as possibilidades se ampliam ainda mais, e a história se constrói, intrigando-lhe, na medida em que desvenda as respostas para as perguntas que elaborou com base no desconhecido de outra instância.

Logo, o ponto de contato foi uma questão substancial para manter a coerência e a consistência do conto em sua tradução, e ainda balancear a forma como supomos que o leitor virtual de Poe conceberia a história, da forma como a vemos, sem domesticar o texto, e sem perder o propósito do jogo. A manipulação é tentadora, mas as perdas linguísticas e literárias precisam ser pesadas para que a jogabilidade seja o ganho alcançado no *skopos*.

⁸ This unobservant and unimaginative narrator of unravelling of a tangled skein by an observant and imaginative analyst naturally recorded his own admiration and astonishment as the wonder was whrought before his eyes, so that the admiration and astonishment were transmitted directly and suggestively to the readers of the narrative (MATTHEWS, 1966, 80).

Na face frontal da carta, o jogador notará uma ilustração que, no tamanho original fica ainda menos detalhada, mas se pode ver o que parece um quarto, cujo interior é observado por um homem na janela, e uma enorme sombra na parede de um ser que poderia ser de um segundo sujeito ou (se observar atentamente) de um macaco, segurando um objeto. Em seguida, o texto “Ele só queria fazer a barba, mas teve que fugir... Algum tempo depois, mãe e filha foram encontradas mortas numa rua de Paris”. Certamente há mais informações do que Dupin tinha inicialmente ao investigar o caso, porém, a estratégia permite que o jogador ganhe maiores possibilidades de formular as perguntas certas, compensando as perdas dos detalhes da narrativa que só o leitor do conto teria. Cada qual traça o caminho mais adequado dentro da versão que está acessando.

Hans Vermeer acredita que o propósito do texto determina as estratégias de tradução. Cortínez sugere que há um procedimento habitual dentro da literatura policial, delineando vários caminhos possíveis para se chegar a verdade de um crime. “O narrador omite, propositalmente, aqueles dados necessários para completar o quebra-cabeças”,⁹ omissão essa denominada como “trincheira” por Barthes (2011). Por outro lado, dispersa pistas potencialmente reveladoras, mas que o leitor só é capaz de reconhecê-las como tal se olhar retrospectivamente ao final a leitura do relato. Barthes chama isso de “gérmen”, e defende que a capacidade de “germinar” seria essencial a toda narrativa.

Esse gérmen está evidente no processo tradutório da face frontal da carta, e se baseia em escolhas justificadas pela teoria da tradução intersemiótica. Retomamos Julio Plaza para explicitar que a operação tradutora como trânsito criativo de linguagens, pois não se baseia na fidelidade, mas na criação de uma nova verdade que possui uma forte relação entre o passado-presente-futuro onde se processa as transformações do objeto dado. Assim como o passado é parte integrante da realidade humana, o texto fonte continua sobrevivendo no texto alvo, mas mantendo seu propósito da jogabilidade.

Para entender a importância de algo é necessário dominar o seu conceito: **jogabilidade** é um termo herdado da indústria de jogos eletrônicos, que abrange todas as experiências do

⁹ “El narrador omite, a propósito, aquellos datos necesarios para completar el rompecabezas” (CORTÍNEZ, 1995, p.129)

jogador durante a sua interação com os sistemas de um jogo. O uso próprio do termo está acoplado em referência às ações do jogador e pode ser usado para descrever a experiência geral de um jogador em relação aos controles e desafios de um jogo.

Falando em desafio, Plaza evoca Marcel Duchamp ao afirmar que uma obra se completa com o público, e, ao ser traduzido, o texto passa a ser acessível a um novo grupo poderia esse ser um casal que tem jogos de tabuleiro como *hobby*, ou um grupo de amigos jogando numa festa, e até alunos em uma sala de aula. Julio Plaza concebe a tradução como um recorte do passado para extrair dele um original, mas que simultaneamente é também pelo presente.

Neste caso, trata-se da referência ao conto de Poe de forma tal que seja capaz de resolver um problema presente, e que tenha afinidade com suas necessidades de modo a projetar a carta elaborada sobre o futuro, que seria a captação de novos leitores que despertariam seu interesse pela obra a partir da experiência enquanto jogador e/ou o entretenimento daqueles que já conhecem o conto (sem sabê-lo) exercendo seu papel de detetive sob uma nova ótica, possivelmente coletiva.

A Dupin são sugeridos vários caminhos possíveis para chegar à resolução do crime, e o autor se aproveita da incapacidade do leitor de distinguir as pistas verdadeiras e lhe oferece algumas falsas que o perturbam. Isso desperta uma confusão no leitor e o leva a aceitar a superioridade intelectual do detetive, ainda que no fundo seja capaz de identificar os gérmenes semeados no texto. Esta também é uma característica da literatura policial que se repete em vários dos autores posteriores a Edgar Allan Poe. Entretanto, assim como a literatura muda de tempos em tempos, não é diferente com a figura do leitor, tampouco, o de gênero policial.

Cortínez defende que o leitor policial de hoje não responderia ao modelo criado por Poe, pois é mais informado e supera seus predecessores. Ele já espera certos sinais e descobriu como reagir a eles depois de algumas experiências com o gênero. Segundo Borges, o leitor atual é um produto avançado do leitor de Poe, mais ativo e questionador. Isso faz com que a perspectiva para a aplicação da tradução em forma de jogo seja tão positiva: o leitor

virtual que Borges e Cortínez propõem é tão ativo quanto o jogador de *Black Stories*. Ele visa fazer as perguntas certas, encontrar os germens e conectá-los para solucionar o mistério.

A proposta seria então, de certa forma, inovadora a partir do momento que se projeta para o futuro (uma obra “inacabada”, que procura por seu leitor) e também favorece um encontro dialético com o passado para preparar o futuro (texto-fonte e texto-alvo). Essa visão histórica depende do devir, isto é, da recepção e do repertório do jogador, na medida em que constrói seu leque de informações para cumprir seu papel de detetive. A carta jogável aqui demonstrada contém embutidas as relações dos três tempos, já que o autor os define enquanto relações tradutórias. O passado corresponde ao que Plaza chama de Ícone, o presente seria o índice e o futuro, o símbolo.

Seriam ícones as representações que operam pela semelhança entre o objeto e seu significado. Neste caso, a imagem na face que o jogador analisa, que remete ao germen representativo do mistério e a do verso, na qual o mestre se embasa, funcionando como uma ilustração mais completa ao resumo que acompanha. Se caracterizariam enquanto índice aquelas determinadas por seu objeto dinâmico, tal como são as fotografias, que sob diversos aspectos são exatamente como aquilo que representam. Por fim, seriam símbolos as representações que dependem de uma convenção ou hábito, tal qual uma lei (aqui, o conjunto de regras que guiou a produção da carta e aquele que estabelece o modo de jogar). O equilíbrio entre essas três classificações semióticas, em proporções iguais retratariam, considerando Peirce, o que seria signo perfeito para Julio Plaza, a plenitude tricotômica caracteriza a linguagem que atua no nível da função representativa e comunicativa.

Enfim, acerca da tradução intersemiótica, apreendemos que o tradutor se situa diante de uma história de preferências e diferenças de variados tipos de eleição entre determinadas alternativas de suporte, de códigos, de formas e convenções.

6. Conclusões

A conclusão é que se faz necessária a função comunicativa tanto do texto de partida como do texto de chegada, que tem como finalidade um objetivo específico dentro de uma determinada cultura. Centra-se em todo o propósito da tradução, o que determina os métodos e as estratégias a aplicar durante o processo de tradução a fim de produzir um resultado adequado e funcional.

Quanto a tradução intersemiótica, averiguamos que o processo tradutor intersemiótico sofre a influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois que neles estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos. Afirmar Plaza:

Consideramos, a esse respeito, que as formas da linguagem atual, junto com as formas técnicas produtivas, contaminam e semantizam a leitura da história assim como determinam a recepção, ao mesmo tempo em que elas definem sua própria historicidade. Passado-presente-futuro estão atravessados pelas antigas e novas formas tecnológicas. (PLAZA, 2003, p.8)

Em suma, a leitura atenta permite-nos perceber que n'Os *Assassinatos da Rua Morgue*, tudo se encaixa perfeitamente na atmosfera criada pelo autor. A disposição da narrativa em seus diversos níveis contribuem para a finalidade do gênero policial, e funciona bem enquanto jogo.

O mestre tem em mãos, no verso da carta, um resumo da solução do mistério: O marinheiro ao chegar em casa encontrou o macaco no banheiro com um tubo de creme e um aparelho de barbear, imitando algo que sempre via. O dono, vendo aquilo, pegou seu chicote para colocá-lo de volta em sua jaula. Amedrontado o macaco fugiu indo parar na rua Morgue, atraído pelas luzes vindas do quarto de uma mulher. Escalou a janela e a agarrou no intento de lhe fazer a barba. Sua filha, vendo a cena, desmaiou. Desesperada a mulher começou a espernear aos gritos o que fez o macaco tornar-se violento e cortar sua garganta. Depois estrangulou a filha.

Contudo, informações como a prisão de um inocente, ou que o dono do orangotango era um marinheiro atraído por Dupin por meio de um anúncio de jornal, não lhe são

fornecidas. Consequências das perdas ao estabelecer o *skopos* que foi discutido ao longo do artigo. Ao jogador que conhece a história restam os louros por ter interagido com o texto-alvo e sido bem-sucedido em desvendar não somente o crime, como o texto-fonte. Ao que não leu o conto de Poe, fica a indicação no título da face da carta revelada pelo mestre, e espera-se que o jogo tenha despertado seus instintos “detetivescos” para ir além da tradução e desbravar a leitura do conto policial de Poe.

Bibliografia

AMODEO, M. T. *Poe e a contemporaneidade: um coração sempre delator*. Disponível em: <http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/2010/Ingles/artigos/amodeo.pdf> Acesso em: 29 jun. 2019

BACCHI, A. D. *Utilização de Enigmas de Raciocínio Lateral no Ensino de Farmacologia*. Disponível em <<https://congressos.ufmg.br/index.php/congressogiz/CIM/paper/download/632/273>> Acesso em: 15 jul.2019

BARTHES, R. *Introdução à análise estrutural da narrativa*. In: *Análise Estrutural da narrativa*. Editora Vozes: Petrópolis, 2011. p.19-62.

BONO, E. *Lateral Thinking: Creativity step by step*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

BORGES, J. L. *Borges oral*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1980. apud CORTÍNEZ, V. *De Poe a Borges: La creación del lector policial*. Revista Hispánica Moderna Año 48, No. 1 (Jun., 1995), pp. 127-136

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

CANDIDO, Antonio. *A personagem do romance*. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 51-80.

CORTÍNEZ, V. *De Poe a Borges: La creación del lector policial*. Revista Hispánica Moderna Año 48, No. 1 (Jun., 1995), pp. 127-136

DELEUZE, G. e GUATTARI, F., *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (Volume 4), Rio de Janeiro, Editora 34, 1997

ISER, W. *The Reading Process: a Phenomenological Approach*. *New Literary History* 3.2 (Winter 1972. 279-299.

JAKOBSON, R. *Aspectos linguísticos da tradução*. In *Linguística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo. São Paulo: Cultrix, 1959.

MATTHEWS, J. B. *Poe and the Detective Story. The Recognition of Edgar Allan Poe*. Ed Eric Carlson. Ann Arbor: U of Michigan P. 1966, 46-89

NEBIAS, M. M. R. *Figurações da personagem detetivesca*. *Let. Hoje* vol.52 no.2 Porto Alegre Apr./June 2017

PEIRCE, *Semiótica*. 2ª ed.. São Paulo: Perspectiva, 1995.

PIGLIA, R. *Sobre o gênero policial*. In: *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PLAZA, J. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

POE, E. A. *Os crimes da Rua Morgue e outras histórias extraordinárias*. Trad. LISPECTOR, C. Fantástica Rocco, 2017.

SILVA, I. M. M. *Literatura em sala de aula: da teoria literária à prática escolar*. In: PG Letras 30 Anos, 2006. Anais do PG Letras 30 anos, 2006.

VEERMER, H. *Esboço de uma Teoria da Tradução*, Porto, Edições Asa, 1986.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989

O JOGO DA DESCOBERTA: O GÊNERO POLICIAL NA FORMAÇÃO DE LEITORES LITERÁRIOS

Marcos Aparecido Pereira¹

Epaminondas de Matos Magalhães²

RESUMO: Neste trabalho são apresentadas reflexões acerca da narrativa policial enquanto gênero, sua importância no que se refere à descoberta do universo da leitura e dos prazeres que essa prática proporciona. Discutiremos, ainda, a relevância de um trabalho escolar, sem preconceitos com este tipo de narrativa, especialmente na idade da adolescência, haja vista que essa idade apresenta grandes potencialidades na formação de leitores literários, desde que apresentados a gêneros receptivos a eles.

Palavras-chave: Gênero policial; Formação de leitores; Adolescência; Escola.

ABSTRACT: In this work we present reflections about the police narrative as a genre, its importance in the discovery of the universe of reading and the pleasures that this practice provides. We will discuss, also, the relevance of a school work, without prejudice to this type of narrative, especially in the adolescence, because this age presents great potential in the formation of literary readers, since presented the genres receptive to them.

Keywords: Crime fiction; Training readers; Adolescence; School.

Introdução

Leitura literária costuma estar presente em qualquer escola de Ensino Médio. Professores, geralmente da área de linguagem, tentam fazer com que seus alunos leiam. Dentre eles, sempre há alguns quixotescos de alma nobre que realmente acreditam no poder da leitura, os demais simplesmente respeitam o rito da catequização escolar e oferecem-na como salvação aos discípulos. Em ambos os casos, nem sempre as tentativas são bem-sucedidas, pois a presença da atividade não garante uma experiência positiva e frutífera na vida do sujeito em formação. Além disso, quando as especificidades de cada idade são ignoradas na tentativa de mediar a leitura é comum que as boas intenções do planejamento pedagógico se tornem inúteis.

¹ Doutorando em Estudos Literários do PPGEL – UNEMAT, Mestre em Ensino pelo PPGEN – IFMT.

² Doutor em Letras – Teoria da Literatura PUC – RS.

O incentivo à leitura literária no Ensino Médio é, comumente, restrito ao trabalho com obras canônicas e com finalidade pragmática. Dessa forma, a mediação realizada por professores em sala de aula acaba deixando em segundo plano o prazer da fantasia proporcionado pelas narrativas de ficção em nome, exclusivamente, da importância e/ou da função da literatura na formação acadêmica, linguística, social, etc. Neste cenário, jovens leitores acabam por encarar a leitura literária como mais uma obrigação escolar que deve ser cumprida e apresentada como requisito para a obtenção de notas. Desta forma, a obrigatoriedade da leitura e o caráter de troca presentes em muitas instituições de ensino afastam os jovens dos livros e mingam o desejo e a curiosidade de experimentar outros títulos, gêneros, estilos e autores. E quando isso acontece é possível que se perca o leitor para sempre.

Por conseguinte, acreditamos na relevância de procurar alternativas de leitura que sejam capazes de despertar o interesse dos alunos em diferentes idades/séries. Afinal, não é de hoje que os benefícios da leitura são propagados por professores e teóricos ligados à educação. Entretanto, é possível ponderar que a homilia não produz resultados verdadeiros se não tiver a capacidade de provocar os jovens. Optamos pelo gênero policial por acreditar que ele pode influenciar de forma positiva no processo de formação de leitores literários. Desta forma, o que se segue são reflexões, primeiramente sobre o gênero policial em e si, e, em seguida, argumentação teórica baseada em Aguiar & Bordini (1988), Petit (2013), Yamane (2008) e Aguiar (2001) que amparam-nos na defesa da experimentação desse gênero por jovens leitores e de que maneira ele pode contribuir no incentivo à leitura literária em sala de aula.

1. O jogo da descoberta

Todorov (2003, p. 65) explica que: “a grande obra, de certa forma, cria um novo gênero, e ao mesmo tempo transgredir as regras do gênero válidas até então”. Logo, há certa dificuldade em se estudar os gêneros literários por causa do caráter específico que, inevitavelmente, acompanha toda criação estética. Assim, vários estudos já foram realizados no sentido de descrever e/ou categorizar diversas obras policiais levando em conta suas

similaridades e/ou diferenças. Alguns desses estudos foram aqui usados para embasar as discussões acerca desse gênero, entretanto, é importante ressaltar que essas classificações não são estáticas.

No primeiro capítulo do livro *O romance policial místico-religioso: um subgênero de sucesso*, Fernanda Massi (2015) utiliza-se das teorias de Bakhtin e Todorov a fim de apresentar de que maneira elementos como crime, vítima e investigação (detetive) fizeram surgir um gênero literário que, desde seu nascimento, vem se modificando e possibilitando o desenvolvimento de narrativas policiais denominadas clássica, *noire*, suspense, etc.

Bakhtin (1997a) afirma que três elementos constituem um gênero discursivo e “fundem-se indissolúvelmente no *todo* do enunciado” (BAKHTIN, 1997a, p. 280 – grifo do autor): conteúdo temático, estilo e construção composicional. O primeiro diz respeito ao objeto, “conteúdo do pensamento enunciado” (BAKHTIN, 1997a, p. 290). O segundo desses elementos, o estilo, trata da “seleção operada nos recursos da língua” (BAKHTIN, 1997a, p. 280), ou seja, são os recursos linguísticos utilizados para atingir determinado fim. Enquanto isso, a construção composicional refere-se à estruturação interna do enunciado que é “relativamente estável” (IBDEM). Assim, pode-se dizer que a organização e a estrutura propostas por Allan Poe foram seguidas tanto pelos produtores quanto pelos leitores do gênero, afinal, “o gênero [...] informa o leitor sobre a maneira pela qual ele deverá abordar o texto” (COMPAGNON, 2003, p. 158). Portanto, aquele que busca a leitura de uma narrativa policial tem em mente determinados “padrões” (dos quais, neste caso, os mais elementares são o mistério, a vítima, o crime e a investigação).

Ao propor o jogo da investigação, fazendo com que o leitor admirasse e acompanhasse os passos do detetive (herói) na busca pela verdade dos fatos, Edgar Allan Poe, em 1841, esquematiza os moldes do gênero policial. Obviamente, depois de quase 200 anos, o gênero se modificou e continua se modificando, entretanto, a essência continua a mesma: uma “estrutura narrativa centrada na investigação em busca da identidade de um criminoso [que] pretende provocar medo no leitor, ligado ao mistério, ao desconhecido” (MASSI, 2015, p. 22).

Boileau & Narcejac (1991, p. 7,8) afirmam: “o romance policial é precisamente um gênero literário, e um gênero cujos traços são fortemente marcados que não evoluiu, desde

Edgar Poe, mas que simplesmente desenvolveu as virtualidades que trazia em sua natureza”. Assim, como descrito previamente, tem-se narrativas ora centradas no detetive (investigação), ora no criminoso, ora na vítima.

Desde [que surgiu], a narrativa policial conquista o público leitor por satisfazer seus anseios e lhe proporcionar prazer à medida que soluciona os enigmas, que apresenta respostas para questões aparentemente irresolúveis, que reestabelece a paz social punindo o criminoso por ter desrespeitado as regras de convivência, que determina um herói, representante do bem, lutando contra o mal instaurado por um assassino e, finalmente, que compartilha com o leitor o método de investigação utilizado pelo detetive a fim de ressaltar a honestidade desse sujeito, que não precisou de meios ilícitos ou injustos para condenar um criminoso. (MASSI, 2015, p. 22-23).

Sobre a temática, P. D. James (2012), em seu livro *Segredos do Romance Policial: história das histórias de detetive*, comenta:

o que acho fascinante é a extraordinária variedade de livros e escritores que essa pretensa fórmula consegue acomodar, e quantos autores consideram os limites e as convenções da história de detetive liberadores, e não inibidores, de sua imaginação criativa (JAMES, 2012, p. 17).

Além das características descritas até então, é preciso mencionar que a narrativa policial é, geralmente, “uma literatura objetiva” (BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 26), enxuta, sem rebuscamentos visto que o foco desse tipo de literatura é a construção da relação articulada da investigação com o crime. Por isso, “os teóricos do romance policial sempre concordaram em dizer que o estilo, nesse tipo de literatura, tem de ser perfeitamente transparente, inexistente; a única exigência à qual obedece é ser simples, claro, direto” (TODOROV, 2003, p. 68). Isso porque o “verdadeiro romance policial prende-nos pela curiosidade ferida e dolorosa, mas, nessa mesma medida, agradável, porque a esperança de um desfecho satisfatório a sustenta e a excita sem descanso” (BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 27).

