

GILSON VEDOIN

***A REGIÃO SUBMERSA: A CONJUNTURA PÓS-64 SOB AS
MÁSCARAS DA SÁTIRA E DA NARRATIVA POLICIAL***

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

UFSM

SANTA MARIA, RS, BRASIL

2004

*A REGIÃO SUBMERSA: A CONJUNTURA PÓS-64 SOB AS
MÁSCARAS DA SÁTIRA E DA NARRATIVA POLICIAL*

Por

Gilson Vedoin

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras. Área de concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de

Mestre em Letras

Santa Maria, RS, Brasil
2004

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

A Comissão examinadora abaixo assinada aprova a Dissertação de Mestrado
em Letras

***A REGIÃO SUBMERSA: A CONJUNTURA PÓS-64 SOB AS MÁSCARAS
DA SÁTIRA E DA NARRATIVA POLICIAL***

elaborada por

Gilson Vedoin

como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras

Comissão Examinadora

**Prof. Dr. Pedro Brum Santos
(Orientador/Presidente)**

**Prof^a. Dr. Ângela Maria Dias (UFF)
(1^a Argüidora)**

**Prof^a. Dr. Vera Lúcia Lenz Vianna (UFSM)
(2^a Argüidora)**

Santa Maria, 30 de Agosto de 2004.

As relações da literatura com a história e a realidade são sempre elípticas e cifradas. A ficção constrói enigmas com materiais ideológicos e políticos, os mascara, os transforma, os coloca sempre em outro lugar.

Ricardo Piglia – ***A leitura da ficção***

O mundo está LOUCO. As PESSOAS estão tão INTOXICADAS pelo LUXO que se ESQUECEM do que nos torna mais do que ANIMAIS DE ESTIMAÇÃO. RAZÃO. VERDADE. JUSTIÇA. LIBERDADE. O ESPÍRITO HUMANO é uma VIDRAÇA estilhaçada...envolta em VELUDO macio e embebida de VENENO adocicado. O MAL seduziu a humanidade. E a HUMANIDADE mostrou toda a CASTIDADE de uma PUTA de três dólares. No entanto, eu não vou CEDER. Não vou me DOBRAR. Eu não vou ACEITAR o novo e corrupto MODO de ser. Nem serei MARTIRIZADO. Eu vou recolher EVIDÊNCIAS...DOCUMENTAR todas as MENTIRAS abjetas. Vou FORJAR meu MANIFESTO. Meu DESAFIO a qualquer MENTE LIVRE que o encontrar. Como uma MENSAGEM numa garrafa. [...]. A mente do homem deve ser RETOMADA...se não por ESTA geração ou pela PRÓXIMA, então algum dia. Alguma DÉCADA. Não está ao meu alcance EFETIVAR a mudança. Eu não tenho esse PODER. Eu não sou a RESPOSTA. Sou apenas a QUESTÃO.

Frank Miller – ***Batman: o cavaleiro das trevas 2***

I want to be the minority
I don't need your authority
Down with the moral majority
' cause I want to be the minority

Green Day - ***Minority***

Não fugindo a um clichê sentimental, dedico esse trabalho à minha mãe, é claro....
E em memória de meus tios, Darci e Renato...exemplos de humildade e honradez...ontem, hoje...sempre

AGRADECIMENTOS

Esse trabalho só foi possível graças as sugestões valiosas e as colocações precisas formuladas por meu orientador, o Prof. Pedro Brum Santos, que sempre soube respeitar meus enfoques e cuja confiança e paciência foram determinantes para amenizar minhas inquietações;

Minha gratidão a professora Zília Mara Pastorello Scarpari, pelo constante incentivo e por ter sempre acreditado em mim;

Um agradecimento especial aos professores Vitor Otávio Biasoli, Laurindo Dalpian, Jaime Ginzburg, Nilza Barin, Kathi Krivelaro Lopes, Maria Eulália Albuquerque e Amanda Eloina Scherer; por intermédio deles é que me foram reveladas as “pistas” para dar prosseguimento a essa trajetória acadêmica;

A minhas colegas do Mestrado em Letras da UFSM: Márcia e Raquel (a república mais “apocalíptica” de Campinas), a Dinha, pela perseverança demonstrada nesses anos, e a Lucélia, pelas lições de coleguismo;

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM.

Ao elenco da minha vida (não necessariamente em ordem alfabética):

As lições de amizade e companheirismo demonstradas pelo Fabrício e pelo Alexandre; eternos companheiros que sempre procuraram entender e perdoar minhas constantes “elipses”;

A Eneida, pela cuidadosa leitura, pela convivência e pelo carinho compartilhado nesses anos todos;

Ao Tabajara Ruas, pelo café e pela descontraída conversa acerca de heróis mascarados, príncipes valentes... história e ficção;

A Tati (cinéfila inveterada), pela presença quotidiana, pelo afeto e, acima de tudo, pela insistência...;

A Flaviana (amiga na acepção tradicional e canônica do termo), pelo ouvir narrar, pela leitura aguda e por acompanhar muitas das minhas idéias;

A Glória, meu ancoradouro de referências *pop*;

A Carla, pela ausência que sempre se fez presença ;

Aos “coadjuvantes de luxo” da minha vida:

Marlon, Márcia Regina, Claudinha e Silvani, pelo incentivo carinhoso, sempre;

Por fim, a dois amigos especiais e distantes:

Ao Renato, pela “massiva” integração quando se trata de sétima arte e arte seqüencial...;

E ao Júlio, por ter me ensinado “a arte de andar pelas ruas de Campinas”.

RESUMO

A REGIÃO SUBMERSA: A CONJUNTURA PÓS-64 SOB AS MÁSCARAS DA SÁTIRA E DA NARRATIVA POLICIAL

Autor: Gilson Vedoin

Orientador: Prof. Dr. Pedro Brum Santos

Este trabalho analisa a obra *A região submersa* (1978), de Tabajara Ruas, objetivando estabelecer as relações entre ficção e História, e investigando o emprego, na tessitura dessa narrativa, do recurso satírico e dos elementos intrínsecos inerentes à poética do romance policial. A incorporação dos traços temáticos e estilísticos pertinentes à poética do gênero policial, e sua posterior transgressão, engendrada pelas artimanhas discursivas do narrador e pelo viés satírico, acabam por subordinar o entretenimento aos propósitos da crítica política, possibilitando emergir o caráter de denúncia que se encontrava mascarado nos interstícios dessa literatura dita “menor”. As estratégias transgressivas operadas no texto de Tabajara Ruas têm como propósito efetivar uma reestruturação das convenções estilísticas dessa narrativa policial, direcionando-as a empreender um percurso contrário àquele preconizado por tal gênero narrativo, ou seja, invertendo sua função de aceitação da ordem dominante e utilizando-as para desmascarar e, portanto, ridicularizar, um dos propósitos relevantes do Regime Militar instaurado no Brasil (1964-1985): a abertura do país para entrada do capital multinacional. Abertura essa, cuja concretização foi urdida mediante a articulação de uma retórica ufanista e sustentada pela atuação truculenta dos aparelhos repressivos estatais, conforme denuncia o romance em questão nos termos que tencionamos demonstrar na presente proposta.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Autor: Gilson Vedoin

Orientador: Prof. Dr. Pedro Brum Santos

Título: *A região submersa: a conjuntura pós-64 sob as máscaras da sátira e da narrativa policial*

Dissertação de Mestrado em Estudos Literários
Santa Maria, agosto de 2004.