Os contos ou romances policiais são publicados, em sua maior parte, em livros (físicos ou virtuais), em linguagem formal, tanto em primeira quanto em terceira pessoa. É muito comum o uso de um amigo do detetive narrando os fatos como ajudante-observador. Isto faz com que o leitor tenha uma versão parcial dos fatos e das pessoas, afinal, é preciso

manter o jogo (esconder e revelar segredos ao mesmo tempo). Há duas histórias paralelas, a do criminoso e a do detetive, cujo desenrolar da narrativa vai pouco a pouco fundindo-as para o leitor.

Massi (2015, p. 23) afirma que: “detetive e criminoso realizam, paralelamente os programas narrativos da manipulação, da competência, da performance e da sanção”. E acrescenta que a performance do investigador é a sanção do transgressor (MASSI, 2015). Nesse gênero, o leitor fica interessado não só pelo que aconteceu antes, mas também pelo que acontecerá mais tarde, ele se pergunta tanto sobre o futuro quanto sobre o passado (TODOROV, 2003, p. 74). Portanto, Rosenfeld (2007) explica que o leitor é um tipo de parceiro do personagem (geralmente do detetive) nessa jornada de faz-de-conta. E sobre isso, Candido (2007) lembra-nos que a leitura depende, basicamente, da aceitação da verdade do personagem por parte do leitor.

No gênero policial há diferenças também no tempo da narração. Enquanto no romance policial clássico (de enigma) se utiliza o passado, no romance *noir* é mais comum o uso do presente. Há também incontável gama de assuntos que podem ser trabalhados pelo autor de cada época e/ou sociedade. Entretanto, apesar das “diferentes possibilidades de desenvolvimento da narrativa policial” (MASSI, 2015, p. 34), o gênero ainda mantém o objetivo principal que é *o jogo da descoberta da verdade dos fatos*, que, possivelmente, é onde fundem-se o conteúdo temático, estilo e construção composicional do gênero.

É esse *jogo de descoberta* proposto pelo autor (em diferentes cenários socioculturais) que definirá a organização interna de uma narrativa, que se revela gradativamente (ou, em outras palavras, se esconde e se mostra). Além disso, para que o leitor aceite e entre no jogo (acompanhe a investigação e tente desvendar as pistas) é preciso que o autor empregue uma linguagem objetiva, clara e acessível. Da mesma maneira, as temáticas presentes no gênero são aquelas que servem de motivo para que o jogo aconteça. Geralmente, são temas que têm a ver com as intrigantes relações humanas na busca por poder e dinheiro, principalmente, os desejos e os sentimentos obscuros da alma e/ou da personalidade das pessoas.

Assim, as possibilidades criativas do autor são muitas e, de tempos em tempos, uma nova classificação surge,

no entanto, se [uma ou outra forma] vier a se tornar o germe de um novo gênero de livros policiais, isso não será argumento contra a classificação proposta; como já disse, o novo gênero não se constitui necessariamente a partir da negação do traço principal do antigo, mas a partir de um complexo de propriedades diferente, sem nenhuma preocupação de formar com o primeiro um conjunto logicamente harmonioso. (TODOROV, 2003, p. 77).

Compreender as características que compõem determinado gênero, é, sem dúvida, importante tanto no que concerne à leitura quanto à escrita. Entretanto, mais importante ainda é saber de que maneira ou com que propósito se usa determinado gênero literário; afinal, é em suas reais possibilidades de utilização que ele fará sentido na vida das pessoas. E, no caso do gênero policial, acredita-se, que os jovens leitores, seduzidos pelo *jogo da descoberta*, possam ver nele uma experiência positiva (prazerosa) de leitura.

2. Os prazeres do gênero policial

Aguiar (2001, p. 63) lembra que: “faz-se necessária uma adaptação de assunto, estilo, forma e meio em cada obra produzida para o pequeno leitor”. Logo, é importante prestar atenção às fases de desenvolvimento dos leitores a fim de se trabalhar e/ou indicar obras que sejam adequadas a determinado público. Isso porque a escolha dos personagens e da faixa etária são importantes para que essa identificação do jovem leitor aconteça (AGUIAR, 2001).

Os adolescentes, por exemplo, são mais facilmente cativados pela leitura quando elementos que despertam fascínio sobre eles, como o medo, mistério, aventura, desafio e curiosidade estão envolvidos na narrativa. Além disso, é sabido que: “aquilo que não divertir, emocionar ou interessar ao pequeno leitor, não poderá também transmitir-lhe nenhuma experiência duradoura ou fecunda” (COELHO, 1997, p. 145).

Assim, ao falar de mediação de leitura, Coenga (2010, p. 103) afirma que: “a distância entre o jovem e a leitura pode ser minimizada se a atividade for prazerosa. Para promover esse encontro amoroso, é necessário, antes de tudo, sensibilidade e coerência”. Assim, no processo de formação de leitores literários é importante o incentivo à leitura de gêneros receptivos a determinada série e/ou idade.

Aguiar & Bordini (1988) destacam que dos 12 aos 14 anos o leitor *entra* na “idade da história de aventuras ou fase de leitura psicológica, orientada pelas sensações” (AGUIAR;

BORDINI, 1988, p. 19). Nessa fase, segundo elas, os jovens tomam consciência de si como pessoas, estão muito conectados com sensações e sentimentos, seus gostos, seus medos, desejos e vontades. E acrescentam que esse é o período em que:

o conhecimento da própria personalidade e o desenvolvimento dos processos agressivos ativam a vivência social e a formação de grupos. Os interesses de leitura preenchem as necessidades do leitor através de enredos sensacionalistas [...]” (AGUIAR; BORDINI, 1988, p. 20).

No primeiro ano do ensino médio, série a que se propõe essa pesquisa, as narrativas preferidas são aquelas que trazem personagens do cotidiano, mas com enredos que provoquem curiosidade, medo e surpresa (AGUIAR; BORDINI, 1988). Conclui-se, então, que o gênero policial pode proporcionar uma excelente iniciação de leitura, já que é na adolescência que “a ânsia de viver funde-se com a ânsia de saber, visto como o elemento fundamental que leva ao *fazer* e ao *poder* almejados para a autorrealização” (COELHO, 2000 p. 39, grifo da autora).

O gênero policial desperta “no leitor a paixão simples do medo, criada a partir da estranheza do crime, da identidade secreta do criminoso e da expectativa na resolução do enigma” (MASSI; CORTINA, 2009, p. 522). Deste modo, os professores têm em suas mãos ótimas ferramentas para introduzir e/ou estimular seus alunos, às vezes desacreditados da leitura, neste fascinante mundo de sonhos. Afinal, “ler obras juvenis ou *best-sellers* é apenas o começo de uma longa convivência com os livros [uma vez que] um livro puxa outro, não há dúvida” (MEIER, 2011, p. 99 e 102).

No mesmo contexto, Petit (2013) diz que “os *best-sellers* permitem ‘desenferrujar os olhos’ e há alguns de qualidade que permitem soltar a imaginação, jogar com as palavras” (PETIT, 2013, p. 175, grifo da autora). Logo, para descobrir e desfrutar dos benefícios que eles podem proporcionar, é preciso experimentar, *ler*, arriscar-se com a curiosidade de quem se lança numa aventura. Já que “o campo da ficção é rico e notavelmente amplo e nós todos temos nossos pratos favoritos” (JAMES, 2012, p. 141).

O gênero policial pode, assim, proporcionar um “empurrãozinho [...] para que o leitor potencial deslanche, e guiado por sua curiosidade, se aventure pelos caminhos infinitos que, em 3000 anos de criação literária, incontáveis autores foram abrindo para seus pares” (MEIER, 2001, p. 100). Isso porque as narrativas policiais “alcançam a adesão imediata do

pequeno leitor, ao colocá-lo em busca da solução de crimes e delitos, num jogo de informações e suspeitas, que acelera o ritmo da narrativa e mantém o leitor interessado” (AGUIAR, 2001, p. 99).

Com esse tipo de narrativa é possível desvendar o mistério, juntar as pistas, prever os próximos acontecimentos, enfim, ser um leitor ativo no mundo criado pela ficção. Nela, o leitor precisa ser capaz de dialogar com o livro, ir, aos poucos, desvendando seu mundo enquanto penetra no reino das palavras como “agente que busca significações” (GERALDI, 2008, p. 91).

Ao falar sobre a formação de leitores com a ajuda de romances policiais, Yamane (2008, p. 10768) nos lembra que: “tratar de coisas que fazem parte do mundo e do interesse do jovem e da criança são essenciais para que a leitura seja adotada no cotidiano de adolescentes e crianças. É preciso cativá-los sempre [...]”. Depois de cativados, apaixonados, eles seguirão seus próprios caminhos e também incentivarão aqueles que estão à sua volta.

Posto isso, conclui-se que o gênero policial pode ser usado com sabedoria em sala de aula como estratégia de leitura para os alunos, pois “[ele] é um caminho para fortalecer a memória e atenção necessárias para futuras leituras, consolidando o hábito de ler” (YAMANE, 2008, p. 10764). Ou seja, é um importante passo em direção a novos tipos de leituras, afinal, a formação do leitor literário não acontece no vazio, é preciso experimentar, investigar, dialogar com livros e com outros leitores. Uma leitura prazerosa é o principal incentivo para novas leituras e o gênero policial, por ser uma narrativa que envolve e seduz o leitor numa atmosfera de “medo, mistério, investigação, curiosidade, assombro [e] inquietação” (FREITAS, 2011, p. 3), pode ser uma significativa ferramenta para esta consolidação e/ou descoberta do gosto pela leitura em sala de aula.

Por conseguinte, neste ponto reside a relevância do contato dos jovens com o gênero policial, de forma que, impulsionados pelo prazer, eles possam buscar a literatura, não de forma automatizada ou unicamente impelidos pelas necessidades escolares, mas de forma que o gosto da descoberta possa ser parte ativa desse processo (PETIT, 2013), ou seja, como uma atitude consciente de enfrentar o desafio de descoberta e atribuição de sentido que o texto oferece (AGUIAR; BORDINI, 1988). Pois, a leitura “os ajuda a se construir, a imaginar outras possibilidades, sonhar [...]. E a pensar, nesses tempos em que o pensamento se faz

raro” (PETIT, 2013, p. 19). Além disso, “o mistério é essencial para um enredo, e não pode ser apreciado sem inteligência. [...] Appreciar um mistério requer que uma parte da mente seja posta de lado, ruminando os pensamentos, enquanto a outra segue adiante” (FORSTER, 2005, p. 36). Ler histórias de mistério requer que o leitor seja um pouco de detetive, requer que ele leia e observe, archive e processe informações, sem deixar os detalhes passarem despercebidos.

Portanto, a leitura do gênero policial poderá auxiliar no aprimoramento das habilidades de leitura que envolvem o pensamento cognitivo, raciocínio lógico, a capacidade de concentração, a percepção e atenção aos detalhes, além, obviamente, da imaginação. Sobre esse último item, Maia (2001) diz que não podemos esquecer a imaginação, pois ela

contribui para a construção de vários tipos de conhecimento. O domínio científico tem necessidade do simbólico para compreender o real, que é ao mesmo tempo concreto e abstrato. O indivíduo tem necessidade de seu lado imaginativo para descobrir diversos aspectos do real; assim, a imaginação não pode ser reservada somente aos poetas e aos sonhadores, mas faz parte do humano. (MAIA, 2001, p. 23).

O mundo da ficção é uma necessidade, pois ele estimula a imaginação e proporciona entretenimento, prazer e alívio temporário das ansiedades, tensões e traumas da vida, de acordo com James (2012). Além do mais, a “atividade mental [...] traz um prazer imenso” (POE, 2005, p. 48), a palavra (e, portanto, a literatura) também dá prazer (BARTHES, 2004), ao passo que o gênero policial “utiliza, para o prazer, os processos fundamentais da razão” (BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 12). Desse modo, é possível concluir que o gênero policial une prazeres: o relacionado às faculdades analíticas (a que Poe se refere) e o da palavra, que instiga a imaginação e faz sonhar.

3. Encontrando pistas

A ficção sempre esteve misturada à realidade do homem desde o mais simples relato até a mais aprimorada criação artística de determinada cultura (CANDIDO, 2011). “Os relatos, dependem do ponto de vista de quem conta, supõe uma interpretação, ou seja, uma leitura construída segundo certas preferências e associações e, por isso, são *ficções*” (YUNES,

2014, p. 24, grifo da autora). Logo, é praticamente impossível separar a ficção do ser humano e, sobretudo, de sua história de leitura e escrita. Entretanto, num tempo não tão distante, muitos acreditaram que ficção era apenas entretenimento sem importância e que, sobretudo os mais jovens deveriam ficar “restritos às leituras mais ‘úteis’” (PETIT, 2013, p. 20, grifo da autora).

Foi devido a esse tipo de pensamento que, segundo Colomer (2007, p. 35), “os professores se inclinaram para os textos informativos, considerando-os fáceis de entender e de controlar ante às sutilezas das leituras literárias”. A escola, enquanto responsável (ou corresponsável) pelo ensino, deveria ensinar fatos, regras, acontecimentos e abandonar a fantasia literária tal qual Thomas Gradgrind, famoso personagem de Charles Dickens, cuja principal preocupação no ensino eram os números e os fatos; ou seja, não se deveria “perder tempo em divagações” (COLOMER, 2007, p. 36). Um pensamento que já aparecia na obra *A República*, na qual Sócrates, ao dialogar com Glauco, propõe que a poesia imitativa seja banida da cidade enquanto não puder demonstrar que não “é apenas agradável, mas também útil ao governo dos Estados e à vida humana” (PLATÃO, 2012. p. 269).

As leituras, nesse contexto, tanto na ficção quanto na vida real, deveriam ser pragmáticas, focadas nas técnicas, definições e nomenclaturas. Logo, estavam preocupadas unicamente com um aprendizado funcional e imediato, o que, por sua vez, acabaria tendo um fim em si mesmo, como nos afirma Orlandi (2008). E, “ensinar a ler textos ‘funcionais’ continuou parecendo um conteúdo mais adequado para o êxito acadêmico e para a vida cotidiana nas modernas sociedades alfabetizadas” (COLOMER, 2007, p. 36, grifo da autora).

Aqui é necessário abrir um pequeno parêntese a fim de realizar um esclarecimento: não se pretende “opor a leitura considerada instrutiva àquela que estimula a imaginação” (PETIT, 2013, p. 28), pois acredita-se que elas sejam aliadas no processo de construção e formação do sujeito. Contudo, o olhar deste trabalho volta-se com mais atenção para a leitura ficcional devido a dois fatores: primeiro porque a leitura tida como educativa nunca “caiu de moda” quando se fala de estudo, ensino e desenvolvimento pessoal/profissional. E, em segundo lugar, porque, de acordo com Colomer (2007, p. 36), “a literatura nos prepara para ler melhor todos os discursos sociais”.

Analisando a relação literatura e escola, Queirós (2014, p. 160) explica que: “a escola, por ser servil, quer transformar a literatura em um instrumento pedagógico, limitado, acanhado, como se o convívio com a fantasia fosse um bem menor”. Entretanto, a literatura é muito mais que um instrumento pedagógico, nela encontramos, às vezes, segundo Petit (2013, p. 41): “um pouco mais de verdade que em outras expressões linguísticas”, pois ela representa o nosso mundo e a nós mesmos. E, ao falarmos de jovens leitores, a literatura auxilia tanto a desenvolver suas potencialidades naturais quanto no amadurecimento durante as várias fases entre a infância e a vida adulta (COELHO, 1997).

Coelho (1997, p. 42, grifo da autora) ainda afirma que: “O ludismo (ou o ‘descompromisso’ em relação ao pragmatismo ético-social) é o que alimenta o literário e procura transformar a literatura na *aventura espiritual* que toda verdadeira criação literária deve ser”. Antes de ser funcional, a literatura é (ou deveria ser encarada como) uma aventura, um processo de prazer e de criação “capaz de despertar em nós regiões que estavam até então adormecidas” (PETIT, 2013, p. 7).

Portanto, a leitura ficcional é capaz de mobilizar nossos sentimentos e nosso raciocínio, comovendo-nos e tirando-nos de nosso lugar habitual e de nosso modo único de ver o mundo, fazendo com que sejamos capazes de enxergar a nós mesmo de maneira diferente (YUNES, 2014), levando-nos a descobertas e construções pessoais e coletivas. Assim, ler é abrir-se para o novo “pelo fato de que ao experimentar, em um texto, tanto sua verdade mais íntima como a humanidade compartilhada, a relação com o próximo se transforma. Ler não isola do mundo. Ler introduz no mundo de forma diferente” (PETIT 2013, p. 43).

Os jovens devem ser inseridos no mundo de maneira positiva, com experiências humanizadoras e enriquecedoras que, segundo Candido (2011), são possibilitadas pela literatura. Além disso, eles precisam experimentar o novo (todos precisamos, afinal, na literatura há sempre algo novo a ser experimentado) e, a partir do novo, redescobrir-se. Morley (2007, p. 37, tradução nossa) diz que:

a leitura lhe fornece conhecimento; o conhecimento lhe dá poder; mas autoconhecimento ajuda você a compreender a formação e o

desenvolvimento de suas próprias habilidades. Ela pode até ajudá-lo a realizá-las, e voar sozinho (MORLEY, 2007, p. 37, tradução nossa)³.

Segundo Foucambert (2002, p. 56), “ser leitor [...] é estar ciente da sua condição e da transformação de si mesmo, assim como dos outros e das coisas”. Yunes (2014, p. 32) corrobora ao afirmar que “ler é solidarizar-se pela reflexão, pelo diálogo com o outro, a quem altera e que o altera”. O leitor, portanto, é um transformador, transforma a si mesmo e ao mundo enquanto dialoga com o texto e, juntos, vão tecendo sentidos. Por isso Colomer (2007, p. 39) ressalta a importância de que o ato da leitura se configure em uma experiência positiva e que se realize pelo diálogo com a obra e a cultura.

“A literatura é um continente que contém muitos países, línguas e inúmeras contradições; é vasta, contém multidões” (MORLEY, 2007, p. 7, tradução nossa)⁴. Logo, mergulhar na leitura literária é tocar o infinito. Não importa a idade do leitor, já que “a fluidez da leitura nos ensina a necessária humildade para lidar com o ilimitado” (YUNES, 2014, p. 39).

Bakhtin (1997a, p. 413) diz que “não há uma palavra que seja a primeira ou a última, e não há limites para o contexto dialógico (este se perde num passado ilimitado e num futuro ilimitado)”. Jamais seremos “deuses” do conhecimento, “somos aquilo que vamos adquirindo ao longo da vida” (FILHO, 2014, p. 136) num processo contínuo e jamais finalizado, no qual, a literatura nos guia adiante. Há sempre um novo olhar, um novo dizer, um pensamento a ser inventado e, sobretudo, uma nova ficção a ser imaginada.

A formação é um processo constante e quanto mais jovem é o leitor, maior importância e influência o texto terá sobre ele. Coelho (1997) destaca que a literatura é mediadora na tarefa de ajudar a criança (ou aqui, o jovem) a encontrar significado na vida e também estar preparado para as dificuldades. O que nos remete ao doutor Barroso, advogado do livro *Gincana da morte* de Marcos Rey, no episódio em que recomendava ao jovem *office-boy*, Tim: “Enquanto não chegar a hora de decidir o que vai fazer na vida, leia. Tenha sempre um livro por perto. Poesia, romance, biografia, qualquer coisa. O melhor dos homens está nos

³ “Reading lends you knowledge; knowledge offers you power; but self-knowledge helps you understand the shaping and fledging of your abilities. It may even help you realise them, and to fly alone” (MORLEY, 2007, p. 37).

⁴ “Literature is a continent that contains many countries, languages, and countless contradictions; it is large, it contains multitudes” (MORLEY, 2007, p. 07).

livros” (REY, 1997, p. 13). A leitura proporciona experiências e reflexões para (e por) toda a vida. Ela ajuda a escolher o caminho e, parafraseando o famoso poema de Robert Frost: *The Road not Taken*, isso faz toda a diferença.

A leitura faz parte do nosso processo de formação, pois a literatura nos faz sonhar e o sonho é uma forma de garantir nosso equilíbrio social (e pessoal), como afirma Candido (2011). Morley (2007, p. 2, tradução nossa)⁵ acrescenta que: “as histórias, como os sonhos, têm um meio de cuidar das pessoas, prepará-las, ensiná-las”. Além disso, nos jovens aprendizes, as narrativas sobre o mundo e o homem exercem fascinação “porque organizam o desconhecido como um relato [...] além de suscitarem o imaginário em plena fase de hiperatividade” (YUNES, 2014, p. 26).

Os jovens, sobretudo na fase de adolescência, precisam de atividades que ajudem a organizar seu mundo pessoal e canalizar energias; as narrativas ficcionais, por sua vez, são capazes de servir a esse propósito, além de encantar e dar vida ao pensamento imaginativo. Por isso, Colomer (2007, p. 27) diz que a literatura “ostenta a capacidade de reconfigurar a atividade humana e oferece instrumentos para compreendê-la, posto que, ao verbalizá-la, cria um espaço específico no qual se constroem e negociam os valores e o sistema estético de uma cultura”.

Dada tais observações, o incentivo ao diálogo com os livros precisa ser proposto ao jovem. Contudo, Petit (2013, p. 17) alerta que: “aos livros, os jovens preferem o cinema ou a televisão, que identificam com a modernidade, a rapidez e a facilidade”. Assim, em épocas em que o prazer efêmero e instantâneo proporcionado por vídeos (na televisão ou na internet) tornou-se moda social, sobretudo entre crianças e adolescentes, o prazer duradouro e prolongado da leitura literária ainda está por ser (re) descoberto. Isso porque o processo desencadeado pela literatura no leitor é catártico, purificador, como descrito Aristóteles (2010) e, ainda que não seja simples e rápido, quando desencadeado, “torna-se prazeroso e contínuo” (YUNES, 2014, p. 27).

É sabido que muitos alunos, em todos os níveis de ensino, têm dificuldades quanto à leitura (e escrita) confirmadas por pesquisas nacionais e internacionais que, de tempos em tempos, alarmam o país. São muitos os relatos dos problemas e das dificuldades enfrentadas

⁵ “Stories, like dreams, have a way of taking care of people, by preparing them, teaching them” (MORLEY, 2007, p. 2).

por alunos e professores, que aparecem em todos os níveis de ensino e que são encarados sempre como desafios para a educação nacional. Coenga (2010, p. 69) também expõe o tema: “muitos professores que atuam nas escolas primárias e até mesmo nas universidades se lamentam de que a maioria dos seus alunos lê mal, além de não saber escrever”.

Assim, oferecer, compartilhar e incentivar a leitura literária é (além de proporcionar prazer) auxiliar na formação integral dos jovens ou na “*formação da pessoa*, uma formação que aparece ligada indissolúvelmente à construção da sociabilidade” (COLOMER, 2007, p. 31, grifo da autora). Portanto, passar, metaforicamente, de uma leitura fria, sem sentido (sem compreensão) para uma leitura que cria e dá vida por meio da imaginação é:

restituir-lhes a capacidade de pensar e de se expressar cada vez mais adequadamente em sua relação social, desobstruindo o processo de construção de sua cidadania que se dá pela constituição do sujeito, isto é, fortalecendo o espírito crítico (YUNES, 2014, p. 54).

Ou nas palavras de Petit (2013, p. 177) de forma que: “cada um possa elaborar a sua história, se construir, e não se perder em identidades postizas”. Dessa forma, ler é viver, assim como viver é experimentar, e a literatura auxilia os jovens na experimentação do mundo, tornando-os mais conscientes de si e de outrem, além de críticos e atuantes na comunidade global em que vivem.

Segundo Petit (2013, p. 40), às vezes: “nós nos consolamos das vidas, dos amores que não vivemos, com as histórias dos outros”; porém, segundo a mesma autora, a leitura é um espaço íntimo e muito povoado por: “fragmentos de frases, escritas ou ditas por outros, que juntamos e que revelam essa parte oculta de nós mesmos” (PETIT, 2013, p. 40).

Além disso, Filho (2014, p. 136) diz que: “a leitura e o ouvir histórias podem ser fortes componentes para formar o sentido da responsabilidade social de cada um de nós”. Portanto, acreditamos que a leitura precise ser redescoberta como prazer e fruição, que seja impulsionada, comentada e comungada, pois ela é a “mentira” ficcional que nos revela e nos ajuda a viver (LLOSA, 2016). É ela que permite “às novas gerações transitar pelas possibilidades de compreensão do mundo e desfrutar da vida que a literatura oferece” (COLOMER, 2007, p. 9).

Entretanto, para que isso aconteça, é preciso entender que a leitura é um processo que se constrói, e, não se constrói a partir do nada. Jauss (1994) menciona que a primeira

recepção de uma obra pelo leitor se dá pela avaliação e comparação com outras obras lidas anteriormente. Assim, “qualquer leitura é uma leitura comparativa, contato do livro com outros livros” (GOULEMOT, 2011, p. 112). As experiências leitoras e vividas farão parte do repertório de leitura, serão elas que ajudarão o leitor a dar sentido ao texto lido. Por conseguinte, há leituras para todas as idades e para todos os leitores.

Além disso, “um livro torna-se um livro diferente de cada vez que o lemos” (MANGUEL, 2009, p. 22). Portanto, cada fase da vida proporcionará uma experiência diferente de leitura, conforme nos explica Calvino (1993). O mesmo autor acrescenta que, na vida adulta, deveríamos ter um tempo dedicado a reler obras que foram importantes na nossa juventude. E, lembra, ainda, que livros e leitores ver-se-ão num novo encontro, já que ambos mudam “à luz de uma perspectiva histórica diferente” (CALVINO, 1993, p. 11).

Ainda que não sejamos capazes de lembrar a maior parte da obra lida, ela já terá cumprido sua função e deixado “sua semente” (CALVINO, 1993, p. 10) através dos valores transmitidos, aventuras vividas, recordações guardadas e descobertas realizadas durante a leitura. Sendo assim, é imprescindível transitar pela diversidade literária, experimentar, inovar, descobrir, ler, reler e, sobretudo, redescobrir o livro, a nós mesmos, o outro e o mundo.

Os interesses de leitura são diversos e estar atento às suas fases é um importante passo na consolidação do prazer, pois, “em certas condições, a leitura permite abrir um campo de possibilidades, inclusive onde parecia não existir nenhuma manobra” (PETIT, 2013, p. 13). O jovem precisa dessas possibilidades, principalmente os de origem mais humilde, como afirma Petit (2013). E, se a literatura também pode atuar neste sentido, e se queremos que os jovens sejam autônomos e senhores de seus próprios futuros é preciso que propiciemos a eles um divertido e prolífico encontro com a literatura. “Mas a maior dificuldade se encontra justamente em fazê-lo com prazer, sem adestramentos, delegando o desenvolvimento do processo ao próprio leitor potencial” (YUNES, 2014, p. 26).

A leitura configura-se de diversas formas na vida das pessoas, o processo de sedução atinge as pessoas com gêneros distintos e de diferentes maneiras: amor, paixão, amizade, companheirismo, tolerância e indiferença. Esse último, possivelmente, pelo desconhecimento e ausência de diálogo, “porque [o jovem] se sentiu perdido, porque a novidade o assustou, ou

porque essa novidade lhe faltou” (PETIT, 2013, p. 167). Por isso, é tão importante que a criança ou o jovem tenha alguém para apresentar-lhe o caminho, auxiliá-lo, orientá-lo a fim de que o leitor não se perca. Petit (2013) fala sobre o mediador e sua fundamental participação no processo de iniciação e acompanhamento do leitor a fim de que este seja capaz de “ultrapassar os umbrais” da leitura.

Sabe-se que não existem fórmulas mágicas e tampouco respostas que sirvam para todos, além disso,

[este] é um trabalho a longo prazo, paciente, muitas vezes ingrato, na medida em que é pouco mensurável, pouco ‘visível’ na mídia, e do qual os profissionais quase nunca têm um retorno, a menos que algum pesquisador passe por ali e estude precisamente esse impacto. (PETIT, 2013, p. 183, grifo da autora).

Entretanto, acreditamos que devemos fazer esse *trabalho*, pelas crianças, pelos jovens, por todos. Acreditamos, também, que esta é uma tarefa de *todos*, não somente daqueles ligados à escola, pois Orlandi (2008, p. 92) lembra que: “nem a escrita nem a leitura se esgotam no espaço escolar”. Do mesmo modo, Paulino & Cosson (2009, p. 67) afirmam que: “o letramento literário não começa nem termina na escola”. Dessa forma, quem leu um bom livro descobriu um segredo que deve ser passado adiante, multiplicado. A propaganda deveria ser feita, compartilhada, pois a interação entre leitores aprimora pessoas, seres humanos. De acordo com Manguel (2009), as leituras dos outros nos influenciam oferecendo novos olhares e percepções, sem, contudo, anular nossas próprias perspectivas. E a escola, devido a sua própria natureza, possui um espaço privilegiado para o *marketing* literário e a interação entre leitores (com variadas histórias de leitura e de vida).

Considerações

Compreendemos, a partir de Todorov (2009) e Candido (2011), que a literatura expande nossas possibilidades de sentir, liberta-nos, eleva nossas formas de ler a vida, embeleza e dá sentido a ela. A literatura vive em nós e nós vivemos nos personagens da literatura. Nós inventamos a literatura e ela nos reinventa cotidianamente; logo, ela é muito mais que um simples entretenimento ou uma distração frívola, independentemente do gênero.

Ao que nos cabe reafirmar que: precisamos da fantasia presente nas manifestações literárias para viver, afinal, se ela não nos faz, de fato, viver, ela nos garante uma vida melhor. E para comprovar isso basta perguntar-nos: o que seria da vida sem a literatura (em suas variadas formas)?

Ao longo de aproximadamente 200 anos, o gênero policial cresceu em número de narrativas, de detetives e de leitores. Os autores criaram e recriaram estilos que encontraram, também, espaço na literatura destinada ao público juvenil. Os jovens leitores aceitaram (e ainda aceitam) o pacto criativo proposto pelo gênero. E isso acontece porque eles descobrem nessas histórias personagens peculiares, curiosos, destemidos, muitas vezes dotados de juventude, quase sempre heroicos e cheios de energia. Ao que nos cabe lembrar que são convenções compartilhadas com a obra (COLOMER, 2003) ou desejos de realizações pessoais (LLOSA, 2016) que fazem com que os jovens se identifiquem com esse universo ficcional, divirtam-se, inspirem-se, etc.

Portanto, o gênero policial é capaz de entusiasmar os estudantes, agitar sua imaginação e proporcionar-lhes uma experiência fecunda, capaz de afiançar a leitura literária e suas possibilidades de interação com o universo da fantasia. Uma prazerosa leitura abre caminhos rumo a novas buscas, novas sensações e outros prazeres, visto que, é o desejo que nos move em direção às possibilidades de experiências propostas pelo texto (BARTHES, 2004).

O gênero policial apresenta forças provocativas, integradoras e reveladoras. Primeiramente, porque tem a capacidade de atuar sobre as mentes e sobre os espíritos dos jovens levando-os a desenvolver suas potencialidades naturais de imaginar, sentir e refletir (COELHO, 1997), o que, por sua vez, guia o leitor para interlocuções com a cultura e com a sociedade abalando a própria consciência (BARTHES, 1987). Logo, este gênero possui forças potencializadoras da leitura literária capazes de inserir o jovem no universo dos livros. Neste processo, uns encontram o prazer imediatamente, outros vão adentrando à narrativa bem devagar, com a inexperiência de quem percorre um bosque pela primeira vez (ECO, 1994), ou de quem depara-se com seu primeiro grande mistério, mas, pouco a pouco, descobrem um lugar do qual não querem mais sair.

Referências

AGUIAR, Vera Teixeira de (coord.). **Era uma vez... na escola**: formando educadores para formar leitores. Belo Horizonte: Formato Editorial, 2001.

AGUIAR, Vera Teixeira de. **Que livro indicar? Interesses do leitor jovem**. Porto Alegre: Mercado Aberto/IEL, 1979.

AGUIAR, Vera Teixeira de; BORDINI, Maria da Glória. **Literatura: a formação do leitor**: alternativas metodológicas. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997a.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997b.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. **Romance policial**. São Paulo: Ática, 1991.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

CANDIDO, Antonio. **A literatura e a formação do homem**. Revista Remate de Males. UNICAMP, 1999. Disponível em: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/3560/3007> Acesso em: 23 jun. 2017.

CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. In: _____. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

CANDIDO, Antonio. O escritor e o público. In: _____. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura Infantil: teoria, análise e didática**. São Paulo: Moderna, 1997.

COENGA, Rosemar. **Literatura e letramento literário**: diálogo. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2010.

- COLOMER, Teresa. **Andar entre livros: a leitura literária na escola.** São Paulo: Global, 2007.
- COLOMER, Teresa. **A formação do leitor literário: narrativa infantil e juvenil atual.** São Paulo: Global, 2003.
- COMPAGNON, Antoine. O leitor. In: _____. **O demônio da Teoria.** Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- COSSON, Rildo. **Letramento literário.** São Paulo: Contexto, 2009.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FILHO, Francisco Gregório. Práticas leitoras (de cor... coração): algumas vivências de um contador de histórias. In: YUNES, Eliana (Org.). **Pensar a leitura: complexidade.** São Paulo: Loyola, 2014.
- FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance.** São Paulo: Globo, 2005.
- FOUCAMBERT, Jean. **A criança, o professor e a leitura.** Porto Alegre: Artes Médicas, 2002.
- GERALDI, João Wanderley, et al. (Org.). **O texto na sala de aula.** São Paulo: Ática, 2008.
- GOULEMOT, Jean Marie. Da leitura como produção de sentidos. In: CHARTIER, Roger (Org.). **Práticas de leitura.** São Paulo: Estação Liberdade, 2011.
- JAMES, P. D. **Segredos do romance policial: história das histórias de detetives.** São Paulo: Três Estrelas, 2012.
- JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária.** São Paulo: Ática, 1994.
- LLOSA, Mario Vargas. **La verdad de las mentiras.** Livro digital. Alfaguara, 2016.
- MANGUEL, Alberto. **No bosque do espelho.** Portugal, Alfragide: Dom Quixote, 2009.
- MASSI, Fernanda. **O romance policial místico-religioso: um subgênero de sucesso [online].** São Paulo: Editora UNESP, 2015.
- MASSI, Fernanda; CORTINA, Arnaldo. **A constituição narrativa dos romances policiais mais vendidos no Brasil no século XXI: canônica ou inovadora?** Estudos linguísticos, v. 38, set-dez, p. 521-530, São Paulo, 2009.
- MEIER, Bruno. **Ler obras juvenis ou best-sellers é apenas o começo de uma longa e produtiva convivência com os livros.** in VEJA ed. 2217, ano 44, nº 20, 2011.

MORLEY, David. *Creative Writing*. New York: Cambridge University Press, 2007.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Discurso e Leitura**. São Paulo: Cortez, 2008.

PETIT, Michèle. **Os jovens e a leitura: uma nova perspectiva**. São Paulo: Editora 34, 2013.

PLATÃO. **A República**. Brasília: Kiron, 2012.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos. Literatura: leitura de mundo, a criação de palavra. In: YUNES, Eliana (Org.). **Pensar a leitura: complexidade**. São Paulo: Loyola, 2014.

REY, Marcos. **Gincana da morte**. São Paulo: Ática, 1997.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

TODOROV, Tzvetan. **Poética da prosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

YAMANE, Sara Yuri. **Romance policial: um degrau na formação do leitor**. VIII Congresso Nacional de Educação - EDUCERE, 2008, p. 10763 - 10768. Disponível em: http://www.pucpr.br/eventos/educere/educere2008/anais/pdf/780_812.pdf Acesso em: 18 fev. 2017.

YUNES, Eliana (Org.). **Pensar a leitura: complexidade**. São Paulo: Loyola, 2014.

O DETETIVE COMO LEITOR EM *O CASO MOREL*, DE RUBEM FONSECAMurilo Eduardo dos Reis¹Maria Célia de Moraes Leonel²

RESUMO: Em *O caso Morel*, Rubem Fonseca utiliza-se de aprimoradas técnicas narrativas para representar como o ex-policial Vilela, baseado na leitura de diferentes escritos, busca juntar evidências para solucionar um caso de assassinato. Com apoio em estudos sobre o romance policial e sobre elementos de técnica da narrativa, pretende-se demonstrar como a investigação de um crime é construída por meio de recursos estruturais e de linguagem, compondo um romance policial peculiar.

Palavras-chave: Rubem Fonseca; romance policial; O caso Morel; composição narrativa.

ABSTRACT: In *O caso Morel*, Rubem Fonseca uses improved narrative techniques to represent how the former police officer Vilela, based on reading of different writings, seeks to collect evidence to solve a murder case. With support in studies about crime novel and narrative technique elements, it is intended to demonstrate how the investigation of a crime is constructed through structural resources and language, composing a peculiar crime story.

Key-words: Rubem Fonseca; crime novel; O caso Morel; narrative composition.

Antoine Compagnon (2010, p. 129) cita o historiador italiano Carlo Ginzburg, que compara o leitor ao detetive ou ao caçador em busca de indícios que possibilitem dar sentido à história. O reconhecimento na ficção está ligado a informações fornecidas por pegadas ou marcas que permitem identificar a personagem ou restabelecer um acontecimento.

Procuramos mostrar, aqui, como, no romance *O caso Morel* (1995) de 1973, há a combinação de técnicas narrativas apuradas (que, em certos momentos, se aproximam do cinema) e a investigação criminal guiada pela leitura. O escritor e ex-policial Vilela exerce a função de leitor-detetive que, assim como o caçador citado por Compagnon, busca pontos de convergência entre textos (romance manuscrito, diário e relatórios policiais), com o intuito de juntar as peças que possam solucionar o misterioso assassinato de uma jovem no Rio de Janeiro.

¹ Doutorando (2019) em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho e bolsista CAPES.

² Livre-docente (1998) e professora titular (2007) da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

Antes de nos debruçarmos sobre os métodos de investigação de Vilela, faz-se necessária breve incursão pela história e pelo modo como ela é narrada.

1. Histórias encaixadas

Para uma narrativa ser caracterizada como policial, num entendimento comum, deve haver um crime misterioso cujo autor é desconhecido e uma personagem disposta a desvendar o enigma para encontrar o criminoso. Quanto a isso, o romance segue o que é considerado como policial, pois, em *O caso Morel* (1995), ao iniciar-se a história, o crime já fora cometido. Encontrado em uma praia pouco movimentada, o corpo da vítima apresentava marcas das agressões que a levaram à morte. O suposto assassino está preso. Ele é Paul Morel – pseudônimo artístico de Paulo Morais – artista plástico de vanguarda que mantinha relações íntimas com a vítima e, na prisão, toma a decisão de escrever um livro. Para isso, pede ajuda a Vilela, escritor e ex-policial, que havia aparecido anteriormente na obra de Rubem Fonseca como protagonista do conto “A coleira do cão” (1994), pertencente ao volume homônimo lançado em 1965.

No romance, há dois planos narrativos que correspondem a duas histórias. Eles se alternam, em dois tempos: o de Vilela, no presente, e o de Morel, no passado, considerando-se o livro que escreve sobre acontecimentos de sua vida. Saliente-se que, nos manuscritos de Morel, está o relato de fatos anteriores e posteriores ao registrado no diário da vítima, Joana, bloco menor que também é inserido no jogo de encaixes narrativos³.

Tais encaixes são descritos por Todorov (2013, p. 123) como histórias secundárias (as de Morel e de Joana) englobadas na primeira (a da investigação feita por Vilela). Eles seriam motivados pelo aparecimento de novas personagens. Porém, segundo o crítico (TODOROV, 2013, p. 124), esse não seria o único motivo do surgimento de encaixes. Eles servem, também, como argumentos que reforçam a história principal – no que diz respeito a *O caso Morel* (1995), eles validam as dúvidas de Vilela sobre conclusões tiradas numa primeira investigação.

³ Há ainda a reprodução dos laudos emitidos pela perícia.