ABSTRACT

A REGIÃO SUBMERSA: A CONJUNTURA PÓS-64 SOB AS MÁSCARAS DA SÁTIRA E DA NARRATIVA POLICIAL

(*The Submerge Region: the Conjuncture Pos-64 under the Masks of the Satire and the Detective Narrative*)

This study analyses *A Região Submersa* (1978) by Tabajara Ruas. It aims at establishing relationships between fiction and History. It investigates, in the tessiture of this narrative, the employment of satiric resources and the intrinsic elements inherent in the poetry of the detective romance. The incorporation of thematic and stylistic features pertinent to detective stories genres and its posterior transgression engendered by the discursive artifices of the narrator and the sarcasm, end up subordinating the entertainment to the purposes of political criticism. This makes possible the emergence of the denouncing character which was concealed in the intervals of this literature. The transgressive strategies operated in the text of Tabajara Ruas accomplish a restructuration of the conventional stylistics of this detective story, redirecting them to a trajectory that is contrary to that praised in such narrative genre. It inverts its function of accepting the dominant order, utilising it to reveal and, thus, ridicule one of the relevant purposes of the Military Regime establish in the Brazil (1964-1985): to open the country for multinational capital. This openness was homologated with the articulation of a presumptuous rhetoric supported by a truculent performance of the repressive

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
POST-GRADUATION PROGRAM IN LINGUISTICS

Author: Gilson Vedoin

Adviser: Prof. Pedro Brum Santos, Phd

Title: *The Submerge Region: the Conjuncture Pos-64 under the Masks of the Satire and the Detective Narrative*

M. A. Dissertation in Literary Studies

Santa Maria, august 2004.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
1 ENTRE O CAOS E A UTOPIA: A REGIÃO SUBMERSA E A FICÇÃO BRASILEIRA PÓS-64	10
1.1 As armas textuais: sobre os modos de dizer e de narrar na cena literária dos anos de chumbo.....	10
1.2 Hibridismo literário: barreiras censoras e indústria cultural.....	27
2 O RISO COMO ARTEFATO DE DESTRUÇÃO	37
2.1 Breves apontamentos sobre a sátira.....	37
2.2 Mikhail Bakhtin e a teoria do cômico: riso ambivalente e destronamento satírico.....	40
3 SOBRE A FUNÇÃO IDEOLÓGICA DO GÊNERO POLICIAL: VESTÍGIOS HISTÓRICOS	50
3.1 Antecedentes e pistas: esmiuçando conceitos.....	50
3.2 A trajetória da narrativa policial: do entrecho enigmático ao <i>noir</i> americano.....	59
3.2.1 O romance de enigma ou O triunfo do racionalismo positivista burguês.....	59
3.2.2 O <i>noir</i> americano ou A lógica do materialismo brutal.....	62
4 A REGIÃO SUBMERSA: A CONJUNTURA PÓS-64 SOB AS MÁSCARAS DA SÁTIRA E DA NARRATIVA POLICIAL	70
4.1 Resistência e entretenimento.....	70
4.2 <i>Pulp fiction</i> à brasileira: nos rastros da estética <i>noir</i>	72

4.2.1 As artimanhas de um narrador: dicção jornalística, realismo feroz e ultra-violência	72
4.3 As estratégias transgressivas do narrador: clichê, cinema e quadrinhos.....	86
4.4 Ainda as estratégias transgressivas: investidura satírica e subversão da poética do gênero policial.....	109
CONCLUSÃO.....	138
BIBLIOGRAFIA.....	145

INTRODUÇÃO

– Talvez seja a sua própria simplicidade que os desorienta – disse o meu amigo. – Ora, que tolice – exclamou o delegado, rindo cordialmente. – Talvez o mistério seja um pouco *simples demais* – disse Dupin. – Oh, Deus do céu! Quem já ouviu tal coisa? – Um pouco *evidente demais*. O delegado de polícia prorrompeu em sonora gargalhada, divertindo-se a valer: – Oh, Dupin, você ainda acaba por me matar de riso!

Edgar Allan Poe – **A carta roubada**

Ao se proceder à leitura de *Borges e os orangotangos eternos* – romance policial que integra a série “Literatura ou Morte”¹ da editora Companhia das Letras – escrito por Luis Fernando Verissimo, contemporâneo e amigo de Tabajara Ruas, é possível depararmos com uma passagem bastante significativa para nossos propósitos. A referida passagem talvez só desperte a atenção daquele leitor que consiga superar a perspectiva sintagmaticista da leitura – arditamente imposta na superfície do texto de Verissimo – e se refere à cena em que ocorre o diálogo estabelecido entre o narrador Vogelstein e o arauto das letras platinas, Jorge Luis Borges, aqui transformado em uma das personagens fictícias pela hábil pena de Verissimo :

– A palavra escrita, Vogelstein – disse você, ainda com as mãos estendidas para suas estantes. – A poderosa palavra em que tudo deve se transformar para ser invocado e existir. De que qualquer sistema, natural ou sobrenatural, lógico ou mágico precisa para ter uma história, pois é preciso escrever para recordar e entender, ou para prever ou dominar. E que você e eu manejamos sem nenhuma licença especial, muitas vezes como crianças inocentes, brincando com pistolas carregadas. – Ou facas afiadas.²

¹ Essa série tinha como propósito reunir alguns dos principais ficcionistas da atualidade – brasileira e latino-americana – e propor-lhes, mediante encomenda, que redigissem uma trama policial cujo protagonista deveria ser algum célebre autor de qualquer época distinta. Além de Verissimo, a série contou com nomes como o de Moacyr Scliar, que elegeu Kafka como protagonista de sua trama, Rubem Fonseca, com o dramaturgo Molière, Bernardo Carvalho com Sade, Alberto Mangel com Stevenson e Ruy Castro com Bilac, para citar alguns exemplos.

² VERISSIMO, Luis Fernando. **Borges e os orangotangos eternos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 66.

O leitor mais perspicaz perceberá, no entanto, que as discussões propostas por Vogelstein e Borges no fragmento anterior, conjeturas elaboradas em torno do poderio exercido pela palavra escrita, acabam por se impor ao trecho narrativo, deixando em segundo plano as estratégias de construção inerentes ao assassinato enigmático que vem a vitimar uma das personagens.

Algumas páginas adiante, a personagem de Borges dá prosseguimento ao seu raciocínio e evoca algumas recordações sobre o antigo e violento bairro de Palermo, local em que passara sua infância, e onde toda arma branca recebia duas denominações: *El fierro* e *El vaivén*.

Os dois nomes descreviam o mesmo objeto, mas *el fierro* era a coisa, *el vaivén* a sua função. *El fierro* cabia na mão até de um garoto franzino enclausurado na biblioteca do pai, *el fierro* podia ser qualquer uma das adagas e espadas aposentadas do seu avô ou do seu bisavô guerreiros expostas nas paredes da sua casa. Mas *el vaivén*, o punhal indo e vindo, só existia na sua imaginação, num mundo fascinante de rápidos acertos de contas e duelos pela honra, por uma mulher, em ruas escuras que você não freqüentava, que nenhum escritor freqüentava, a não ser na sua literatura.³

Ao final da cena, Borges finaliza sua reflexão afirmando que “ – [...] uma experiência d’*el vaivén* daria a um escritor a mesma sensação de ir ao mar, de romper espetacularmente os limites de sua passividade e do seu distanciamento das primeiras questões do mundo.”⁴

As digressões das personagens de Verissimo aqui transcritas têm como propósito servir como chave de entrada para o romance *A região submersa* (1978), de autoria de Tabajara Ruas e objeto de estudo desse trabalho. Com base nas postulações analíticas de Borges acerca da escritura, pode-se traçar um paralelo com o campo da cultura e das artes do período da ditadura militar, levando-se em conta, sobretudo, que a literatura também foi

³ VERISSIMO, Luis Fernando. **Borges e os orangotangos eternos**. *Op. cit.* p. 85.