No nível de Vilela, que é o da investigação criminal, a narrativa dá-se em terceira pessoa, conduzida por um narrador heterodiegético⁴ (GENETTE, [197-], p. 244) que, por meio de focalização onisciente sabe tudo o que se passa na mente das personagens. Os verbos estão na terceira pessoa e no presente, sugerindo a imagem cinematográfica que presentifica cada cena:

Matos e Vilela se encontram na porta da penitenciária. Sozinho Vilela teria dificuldades para entrar, mas com Matos as portas são abertas. Chegam à cela de Morel.

Cubículo pequeno. Cama estreita com cobertor cinzento. Mesa cheia de livros; rádio portátil; pia; latrina; mais livros empilhados no chão.

Morel é um homem magro, pálido, cabelos escuros, grisalhos nas têmporas. Rugas fundas cortam seu rosto. Veste uma camisa branca e calça cinza, amassadas. Possivelmente dorme com aquela roupa. (FONSECA, 1995, p. 7).

No trecho citado, o narrador adota um estilo realista ao sumarizar os móveis que compõem o cenário, a mobília da cela e o aspecto do prisioneiro. É como se ele descrevesse uma fotografia centrada em Morel, vestido com roupas amassadas, enrugado, rodeado por livros.

Todavia, Vilela, em busca do verdadeiro culpado pela morte de Joana – nome utilizado por Morel para ocultar, na sua obra, a identidade de Heloísa Wiedecker – reflete a multiplicidade de eus que compõem a sua personalidade:

No carro, [Vilela] *coloca* Mozart no cassete. *Sou* várias pessoas, ninguém é um só, mas poucos enfrentam essa realidade, deixam-se ser uma corporação de muitos. Estamos todos no meu carro, um ouve música, outro carrega um revólver com cartuchos de carga dupla. Há também um terceiro que sente pena de si mesmo... Todos, *eu e mim*... Este outro ainda, que não é o último, olha um rosto gasto no espelhinho do carro... (FONSECA, 1995, p. 153; grifos nossos).

Nesse recorte, dentro da narrativa em terceira pessoa, temos a entrada abrupta da primeira pessoa e, sem a mediação do narrador, a personagem apresenta-se por si mesma. É o que Genette ([197-], p. 172) denomina “discurso imediato”, mais conhecido como monólogo interior. O que chama a atenção além do fato de, repentinamente, o discurso passar do

⁴ Narrador que não participa da história.

narrador à personagem, da terceira à primeira pessoa, é o teor desse discurso, não apenas subjetivo, mas também perscrutador da própria identidade.

As histórias de Morel e de Joana estão dentro da de Vilela porque o ex-policial as lê. É por meio delas, além dos laudos de exame pericial cadavérico e do local, que o crime é investigado. No livro que escreve – nível do passado –, Morel narra, em primeira pessoa, momentos de sua infância, peripécias sexuais, crises criativas e prêmios que recebeu por seu trabalho, no que poderia ser classificado como um relato de formação. O narrador autodiegético⁵ (GENETTE, [197-], p. 244) conta, em detalhes, o vínculo que manteve com Joana, a vítima, que poderia ser determinante para a tentativa do esclarecimento dos fatos. Chama a atenção a relação sadomasoquista vivida por eles, que pode ser vista no excerto que segue. Nele, Morel relata que, diante de pedidos da parceira para que ele a agrida durante o ato sexual, ele parece sentir prazer com um tipo de sadismo que, até então, desconhecia:

“Como é que você vai me bater com o chicote? Aqui deitada? Ou eu saio correndo e você corre atrás de mim até me encurralar num canto e então me bate, bate, bate!...”

“Não sei, como você quiser”, consegui dizer.

“Bate com a mão mesmo”, Joana pediu.

Apoiado na mão direita, dei um tapa com a esquerda no rosto de Joana. Joana fechou os olhos, o rosto crispado, não emitiu um som sequer. Dei outro tapa, agora com a mão direita, com mais força. “Bata, bate!”

Bati com violência. Joana deu um gemido lancinante. Continuei batendo, sem parar.

“Me chama de puta...”

“Sua puta!”

“Mais, mais!...”

Chamei Joana de todos os nomes sujos, bati com força no seu rosto. Nossos corpos cobertos de suor. Lambi o rosto de Joana, em fogo das pancadas recebidas. Nossas bocas sorviam o suor que pingava do rosto do outro. De dentro de mim, de um abismo fundo, vinha o orgasmo, uma pressão acumulada explodindo. (FONSECA, 1995, 16-17).

Intercalando discurso indireto em primeira pessoa e reprodução de diálogo em discurso direto, o narrador representa o modo como a agressividade e a intensidade do relacionamento sexual são aumentados. A alternância de vozes dá a noção do gradativo acréscimo de golpes desferidos contra Joana, além do prazer que ambos sentem ao

⁵ Narrador que conta a própria história.

experimentalizar a violência, representado também pelo fato de beberem o suor que escorria. Essa sequência vertiginosa encontra o ápice no orgasmo catártico descrito pelo narrador.

Tendo lido os originais de Paul Morel, Vilela compara-os a elementos resultantes de sua investigação e interroga o escritor – o narrador tem o mesmo nome do autor e há referência a pessoas que poderiam existir no plano da investigação:

“Aquele orgasmo apoteótico encerra o capítulo como se fosse o final de uma opereta.”

“Como é que você acha que um sujeito com medo de ficar impotente tem orgasmo?”

“Eu esqueci a conversa do Paul Morel com Joana. O personagem, Paul Morel, é você mesmo? Não existe, na realidade, nenhum industrial Miguel Serpa, nem agência Andrade & Leitão. Eu verifiquei”, diz Vilela.

Morel não responde.

“Por que você usa seu nome?”

“Isso tem importância?”

“Não.”

“Você me decepciona. A única realidade não é a da imaginação? Digamos que esta é e não é minha vida, e que eu apenas quero a sua opinião sobre o escritor.” (FONSECA, 1995, p. 18).

O ex-policia! age como o leitor sobre o qual fala Lejeune (2014, p. 29). Segundo ele, há a possibilidade de o leitor de determinada obra literária ter motivos para supor que a história protagonizada pela personagem seja a mesma vivida pelo autor. Tais suspeitas podem dar-se “seja por comparação com outros textos, seja por informações externas, ou até mesmo pela leitura da narrativa que não parece ser ficção [...]”. Sendo assim, se o livro de Morel fosse classificado abertamente como romance, ele entraria, de acordo com as proposições do crítico francês, na categoria de autobiográfico.

Ademais, relação entre as três histórias – de Vilela, Morel e Joana – é peculiar ao procedimento denominado como *mise en abyme* – narrativa em abismo. Nesse tipo de texto ocorre uma operação peculiar de intertextualidade. Lucien Dällenbach (1979, p. 53-54), utilizando André Gide como referência, define o conceito como um desdobramento especular à escala das personagens em que uma se vê refletida na outra, o que ocorre com Vilela, já que ele enxerga características suas na figura de Morel.

De acordo com o autor (DÄLLENBACH, 1979, p. 54), para ser enquadrada ao conceito de *mise en abyme*, a narrativa deverá conter duas determinações mínimas: em

primeiro lugar, uma capacidade reflexiva, cujo funcionamento dá-se em dois níveis: o da narrativa, no qual continua a significar como qualquer outro significado, e o da reflexão, nível que intervém como metassignificação, permitindo que a história seja tomada analogicamente como tema; em segundo, um caráter diegético⁶ ou metadieético⁷. Sendo assim, nada impede que a *mise en abyme* seja considerado como uma citação de conteúdo ou um resumo intertextual. Condensando ou citando a matéria de uma narrativa, a narrativa em abismo refere-se a outro enunciado, constituindo, assim, a marca do código metalinguístico. Dällenbach (1979, p. 54) ainda assinala que, como parte da ficção que resume, torna-se ferramenta de um regresso e origina uma repetição interna. A função narrativa da *mise en abyme* é dotar a obra de uma estrutura forte que lhe garanta melhor significação, fazendo com que ela dialogue consigo mesma, munindo-se de um aparelho de autointerpretação.

Nesse sentido, Vilela utiliza-se da leitura dos originais de Morel e do diário de Heloísa/Joana (nível da reflexão) para conduzir a investigação (nível da diegese na primeira história ou principal). Assim, estabelece-se relação de dependência dos textos localizados no nível metadieético (originais e diário) para com o situado no plano diegético (história da investigação).

Retomando o conceito de encaixe elaborado por Todorov (2013, p. 124), essa relação de dependência coincide com a forma sintática das orações subordinadas, à qual a linguística moderna dá o nome, coincidentemente, de *encaixe*. Assim, as histórias contadas por Morel e Joana são subordinadas à narrativa principal, que é a protagonizada por Vilela.

No sexto capítulo, em conversa com o ex-policial, Morel revela que os fatos realmente são autobiográficos ao mencionar sua ex-mulher: “Reparou como falo pouco de Cristina? Tenho aqui mais algumas páginas sobre ela, e essa mulher foi casada comigo dez anos.” (FONSECA, 1995, p. 40). Ele também dá a Vilela, nesse capítulo, uma pista para o desenlace da sua história: os jornais. Porém, o principal elemento da trama não foi publicado nos tabloides. O ex-policial percebe, então, que deverá olhar para a narrativa como quando se olha para uma fotografia: a imagem imóvel e isolada, que invoca algo que não é mostrado.

⁶ É o próprio conteúdo narrativo (GENETTE, [197-], p. 228).

⁷ Trata-se da enunciação de um relato a partir do nível intradieético, isto é, uma personagem da história é solicitada ou incumbida de contar outra história, que assim aparece embutida na primeira (GENETTE, [197-], p. 226-227).

Em seus manuscritos, Morel revela o desejo de viver em uma casa com muitas mulheres. Para satisfazê-lo, mesmo amando-o (ou, talvez, justamente por esse motivo), Joana aceita fazer a sua vontade. As outras convidadas a integrar o que ele chama de família são Carmem, Ismênia e, como eventual agregada, Elisa Gonçalves. Passadas muitas semanas, Joana chega à conclusão de que a “vida em família” fez com que Morel perdesse a sensibilidade e a inquietação do artista de vanguarda. Passeando em um fim de tarde, chegam a uma praia afastada. Ela o provoca até conseguir que ele a agrida. O narrador descreve a cena de maneira elíptica, como se as lembranças fossem constituídas de imagens turvas, ou como se o anel de focalização da lente de sua câmera não houvesse sido ajustado. Tal procedimento dá ideia da embriaguez de Morel naquele momento, já que, tanto ele quanto Joana tinham bebido muito:

Passamos a tarde bebendo em silêncio. Depois saímos e Joana deitou na areia. Ficamos olhando o pôr-do-sol. Depois espanquei Joana a pontapés, como se fosse uma lata vazia.

“Viu o que você me fez fazer?”

Ela não respondeu.

“Tenho horror da sua crueldade”, eu disse, quase chorando.

Joana abriu os olhos e fitou o céu, tranquilamente. Sua boca estava manchada de sangue, mas ela não parecia sentir dor. (FONSECA, 1995, p. 100).

Vemos a habilidade fotográfica do narrador em primeira pessoa que, utilizando-se de poucas palavras, capta uma última imagem, como se construísse um quadro: uma mulher que, após ser espancada, olha placidamente para o céu de um fim de tarde litorâneo. O sangue que escorre de sua boca contrasta com a expressão tranquila de quem não aparenta estar sentindo dor.

A repugnância que Morel diz ter da crueldade de Joana certamente vem do horror que ele tem da própria ferocidade. O comportamento da parceira, que expressa tendências masoquistas, faz com que seu pior lado – o do sadismo e da violência – venha à tona.

Alguns dias depois, escreve o artista plástico, chega a notícia de que Joana fora encontrada morta em uma praia. Em segredo, ela escrevia um diário em que as violentas relações sexuais do casal eram descritas com detalhes. O caderno é enviado à polícia por um

delator anônimo. O artista, por estar em todos os momentos ali relatados, é detido e considerado culpado pelo assassinato da parceira.

Nesse diário – referido por Morel em seus escritos, em que ele menciona que Joana escrevia num caderno –, a autora dá versões diferentes e mais viscerais das mesmas situações descritas pelo artista em seu livro. Em outras palavras, outro ponto de vista sobre um mesmo acontecimento dado por um diário dentro de um possível livro, em abismo. O narrador da história principal cede a palavra a Joana – assim como faz, também, nos momentos em que Morel narra sua história.

Entre as três histórias, há diferença nos discursos dos narradores não apenas pela diferença de pessoa verbal, mas também de linguagem. Tal característica distingue o livro em pauta do romance *Crônica da casa assassinada* (2015), de Lúcio Cardoso, em que há muitas vozes, mas a variação discursiva é pequena.

Veja-se um excerto do diário:

Corri dentro do quarto, queria que ele me perseguisse, isso me deixava muito excitada, várias vezes ele me agarrou e eu me desvencilhei, quando cheguei na cozinha Paul me segurou pelos cabelos, mordeu meu rosto, apanhou uma garrafa em cima da pia, eu coloquei as mãos para a frente, a pancada atingiu meu braço, senti o osso partir, você vai me matar, eu disse, vou sim sua puta, eu quero te matar, mas o segundo golpe não me acertou, a garrafa estourou de encontro à parede, o barulho desertou Paul. Meu bem, ele disse carinhosamente... (FONSECA, 1995, p. 105).

Anteriormente, vimos um recorte do manuscrito de Morel em que, como é comum em relatos ficcionais ou não, o narrador alterna discurso direto com narração em primeira pessoa para revelar a violência que crescia entre eles de maneira gradual até o momento do orgasmo do protagonista. No trecho ora em destaque, que é o do diário, Joana dá voz ao parceiro, para representar uma situação repleta de taras. O desenvolvimento do episódio, também narrado em primeira pessoa, ocorre como se fosse a técnica cinematográfica chamada de plano-sequência: a câmera da narradora acompanha, sem cortes, por trás das personagens, a correria protagonizada por elas pelos corredores da casa, do quarto até a cozinha, onde Morel fratura o braço de Joana com uma garrafa de vinho. No cinema, diretores como Cary Fukunaga são exímios executores desse procedimento – como podemos conferir em cenas da primeira temporada da série televisiva também centrada em investigações criminais *True detective*

(2014). A intenção, ao utilizar-se essa técnica, é fazer com que o espectador tenha a sensação de estar mais próximo daquilo que é vivido pela personagem. Da mesma maneira, Rubem Fonseca busca imergir seu leitor na situação representada por Morel e Joana.

2. A leitura como método de investigação

Como destacamos, Antoine Compagnon (2010) cita Carlo Ginzburg, para quem o leitor se assemelha ao caçador que analisa as pegadas do animal para recriar a sua trajetória. Em “Assassinatos na Rua Morgue” (2009), Dupin, o conhecido detetive de Edgar Allan Poe, exerce essa função pela leitura das notícias de jornal, seguindo as marcas dos textos até chegar ao verdadeiro assassino.

Apesar de já ter sido delegado de polícia, Vilela não atua mais como investigador e tem como ocupação a de escritor. Assim como Dupin, decide, de maneira autônoma, decifrar o enigma do assassinato de Joana. Embora todos os indícios apontem o artista como culpado, Vilela, reproduzindo o comportamento de seus precursores, não se deixa levar pelas aparências e remonta os fatos a partir da narrativa autobiográfica de Morel. Para ele, não há provas de que o acusado seja homicida, mesmo com o diário de Joana anexado aos autos da investigação e os escritos de Morel pareçam evidência cabal. Em sua opinião, Paulo Morais foi preso pelo estapafúrdio motivo de ser artista. Veja-se o diálogo entre Vilela e Matos, policial e amigo de Vilela, que efetuou a prisão e comanda as investigações:

“A prisão preventiva já foi decretada. Meu pedido foi conciso. Bastava juntar a cópia do diário.”

“É evidente que o juiz tinha que decretar”, diz Vilela. “Morel é artista e assim, o que faz dele, no mínimo, uma ameaça. Aposto que a fiança dele foi negada com base no parágrafo quatro do artigo trezentos e vinte e três – a incaucionabilidade dos vagabundos.” (FONSECA, 1995, p. 108).

Ao ler os originais de Morel, Matos detecta o espelhamento que há entre detetive e encarcerado e nota que o estilo de escrita de Vilela e Morel é extremamente parecido – reflexão, como vimos anteriormente, citada por Dällenbach (1979, p. 53-54) como importante elemento de caracterização da *mise en abyme*. Compara, também, fatos que ocorreram no plano da investigação (nível diegético) com o que o encarcerado escreve (nível metadieético)

e chega à conclusão de que Joana seria a representação de Heloísa Wiedecker, a mulher que fora encontrada sem vida na praia:

“Li a coisa de Morais”, continua Matos, “o sujeito te imita, pensei que estava lendo o teu último livro, igualzinho. Joana é Heloísa. Você acha que as outras mulheres existem? Várias ocorrências do livro são verídicas, ele ganhou mesmo um prêmio na Bienal, se separou da primeira mulher... No interrogatório na polícia, Morais declarou que vivia sozinho com Heloísa na casa de Santa Teresa. Estava mentindo? Não sei... Tenho que investigar isso.” (FONSECA, 1995, p. 111).

Como Vilela, Matos busca encontrar pontos de convergência entre a narrativa de Morel e o que foi levantado na investigação. Ambos seguem os rastros das personagens representadas no manuscrito e de suas possíveis identidades, considerando a possibilidade de que suas páginas sejam baseadas em fatos reais.

As outras mulheres representadas no livro às quais Matos se refere são, como foi dito, Carmem, Ismênia e Elisa Gonçalves – que, no nível da investigação (diegético), são Lilian, Aracy e Marta, respectivamente. O ex-policial, como o caçador de Ginzburg (COMPAGNON, 2010, p. 129), vai atrás delas e começa a examinar as marcas deixadas pela caça: compara as memórias de Morel com as das mulheres que viveram com ele e busca indícios que confirmem comportamentos agressivos.

Ao ler o texto escrito por Paulo Morais/Morel, Vilela e Matos procuram as outras mulheres que, com nomes trocados, teriam vivido com ele e Heloísa. Ciente da identidade de duas delas, Vilela busca seus depoimentos, com a finalidade de encontrar indícios que confirmem os fatos narrados pelo encarcerado em seu livro e, conseqüentemente, a sua culpabilidade ou a sua inocência.

Vilela inicia as investigações pelas lembranças que poderiam ser compartilhadas pelos quatro elementos do grupo. Assim, compara o relato de Morel (contido nos originais) com os das mulheres que com ele conviveram, incluindo o de Joana. Para isso, colhe o depoimento de Lilian/Carmem:

“Heloísa era uma pessoa muito doida. Ou estava alegre ou muito triste, toda esculhambada ou na maior elegância, muito gentil ou muito grosseira, com ela não havia meio-termo. Acho que ela não gostava da gente”.

[...]

“Que brincadeiras vocês faziam?”

“Brincávamos de teatrinho, cada um inventava uma história em que todos tinham que representar, era muito engraçado. Fazíamos filmes. Era bacana.”
“Morel participava?”
“As ideias eram dele.”
“E Heloísa?”
“Às vezes ela brincava. Ela gostava mais de fazer cinema e de cantar, sabia todas as músicas, tinha uma voz muito bonita. Tocava violão muito bem. Nós viveríamos muito felizes, se a Heloísa não fosse tão ciumenta. Passávamos filmes, daqueles bem... sabe como é...”
“Ela gostava muito de Morel?”, pergunta Vilela.
“Todas nós gostávamos muito de Morel. Eu estava apaixonada por ele.”
(FONSECA, 1995, p. 123).

O ex-policial utiliza o mesmo procedimento com Aracy/Ismênia, pintora que conheceu Paul Morel ainda menino. Apesar de ter presenciado grande parte dos momentos citados por Lilian, ela tem uma opinião diferente a respeito de Heloísa/Joana:

“A senhora morou na casa dele quando era um jovem estudante. Como foi isso?”
“Acho melhor o senhor se sentar.” Aracy cai numa cadeira com um suspiro.
“Como foi? Eu vim do norte e aluguei um quarto na casa da mãe dele. Paul era um garoto inexpressivo que me seguia dentro da casa, como um cachorrinho. Morei lá, mais ou menos um ano, e quando o reencontrei, anos mais tarde, não o reconheci.”
“Por quê?”
“Ele estava mudado, não era mais um rapazinho tímido... era um homem cínico e amargo. Mudara o nome.”
“A senhora acha que ele seria capaz de matar Heloísa?”
“É chato ter que dizer isso, mas acho que sim.”
“E Heloísa? Que tipo de pessoa ela era?”
“Uma moça mimada, rica. Logo que a conheci, Heloísa me disse: ‘É preferível ser comida pelo lobo do que passar a vida dentro da casa de tijolos, como o porquinho prudente’.”
“Foi a senhora quem enviou o diário de Heloísa para a polícia?”
“Que diário? Nem sei do que se trata.”
Vilela sabe que Aracy está mentindo. (FONSECA, 1995, p. 124-125).

Ao mesmo tempo, como dito, Vilela utiliza o diário como se fosse a própria Heloísa/Joana que estivesse dando o seu testemunho a respeito de sua relação com Morel. Nas páginas escritas por Heloísa, são narradas situações vividas apenas pelos dois.

Apesar de Heloísa/Joana potencializar o sadismo do parceiro nesses momentos, o artista mostrava-se cortês no convívio social. Para decifrar as incongruências, Vilela, da mesma maneira que Dupin, analisa os depoimentos das testemunhas, os escritos da vítima e o

livro do prisioneiro. Depois desse trabalho de leitura, o detetive fonsequiano chega, ao ler o laudo de Exame Local, a mais dois suspeitos – o casal Creuza e Félix, moradores de um barraco situado próximo ao local onde o corpo de Heloísa/Joana foi encontrado – o que coloca dúvidas em um caso até então pautado por determinadas direções.

Desprovido da astúcia intelectual de Dupin, Vilela utiliza-se da força para extrair a verdade. Munido de seu *Colt Cobra 38*, tenta ouvir a fôrceps uma confissão do casal. Calejado pela rotina violenta imposta à sua profissão, coage dois indivíduos que vivem na linha da miséria com a dureza impiedosa herdada dos norte-americanos Sam Spade e Philip Marlowe:

Vilela tira o revólver da cintura. Olha a mulher e recita, didático:
“Trinta e oito carga dupla, do tamanho de um Smith especial, mas apenas a metade do peso, uma liga de antimônio e outro metal, mas o que sai daqui, do cano, mata com a mesma rapidez, tem o mesmo veneno, por isso o seu nome é Cobra... Criatividade dos homens do marketing... Se encostar na carne de alguém, na barriga, assim, abre um rombo chamado buraco de mina... A metáfora dos que lidam com a morte é sempre muito seca... As bordas do ferimento ficam chamuscadas, negras... A mina inspiradora deve ter sido a de carvão... Você me pergunta por que o senhor me ameaça com essa arma... Eu respondo, porque você mentiu para mim... Por que você mentiu para mim?” (FONSECA, 1995, p. 153).

Sendo escritor e ex-policia, Vilela domina a arte de utilizar as palavras certas para causar medo em seus interlocutores. Ao descrever o estrago causado pelo disparo do *Colt Cobra*, elabora uma narrativa que poderia ser considerada de arrepiar os cabelos, como as concebidas pelos autores de *thrillers*. Com isso, consegue amedrontar Creuza e José ao impor-lhes a possibilidade de terem a carne incinerada por um projétil.

Além disso, dissertando sobre as especificações técnicas da arma, o detetive apresenta característica recorrente na obra de Rubem Fonseca: citações enciclopédicas. Esse mesmo procedimento é realizado, por exemplo, em *A grande arte* (1990), oportunidade em que o autor demonstra ter feito vasta pesquisa a respeito de facas. O recorte acima aproxima a arte literária de Rubem Fonseca da cinematográfica do filme *Nascido para matar* (2009), de Stanley Kubrick. Lançado em 1987, o longa-metragem apresenta uma cena em que a personagem Leonard "Gomer Pyle" Lawrence (interpretado por Vincent D'Onofrio), tomado por uma espécie de transe, descreve cada aspecto mecânico do fuzil que tem nas mãos, bem

como a composição metálica de seus projéteis (o título original do filme é *Full metal jacket*, que, se traduzido livremente, seria “totalmente revestido de metal”). Depois de recitar as características da arma, Lawrence aponta-a para a própria cabeça e efetua o disparo fatal.

Outro ponto a ser destacado é o momento em que Vilela justifica seu método de repressão. Em uma investigação que apresenta somente incertezas, ao detectar uma mentira, ao invés de prová-la (como faria Dupin), ele resolve extrair a verdade pela repressão do mais fraco.

De acordo com Boileau e Narcejac (1991, p. 50), Agatha Christie sentiu que deveria humanizar as personagens, pois, em um romance de enigma, há personagens que são negligenciadas: os suspeitos. Na opinião da escritora, via-se que estavam lá para dar mais consistência à narrativa, mas deveria ser-lhes dada muito mais importância para que fossem mais do que indivíduos sem álibi. Assim, pode-se dizer que, em *O caso Morel* (1995), há certa atenção aos suspeitos.

Vilela descobre que José – tendo Creuza como cúmplice –, com medo da polícia, forjou a própria morte e assumiu a identidade de Félix, com a justificativa de ter sofrido muito sob a custódia dos policiais quando detido por furto. José/Félix, ao ser procurado por detetives para mais esclarecimentos, entra em pânico e foge pelos corredores do hotel onde trabalhava como faxineiro. A pergunta é: temia passar novamente por apuros na prisão ou teve a certeza de ter sido descoberto como participante direto da morte de Heloísa? Impossível saber, pois, encurralado em um quarto, pula pela janela. E, apesar de Creuza garantir que encontraram o corpo sem vida, o anel de Heloísa – com a inscrição “Paul ama Heloísa” – é achado junto ao cadáver de José.

3. O detetive como leitor crítico da sociedade, sua relação com o romance policial e com o seu duplo

O detetive de Rubem Fonseca também possui um olhar crítico com relação aos desníveis sociais que o cercam, característica herdada dos detetives do romance policial estadunidense. Dentro do pequeno cômodo habitado por Creuza e José/Félix, Vilela analisa a situação de miséria em que vivem o homem e a mulher:

Uma mulher magra, feia, os cabelos presos por um elástico, os dentes cariados. Um homem que mal consegue falar e talvez nem mesmo saiba usar a força dos seus braços. Duas pessoas habituadas a temer. O medo dos dois enche Vilela de repugnância. (FONSECA, 1995, p. 119)

No jogo de espelhamento das personagens produzido pela *mise en abyme*, Morel, assim como Vilela, detém a mesma visão crítica a respeito da sociedade. Com acidez e ironia (traços também peculiares dos detetives durões em romances policiais), o artista de vanguarda disserta sobre racismo, machismo e injustiça social, o que dá à narrativa de Rubem Fonseca um aspecto que vai muito além da baliza do tipo de literatura de entretenimento:

“A maioria dos homens na nossa classe social [...] inicia a vida sexual comendo putas ou empregadinhas domésticas, meninas importadas do Norte ou trazidas das favelas, a maioria mulatinhas que o garoto da casa fode com desprezo [...]” “O menino cresce achando que o ato sexual é uma subterrânea experiência indigna, e que as mulheres *que se submetem* não podem jamais ser respeitadas; [...]. O grande mito brasileiro da mulata como deusa sexual deriva dessa contingência cultural. A mulata é suficientemente preta para parecer inferior às mulheres da família do macho branco, permitindo-lhe refazer as desejáveis condições da primeira experiência sexual, sem qualquer ansiedade. Não há nada como uma mulata para uma boa sacanagem, é uma frase padrão em todo o país.” (FONSECA, 1995, p. 96)

Esse olhar crítico aponta também para outros problemas. Morel opera a sua câmera e focaliza tensões invisíveis. Capturado pela polícia, detecta o sadismo, que conhecia bem, no âmago do torturador, que canaliza o sentimento de prazer na violência ao desferir golpes contra o prisioneiro. O policial encobre tal motivo da sessão de tortura por caber-lhe fazer o preso sofrer pelo (suposto) assassinato de Joana: “Eu era a pessoa ideal para ele exercer o seu sadismo, sem risco de sentimentos de culpa ou reprovação social.” (FONSECA, 1990, p. 106).

Morel também descreve ambientes repletos de iguarias, objetos, comportamentos e tipos sociais peculiares aos salões da alta sociedade carioca. Como se tivesse uma câmera na mão, ele representa esses espaços com pequenos recortes, imagens que formam um grande mosaico:

Era impressionante o número de pessoas que fazia perguntas sem querer resposta. Era comovente a voracidade deles comendo caviar grátis.

Toalhas de linho, louça importada, copos de cristal. As mulheres eram trabalhadas por especialista (dente encapado, pele esticada, peso controlado, corpo massageado). A proximidade me corrompia: eu não ia embora, divertia-me, desejava as mulheres, integrava-me, pertencia. Artista. (FONSECA, 1995, p. 94).

De acordo com Osman Lins (1976, p. 80), quando o narrador é a personagem, ele compõe a ambientação franca, que seria a descrição do ambiente a partir de sua observação. Vilela, por sua vez, lê a ambientação descrita por Morel e rememora os tempos de policial. Os lugares por onde andava são totalmente diferentes dos descritos pelo artista. Trata-se dos espaços privilegiados por Rubem Fonseca em sua produção nas décadas de 1960 e 1970, época em que poucos conheciam uma favela.

Em sua primeira aparição como protagonista, no conto “A coleira do cão” (1994), de 1965, o então policial sobe o morro para investigar um crime possivelmente ligado à máfia do jogo do bicho:

O carro não pôde subir até ao alto do morro, onde havia uma clareira. Vilela saltou, acompanhado de Washington e Casemiro. Havia chovido na véspera; o caminho enlameado sujava o sapato dos três. De cima, imóveis, umas seis pessoas observavam a aproximação dos que subiam; mas quando eles chegaram, viraram o rosto ou olharam para o chão. Vilela chegou perto do corpo caído. Na testa negra havia um orifício avermelhado; a parte de trás da cabeça tinha desaparecido, em seu lugar havia um buraco onde se viam restos de miolos, lascas de ossos misturados com cabelos, coágulos de sangue escuro cheios de mucosas. Sangue empapava a camisa, no peito e nas costas. (FONSECA, 1994, p. 167).

Já em *O caso Morel* (1995), Vilela relembra, com certa amargura, as noites em que percorreu aterros sanitários com a intenção de arrancar confissões de prisioneiros:

No vazadouro de lixo, no meio do fedor e dos urubus, obrigou Jorginho a ficar nu, se ajoelhar, os dentes do prisioneiro batendo de frio e medo. “Eu não sei de nada”, ele soluçou. Ao ser acordado, no xadrez, ele perguntara, mordendo o grosso lábio inferior, num tique nervoso que mostrava seus dentes arruinados pela cárie, “Já é de manhã?” Ajoelhado, facilitava o meu trabalho, bastava esticar minha mão que empunhava o revólver, encostar o cano na sua cabeça trêmula, iluminada pela lanterna de Washington. Após o estrondo, ouviu-se apenas, na escuridão, o rufar das asas dos urubus. (FONSECA, 1995, p. 116).

As casas de campo burguesas representadas por Agatha Christie não caberiam no universo de Rubem Fonseca. A cidade, com suas diferentes arquiteturas sociais e humanas, apresenta-se como versão distópica das tranquilas casas de campo inglesas.

O fato de Vilela apresentar novas evidências e colocar em xeque a investigação da polícia, de um lado, dá continuidade à tradição do detetive que prova ser melhor do que a instituição responsável por solucionar crimes. Edgar Allan Poe (2008, p. 57), pela voz de Dupin em “A carta roubada”, já destacava a limitação das habilidades da polícia parisiense. De outro lado, Vilela critica os policiais – as sessões de tortura às quais Morel é submetido provam isso – que veem o acusado apenas como um pervertido que merece uma lição e que abusam de sua posição. Além disso, eles não possuem o poder de observação de Vilela que, escritor e ex-policial, leitor de literatura, conseqüentemente, é acostumado a procurar significados ocultos nos sinais.

O ex-policial é herdeiro também das características antissociais de Holmes, Poirot e companhia. Já em “A coleira do cão” (1994), ele é visto pelos colegas de trabalho como excêntrico, pois carrega um pequeno livro no bolso, o qual, invariavelmente, lê com muita atenção. Em *O caso Morel* (1995), com a carreira de escritor consolidada e exonerado de sua antiga função, vindo de um casamento fracassado, apresenta a mesma incapacidade sentimental dos precursores.

Diferentemente dos heróis do romance policial clássico – como Dupin e Sherlock Holmes – e mais próximo dos calejados detetives particulares – como Sam Spade e Philip Marlowe –, Vilela não pertence à alta sociedade carioca. Como no procedimento de caracterização de personagens destacado por Antonio Candido (2014), em que o escritor simplifica os traços da personagem e opta por elementos significativos que a marquem para a identificação do leitor, Rubem Fonseca descreve apenas a capacidade analítica e o olhar crítico com relação à sua própria existência. Tais características Boileau e Narcejac (1991, p. 61) chamam de “colocar um olhar cansado sobre as coisas”. Além disso, o gosto pela leitura do protagonista colabora para que esses traços ganhem contornos mais fortes.

Ao contrário dos romances policiais clássicos, em *O caso Morel* (1995), não há unidade de tempo, lugar e ação. A morte de Heloísa/Joana aconteceu em uma praia, mas a

narrativa desenvolve-se em localizações variadas – as mudanças de cenário estão ligadas sobretudo a avanços e a retrocessos temporais.

Diferentemente dos romances protagonizados por Poirot, a linha temporal é longa – as buscas de Vilela ocorrem nos intervalos semanais dos encontros com Morel. O homicídio, aqui, não é o centro da ação, que se divide nas questões envolvendo o espelhamento entre escritor e artista, a duplicidade de identidades e o lado imoral dos protagonistas.

Pouillon (1974, p. 27) menciona o leitor que, no plano do romance, transpõe o próprio sentimento para aquilo que imagina que o herói está sentindo. Tal sensação faz com que a personagem exista para aquele que lê. Assim, Vilela enxerga em Morel traços que vê em si mesmo, sendo o sadismo e a propensão à violência os mais profundos deles. O problema é que, na história de Vilela, Morel é Moraes, uma pessoa real, acusada de um crime cuja ocorrência seria resultado do masoquismo de Heloísa/Joana completado pelo sadismo do parceiro, o que confunde a visão do detetive e o impede de chegar à verdade:

Vilela se acha parecido com Morel – a mesma vida marcada pela pobreza, a solidão, a repugnância pela violência. O sadismo de Morel perturba Vilela. Ele sente o mesmo impulso vital para a violência, não uma selvagem manifestação de atavismo, mas o desejo maduro e lúcido, que permitia a Morel a consciência da própria crueldade. (FONSECA, 1995, p. 125).

Segundo análise de Figueiredo (2003, p. 110), há muitas duplas que se estendem em múltiplas versões do próprio criador nos textos fonssequianos. Morel e Vilela, em *O caso Morel* (1995), Ivan Canabrava e Gustavo Flávio, no romance *Bufo & Spallanzani* (1991), Landers e Winner, no conto “Romance negro” (1994), todos constituem as duas almas que até parecem habitar o mesmo corpo, como se vê no diálogo seguinte:

Estamos na mesma cela e nos contemplamos em silêncio.
“Você não sabia como iniciar seu livro. Saberíamos como terminar?”
“Não era um livro. Apenas uma pequena biografia, mal escrita. A story told by a fool...”
“É a biografia? Saberíamos como terminar?”
“Talvez abrir uma porta.” Vemos a grade de ferro e sabemos que não é aquela.
Estamos de pé.
Estamos muito cansados. Na verdade somos uma única pessoa e o que um sente, o outro também sente. Lógico.
Portanto o nosso fim também é o mesmo. (FONSECA, 1995, p. 165).

Considerações finais

Segundo Tânia Pellegrini (1999, p. 93), apesar das semelhanças com autores de romances policiais, Rubem Fonseca é mais sofisticado no tratamento das razões do crime, o que torna possível questionar tal rótulo em suas obras.

Além disso, em *O caso Morel* (1995), essa sofisticação se estende ao modo como o romance é estruturado. Tem-se a história principal (investigação), na qual se encaixa outra história, a dos manuscritos de Morel e nela, a história de Heloísa/Joana e seu diário. Acompanhamos essas narrativas secundárias pelos olhos de Vilela, ex-policia que conduz a investigação. Ao contrário de romances de enigma como os escritos por Arthur Conan Doyle, nos quais o detetive está sempre à frente do leitor, lemos os originais de Morel e o diário de Heloísa/Joana pelos olhos de Vilela.

Outro ponto que difere o primeiro romance de Rubem Fonseca dos contos protagonizados por Dupin são os motivos que levam o protagonista a embarcar numa complexa investigação criminal. O detetive criado por Edgar Allan Poe o faz por distração, em oportunidades que encontra para exercitar seu intelecto. Já a personagem fonssequiana, ao ver-se espelhada no artista acusado de assassinato, busca explorar a própria identidade. Nisso, Vilela difere até mesmo dos detetives particulares do romance policial estadunidense, que têm as investigações como ganha-pão.

Imbricada à investigação do crime, conforme vimos, está a crítica social exercida tanto por Vilela quanto por Morel, atribuindo à obra função que, num tipo de literatura considerada apenas para entretenimento como a policial, não é recorrente. Além disso, essa característica não alienante dada às duas personagens reforça o jogo de espelhamento peculiar à *mise en abyme*.

Ademais, *O caso Morel* (1995) não segue a linha de narrativas motivadas pela razão e pela lógica, elementos peculiares aos contos de Edgar Allan Poe. A utilização de variados recursos técnicos (tipos de narrador, planos narrativos e tempos verbais alternantes) faz do primeiro romance de Fonseca não só uma aprimorada história detetivesca, mas também obra que reflete sobre o processo de leitura e interpretação do texto literário, suscitando dúvidas a respeito do que é ficção ou realidade.

A complexidade desse procedimento, o modo como o romance é estruturado, a investigação inconclusiva e o espelhamento entre as personagens principais contribuem para que seja visitado outras vezes por seu leitor – ao contrário da maioria dos romances policiais que, após a primeira leitura e a resolução do enigma, são colocados de lado.

Referências

BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. *O romance policial*. Trad. Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: _____ et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 51-80.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DÄLLENBACH, Lucien, Intertexto e autotexto. In: *Poétique: revista de teoria e análise literárias*, trad. Clara Crabbé Rocha, Coimbra, n. 27, p. 51-76, 1979.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. *Contos reunidos*. Org. Boris Schnaiderman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *O caso Morel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *A grande arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-].

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

NASCIDO para matar. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick; Jan Harlan; Philip Hobbs. Intérpretes: Matthew Modine; Adam Baldwin; Vincent D'Onofrio; Lee Erme; Dorian Harewood; Arliss Howard; Kevyn Major Howard; Ed O'Ross. Música: Vivian Kubrick. Manaus: Warner Home Video, 2009. 1 DVD (116 min.), son., col. Produzido no Pólo Industrial de Manaus.

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Assassinatos na Rua Morgue e outras histórias*. Trad. Wiliam Lagos. Porto Alegre: L&PM, 2009.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

RICOEUR, Paul. Os jogos com o tempo. In: _____. *Tempo e narrativa*. Trad. Márcia Valéria Martinez Aguiar. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. p. 103-172.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.

TRUE detective. Direção: Cary Joji Fukunaga. Produção: Steve Golin; Richard Brown; Matthew McConaughey; Woody Harrelson; Scott Stephens; Cary Joji Fukunaga; Nic Pizzolato. Intérpretes: Woody Harrelson; Matthew McConaughey; Michelle Monaghan; Michael Potts; Tory Kittles. Música: T Bone Burnett. Manaus: Warner Home Video, 2014. 3 DVD (456 min.), son.,

**ASSASSINATO SEM CRIME, TESOIRO SEM OURO: A IRONIA CRÍTICA DE
HENRY JAMES EM “O DESENHO NO TAPETE”**

Raphael Valim da Mota Silva¹

RESUMO: O presente artigo objetiva analisar as estratégias formais e temáticas mobilizadas por Henry James em sua novela “O desenho no tapete” para angariar e frustrar a curiosidade de seus leitores em direção a um mistério sem solução apaziguadora. Por meio da análise, pode-se interpretar o movimento crítico resultante da novela, que não só reatualiza os paradigmas do romance policial, como também ironiza uma mentalidade da crítica literária que visa extrair dos textos um sentido uno, definitivo e opaco.