⁴ VERISSIMO, Luis Fernando. **Borges e os orangotangos eternos**. *Op. cit.* p. 85.

uma das modalidades artísticas que não hesitou em tomar para si a responsabilidade de utilizar a palavra escrita como artefato bélico no enfrentamento ao jugo coercivo imposto pelo Estado autoritário.

Todavia, não se trata unicamente do emprego da palavra como arma, mas sim, da elaboração de diferentes modos de utilizar o discurso visando a atingir uma melhor eficácia. Nesse sentido, uma averiguação mais detalhada da pluralidade de estilos narrativos que proliferaram nos anos do autoritarismo permitirá que se evidencie que as estratégias discursivas empunhadas pelas mãos de diferentes autores, ora vieram a desempenhar a nula e estática função de *El fierro*, ora demonstraram a eficiência poderosa e contundente de *el vaivén*.

Em termos comparativos, pode-se delegar a função de *El fierro* a certos romances calcados no paradigma confessional e nos flagrantes naturalistas, resignando-se a um modelo de relato que, como já evidenciara Flora Süssekind⁵ em um valioso estudo da década de oitenta, encontrava-se atrelado à acomodação estética, ao mero caráter denunciatório e, por fim, filtrado pela linguagem maniqueísta do discurso militar.

Mas o mesmo período também se caracterizou pela emergência de projetos narrativos mais sofisticados, tais como o romance de Tabajara Ruas, que reagindo ao conformismo do fazer literário veiculado por certas formas romanescas do período pós-64, visou a enunciar novos desdobramentos artísticos. De fato, ao amalgamar inovação formal com um compromisso estético-ideológico muito mais consciente, *A região submersa* consegue exercer, de maneira primorosa, a função de *el vaivén* tal como proposta por Borges nas páginas do livro de Verissimo.

⁵ SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**: os anos do autoritarismo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

A hipótese aqui formulada é que *A região submersa* articula-se como uma narrativa que procurou não desprezar as crescentes convenções massivas suscitadas pela turbulenta modernização imposta pela política militar. Para tanto, ao mesmo tempo em que utiliza, também subverte certos procedimentos da cultura de massa, o que acaba por atingir determinados objetivos que talvez jamais fossem alcançados através dessa mesma modalidade cultural.

Assim, recorrendo a formas marginais rotuladas como convencionais e “menores”, Tabajara Ruas elabora uma retomada do princípio da narratividade, ou seja, “uma volta ao enredo simplista”, tal como preconiza Umberto Eco⁶, porém, conciliando certo experimentalismo com alguns esquemas narrativos vinculados aos gêneros “menores”, tais como os apelos à poética do romance policial *noir* e aos postulados e referências vigentes no campo das artes visuais – cinema e *comics*. O intuito de tal apropriação seria propor uma maior comunhão entre obra e público, afrouxando a tensão entre institucionalização e marginalidade – conflito tão marcante em se tratando de arte ocidental – e buscando recuperar o desfrutável por intermédio da elaboração de um desenredo que mascara outros códigos, exigindo do leitor a astúcia de ir além das facilidades aparentes da escrita textual.

As definições em torno do conceito de narratividade incidem sobre as estruturas intrínsecas dos textos narrativos, valorizando os condicionamentos histórico-sociais e ignorando os preconceitos relacionados às noções valorativas. Conforme Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, tal conceito é tido como a “[...] referência latente que coordena e sistematiza a atividade de decodificação textual. Trata-se de uma referência que funciona não apenas no plano das *microestruturas* do discurso, mas também no plano da

⁶ ECO, Umberto. **Pós-escrito a O nome da rosa**. Trad. Leticia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 48.

macroestrutura [...]”⁷, o que permite remeter para apreensão da coerência, facultando ao receptor o acesso às dimensões imanentes do texto. Desse modo, a narratividade, na opinião dos autores, seria o princípio organizador de todo discurso literário, opondo-se, portanto, aos ideais de autonomização artística propugnados pelas vanguardas modernas, cujo intuito consistia em frustrar as expectativas do leitor comum, exigindo atenção redobrada na árdua tarefa de “[...] descongelar seus hábitos perceptivos”.⁸

Relegada ao ostracismo desde o advento das poéticas do desvio norteadas pelas vanguardas, que sempre manifestaram predileção pelos romances herméticos e desprovidos de enredo, a narratividade sobreviveu, principalmente, nos campos da literatura de massa e do cinema convencional – manifestações populares mais próximas do grande público. Como evidencia Vera Lúcia Follain de Figueiredo, com a falência dos

[...] procedimentos de choque das vanguardas que tentavam superar a distancia arte – vida através do ataque ao papel tradicional da arte e, ao mesmo tempo, da denúncia do vazio capitalista, nas últimas décadas, podemos perceber um outro movimento no sentido de contornar esse impasse. Tanto na literatura quanto nas artes plásticas surge a tendência para o estabelecimento de um diálogo com o mundo que nos cerca, visando reconquistar espaço junto a um público mais amplo, tentando construir uma ponte entre o gosto moldado pela cultura de massa e a aceitação do papel desestruturador da arte.⁹

De fato, o experimentalismo literário suscitado pelas poéticas do desvio, que privilegiavam “[...] o fim do enredo e o bloqueio da ação na epifania e no êxtase materialista [...]”¹⁰ já não pode ser visto como único meio que instiga no suposto leitor uma consciência analítica mais aguda e

⁷ REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria narrativa**. São Paulo: Ática, 1988, p. 78-79.

⁸ COSTA LIMA, Luiz. O conto na modernidade brasileira. In: FILHO, Domício Proença (org.). **O livro do seminário**. São Paulo: LR Editores, 1982, p. 197.

⁹ FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Lúcia McCartney ou as relações intransitivas. In: **Matraga – v.1, nº 2/3**. maio/dezembro. Rio de Janeiro: UERJ – IL, 1987, p. 30.

¹⁰ ECO, Umberto. **Pós-escrito a O nome da rosa**. *Op. cit.* p. 51.

direcionada para a decifração dos códigos enigmáticos subjacentes que se impõem para fora dos domínios textuais. Sobre esse propósito, recorre-se – uma vez mais – às postulações de Umberto Eco. O teórico italiano afirma que com a neutralização dos procedimentos vanguardistas pela cultura dominante,

[...] é tola e improdutiva a polêmica de quem julga falido um experimento pelo fato dele ser aceito como normal: trata-se de um retorno axiológico da vanguarda histórica, e, a essa altura, o eventual crítico de vanguarda não passa de um marinettiano retardado. Insistimos que a inaceitabilidade da mensagem por parte do receptor só foi uma garantia de valor em um momento histórico preciso. Desconfio que devemos renunciar àquela idéia subjacente que domina constantemente nossas discussões e segundo a qual o escândalo público deveria ser uma prova da validade de um trabalho. A mesma dicotomia entre ordem e desordem, entre obra de consumo e obra de provocação, mesmo não perdendo sua validade, talvez deva ser examinada de outra perspectiva, isto é, penso, que será possível encontrar elementos de ruptura e contestação em obras que, aparentemente, se prestam a um consumo fácil, e perceber que, ao contrário, certas obras que se mostram provocativas e ainda fazem o público pular da cadeira não contestam coisa nenhuma...¹¹

No dizer de Eco, a arte literária por demais preocupada com a ontologia experimental e hermética corre o risco de deixar de captar o essencial, esvaziando-se nos torneios da linguagem, não provocando nenhum choque e tampouco oferecendo algum empecilho para o leitor na tarefa de deciframento dos códigos que subjazem nos interstícios da linguagem. Nesse sentido, é proveitoso lembrar o conto *A carta roubada*, de Edgar Allan Poe. Nele, o detetive C. Auguste Dupin, após solucionar o mistério em torno do desaparecimento de um importante documento, afirma metodicamente que os enigmas mais árdus nem sempre encontram-se confinados em locais ignotos; muitas vezes eles estão dissimulados na superfície; de forma aparente. Transposto ao campo da literatura, pode-se deduzir que, por certas vezes, recoberto pelo véu de uma fórmula romanesca comercial, de intriga trivial, ocultam-se muito mais do que meras convenções banalizadas que ambicionam somente divertir.

¹¹ ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. *Op. cit.* p. 53.

Desse modo, o uso que Tabajara Ruas faz das convenções da literatura tidas como triviais e evasivas não visa, como propósito último, a mera diversão, mas sim, um meio viável de efetivar a mensagem codificada no trecho narrativo. A predileção pela sátira e pela incorporação, e posterior transgressão, da poética do gênero policial – sobretudo, a partir do narrador e das atitudes da personagem principal – acabam por subordinar o entretenimento aos propósitos da crítica política, possibilitando emergir o caráter de denúncia que se encontrava mascarado nos interstícios dessa urdidura ficcional. A sátira, posta no centro da fórmula dessa literatura dita “menor”, acabará por reestruturar suas convenções estilísticas, direcionando-a a empreender um percurso contrário àquele preconizado por tal gênero narrativo, ou seja, invertendo sua função de aceitação da ordem dominante e utilizando-a para desmascarar e, portanto, ridicularizar, um dos propósitos de maior relevância almejado pelo Regime Militar brasileiro: a abertura do país para entrada do capital estrangeiro.

Nesse sentido, o estilo discursivo praticado por Tabajara Ruas permite uma aproximação com o que o teórico Luiz Costa Lima define por *poética da ampliação*.¹² Uma arquitetura romanesca que se vale de fórmulas padronizadas inerentes à narrativa veiculada aos padrões do consumo (*best sellers*), mas que, ao fim e ao cabo, transcendem aos padrões simplórios da literatura desfrutável pela elaboração de outros códigos lingüísticos. Linguagem essa que, *a priori*, se revela banalizada e trivial, mas por fim, acaba por desvelar meandros mais sofisticados, e que não visam ao divertimento de superfície. Segundo Costa Lima, o êxito literário de certas modalidades narrativas que exacerbaram alguns dos paradigmas que a poética do desvio da modernidade tem reagido contra,

¹² COSTA LIMA, Luiz. O cão pop e a alegoria cobradora. In: **Dispersa Demanda: ensaios sobre literatura e teoria**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981, p. 147.

[...] dependerá de a tal modo ampliar o clichê convencional que obrigue o leitor a pensar em um corriqueiro cujo significado é tão automatizado que nele já não se pensa. Mas para que isso se dê é preciso que ao recurso da ampliação se acompanhe uma subtração. O aumento de um aspecto [...] junto com a subtração da resposta usual a este, provoca um desequilíbrio na recepção do leitor, que assim é fraudado em sua expectativa de confirmação dos clichês habituais e, deste modo, ou fecha o livro revoltado ou se encontra na obrigação de pensar por que se sente decepcionado.¹³

Levando-se em conta essas idéias formuladas por Costa Lima, parece evidente que um romance como *A região submersa* procure conciliar dois tipos de leitores: um primeiro, que efetuará a leitura em linha reta, de modo sintagmático, e um segundo, mais astuto e análogo ao protótipo do leitor-detetive – para utilizar um conceito de Ricardo Piglia¹⁴ –, que realizaria uma leitura paradigmática, labiríntica, esmiuçando os interstícios do texto literário e recolhendo índices para preencher o vazio de suas lacunas. É nessa segunda categoria de leitores que procuramos incluir aquele leitor que desempenhe o papel de um investigador literário, que venha a perseguir, na superfície da arquitetura textual de Tabajara Ruas, as remissões e os rastros disseminados por esse autor, que nesse caso, não deixaria de assumir a postura de um transgressor/criminoso.

Independente de outras situações que eventualmente possam ocorrer, as leituras são várias e as interpretações múltiplas. É inegável o valor do romance de Tabajara Ruas, e dentre os motivos que conduzem a esse reconhecimento, e os quais não podemos ignorar, está a complexidade da narrativa. De modo que, apesar da aparente ingenuidade engendrada na construção romanesca, a atividade interpretativa não esgotará plenamente as possibilidades imanentes do texto, pois tal construção encontra-se unida a uma dimensão impregnada de múltiplos sentidos, e que, paralelamente, direcionará a compreensão do suposto leitor para as variadas possibilidades

¹³ COSTA LIMA, Luiz. O cão pop e a alegoria cobradora. *Op. cit.* p. 149-150.

¹⁴ PIGLIA, Ricardo. A leitura da ficção. In: **O laboratório do escritor**. Trad. Josely Viana Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 72.

ocultadas no tecido narrativo. Com efeito, o presente trabalho almeja seguir as pistas e as remissões que conduzem a um dos caminhos escolhidos. Entrementes, muitos outros também seriam possíveis de ser trilhados.

Com base nesses antecedentes introdutórios, a referida pesquisa se divide em quatro capítulos. No primeiro deles nos propomos a traçar um balanço da produção literária surgida após o golpe militar de 1964 e situar o romance de Tabajara Ruas nesse contexto sócio-cultural. Nesse sentido, fez-se uma releitura das idéias contidas no vasto estudo crítico desenvolvido por Malcolm Silverman – cuja obra se propõe a formular uma espécie de tipologia da ficção pós-64 –, bem como também é pertinente aproveitar-se de alguns preceitos teóricos desenvolvidos por autores como Flora Süssekind, Silviano Santiago, Angel Rama e Antonio Candido. Os dois capítulos subseqüentes são de orientação teórica. O segundo é dedicado a uma pequena conceituação sobre a sátira, valendo-se, de certas postulações formuladas por Mikhail Bakhtin, Guillermo Hernández, Vladimir Propp, dentre outros. O capítulo seguinte discorre sobre a função ideológica do gênero policial, desde seus primórdios – no século XIX – até seus desdobramentos posteriores, com a tradição brutal da estética *noir*. Desse modo, as contribuições teóricas de Pierre Boileau & Thomas Narcejac, Ernest Mandel, Raymond Chandler e Ricardo Piglia constituem-se em um valioso auxílio. A última parte do trabalho se ocupa da análise do romance *A região submersa*. Inicialmente, pretende-se demonstrar como se efetiva a incorporação de certas convenções relacionadas ao policial *noir* – celebração da violência, narrador-câmera, linguagem despojada e composição das personagens. O próximo passo é verificar como se processa a subversão dos elementos relacionados à poética policial no texto de Ruas, sobretudo, a partir do aproveitamento que o narrador faz da estética do “realismo feroz”¹⁵, dos discursos atrelados ao campo da artes visuais e, por fim, pelo emprego da sátira.

¹⁵ Conforme acepção de Antonio Candido.

1 ENTRE O CAOS E A UTOPIA: A REGIÃO SUBMERSA E A FICÇÃO BRASILEIRA PÓS-64

[...] creo que los 60, como se los suele llamar, no son una época sino una posición. La circulación de los estilos, el combate, la yuxtaposición, las variantes, cambiar de género y de tonos, manejar colocaciones múltiples. [...] Zafarse de los lugares fijos, mezclar el periodismo y la ficción, el radioteatro e la novela, [...] la política con el arte. Frente a la uniformidad liberal de la voz propia, la proliferación y el cambio. [...] Yo me reconozco en esa efervescencia que hoy sólo se encuentra en ciertos grupos marginales.