Palavras-chave: Henry James; romance policial; autoria; práticas de leitura.

ABSTRACT: This article aims to analyze the formal and thematic strategies used by Henry James in his novella “The figure in the carpet” in order to stimulate and frustrate readers’ curiosity for a mystery without soothing resolution. Through the analysis, one can interpret the resulting critical movement of the novella, which not only actualizes the paradigms of detective novels, but also mocks a mentality typical of literary criticism that seeks to extract from texts a unified, definite and opaque meaning.

Keywords: Henry James; detective novel; authorship; reading practices.

A leitura de “O desenho no tapete” faz do leitor atento cúmplice de um assassinato. A novela de Henry James guarda as devidas semelhanças com o romance policial, embora nela não haja nenhum crime. A busca do narrador-personagem pelo grande segredo da obra de Vereker é o que mais assemelha a novela ao gênero policial; no entanto, os níveis de suspense, ao fim e ao cabo, terminam frustrados, pois nem o narrador nem o leitor (este limitado pela perspectiva daquele) descobrem o tal segredo. Ora, o assassinato que a obra engendra é de outra ordem: trata-se da morte simbólica (e ainda assim letal) de uma mentalidade crítica ou de uma modalidade de análise literária muito divulgada no século XIX e que criava novos ramos ainda por reverberar ao longo do século XX. Como uma espécie de oráculo para o seu tempo e para os tempos vindouros, a novela de James põe em xeque, pela chave da ironia, tendências críticas já manifestas e ainda por se manifestar, cuja empreitada principal se resumia na busca de uma mensagem ou de um sentido *inequívocos e irrefutáveis*, subjacentes ao texto literário. Contudo,

¹ Graduado em Letras - Português e Inglês pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP).

para entender tal potencial crítico, o leitor precisa desvencilhar-se da influência pegajosa do narrador, a fim de percebê-lo como vítima algoz que é, como o detetive que segue os rastros do próprio crime.

O narrador de “O desenho no tapete” é um crítico incubido de escrever um artigo sobre o novo romance de Hugh Vereker, um renomado escritor. Entusiasmado com o potencial de seu artigo, o crítico procura Vereker e decepciona-se com sua reação, pois o autor não o considera nada brilhante; ao contrário, aponta que o artigo persistiu no erro que demais críticos já haviam cometido ao distorcerem sua “despretensiosa intenção” (JAMES, 1993, p. 150). Vereker revela a existência de um motivo básico pelo qual escrevera todos os seus livros, uma espécie de segredo que é a alegria de sua alma, descrito como “um desenho complexo de um tapete persa” (JAMES, 1993, p. 158), o fio onde suas pérolas estão enfiadas. A novela parte, então, da busca de uma causa inicial que está ausente. Ora, é justamente essa ausência que dá a razão de ser do texto, pois, como explica Todorov, o que particulariza a narrativa jamesiana é a “existência de um segredo essencial, de um não-nomeado, de uma força ausente e superpoderosa, que coloca em andamento toda a máquina presente da narração” (TODOROV, 2003, p. 198). Em sua ausência, a causa faz surgir o texto; em outras palavras “o essencial está ausente, a ausência é essencial”.

O narrador, doravante referido como “crítico”, coloca-se na posição de um detetive que procura suprir essa ausência avidamente. No entanto, o segredo a ele não se desvela; é outro personagem, George Corvick, que encontra a resposta e dá cabo à busca. Ironicamente, por uma série de infortúnios, nem o crítico nem os leitores descobrem o segredo. Corvick vem a falecer em um acidente de carruagem e sua mulher, Gwendolen, a quem confiou a “resolução”, acaba guardando-a para si até o momento de sua morte, alguns anos depois. Percebe-se, por conseguinte, que a novela contrapõe duas maneiras de se aproximar do texto literário e interpretá-lo: uma, a do próprio crítico, que fracassa; outra, a de Corvick, que é bem-sucedida, embora em nenhum momento explicitada. O fracasso do narrador é elucidativo na medida em que sinaliza a ironia jamesiana voltada contra certa prática de leitura da obra literária. Tal prática, por sua vez, é danosa na medida em que tenta extrair de uma obra o seu sentido totalizante, o seu âmago, eventualmente contribuindo para a morte da literatura enquanto manifestação artística.

Ao definir o segredo como “uma espécie de tesouro enterrado” (JAMES, 1993, p. 154), o crítico fornece, ao leitor atento, pistas acerca da interpretação equivocada que propõe. Se a análise literária corresponde à extração de um sentido — o tesouro enterrado —, cada obra deve conter um mistério que, ao ser solucionado, não só impossibilita outras análises como decreta a morte do objeto “finalizado”. A lógica do narrador é deveras redutora, uma vez que poda o potencial que há na literatura, bem como uma de suas especificidades: a reverberação de leituras e interpretações. Para Italo Calvino (1993, p. 9-11), por exemplo, o verdadeiro clássico literário é aquele que tanto instiga quanto demanda releituras. Tal particularidade foge aos horizontes do narrador-crítico, que insiste na sua brincadeira de caça ao tesouro, como se fosse possível escavar a chave para a obra de Hugh Vereker. Para esse crítico, o processo interpretativo resulta em perda para o autor e o significado de uma obra reduz-se a “coisa”. Eis o seu principal equívoco: tratar a leitura crítica como uma espécie de colheita por meio da qual, com um ou dois puxões, o sentido é extraído na forma de cenouras, mandiocas ou quaisquer outros objetos referenciais.

À vista disso, percebemos que o tipo de leitura ironizado por Henry James é aquele que se preocupa com o significado de uma obra literária não como um efeito produzido pelo texto, mas como uma mensagem a ser decifrada, um tesouro enterrado, acessível por meio das ferramentas da análise referencial. Ademais, a busca do narrador pela mensagem vai menos na direção de depreender as idiosincrasias da obra de Vereker e mais na de exaltar suas supostas habilidades enquanto crítico. Vaidoso, ele toma para si uma tarefa que poderá consolidar sua carreira e exaltar seu ego: “independentemente do que [ela] pudesse vir a representar para a reputação do autor, de imediato percebi qual seria seu efeito sobre a minha” (JAMES, 1993, p. 144). Nesse ínterim, a literariedade da obra é relegada ao segundo plano e a tão almejada extração de seu sentido quer torná-la opaca e vazia, como mercadoria descartável após o uso. Talvez aí resida o apogeu da perniciosidade engendrada por tal postura crítica; caso a extração seja possível, com ela extrai-se a própria alma literária e o texto, mera carcaça, converte-se em item de consumo. Como explica Wolfgang Iser (1980, p. 4), “isso é fatal não só para o texto

em si, mas também para a crítica literária, pois qual seria a função da interpretação se toda a sua conquista resume-se em extrair o significado e deixar para trás uma casca vazia?”.²

Para Iser, a busca pelo sentido narrativo, por mais que soe natural, é influenciada por normas históricas. O mérito de James está na percepção e crítica de tais normas, que já figuravam em seu tempo. No entanto, o que torna “O desenho no tapete” ainda atual, mais de cem anos após sua publicação em 1896, é que o problema por ele retratado agravar-se-ia no futuro. Em “Contra a interpretação” (1964), a crítica norte-americana Susan Sontag (1987, p. 19) faz o diagnóstico do estilo moderno de interpretação, o qual, semelhante ao narrador jamesiano, “escava e, à medida que escava, destrói; cava ‘debaixo’ do texto, para encontrar um subtexto que seja verdadeiro”. Na visão sontagiana, a interpretação (enquanto atividade consciente baseada em “normas” que centralizam o conteúdo de um texto) é uma violação à arte, pois a transfigura em “artigo de uso, a ser encaixado num esquema mental de categorias”. A teorização da arte destrói seu sentido primevo enquanto magia e encantamento, instrumento ritualístico dos povos antigos. Passamos a questionar seu valor, sua significação prática e, ao fazê-lo, afastamo-nos ainda mais da inocência anterior à teoria, “quando ninguém perguntava o que uma obra de arte *dizia* porque sabia (ou pensava que sabia) o que ela *realizava*” (SONTAG, 1987, p. 13).

“O desenho no tapete” contrapõe essas duas formas de se encarar a arte. Tendo em vista o binômio sontagiano, a interpretação do narrador-crítico preocupa-se com o que a obra de Vereker tem a *dizer*; já a de Corvick (aquela que, no âmbito do enredo, dá certo) parte do que ela é capaz de *realizar*. Os elementos formais da narrativa, por si só, desvelam o caráter pragmático e parcial do narrador, que por sua vez condizem com sua preocupação pelo que é referencial e apreensível à lógica racional. O início da novela, de antemão, explicita esse caráter:

Eu já havia feito algumas coisas e ganho alguns tostões - havia mesmo, talvez, tido tempo de começar a me achar melhor do que julgavam os condescendentes; porém quando reavalio minha trajetória (um hábito nervoso, pois que ela ainda é bem curta), considero meu verdadeiro ponto de partida a noite em que George Corvick, ofegante e preocupado, veio pedir-me um favor. (JAMES, 1993, p. 144)

² Texto na língua original: “*this is fatal not only for the text but also for literary criticism, for what can be the function of interpretation if its whole achievement is to extract the meaning and leave behind an empty shell?*”.

Algumas páginas depois, o crítico frustra-se ao saber da existência do segredo de Vereker, ao qual ele não pode ter acesso. No entanto, o que lhe conforta é saber que não está sozinho: “se ninguém percebia nada, então George Corvick percebia tão pouco quanto eu” (JAMES, 1993, p. 149). Ao final da novela, a mesma sensação reconfortante retorna, quando ele se regozija ao saber que o viúvo de Gwendolen, Drayton Deane, também ignora o segredo. Sua busca pela verdade termina em vingança e sua narrativa é extremamente circular. Para um crítico que lança mão de jargões do Direito e da ciência (preocupado com a “justiça”, o “descobrimto” e a “clareza”) restam as grutas infernais da insipiência, cujo único contento está na contemplação apaziguadora daqueles que sofrem como ele. A sua caracterização como ser racional e prático influencia sua própria análise distanciada da obra literária e pode ser vista como outra reminiscência do gênero policial, uma vez que, nele, os detetives simbolizam a lei e a justiça infalíveis, o primado da consciência a reprimir o caos da existência. Um Dupin, um Sherlock e (posteriormente à novela) um Poirot ganham existência ficcional a fim de garantir o império da ordem e encontrar, por meio da lógica racional, a solução para os crimes mais insólitos. Por meio de seu narrador, Henry James constrói uma narrativa de suspense em torno de um enigma cuja solução demanda uma empreitada detetivesca. Contudo, o autor não hesita em frustrar toda essa roupagem do gênero policial e escová-la à contrapelo enquanto expõe as insuficiências do pensamento lógico do narrador e, por conseguinte, do leitor.

É então o consciente manifestado na linguagem que importa ao narrador, o que não é nada incongruente visto que, como diz Nietzsche, “o desenvolvimento da linguagem e o desenvolvimento da consciência (não da razão, mas somente do tomar-consciência-de-si da razão) vão de mãos dadas” (NIETZSCHE, 1983, p. 217). No entanto, como contraponto a essa visão, a interpretação de Corvick relaciona-se muito mais ao não dito, às sensações, às metáforas, às associações livres, por meio das quais podemos depreender muito da subjetividade do personagem. Em verdade, Corvick, Gwendolen e Vereker têm uma relação com a literatura sempre descrita como algo íntimo; não por acaso são esses personagens que compreendem o “segredo”. Vereker, por exemplo, descreve esse elemento particular da sua obra a partir de metáforas, muitas vezes relacionadas ao campo semântico da armadilha (“um pássaro numa gaiola, uma isca num anzol, um pedaço de queijo numa ratoeira” (JAMES, 1993,

p. 153)). Já Corvick refere-se à obra do autor a partir de imagens que enfatizam as sensações em detrimento das explicações: “Mas ele me dá um prazer tão raro, uma sensação de sabe-se lá o quê” (JAMES, 1993, p. 145). Com ele, a obra literária ganha vida própria, a ponto de fornecer, por si só, respostas: “foi a ideia em si que, depois de permanecer absolutamente intacta por seis meses, brotou de repente, num salto, como uma tigresa no meio da floresta” (JAMES, 1993, p. 164). Está claro que o ímpeto desses personagens difere das motivações do narrador. Contudo, a dúvida que resta é: como o leitor deve agir diante dessa configuração formal, em que o próprio narrador é equivocado e não confiável?

Decerto, o encaminhamento aberto por Henry James em “O desenho no tapete” levará à arte de vanguarda. Sua novela amofina o leitor desatento ao frustrar suas expectativas sobre a resolução do mistério. Anacronicamente, é kafkiana antes da consolidação do próprio Franz Kafka, pois faz lembrar as parábolas desse escritor que partia sempre do não saber, da impossibilidade, da mensagem de um imperador distante que se perde no caminho e nunca chega ao destinatário, como expresso em “Uma mensagem imperial”. Assim, o resultado estético e formal da novela jamesiana abre ao leitor a possibilidade de refletir sobre esse “não saber”. Para não cair no mesmo erro do narrador, o leitor precisa atentar-se para o paradoxo metalinguístico da novela, que o incita a reavaliar a própria narrativa a qual tem acesso; logo, sua participação é imprescindível no sentido interpretativo do texto. Deve, portanto, fazer o que o crítico, seu principal guia e adversário, não foi capaz de fazer: implicar-se na obra e responder a ela criticamente; em outras palavras, deve entender o efeito da ausência da mensagem e repensá-la à luz da postura errônea do próprio narrador, a qual já explicitamos. Para tanto, é imprescindível a recusa à posição usual de um leitor de narrativas policiais, pois dessa recusa deriva o potencial do *não saber* que pode resultar em novas possibilidades interpretativas.

Fazer tal procedimento não é algo fácil, principalmente porque, como explica Iser, pressupõe a rejeição de uma das convenções literárias mais arquetípicas: a suspensão da descrença. Se a rejeitamos, no entanto, podemos perceber os preconceitos desse crítico, responsáveis inclusive por incentivar a curiosidade dos leitores. Nas palavras de Iser, “o processo então consiste no leitor gradualmente perceber a inadequação da perspectiva oferecida a ele, voltando mais e mais sua atenção para aquilo que ele até então tinha certeza e, finalmente,

tornando-se consciente de seus próprios preconceitos” (ISER, 1980, p. 8).³ Ao escovar a narrativa a contrapelo, o leitor pode deparar-se com as próprias angústias e preconceitos na busca vã pelo esclarecimento.

Há ainda outro benefício àquele que realiza esse distanciamento crítico: o olhar direcionado ao método de Corvick que, diante da ausência final da novela, torna-se substancial. Já pontuamos que a análise de Corvick é sempre descrita por uma linguagem imagética e sensível (vale lembrar que ele conhecia a obra de Vereker de cor — *by heart*). Não obstante, a imagem do jogo de xadrez, usada pelo crítico para descrever a interpretação de Corvick, é bem elucidativa e instiga o leitor a compará-la com os procedimentos empregados pelo próprio narrador.

As horas que Corvick lá passava eram, na minha imaginação, como as que passa um jogador de xadrez, silencioso, de cenho franzido, durante todo o inverno, à luz do lampião, debruçado sobre o tabuleiro, a lucubrar jogadas. À medida que minha imaginação ia completando este quadro, mais e mais ele intrigava-me. Do lado oposto do tabuleiro havia uma figura mais espectral, os vagos contornos do antagonista, tranquilo e bem-humorado, porém um pouco cansado — um adversário que se refestelava em sua cadeira com as mãos no bolso e um sorriso no rosto belo e límpido. (JAMES, 1993, p. 160)

A metáfora do jogo é uma espécie de fantasmagoria que liga Corvick (o leitor) ao seu antagonista (o autor) a partir do tabuleiro de xadrez (a própria obra literária). A descrição espectral leva à interpretação de que não são pessoas de carne e osso que estão a jogar. Trata-se de uma partida virtual: há um autor implícito que estabelece as regras do jogo, que por sua vez só é jogado quando há a participação de um leitor que desvende, de acordo com as regras, os signos do texto. A tríade autor-obra-leitor é, então, ponto fulcral para a interpretação de Corvick, segundo o próprio narrador.

Essa esquematização perspicaz, elaborada ficcionalmente por Henry James, seria equiparável a proposições de críticos posteriores ao autor. É o caso de Antonio Candido e sua concepção de literatura como um sistema simbólico de comunicação inter-humana, o qual pressupõe “um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra, um

³ Texto na língua original: “*the process then consists of the reader gradually realizing the inadequacy of the perspective offered him, turning his attention more and more to that which he had up to now been taking for granted, and finally becoming aware of his own prejudices*”.

comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, seu efeito” (CANDIDO, 2006, p. 30). A leitura literária pautada nesses termos não perde tempo responsabilizando a vontade do autor ou a interpretação do leitor, unicamente, pelo sentido de um texto; ao contrário, considera a relação entre ambas, equacionadas pela centralidade do texto. Ademais, a noção de “efeito” é crucial, pois faz do sentido algo experienciável e não mais um objeto a ser definido e separado do sujeito leitor, como explica Iser (1980, p. 9-10). É a ausência desse efeito que marca a interpretação do narrador de “O desenho no tapete”; para ele, parafraseando Sontag (1987, p. 23), é uma erótica da arte, e não uma hermenêutica, que se faz necessária.

Em síntese, o jogo de Corvick resume-se a uma palavra: equilíbrio. Para um homem tão calculista e pragmático como o narrador, seu erro é deveras alarmante, visto que, diferentemente de seu rival, ele não soube equacionar as partes essenciais que levariam ao resultado almejado. A leitura que o crítico faz da obra de Vereker em momento algum se estrutura como um jogo de xadrez. Ao longo da novela, o narrador-crítico focaliza certa parte em detrimento das outras. Nunca há equilíbrio. De início, a ênfase do narrador é nas suas próprias impressões: “Após o jantar passei a evitá-lo, pois confesso que ele me pareceu cruelmente presunçoso, e esta revelação era dolorosa. [...] Eu o julgara cheio de si, e era verdade; tal era a dura superfície de vidro polido que encerrava a jóia barata de sua vaidade” (JAMES, 1993, p. 149). Logo após descobrir a existência do segredo, ele passa a fazer uma análise objetiva e distanciada dos livros de Vereker (“De volta à cidade, juntei febrilmente todos os seus escritos: esquadrinhei-os frase por frase” (JAMES, 1993, p. 155)), chegando ao cúmulo de perder o encanto por eles. Por fim, confessa que “gostava do homem mais ainda do que dos livros” (JAMES, 1993, p. 161), voltando-se de maneira escapista à figura biográfica do autor. Com efeito, o crítico é uma espécie de cientista que, em busca de uma fórmula mágica, nunca mistura os elementos químicos corretamente.