Ricardo Piglia – *Novela y Utopia*

1.1 As armas textuais: sobre os modos de dizer e de narrar na cena literária dos anos de chumbo

Parece evidente que o exílio de dez anos, peregrinando por países da América Latina, Europa e África, não foi obstáculo para impedir que Tabajara Ruas¹⁶ desse vazão a seus ecos mnemônicos – fazendo ressurgir a bruma

¹⁶Tabajara Gutierrez Ruas nasceu a onze de agosto de 1942, em Uruguiana. Em 1962, transferiu-se para a capital do estado com intuito de cursar o ensino médio e na mesma época, redigiu seu primeiro romance, *Pálida lembrança de Juvenal Fronteira*, jamais publicado. Em 1966, ingressa no curso de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, vindo a abandoná-lo em decorrência de sua participação no movimento estudantil da resistência à ditadura militar, quando passou a ser procurado pela polícia política. Em 1972, na condição de exilado, vive por um ano no Chile. Com a derrocada do Governo de Salvador Allende, exila-se na Argentina, onde reside até 1974. Após novo golpe militar, muda-se para a Europa levando uma vida plenamente cigana. Mora por cinco anos na Dinamarca, onde traduz vários contos de Hans Christien Andersen e uma peça teatral: *Vamos transar?* Antes de retornar para o Brasil, em 1981, residiu também em São Tomé e Príncipe e Portugal. Já no Brasil, exerce o cargo de editor de opinião do jornal *Diário do Sul*, sendo também um dos fundadores de *O continente*. Ainda vinculado à empresa jornalística, escreve três folhetins: *A segunda existência de Terry Lennox (Folha da Tarde), 1835 - A grande epopéia (Zero Hora)* e *Cid Espigão e o labirinto invisível (Diário do Sul)*. Também atuou como roteirista para histórias em quadrinhos, tais como *A Guerra dos Farrapos* e *A História de Curitiba*. Escreveu o argumento cinematográfico para o longa metragem português *Kilas, o mau da fita* e também para os nacionais, *O dia em que Dorival encarou a guarda* e *Anahy de las Misiones*, ambos aplaudidos pelo público e reconhecidos pela crítica. Seu *debut* literário deu-se em 1978, com a publicação, em Portugal e na Dinamarca, do romance *A região submersa*. Em 1982 lança *O amor de Pedro por João*, pungente relato sobre a ascensão dos regimes ditatoriais da América Latina. Em 1985 surge *Os varões assinalados*, uma descrição lírica, furiosa e realista da epopéia farroupilha. *Perseguição e cerco a Juvêncio Gutierrez*, de 1990, é uma ágil e elogiada novela que transcorre em menos de vinte e quatro horas que separam

histórica que parecia fadada a permanecer etérea nos subterrâneos de um passado não muito distante – para, em seguida, utilizá-los como matéria ficcional de *A região submersa*. Uma narrativa em que os efeitos estéticos – decorrentes da brutalidade temática e dos recursos estilísticos engendrados – se uniram às intenções críticas que podem ser vislumbradas pelo evidente uso da sátira e da transgressão das convenções do romance policial.

Espécie de sismógrafo de um agônico contexto social, a produção ficcional que emergiu nos anos posteriores a 1964 expressou, quase que plenamente, uma atitude engajada, e ao mesmo tempo subversiva, jamais hesitando em registrar as brutais metamorfoses de âmbito político, social e econômico, que fizeram com que o Brasil transitasse da condição de país estagnado e arcaico para um patamar, extremamente problemático, de nação urbana, industrializada e, por conseguinte, dilacerada pelos chagas da ascensão despótica.

De fato, se direcionarmos nosso foco analítico para o panorama literário inserido no bojo do período ditatorial, poderemos vislumbrar o quanto

a viagem do trem de um contrabandista ao encontro de sua morte. Em 1995 volta a incursionar pelo esplendoroso cenário das batalhas históricas, forjadas sob um contorno mítico e concebidas a partir de uma nova ótica historiográfica. Em *Netto perde sua alma*, espécie de epílogo de *Os varões assinalados*, – que lhe valeu o *Prêmio Açorianos* da literatura gaúcha no mesmo ano – o autor debruça-se sobre a têmpera heróica e caudilha do general Antonio de Souza Netto, o homem que em 1836 proclamou a República sul-rio-grandense e único dos líderes farroupilhas a se opor ao armistício, em 1845. Em 1997 publica *O fascínio*, espécie de novela gótica em que narra as desventuras de um empresário falido que, ao herdar uma fazenda, acaba por envolver-se em uma trama nefasta. Ainda no mesmo ano, em colaboração com o jornalista Elmar Bones surge *A cabeça de Gumercindo Saraiva*, um livro traçado dentro dos novos cânones da literatura jornalística, uma espécie de romance-reportagem, edificado sob os pilares de uma vasta documentação histórica e fruto de incessante pesquisa, visando a reconstruir o passado de um obscuro caudilho fronteiriço que em 1893, ao invadir o Rio Grande do Sul, acaba por deflagrar a sangrenta Revolução Federalista, abalando profundamente as frágeis estruturas da jovem República Nacional. Em 2001, encarregou-se de dar vida nas telas às personagens de *Netto perde sua alma*. O escritor, a partir de seu romance homônimo, criou o roteiro e, juntamente com Beto Souza, dirigiu a película, filmada em Uruguaiana, e em outras cidades do Estado do Rio Grande do Sul e do Uruguai.

foi marcante a influência dos fatores extra-literários, que se impuseram, de maneira incisiva, à multifacetada arquitetura romanesca dessa época. Totalidade social e escrita fictícia já não se encontravam dispostas em uma relação de polaridade, mas sim de plena reciprocidade, uma vez que o discurso narrativo viu-se impelido a procurar novos meios para organizar, lingüisticamente, o momento histórico subsequente ao golpe militar. E o fez, de múltiplas maneiras: através de fabulações que retrataram o sofrimento doloroso de uma nação pelo viés da sátira, por intermédio de articulações discursivas que expuseram o mal-estar das estruturas problemáticas do contexto ditatorial através de analogias alegóricas com tempos remotos e lugares futuros, e ainda, na forma de produções romanescas que exacerbaram as frustrações coletivas e as pungentes reminiscências individuais de toda uma geração de idealistas revolucionários.

Em entrevista concedida ao jornal *Tiempo Argentino*, em meados da década de 80, o escritor e ensaísta portenho Ricardo Piglia, ao discorrer sobre as tênues fronteiras que separam o discurso literário do momento histórico, postula que, entre esses territórios não haveria uma relação opositiva, mas sim de confluência. Para o autor, a arte literária seria “[...] um espaço fraturado, onde circulam vozes, que são sociais. A literatura não está posta em nenhum lugar como essência; ela é um efeito”.¹⁷ Nessa perspectiva, Piglia afirma que a ficção deverá sempre manter “uma relação específica com a veracidade factual”¹⁸, explorando continuamente os limites ficcionais do real e convertendo-os em forma de reflexão. Nessa realidade tecida de ficções – para cunhar uma expressão do próprio Piglia – tudo é passível de ser ficcionalizado, uma vez que as convenções discursivas, que atestam o caráter verista ou fictício dos textos, encontram-se invertidas e, de certo modo, distorcidas. Caberá ao artista a função de desmascarar, pelo viés da

¹⁷ PIGLIA, Ricardo. A leitura da ficção. In: **O laboratório do escritor**. *Op. cit.* p. 69.