É nesse ínterim que percebemos como a novela de James é extremamente abrangente, pois dá conta de diferentes correntes críticas que caíram na mesma armadilha de leitura que é a busca do sentido, da mensagem imprescindível a ser extraída dos textos. Não importa se quem supostamente detém a chave para tal mensagem é o leitor (como na crítica impressionista), o autor (como na crítica biografista) ou a obra puramente isolada (como na crítica formalista),

visto que o problema está justamente na lógica do sentido e repousa não nas respostas fornecidas, mas nas perguntas que motivam a crítica: *Qual a mensagem do texto? O que o autor quis dizer?*

Além de tudo, a própria ideia de que o autor detenha o sentido de uma obra é ironizada na novela. Não é só o crítico que é destituído do panteão no qual foi colocado a partir do século XIX; também a figura de um Autor-Deus é questionada, uma vez que a morte de Vereker angustia o narrador, como se o afastasse ainda mais da compreensão de sua obra. A novela, então, questiona não só a imagem do crítico sacralizado, mas também a do autor sacralizado, uma vez que a figura autoral, com seu sentido supostamente único e inequívoco, só perdura na interrelação com os leitores. Ora, o potencial crítico da novela, em sua abrangência, não é algo ínfimo. À guisa de exemplificação, esse questionamento à postura do crítico e do autor seria formalizado cerca de setenta anos depois por Roland Barthes, que, em seu texto “A morte do autor”, questiona:

Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura. Essa concepção convém muito à crítica, que quer dar-se então como tarefa importante descobrir o Autor (ou as suas hipóteses: a sociedade, a história, a psiquê, a liberdade) sob a obra: encontrado o Autor, o texto está explicado, o crítico venceu; não é de admirar, portanto, que, historicamente, o reinado do Autor tenha sido também o do Crítico, nem tampouco que a crítica (mesmo a nova) esteja hoje abalada ao mesmo tempo que o Autor. [...] Por isso mesmo, a literatura (seria melhor passar a dizer a escritura), recusando designar ao texto (e ao mundo como texto) um segredo, isto é um sentido último, libera uma atividade a que se poderia chamar contrateológica, propriamente revolucionária, pois a recusa de deter o sentido é finalmente recusar Deus e suas hipóteses, a razão, a ciência, a lei. (BARTHES, 2012. p. 63)

Em Barthes (2012, p. 64), o nascimento do leitor paga-se com a morte do Autor. Embora menos radicais, Henry James, Machado de Assis e outros autores contribuíram literariamente para que a primazia do sentido unívoco e autoral fosse questionada. Basta citar *Dom Casmurro*, lido e relido ao longo do tempo, interpretado de diferentes maneiras seguindo diferentes ideologias. No âmbito da produção jamesiana há, além de “O desenho no tapete”, o exemplo de *A outra volta do parafuso*, para o qual não há um veredito único acerca da experiência vivida pela governanta (se de fato forças sobrenaturais existem ou se tudo não passou de uma projeção

psicológica da protagonista). Textos como esses exigem um leitor mais crítico e participativo, capaz de enxergar as incongruências dos *unreliable narrators*, como se convencionou chamar.

“O desenho no tapete”, em síntese, ironiza a procura ávida pelo sentido nas narrativas policiais e nas leituras de certos críticos que, não contentes em excluïrem-se enquanto leitores da análise literária, tentam escavar explicações que entorpecem os efeitos da literatura. Para esses, a narrativa apresenta um mistério insolúvel que instiga a participação crítica e ativa, colocando-os em contato com uma outra lógica, análoga à apresentada na parábola de Walter Benjamin (1987, p. 114) em “Experiência e pobreza”: um velho, no momento da morte revela a seus filhos que há um tesouro enterrado em seus vinhedos. “Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho.” De semelhante modo, a literatura forma os leitores na medida em que os instiga a cavar em busca dos tesouros mais profundos de um mundo distante e, ainda assim, muito próximo. Quando encontrados, os tesouros são a experiência em si, não podem ser extraídos e não servem como moeda de troca. O crítico humanamente sensível é capaz de mergulhar nessa tesouraria valiosa, que tanto vale justamente por não ter um preço e por pertencer a todos. O tapete persa deixa de ser a carcaça de um animal morto, mercadoria a ser exportada, para tornar-se o acalento felpudo que aquece todos aqueles que nele repousam seus exauridos pés.

Referências

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. pp. 57-64.

BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: *Obras escolhidas vol. 1*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. pp. 114-119.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANDIDO, Antonio. “A literatura e a vida social”. In: *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. pp. 27-50.

ISER, Wolfgang. “Henry James, *The Figure in the Carpet*, in place of an introduction”. In: *The act of reading: a theory of aesthetic response*. Maryland: Johns Hopkins University Press, 1980. pp. 3-10.

JAMES, Henry. “O desenho do tapete”. In: *A morte do leão: histórias de artistas e escritores*. (trad. Paulo Henriques Britto). São Paulo: Companhia das Letras, 1993. pp. 144-179.

KAFKA, Franz. “Uma mensagem imperial”. In: *Essencial Franz Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 173-178.

NIETZSCHE, Friedrich. “Livro V da Gaia Ciência”. In: *Obras completas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

SONTAG, Susan. “Contra a interpretação”. In: *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987. pp. 11-23.

TODOROV, Tzvetan. “O segredo da narrativa”. In: *Poética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. pp. 195-240.

CASTILLO, Miguel Del. *Cancún*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

O OUTRO NAS POLÍTICAS DE SOFRIMENTO DO EU EM *CANCÚN*, DE MIGUEL DEL CASTILLO

Pedro Barbosa Rudge Furtado¹

Na figuração de mundos encetada pelo discurso artístico da literatura, a alteridade muitas vezes apresenta-se como um impasse, como algo estranho na dialética do desejo entre atração e repulsa, podendo originar sofrimento tanto na sua presença quanto na sua ausência. A partir de concepções da psicanálise, o padecimento se estrutura como uma narrativa, em que ele “exprime-se em séries transformativas” realizando-se “por meio de um enredo” e convocando “personagens” (DUNKER, 2017, p. 244).

Essa chave de leitura centrada no modo como o outro constrói o eu e a sua dor parece ser válida na apreciação do intrigante romance *Cancún*, estreia de Miguel Del Castillo em prosas de maior fôlego. A obra é dividida em oito capítulos bifurcados em duas vezes narrativas diferentes. Os capítulos 1, 3, 5 e 7 figuram a infância e parte da adolescência de Joel, protagonista do livro, fazendo uso de um narrador em terceira pessoa; já as partes 2, 4, 6 e 8 representam um recorte da fase adulta dessa mesma personagem, numa narração, no entanto, em primeira pessoa. Nos dois casos, contudo, o focalizador é Joel. Partindo-se desse pressuposto, a alteridade é concebida por meio da cosmovisão do protagonista.

A narrativa infantil relata o processo de conhecimento do universo delineado por e em Joel. Nessas partes, há a tentativa de mimetização, por parte do narrador, das sensações do protagonista, que recebe informações difíceis de serem compreendidas por um menino. Ele navega desnorteadamente entre as diversas explicações acerca de algo: “Joel não sabe em quem acreditar: ao ouvir argumentos opostos numa discussão, fica sempre muito confuso. Ora acredita num, ou noutro, e desta vez não é diferente” (CASTILLO, 2019, p. 14). Esse trecho sintetiza o caráter ainda desconcertado de um sujeito no ápice da sua formação intelectual.

¹ Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (UNESP) – Araraquara; e-mail: pedro.sonata@gmail.com. Bolsista CAPES.

Essa constituição do desconcerto é pautada pelo olhar. O garoto muito mais observa do que age, tentando organizar os estímulos ao seu redor, normalmente não muito numerosos, uma vez que ele normalmente se encontra em espaços mais ou menos demarcados, seja simbólica ou materialmente, como a casa da mãe e do pai, a escola, o *shopping center*, a igreja etc. Nesses lugares vem à tona a dinâmica da observação do protagonista; assim, logo no primeiro capítulo, ele “repara” (p. 16), “olha demoradamente” (p. 17), “olha fixamente” (p. 20) e “observa” (p. 28).

Mediante esses exames óticos, percebemos, a partir do narrador, a timidez aguda do garoto, ambicionando não ser ele mesmo. Nos raros momentos em que ele está num ambiente externo, fora da lógica do amparo sugerida pelo símbolo do condomínio onde vive, ele vê-se apequenado, insatisfeito. Contemplando jovens musculosos — diferentemente dele, que apresenta sobrepeso — e alegres jogando frescobol, ele pensa: “Almeja ser assim, queimado de sol, esportista, mas aquilo é uma utopia. Faz parte do Outro Joel, um rapaz mais ou menos parecido com ele, mas muito melhor, que ele considera ideal.” Quando chega ao condomínio, entretanto, despede-se da secretária do pai “mandando um beijo de longe, abre a porta e se apressa para subir” (p. 28). Ao mesmo tempo que ele é atraído pelo outro, é também intimidado pelo desconhecido, isolando-se em seu apartamento.

A narrativa do menino insulado é rompida pelo começo do capítulo posterior, contado em primeira pessoa, alcançando o protagonista nos seus 30 anos. As alterações de voz e tempo parecem indicar a maturação psicológica da personagem, que apenas quando adulto pode tomar as rédeas do seu discurso. A falta de mediação do narrador parcializa ainda mais o viés do relato, que é revestido pela *ipseidade*² do sofrimento, isto é, ele é o único a enfrentar diversas dores. Além disso, as histórias de sua meninice não podem ser contadas pelo protagonista, em consequência de ele mesmo afirmar, reiteradas vezes, que retém poucas lembranças da infância (p. 39).

Enquanto a história infantil é fundamentada, em grande parte, na busca da presença da física do pai bastante ausente, a história adulta concentra-se no esforço de Joel em alimentar incessantemente a ideia de buscar indícios da identidade do pai, por meio de um severo esforço energético, como veremos adiante.

² A *ipseidade*, *grosso modo*, está ligada à noção do caráter autônomo do sujeito e da sua subjetividade. Christian Dunker (2017, p. 14) enxerga que tais pessoas observam apenas o sofrimento do eu, relegando o da alteridade.

Logo no começo desse caminho tortuoso, imediatamente após a morte dessa figura de autoridade, Joel conversa com o meio-irmão, Álvaro. Quando o seu parente afirma que o pai se interessava pelos seus afazeres, Joel diz: “— Parece outra pessoa. Comigo ele nunca fez nada disso” (p. 46). Seria como se, dentro de certo vínculo com o pai, abrisse uma enorme brecha de infamiliaridade. De acordo com Freud (2019, p. 95), o sentimento de estranheza engendrado pelo infamiliar pode ser vir à tona a partir do outro que “uma vez foi doméstico, o que há muito é familiar.”

Seguindo o exame da narrativa por meio da psicanálise freudiana, há um impulso na configuração do duplo — entendido como a “identificação com uma outra pessoa, de modo que esta perde o domínio do seu Eu ou transporta o seu Eu alheio para o lugar do seu próprio [...]” (FREUD, 2019, p. 69) — em Joel, que seria o seu pai, visto que ele dirige a sua libido incessantemente em direção à figura paterna após o seu falecimento. Parece interessante analisar a figuração do duplo, pois, além de ela oferecer a ideia do afloramento do inconsciente nos atos da personagem principal, estruturalmente ela conecta as duas narrativas em questão de forma extremamente hábil.

Como notamos, a representação da infância de Joel é quase tão somente elaborada através do discurso do narrador onisciente, sendo ele o detentor das lembranças do protagonista. Nesse caso, essa é a instância que consegue representar as cenas de conversas que Joel trava com a mãe acerca dos machucados no rosto do pai, assim que pai e filho chegam de Cancún. Do mesmo modo, o narrador perscruta o íntimo do menino, que não conseguia mais se desvencilhar das imagens de violência por que o pai passou: “o pai cercado, sendo esmurrado, ou cortado com uma faca, como nos filmes” (CASTILLO, 2019, p. 13). Essa noção de hostilidade do outro é levada a cabo durante toda a narrativa infantil, direta ou indiretamente ligada ao pai, que o narrador denomina “senso de tragédia” (p. 15).

A construção do texto — a partir do recorte temporal entre os dois eixos narrativos — incute uma certa ideia de que esse medo permanece adormecido na psique do ser-de-papel, sendo tão somente acessível pelo narrador onisciente da história infantil, não pela primeira pessoa da história adulta. Nela, *a priori*, o protagonista enxerga o pai em si no momento em que ele experimenta algumas de suas roupas:

Experimento uma camisa de uma marca muito refinada, o tecido desliza suave pela minha pele. Ponho por cima uma calça social cáqui. Olho-me no espelho e vejo meu pai. *Desvio o olhar para baixo*. Não somos parecidos de rosto, mas tenho o mesmo porte dele; em geral as pessoas dizem que tenho os traços da minha mãe. Ela, por sua vez, firma que sou parecido com ele. (p. 80, grifos nossos)

Apesar do constrangimento em assemelhar-se ao pai, Joel acentua essas afinidades, agora no campo das ações, sob o signo da ausência perante a sua esposa grávida. Enquanto ele decide buscar a presença fantasmagórica do ente viajando a Cancún, a sua companheira deve permanecer em casa num estágio avançado da gravidez. A definição da viagem apresenta um viés impositivo, não havendo negociação entre as partes, como é percebido durante todo o diálogo em que ele comunica a ela tal decisão, principalmente no momento em que Joel diz que usará o dinheiro da herança deixada pelo pai:

— Não esqueci. Parece muito [a herança], amor, mas se a gente não tomar cuidado, em dois tempos acaba.

— O.k. Vou ver passagem amanhã, então.

Viramos cada um para um lado da cama e adormecemos. (p. 84)

O protagonista ignora totalmente o comentário da esposa, e os seus apelos anteriores, interrompendo o fluxo da conversa peremptoriamente por meio da convicção de que a viagem faria bem, porém tão somente a ele; ideia, esta, sedimentada pelo seu poder da construção do discurso na narrativa adulta. Ressalta-se o caráter exclusivista tomado pelo protagonista na partilha do sofrimento quanto ele eleva o seu próprio em detrimento total daquele do outro, tornando-se, como o seu pai fora, uma representação da ausência. A esposa, então, quase desaparece do andamento da prosa, sendo lembrada apenas pelo seu aborrecimento no que tange ao deslocamento de Joel (p. 86).

Contudo, o protagonista viaja, optando por permanecer, em sua estadia, no mesmo hotel em que o seu pai se hospedava. Além disso, ele escolhe investigar os lugares frequentados pelo ente falecido e que, com ele, tiveram contato, o que gera mais aproximações com o pai.

Joel é agredido numa boate, investindo em si a memória do pai machucado figurada no começo do romance, por meio da visão do menino; ademais, retornando ao hotel de táxi, ele age exatamente como aquele que concentra a sua energia de luto: “deixando uma gorjeta

generosa” para o motorista (p. 104). Ademais, ele aplica-se drasticamente na procura dos companheiros do progenitor, tendo o carro roubado e colocando-se em risco nas áreas pobres da cidade, a fim de travar contato com Juan, espécie de capanga do pai; instante em que o narrador desvenda, por completo, a profissão de doleiro praticada pelo ente.

Quais seriam os motivos, no entanto, que fazem Joel partir para essa busca incessante desse outro, afastando-se gravemente da esposa? Parece-nos que essa é uma narrativa, em grande parte, figurativa do luto. Segundo Freud (2013, p. 28), esse processo tem a finalidade de mostrar ao eu que o objeto afetuoso não mais existe; assim, a libido do sujeito pode ser desligada do ser ausente. Entretanto, isso não ocorre de forma deliberada e automática pelo indivíduo, que normalmente resiste a essa separação. O desenvolvimento da desunião ocorre “pouco a pouco com grande dispêndio de tempo e de energia de investimento”, que, ao fim, libera o ego dessa ligação, podendo conectar-se a outros objetos amados.

Nesse viés, o relato de Joel apresenta um tom catártico, pois, regressando ao Rio de Janeiro e ao seu seio familiar, ele demonstra estar totalmente apto a empregar cuidados relativos à esposa e ao filho. Não apenas isso, ele faz questão de fomentar a memória do menino com diversos vídeos e fotos, diferentemente da sua, quase toda apagada, a qual só temos acesso por meio de um narrador onisciente.

Os dois eixos narrativos, portanto, complementam-se mutuamente na intrincada política do sofrimento empreendida por Joel, que nega e, ao final, abraça o outro vivo, não ausente. Essa integração com a esposa e, especialmente, com o filho, fornecem substância para o afloramento do desassossego da personagem diante da paternidade, tendo como imagem central e antagônica a experiência de seu pai. Assim, Miguel Del Castillo edifica — por meio da representação da vivência inquietante com a alteridade subjetivada pelo eu — um romance bastante sólido tanto em termos formais, quanto na potência do que ele tem para transmitir.

Referências

CASTILLO, Miguel Del. *Cancún*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

DUNKER, Christian. *Reinvenção da intimidade: políticas do sofrimento cotidiano*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar/Das Unheimliche*. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

DÍSTICOS PARA DOIS EM NOITE QUE SE ANUNCIA LONGAEdmon Neto¹**I**

Em épocas mais assombrosas diz
que é produzido o melhor da música,

melhor da poesia, melhor da arte,
era o que você me falava às vésperas

de nossa loucura. Enquanto eu nem
sequer me lembro o nome do meu último

blog e você sequer se tocou um
dia de que estava reproduzindo

a agenda da desconstrução com
o mesmo fascismo de quem você

sempre criticou. Deixei todos os
meus textos num pendrive de dois gigas

perdido entre coisas desimportantes
as que se guardam por exemplo em uma

caixa, e você também guardou a câmera
com os takes do piloto do programa

semanal no youtube, que teria
o ecletismo habitual das castas

caretices maquiadas de falso
libertarismo. Você tinha até

voltado a tocar violão e tinha
planejado turnê interrompida

na cozinha do seu apartamento

¹ Professor do Programa de Mestrado em Literatura Brasileira no Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF).

na são sebastião a qualquer dia em
que a ressaca lhe visitasse, enquanto
eu tanto aborrecia dia a dia
e não acompanhava essas mudanças
tecnológicas e me entregava
à leitura de uns livros herméticos
porque secretamente acreditava
que os melhores textos podiam ser
escritos a duros açoites da
meritocracia estética. Como
se vê, falhamos, meu amor. Aquela
época chegou e ainda nem
conseguimos limpar os vidros da
janela suja com sangue dos nossos
homicídios cotidianos. E
planejamos aquele nosso próximo
minuto com medo de cair no
abismo da obsolescência que é
pintada com os tons da irrelevância.
E por conta disso você talvez
pense em como o outro é errado e eu
pense que esse outro devesse era
caminhar para este lado e não
para aquele lado e dizemos isso
sentados com a mão no queixo, com
perspicácia de especialista da
arte e da vida. Falhamos e estamos
sós, com cara de tacho, meu amor.
Esquecemos nossos melhores livros,
enjoamos da música que outro

dia mesmo arrepiava a espinha,
fugimos desses filmes mais complexos
porque nos fazem dormir. O que foi
que aconteceu com a última gota
de desejo? Esta fase obscura,
você diria, em que nos metemos
todos de um jeito que nem sequer
imaginávamos em dois mil e
nove, porque estávamos lá nas
trincheiras da militância dos nossos
abraços a quem sempre recorriamos
com tesão. E você até chegou
a me dizer que se continuássemos
a nos cegar daquela forma, pois
era uma cegueira, nossos poemas
se transformariam em versões tão
pessimistas quanto os de drummond em
claro enigma, apenas versões
mal-acabadas como a vida se
transformou e o amor se transformou
em fala fácil que se põe em letra
de lambe lambe e ninguém solta a mão
de ninguém, mas se solta sim, porque
ninguém quer segurar mão de ninguém
quando o bicho pega de verdade, e
mais amor por favor, menos amor
que aparece quando o tiro come
solto e a faca sangra em peles que não
vemos como importantes, meu bem.

II

Fiquei boquiaberto com o tom
indiferente do jornalista ao

comentar a fala do presidente
que disse que contaria como uma

pessoa foi torturada durante
a ditadura, fiquei pasmo como

em todas as outras vezes. Você
chorou de medo de ser perseguida

na rua por alguém que achasse que
você pudesse ser estuprada ou

merecesse um corretivo por ser
lésbica e tivesse a sua história

desacreditada por homens como
eu que não conseguem calar a boca

quando em momentos em que se precisa
calar a boca, e se diz a coisa

pior por não se saber abraçar
o silêncio. Você gostou do instante

em que me desculpei pela vez que
te deixei sozinha com ele, e

você talvez ficou aliviada
porque reconheci que fui um merda

e começamos a nos falar de
modo mais franco e sincero e os

constrangimentos se tornaram amparo
e choro no ombro e muita cerveja

no boteco e muita teoria e
análise de textos literários

e gongo das pessoas que odiávamos

e que hoje nem chegam perto das
pessoas que realmente merecem
o nosso desprezo, isso porque
também pagamos pau para os otários
de plantão, nos enganamos com aqueles
que um dia achamos foda e pica das
galáxias e merecedores da
nossa pobre consideração. Tudo
isso é uma grandecíssima merda
agora que tudo se esfacelou.
Esta época obscura em que nos
metemos nos tirou a alegria
dos que não sabem e continuam não
sabendo, porque algumas vezes não
saber é um luxo dado a quem não
tem a menor pretensão de saber
apenas por não querer estar certo.

III

E agora você talvez me pergunte
qual é o poema, qual é a música,
qual é a arte capaz de tocar
nesta época obscura dada a
silêncios ou a toques ou a letras
ou tintas fugidias estridentes
como essa aqui, meu amor, eu confesso,
como naqueles circuitos fechados
e exclusivos das academias
e dos clubes de poetas e artistas
que frequentam a casa do caetano

e da paula lavigne e choram pelo
fim do minc e uns se arrependem por
ter apoiado o golpe. E nós dois
não conseguimos dizer um para o
outro o óbvio, ou criticar a
academia sem que isso seja
usado contra nós mesmos já que a
casa tá caindo, mesmo que ela
seja um dos poucos lugares onde se
produz conhecimento, enquanto as
pessoas estão tão adoecidas,
os doutores estão adoecidos,
professores estão adoecidos,
os médicos estão adoecidos,
jornalistas estão adoecidos,
banqueiros e empresários e políticos
sempre estiveram adoecidos
e tão craques em nos adoecer.
Você, sim, com certeza irá dizer:
esta época obscura chegou,
esta época veio novamente.

IV

No calor do momento quase saio
aos tabefes com um desconhecido
no bar, somente porque ele ousou
tripudiar do garçom que dizia
com muita distinção que o que estava
acontecendo no brasil era uma
disputa entre civilização e

barbárie, e que a barbárie estava
vencendo, e eu ali sucumbido

à violência porque acreditei
e defendi que as intolerâncias

se atacam com mais intolerâncias,
porque assim elas serão controladas

como dizia o filósofo de
que não me lembro o seu nome. Mas o

desgaste era tanto que me sentei
na calçada do bar e desabei,

chorei litros me lembrando inclusive
de você um dia ali sorridente

e cantante, com uma lata de
skol quente na mão e um cigarro

de palha que nunca parava aceso
falando sobre os projetos de

escrita e traçando os panoramas
intermináveis da literatura

ocidental. Rindo rindo e rindo.
Estávamos prestes a aprender

a gostar mais da gente, e estávamos
prestes a construir lugar melhor

nestas selvas onde não dá mais gosto
andar desnudo, estávamos prestes

a viver com maior vigor e agora
testemunhamos pânticos o horror

a iniquidade o feio o grotesco
uma ópera bufa com atores

de quinta categoria, meu bem.
Você sabe. Estamos sós. E enquanto

isso nos ameaça, eu quero me
perder e me perder e me perder

e me achar mais perdido de mim
mesmo e que isso possa ser o meu

melhor achado. Ando desconexo,
não sei se você sabe. Esse tempo

obscuro me cegou de vez e
não há lampejos que despertem para

uma fresta de luz. Não há mais brechas
para nós dois por enquanto. Pois eles

venceram e o sinal foi arrancado
daquela rua para que nós nem

sequer nos atrevamos a passar
para dar o grito final de alívio.

DÍSTICOS PARA DOIS EM NOITE QUE SE ANUNCIA LONGAEdmon Neto¹**I**

Em épocas mais assombrosas diz
que é produzido o melhor da música,

melhor da poesia, melhor da arte,
era o que você me falava às vésperas

de nossa loucura. Enquanto eu nem
sequer me lembro o nome do meu último

blog e você sequer se tocou um
dia de que estava reproduzindo

a agenda da desconstrução com
o mesmo fascismo de quem você

sempre criticou. Deixei todos os
meus textos num pendrive de dois gigas

perdido entre coisas desimportantes
as que se guardam por exemplo em uma

caixa, e você também guardou a câmera
com os takes do piloto do programa

semanal no youtube, que teria
o ecletismo habitual das castas

caretices maquiadas de falso
libertarismo. Você tinha até

voltado a tocar violão e tinha
planejado turnê interrompida

na cozinha do seu apartamento

¹ Professor do Programa de Mestrado em Literatura Brasileira no Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF).

na são sebastião a qualquer dia em
que a ressaca lhe visitasse, enquanto
eu tanto aborrecia dia a dia
e não acompanhava essas mudanças
tecnológicas e me entregava
à leitura de uns livros herméticos
porque secretamente acreditava
que os melhores textos podiam ser
escritos a duros açoites da
meritocracia estética. Como
se vê, falhamos, meu amor. Aquela
época chegou e ainda nem
conseguimos limpar os vidros da
janela suja com sangue dos nossos
homicídios cotidianos. E
planejamos aquele nosso próximo
minuto com medo de cair no
abismo da obsolescência que é
pintada com os tons da irrelevância.
E por conta disso você talvez
pense em como o outro é errado e eu
pense que esse outro devesse era
caminhar para este lado e não
para aquele lado e dizemos isso
sentados com a mão no queixo, com
perspicácia de especialista da
arte e da vida. Falhamos e estamos
sós, com cara de tacho, meu amor.
Esquecemos nossos melhores livros,
enjoamos da música que outro

dia mesmo arrepiava a espinha,
fugimos desses filmes mais complexos
porque nos fazem dormir. O que foi
que aconteceu com a última gota
de desejo? Esta fase obscura,
você diria, em que nos metemos
todos de um jeito que nem sequer
imaginávamos em dois mil e
nove, porque estávamos lá nas
trincheiras da militância dos nossos
abraços a quem sempre recorriamos
com tesão. E você até chegou
a me dizer que se continuássemos
a nos cegar daquela forma, pois
era uma cegueira, nossos poemas
se transformariam em versões tão
pessimistas quanto os de drummond em
claro enigma, apenas versões
mal-acabadas como a vida se
transformou e o amor se transformou
em fala fácil que se põe em letra
de lambe lambe e ninguém solta a mão
de ninguém, mas se solta sim, porque
ninguém quer segurar mão de ninguém
quando o bicho pega de verdade, e
mais amor por favor, menos amor
que aparece quando o tiro come
solto e a faca sangra em peles que não
vemos como importantes, meu bem.

II

Fiquei boquiaberto com o tom
indiferente do jornalista ao

comentar a fala do presidente
que disse que contaria como uma

pessoa foi torturada durante
a ditadura, fiquei pasmo como

em todas as outras vezes. Você
chorou de medo de ser perseguida

na rua por alguém que achasse que
você pudesse ser estuprada ou

merecesse um corretivo por ser
lésbica e tivesse a sua história

desacreditada por homens como
eu que não conseguem calar a boca

quando em momentos em que se precisa
calar a boca, e se diz a coisa

pior por não se saber abraçar
o silêncio. Você gostou do instante

em que me desculpei pela vez que
te deixei sozinha com ele, e

você talvez ficou aliviada
porque reconheci que fui um merda

e começamos a nos falar de
modo mais franco e sincero e os

constrangimentos se tornaram amparo
e choro no ombro e muita cerveja

no boteco e muita teoria e
análise de textos literários

e gongo das pessoas que odiávamos

e que hoje nem chegam perto das
pessoas que realmente merecem
o nosso desprezo, isso porque
também pagamos pau para os otários
de plantão, nos enganamos com aqueles
que um dia achamos foda e pica das
galáxias e merecedores da
nossa pobre consideração. Tudo
isso é uma grandessíssima merda
agora que tudo se esfacelou.
Esta época obscura em que nos
metemos nos tirou a alegria
dos que não sabem e continuam não
sabendo, porque algumas vezes não
saber é um luxo dado a quem não
tem a menor pretensão de saber
apenas por não querer estar certo.

III

E agora você talvez me pergunte
qual é o poema, qual é a música,
qual é a arte capaz de tocar
nesta época obscura dada a
silêncios ou a toques ou a letras
ou tintas fugidias estridentes
como essa aqui, meu amor, eu confesso,
como naqueles circuitos fechados
e exclusivos das academias
e dos clubes de poetas e artistas
que frequentam a casa do caetano

e da paula lavigne e choram pelo
fim do minc e uns se arrependem por
ter apoiado o golpe. E nós dois
não conseguimos dizer um para o
outro o óbvio, ou criticar a
academia sem que isso seja
usado contra nós mesmos já que a
casa tá caindo, mesmo que ela
seja um dos poucos lugares onde se
produz conhecimento, enquanto as
pessoas estão tão adoecidas,
os doutores estão adoecidos,
professores estão adoecidos,
os médicos estão adoecidos,
jornalistas estão adoecidos,
banqueiros e empresários e políticos
sempre estiveram adoecidos
e tão craques em nos adoecer.
Você, sim, com certeza irá dizer:
esta época obscura chegou,
esta época veio novamente.

IV

No calor do momento quase saio
aos tabefes com um desconhecido
no bar, somente porque ele ousou
tripudiar do garçom que dizia
com muita distinção que o que estava
acontecendo no brasil era uma
disputa entre civilização e

barbárie, e que a barbárie estava
vencendo, e eu ali sucumbido
à violência porque acreditei
que em algum momento era o melhor
e defendi que as intolerâncias
se atacam com mais intolerâncias,
porque assim elas serão controladas
como dizia o filósofo de
que não me lembro o seu nome. Mas o
desgaste era tanto que me sentei
na calçada do bar e desabei,
chorei litros me lembrando inclusive
de você um dia ali sorridente
e cantante, com uma lata de
skol quente na mão e um cigarro
de palha que nunca parava aceso
falando sobre os projetos de
escrita e traçando os panoramas
intermináveis da literatura
ocidental. Rindo rindo e rindo.
Estávamos prestes a aprender
a gostar mais da gente, e estávamos
prestes a construir lugar melhor
nestas selvas onde não dá mais gosto
andar desnudo, estávamos prestes
a viver com maior vigor e agora
testemunhamos pânticos o horror
a iniquidade o feio o grotesco
uma ópera bufa com atores
de quinta categoria, meu bem.

Você sabe. Estamos sós. E enquanto

isso nos ameaça, eu quero me
perder e me perder e me perder

e me achar mais perdido de mim
mesmo e que isso possa ser o meu

melhor achado. Ando desconexo,
não sei se você sabe. Esse tempo

obscuro me cegou de vez e
não há lampejos que despertem para

uma fresta de luz. Não há mais brechas
para nós dois por enquanto. Pois eles

venceram e o sinal foi arrancado
daquela rua para que nós nem

sequer nos atrevamos a passar
para dar o grito final de alívio.

O MAIS PROFUNDO É A PELE

Luigi Caruso¹

eu habito
um ermo de dentro
entre duas peles
uma que vai
pra dura mortalha,
outra que fica
que não me sendo
em absoluto,
esta ferida
é sempre outra;
tecido de muitas
outras linhas.
estrangeira
epiderme
fundida do
aço da voz
do silêncio,

¹ Especialista em Filosofia, Sociedade e Cultura e Bacharel em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

na hora dada
d'um último átomo
(em que a morte
abre fogo na
combustão do corpo))
rasga a palavra / o dado
do tempo.
na memória
a chuva cola
cabelos juntos das pálpebras
enquanto [dormem
os cegos olhos
e a visão tateia
entre-dedos
minha silhueta
que corta o muro]
e tudo se faz
pele e sombra
e veias minhas
e do mundo.

OUTONO

Luigi Caruso¹

ainda que o sol tarde
em seu repouso.
ainda que o mar dobre
na sua espuma clara.
ainda que a língua engula
um silêncio oco.
ainda que a vida
entalada nos ossos,
barganhe a morte
à espreita na passagem
- das folhas dos ramos
das formas -
& ainda,
que me restem três ou quatro
quartos de hora;
lá fora entorna um dia a
escapar desparto

¹ Especialista em Filosofia, Sociedade e Cultura e Bacharel em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

dos meus dedos materiais.

outono verde cinza

me livre dos seus

dos nossos

[troncos atrofiados

que me resta

tão somente a artéria

e o Ainda

que me despe

e principia

[o todo do agora (.)

PANFLETO-BERRO

Luigi Caruso¹

a palavra cala,
enquanto salta
na pele da página
aqui não cola

a palavra cala
do corpo-forma
do calo torso
das musas mortas

a palavra cala,
enquanto fala
é outra palavra:
a que não goza

a palavra cala
discursa em claro

¹ Especialista em Filosofia, Sociedade e Cultura e Bacharel em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

fora da história

encobre oculta

[a que não cabe

a palavra cala quer colo

a palavra cala de cor

a palavra cala de base

contra a palavra da queda

a do outro

contra a palavra do posto

a do contra

contra a palavra arrancada

a voz basta.

ENTRE FLORES

Patrícia de Paula Aniceto¹

meu corpo foi morada dos seus sonhos
quis me ver vestida de noiva
trazendo flores nas mãos

meu corpo gerou nossos filhos
cuidou da casa passou sua roupa fez sua comida
deu-lhe todo carinho que não merecia receber

meu corpo tornou-se seu corpo
objeto para exercer seu poder
às escondidas agredir violentar e ofender

meu corpo sob seu controle
afastou-se do trabalho da família dos amigos
e de quem eu acreditava ser

já não me reconheço no espelho
desconheço o reflexo que me tornei
cabelo desleixado rosto sem maquiagem e unhas por fazer

quando olho para meu corpo recordo você
nele há socos facadas e queimaduras
sob os hematomas e cicatrizes que tento esconder

ninguém escuta meus gritos
diante das ameaças não vou à polícia
temendo o que possa fazer

na rua é bom pai homem tranquilo
nas redes sociais aparece sempre sorrindo
fazendo-me juras de amor em público
como naquele fatídico dia em que me casei

rememoro entre lágrimas
até que a morte nos separe
prometo

e a morte espreita meu corpo dócil
entre flores
até que

¹ É doutoranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Juiz de Fora

DESPEJO

Rizzia Rocha¹

Olhando para ele naquela cama de hospital vi que havia envelhecido muitos anos em pouco tempo. Ainda adormecido pelos efeitos da anestesia, seu corpo nu, sob o fino lençol branco, era diáfano. Respirava com a boca aberta e as mãos agarradas nas grades da cama. Era o desespero frágil da vida que começava a hesitar. Usei ali dois minutos dos cinco que me foram dados e fugi, ameaçada por um choro convulsivo, atravessando de volta a extensa sala cheia de macas até chegar à saída. Naquela tarde, ao deixar o hospital, andei durante horas por ruas desertas. Alamedas largas, arborizadas, silenciosas, organizadas num abandono forjado e mantido, rua ou outra, por um homem numa guarita a vigiar o vazio. As casas construídas ali eram enormes, brancas, higiênicas com amplos jardins e sem qualquer sinal de seus habitantes. Em algumas delas havia cães que vinham latir no portão mais para festejar o movimento que para ameaçar o estranho que passa.

Quando entrei no meu apartamento já era noite. Sentada no sofá, com a estante cheia de livros a minha frente, comecei a pensar nos seus livros. A primeira biblioteca que conheci. Livros velhos, de páginas amareladas, que contavam os deveres da sua religião e cheiravam a mofo. Eu podia sentir o cheiro só ao passar em frente à porta de seu escritório, que você chamava de gabinete. Quando você estava lá, sentado à mesa, usando óculos de grossos aros marrons, eu ficava algum tempo te observando datilografar. Às vezes você me notava, falava comigo uma coisa qualquer que se diz às crianças, outras vezes estava tão concentrado na escrita ou na conversa que travava aos murmúrios consigo mesmo que eu poderia permanecer ali parada durante horas sem ser vista. Em ausências intermitentes você vivia naquela casa que era a última da rua, no alto de um morro numa cidade quente, mas na minha memória sopra um vento fresco de fim de tarde à sombra das árvores, que eram tantas, no silêncio de relógio parado. Pela manhã, o sol sempre vinha iluminar a cozinha dourando o cheiro do café fresco. Era uma infância sem espreitas.

¹ Doutorado em filosofia pela UFMG; mestrado em literatura pela UFES.
rizziasoares@gmail.com

O toque do telefone me faz perceber que eu havia passado quase uma hora no sofá da sala. Atendo o amigo que me convida para uma festa; aceito o convite porque não quero continuar o diálogo; desligo o telefone dando início ao habitual arrependimento pelo sim precipitado ponderando as consequências de simplesmente não ir.

Som alto e o cheiro forte e sufocante de cigarro ocupam a pequena sala cheia de pessoas estranhas. Rostos surgem e desaparecem muito rápido. Entre os flashes de pessoas eu procuro demonstrar que me sinto à vontade - um animal adaptado -, mas permaneço junto à porta de saída e ao lado de uma das poucas janelas existentes ali. Fragmentos de conversa provocam risos, também rio. O álcool, o cigarro e o cansaço de várias noites sem dormir confundem pessoas, ações, sons, conversas. Um homem estranho me olha com insistência reduzindo meu espaço na sala apertada repleta de pessoas. Em busca de ar, abro caminho em direção à janela. O homem passa e eu acompanho o seu olhar sentindo as artérias pressionarem minha garganta. Os sons se afastam, uma vertigem me cega.

Abro os olhos num cubículo de paredes sujas e estantes entulhadas com livros e garrafas vazias; uma luminária velha, acesa, dá ao espaço a sua luz precária. Ergo-me de uma pequena cama para alcançar outra vertigem que me obriga a sentar. Pequenos pontos escuros se movem por entre os objetos, mas não se aproximam: talvez baratas ou outros insetos. Permaneço sentada, sozinha, ouvindo o silêncio confuso de quem procura entender o presente. O ar ainda é turvo. Respiro com dificuldade. Sinto minha cabeça doer. Quero me levantar, abrir a porta e sair, mas não vou. Continuo sentada olhando as paredes e a mobília precária. Não há janelas. Um feixe de luz entra pela soleira da porta... uma sombra passa. A maçaneta se movimenta num ranger curto. A porta se abre e por alguns instantes o sobressalto atinge a minha garganta cortando minha respiração. A lembrança do homem marca minha retina. Abaixo a cabeça, ofego numa angústia imóvel. Ele entra; a porta fecha. A luz insuficiente reveste tudo o que alcança de um amarelo repugnante e a fumaça de cigarro vem assombrar o fluxo da minha respiração. Não há mais pessoas em volta, não há som, só a penumbra. Ouço o ar que sussurra ao se arrastar pela minha boca entreaberta. Não consigo olhar para ele, que se aproxima devagar; cada baforada do cigarro impõe um novo obstáculo aos meus pulmões. Confinada em seu campo de visão meu rosto queima.

Vejo seus pés grandes, sapatos marrons, ele está há um palmo de mim. Minha cabeça arde. Ele lança o cigarro no chão e o apaga com a ponta gasta do sapato. Uma vertigem me cega, meu corpo vacila e ele me ampara. Suas mãos brancas, de dedos longos e finos, seguram meus ombros com violência; estremeço pela força da tensão. Ergo a cabeça com dificuldade, quase me chocando com o seu rosto a alguns centímetros do meu: a imagem já era familiar. Seu corpo, levemente inclinado em minha direção, mantém as mãos agarradas aos meus ombros. Nessa proximidade invasiva o ar de suas narinas se impõe sobre a minha pele. Ele me olha e eu, que desespero muda, quero fugir, mas não faço qualquer movimento contrário às mãos que me agarram. Presa imobilizada pelos olhos do homem não pergunto o que ele quer. Ele me pressiona, sua força me ergue pelas pontas das unhas cravadas rasgando minha pele num grito curto e abafado que sai da minha garganta e morre no estalo fraco da cama que amortece o peso do meu corpo lançado. O choque trava minha respiração precária. Enquanto resisto à asfixia o homem me imobiliza. Pesando sobre mim, ele pressiona sua testa contra a minha com uma violência determinada a macerar minha pele e, num grito, sua saliva molha o meu rosto. Põe-se em pé com pressa, sai batendo a porta. De olhos fechados eu não sinto a cama sob mim. Fico suspensa ouvindo minha pulsação. Toco meu pescoço no movimento involuntário de quem procura se desvencilhar de algo que o estrangula.

Abro os olhos e a visão naquele quarto amarelo apodrecido me faz correr em direção à porta numa sensação de vômito iminente. Uma cozinha vazia e suja com restos de comida, pontas de cigarro e garrafas de bebidas por todos os lados é a minha primeira paisagem. A cozinha fica no final de um corredor longo e estreito com várias portas fechadas, todas à direita. Sigo em direção à porta que acredito ser a saída desse apartamento estranho.

Na rua deserta, imagino a madrugada pelo ar fresco que restabelece minha respiração ainda pesada pela memória da asfixia. Uma brisa fria toca minha pele aberta. Um carro passa. Caminho em linha reta. Cães latem não muito longe. Paro, olho o céu e não há estrelas. Uma chuva se aproxima. O som próximo de um trovão me detém sob a marquise de uma loja de aviamentos.

Sete de setembro: é o que diz a placa.