¹⁸ PIGLIA, Ricardo. A leitura da ficção. *Op. cit.* p. 68.

transgressão estética, o cotidiano perturbador e mesquinho de uma sociedade que se encontra regida pela batuta da reificação capital.

Essas intuições formuladas por Ricardo Piglia demonstram similitude com os propósitos apregoados pela literatura pós-64 produzida no Brasil: um discurso que se quer pleno no exato ponto onde a ficção converge com a realidade e se reconhece como prática social. Uma literatura que faz uso da linguagem ficcional para expor, de maneira incisiva e impiedosa, as chagas do real. Essa mesma modalidade romanesca, opositiva ao regime autoritário, acabou por dissipar a bruma indistinta que ofuscava a visão dos fatos históricos, articulando-se como uma tentativa de demolição dos ideais erigidos pela militarização progressiva do Estado e, subseqüentemente, almejava a edificação de uma nova consciência nacional brasileira.

Em sua extensa pesquisa, que combina preceitos teóricos estruturais com enfoque de cunho historicista, o crítico norte-americano Malcolm Silverman¹⁹ procura reconstruir a trajetória inicial do romance brasileiro – do período colonial até a efervescência dos tempos modernos – para, *a posteriori*, esboçar as linhas temáticas e as diretrizes estéticas que nortearam a literatura do período da ditadura militar.

Nesse contexto sócio-histórico, espécie de arena onde digladiam-se ideologias coercivas e gerações intelectuais contrárias ao *status quo* vigente, Silverman formula o que pode ser visto como uma espécie de tipologia do romance pós-64. Seu intuito consiste em dispor essas narrativas híbridas – de certa forma demarcadas pelo signo da insuficiência formal – em nove conjuntos distintos, organizando-as de acordo com os caracteres funcionais que articulam, intrinsecamente, esses arcabouços romanescos, ou seja, a

¹⁹ SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro**. Trad. Carlos Araújo. Porto Alegre/São Carlos: Ed.Universidade/UFRGS/Ed.Universidade de São Carlos, 1995.

partir da mecânica de criação ficcional que particulariza as referidas obras analisadas.

A primeira modalidade romanesca a integrar essa tipologia é designada “romance jornalístico”. Também comportando as denominações de “jornalismo-ficção” e “romance-reportagem”, essa narrativa, influenciada pelo estilo *faction* – uma mescla entre fato e ficção, cujo precursor seria Truman Capote com a obra *A sangue-frio*²⁰ – originou-se, basicamente, como consequência específica dos grilhões que os órgãos censores impuseram aos *mass medias*. Tal gênero seria produto da simbiose entre um público leitor que, embora restrito, estava sempre ávido por notícias confiáveis, e a confraria de repórteres sensacionalistas capazes de oferecerem essas informações através de um veículo de divulgação paralela – no caso, o romance.

Totalmente descompromissada com a hegemonia estética, a função básica dessa narrativa, na opinião de Silverman, consistiria em transmitir informações ao leitor mediante a utilização de um estilo impessoal e de tendências marcadamente naturalistas, ou seja, calcadas no fotográfico e no lacônico, sendo combinadas com uma elaboração factual estruturada na dinâmica da crônica policial. Uma espécie de documento histórico obscuro que ambicionaria escamotear verdades subjacentes, e cuja máxima exatidão objetiva é explicitada pelo forte apelo documental e pela exatidão simultânea inerente ao âmbito do discurso visual.

Contudo, esse caráter de informação instantânea – com sua sobrecarga de imagens banalizadas do crime e da violência – acarretaria a perda gradativa do referencial intrínseco da obra literária, e nessa perspectiva,

²⁰ CAPOTE, Truman. **A sangue frio**: um relato fiel de um assassinato múltiplo e suas complicações. Trad. Ivan Lessa. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

a tentativa de reconstituição imediata da realidade concreta estaria fadada ao fracasso. Para Silverman, análogo à

[...] cobertura jornalística, o romance-reportagem trata de uma urgência, a qual, pela sua própria natureza, pode ser rapidamente ultrapassada. Em conseqüência, quando a exposição inicial chega ao auge, o que resta é somente a metade do que havia antes, e a metade mais fraca. Torna-se um romance cuja significância reconhecida, isto é, sua janela social de um ponto específico no tempo, é subitamente (e provavelmente para sempre) *passa* para muitos, restando somente a casca externa ficcional, cujas qualidades literárias nunca pretenderam ser grande coisa, além de um veículo para uma finalidade jornalística. A partir desse ponto, seu valor torna-se sociológico, como ocorreu, não por coincidência, com muitas obras naturalistas [...].²¹

Como seu compromisso primeiro é com a referência exterior e não com a organicidade funcional interna da obra, o romance-jornalístico acaba tendo seu caráter fictício reduzido à mera matéria factual. Como bem observa Davi Arrigucci Jr²² – cujas idéias, por seu turno, apóiam-se no pensamento filosófico de Walter Benjamin²³ – essa modalidade narrativa naufraga na sua

²¹ SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro**. *Op. cit.* p. 27.

²² ARRIGUCCI JR. Davi. O baile das trevas e das águas. In: **Achados e perdidos: ensaios de crítica**. São Paulo: Polis, 1979, p. 62.

²³ Para Walter Benjamin, a atração exacerbada pela informação instantânea, no âmago da sociedade capitalista, impôs alterações tão profundas às formas de organização das relações humanas, que acabou por decretar uma crise no estatuto do próprio tecido romanescos, abalando e subtraindo a autoridade concebida ao narrador. Essa crise estaria atrelada à dissipação da experiência, apontada como “[...] fonte a que recorrem todos os narradores.” Porém, essa experiência não se restringe, única e exclusivamente, à vivência pessoal, mas também se estende a outros indivíduos, que tomam conhecimento após ouvi-la – articulada pela fala dos narradores anônimos. Essa experiência, oposta à informação jornalística, confere ao narrador conhecimento de mundo e sabedoria acerca das relações pessoais, habilitando-o a transmiti-la por intermédio de ensinamentos, sugestões e conselhos. Uma maneira de cativar, portanto, o prosaico e sedentário ouvinte. Conseqüentemente, num mundo tecnicista e estandarizado, a falência da experiência irá confluir com o declínio da narração. Ou seja, a capacidade narrativa estaria atrelada ao labor manual, apresentando uma relação com o tempo muito diferente daquela que se observa no modo de produção industrial, isto é, não há pressa em sua realização. Esse ato de narrar se conserva e se realiza no tempo, trazendo consigo as marcas intrínsecas do narrador, sua maneira pessoal de transmitir a matéria que relata. Um trabalho lento, “[...] como a mão do oleiro na argila do vaso”; que busca atingir a perfeição sem se preocupar com a velocidade

própria singularidade, uma vez que, revestida do conteúdo de verdade, ambiciona lançar-se numa tentativa de atribuir sentido a tudo, aludir a uma totalidade histórica que, ao fim e ao cabo, revela-se pífia, renegando sua universalidade artística e configurando-se, portanto, numa apoteose do nada. Na opinião de Arrigucci, o malogro dessa empreitada ficcional estaria atrelado ao pretensioso horizonte almejado por essas narrativas, tal seja o de “[...] fazerem a história que não pode ser escrita.”²⁴ Nesse sentido, a prosa de cunho jornalístico apenas vem confirmar a tese de que, no âmbito das artes, o tema é sempre menos importante que as variações tecidas em torno dele. A personificação da brutalidade e a conseqüente estratégia meticulosa engendrada na exposição de imagens perturbadoras são organizadas de maneira precária. Ou seja, esses romances – em sua quase totalidade – não conseguem ultrapassar os limites de uma realização beneficiada pelo tema e acabam prejudicados pela inabilidade de lidar com essa temática. Narrativas cujo procedimento, nas palavras de Flora Süssekind, consistiria em elaborar

[...] um retrato 2 x 2 da realidade brasileira. E, como “singularizar”, “particularizar” simplesmente não atraem leitores, foi preciso acrescentar a tal processo um atributo: o naturalismo. É preciso que tais “reduções” produzam impressão de realidade. É preciso que dêem ao leitor-consumidor o que lhe falta. E restaurem nele a credibilidade na imprensa, na figura do jornalista. E na possibilidade de ação histórica. Mesmo que para isso se tenha feito do repórter um herói romântico e da História alegoria.²⁵

temporal dos fatos. A informação jornalística, atrelada à imprensa e à indústria cultural seria nociva – e altamente destrutiva – a toda e qualquer forma de transmissão da experiência devido ao seu caráter imediatista, de perseguir incansavelmente a novidade e ser transmitida de maneira impessoal e veloz. A função informativa dos *mass medias* implica, segundo Benjamin, a supressão da memória individual e a perda gradual do sentido da História, pois suas explicações apresentam-se condensadas, dispensam interpretações e são facilmente desvalorizadas, relegadas ao esquecimento. Ver mais em BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

²⁴ ARRIGUCCI JR. Davi. *Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente*. In: **Achados e perdidos: ensaios de crítica**. São Paulo: Polis, 1979, p. 87.

²⁵ SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984, p. 182-183.

Essa pretensão novamente irá nortear uma segunda categoria narrativa enunciada por Malcolm Silverman – e que, conforme suas postulações, também estaria condenada à nulidade estética, fracassando ao apresentar um caráter ficcional provisório, abalado pela exposição banalizada da violência ditatorial e pelo teor artístico irrisório. O arquétipo ficcional em questão é classificado em termos de “romance memorial”. Retrospecção de cunho intimista e caráter circunstancial, essa tessitura discursiva amalgama ego com lastro documental, articulando-se como uma espécie de espelho autobiográfico do autor, tanto para expiar suas agruras individuais como para expressar seus anseios coletivos. Convém ainda salientar que o período em que surgiram essas manifestações – final dos 70 – foi propício para que o romance trilhasse as veredas da exploração artística da memória, orientação básica dessa tendência. Trata-se, evidentemente, de uma geração de autores preocupada em legar à posteridade testemunhos inestimáveis sobre a vida nacional do período e reconstruir as coordenadas históricas de uma nação através da crueza expositiva das atrocidades governamentais.

Com a Anistia política, no final dos anos 70, ampliou-se a liberdade de expressão, concebendo vazão a novos e menos restritos enfoques fictícios. Nesses tempos, o que se viu foi o retorno, em grande escala, de intelectuais ávidos por relatarem suas experiências vivenciadas no cárcere ou no exílio, bem como expressar ideologias subversivas e contrárias ao despótico regime político do país. Assim, a narrativa desse período passou a ser constituída por uma profusão de relatos memorialistas que, tirando vantagem da situação propiciada pela liberdade de escrever abertamente, acabaram por direcionar esses relatos para uma perspectiva egocêntrica, revestindo suas personagens de virtudes heróicas e idealistas, e contribuindo ainda mais para obscurecer as fronteiras entre o real e o fictício. Conforme Silverman,

Os diários e testemunhos são especialmente funcionais ao documentar a guerrilha urbana mortal do final dos anos 70, desta vez do ponto de vista dos vencidos. Por motivos óbvios, eles fornecem um registro histórico ainda mais valioso do que os romances-reportagens anteriores, menos politizados [...]; e na sua pulsante e necessariamente mórbida recriação de interrogatórios, tortura e encarceramentos episódicos, precipitam uma catarse dupla (para o leitor e para o escritor), estimulando mais ainda a consciência nacional na sua crescente e enfática rejeição do jugo militar. Nesse sentido extraliterário, o memorialismo politizado, com sua prosa despreziosa, sucesso de vendas e ampla difusão, teve um impacto público imediato muito além da obtida pelos romances convencionais. Sem dúvida, as possibilidades variadas de tal memorialismo também inspiram confessionais puramente ficcionais, bem como romances ensaísticos. A questão permanece, entretanto, de quanto de “romance” se contém nesses trabalhos, alguns dos quais compreendendo muitos volumes, numerosas desventuras, e até narração em terceira pessoa [...]. A resposta deve residir no seu conteúdo ficcional, provavelmente muito maior do que publicamente admitido.²⁶

O “romance da massificação” – também designado por “romance-problema” – constituiu-se na manifestação literária cujo propósito era registrar as impressões chocantes e tumultuadas do cenário das megalópoles brasileiras. Tal romance direciona seu prisma analítico para o ambiente desses conglomerados urbanos, apresentando-os, metaforicamente, sob a forma de cidades labirínticas e infernais, degradadas pelo crescimento tentacular e desordenado que foi imposto pela exacerbação industrial do milagre econômico de 1964.

De cunho patológico e determinista, o “romance da massificação” exhibe a violência como modelo de comportamento dominante na sociedade moderna. Contudo, apesar de inspirar-se em temas e cenários tão comuns ao âmbito compreendido pelo estilo jornalístico, essa manifestação romanesca se notabiliza, segundo Silverman, por comportar a impressão estética que falta aos enfoques jornalístico e mnemônico. Assim como o romance-jornalístico, essa modalidade romanesca não almeja apontar soluções, apenas registrar os

²⁶ SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro**. *Op. cit.* p. 291.

sintomas de um caos urbano que oprime e coage os habitantes metropolitanos. Porém, seu salto qualitativo estaria em conseguir representar dada cena objetiva pelo viés da subjetividade ficcional. Nesses romances, a “[...] violência não se constitui em um elemento cotidiano, mas num conjunto muito mais relevante e mutável, que consegue imprimir suas marcas nos interstícios da linguagem literária.”²⁷

Desse modo, a proximidade física entre os indivíduos apenas desvela a exorbitante distância social acarretada pelas disparidades econômicas vigentes. Nesse universo social opressivo, tal problemática é realçada pela convivência entre a urbe rancorosa, tratada com indiferença pela minoria privilegiada, e o ambiente composto pela elite, que se mostra indiferente e ao mesmo tempo temerosa perante a presença dessas massas. Ambas as facções, porém, “[...] desconfiam do governo, do qual se distanciam, sempre que possível, assim como da mais tangível personificação de seus abusos: a polícia.”²⁸ Nessa macro-estrutura social defasada – e inadequada – tais indivíduos, imponentes perante tal realidade, direcionam seu foco de visão para o horizonte do outro e vêem a si como seres autômatos e estranhos, que se comunicam através de códigos e discursos condicionados à vivência material. Os laços pessoais se estabelecem pelo doutrinamento imagético e consumista, e, nesse contraste entre riqueza e pobreza, a insatisfação dos desejos pela lógica capitalista do consumo acaba por conduzir a uma padronização comportamental, contribuindo, assim, para alienação individual que “[...] se torna irracional, desesperada e destrutiva, dependendo sua extensão principalmente da camada social à qual pertence o personagem.”²⁹

²⁷ SCHNAIDERMAN, Boris (org.). Vozes de barbárie, vozes de cultura: Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. In: FONSECA, Rubem. **Contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 773.

²⁸ SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro**. *Op. cit.* p. 79.

²⁹ SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro**. *Op. cit.* p. 81.

Essa mesma temática encontrará ressonâncias no chamado “romance de costumes urbanos.” Embora o comentário social seja menos niilista, nesse arcabouço ficcional também se deslindam algumas questões inerentes à natureza humana e seus temores existenciais: indivíduos sufocados pelas leis ditadas pela conjuntura pós-64 e pelo giro vertiginoso das engrenagens do sistema capitalista emergente.

O ponto divergente, que destoa do arquétipo anterior, estaria centrado no tratamento dispensado às personagens: agora vislumbradas sob um prisma mais existencial – embora sem a excessiva introspecção abstrata – e menos darwinista. Recusando os rituais cotidianos da violência naturalista – tão em voga no estilo massificado – essa arquitetura romanesca também apresenta um estilo objetivo e, embora calcado no estatuto da representação realista, no “romance de costumes urbanos”, a brutalidade é exposta sem regozijo, não ganhando dimensões de superespetáculo. Um estilo narrativo híbrido, que oscila entre a “[...] comédia convencional e o romance satírico [...]”³⁰, concebendo vazão aos trejeitos tragicômicos de suas personagens, agora delineadas como seres compromissados com uma causa, indivíduos movidos pela utopia.

Os traumas da vivência diária e a desintegração existencial novamente serão enfatizados em uma quinta categoria romanesca, a integrar a tipologia elaborada por Malcolm Silverman. Nesse tipo de narrativa, denominado “romance intimista”, a ação exterior cede território para o fluxo de consciência e a densidade introspectiva, extrapolando as convenções de tempo e espaço e apresentando suas personagens como seres isolados em mônadas impenetráveis. Dependente da memória e das sensações emotivas, esse estilo narrativo – um tanto diáfano e lírico – também conseguiu refletir o *status quo* arbitrário que caracterizava a ordem social reinante. É pelo viés do hermetismo mental, da reconstrução mnemônica e dos *flashbacks*

³⁰ SILVERMAN, Malcolm. *Op. cit.* p. 111.

exacerbados que afloram medos e angústias individuais, metáforas clamorosas para os anseios coletivos de uma nação imersa no pesadelo da modernização – agravado, de forma mais acentuada, pelo Golpe de 1964.

Contudo, para o estudioso norte-americano, a consciência política emoldurada nesse arcabouço ficcional teria pouca afinidade tangível com as complexidades do contexto da época. Em um conjunto de narrativas, cujos propósitos tendem para a lenta e solitária auto-iluminação individual, o caráter contestatório, de consciência coletiva, acaba reduzido a algo pusilânime, superficial e desordenado.“ Quando presente, o protesto relacionado com as necessidades coletivas é mais relegado e difuso, reduzido a uma faceta menor, quase insignificante, de um quadro usualmente individual, uma tendência devida muito à natureza microcós mica do gênero intimista.”³¹

Uma sexta categoria compreende o chamado “romance regionalista-histórico”. Modalidade artísticas em que a temática relacionada com a conjuntura ditatorial é urdida de um modo essencialmente similar à tradição pertinente ao romance regionalista, uma vez que a visão panorâmica e geograficamente local é evocada com intuito de erigir constantes alusões identificáveis aos traumáticos anos de chumbo do período militar. Nesse gênero de matizes pitorescas, o espaço comprimido e a realidade arcaica irão servir de contraponto denunciatório, direcionando suas farpas críticas contra um meio social industrializado, modernizado pelos efeitos do (pseudo) milagre econômico e pela aceleração tecnicista propiciada pelo capitalismo predatório.

Deixando de lado a ênfase no caráter introspectivo, essas fabulações incorporam, dialeticamente, de um lado, elementos do idealismo nacionalista, e de outro, a condenação – implícita e explícita – dos abusos e das injustiças decorrentes do *status quo*. Valendo-se da incorporação de estilos –

³¹ SILVERMAN, Malcolm. *Op. cit.* p. 139.

psicológicos, alegóricos e surreais – e também revisitando determinadas tendências literárias, tais como o indianismo, essa literatura converte as desventuras regionais em parábolas políticas que atentam para aquelas questões perenes, inerentes ao período pós-64. Como bem informa Tânia Pellegrini:

A preocupação político-social [...] pode ser encarada como um instante em que o dado local predomina na criação, não mais como resistência às influências externas, mas à repressão interna, não mais como expressão ufanista da natureza ou como nacionalismo ingênuo e escamoteador, mas como função crítica, instrumental, daquele instrumento que, feito linguagem, rompe a superfície dos fatos e rasga os retratos do Brasil.³²

Há, no entanto, determinadas narrativas que conseguiram expressar com maior realismo e verossimilhança possíveis uma crítica explícita às estruturas coercitivas. Esses modelos romanescos se enquadram na denominação de “romance realista-político” e se caracterizam pelo convencionalismo de sua estruturação e pela timidez diante dos processos de renovação estilística. A consciência histórica latente de tais narrativas é, por vezes, maniqueísta, e suas motivação temáticas baseiam-se no enfoque direcionado contra os abusos praticados pelo poder militar. Considerando a ideologia vigente como força motriz extremamente negativa, são ficções que elegem a consciência revolucionária como única solução viável perante a aguda crise do país.

Entrementes, o próprio Silverman reconhece o quão problemática é a tarefa de delimitar, com precisão objetiva, o estatuto realista desses romances. De fato, nessa modalidade fictícia, inserida no caleidoscópio da realidade cotidiana, os mandamentos da representação objetiva foram, gradativamente, sendo minados pela carga demolidora e irracionalista deflagrada pelas poéticas de vanguarda do século XX, que romperam com a

³² PELLEGRINI, Tânia. **Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70**. São Carlos: EDUFSCar – Mercado das Letras, 1996, p. 26.

tradição romanesca do século XIX e instauraram o fragmentário e o caótico na tessitura do discurso narrativo.

Com efeito, se determinados autores ainda se valem de estratégias similares àquelas apregoadas pelo realismo do século XIX – sobretudo, pela recriação dinâmica dos costumes, pela estrutura linear e configuração psicológica das personagens – uma outra parcela, apesar de enredar nas suas malhas ficcionais a História miúda dos últimos anos, não trata de forma ingênua o caráter épico da objetividade. E tampouco os problemas formais se reduzem à mera aplicação dos moldes romanescos da tradição realista. Nesse panorama, o que teríamos, na opinião do crítico uruguaio Angel Rama, seria um discurso verossímil, espécie de restauração realista, ajustada ao tempo contemporâneo e que já não pode mais transitar pelos meandros do marxismo iluminista de Lukács, confiante na concepção didática de expressar uma visão totalizante da História. Para Rama, similar

[...] como ocurriera en las artes visuales: cuando parecía que ya no había otra vía que la que avanzara por el camino de Mondrian y de Rotko, hacia nuevos territorios de la abstracción, repentinamente el *pop art* o el hiperrealismo y la nueva figuración, recuperan violentamente la construcción realista dentro de formas que nada tienen que ver con las que tradicionalmente se asignaran al realismo plástico.³³

Mimetizando o embate travado entre os líderes da ordem social reinante e seus opositores revolucionários, os fatos passados – recentes ou remotos – e as ambientações espaciais são desvinculados do horizonte da representação realista, desembocando, por vezes, numa espécie de abstracionismo alegórico calcado nas balizas de uma escrita multifacetada e justaposta a um tecido discursivo poroso, à mercê de novas expansões pela combinação de fragmentos decalcados da realidade factual. Esses

³³ RAMA, Angel. Los contestarios del poder. In: **La novela en America Latina: panoramas 1920-1980**. Colômbia: Pró-cultura S.A – Instituto Colombiano de Cultura, 1982, p. 461.

fragmentos, originados pela sucessão de documentos disparatados, conferem ao texto ficcional a aparência de um imenso arquivo. Recortes de uma escrita descontínua, esse mosaico documental também se entrelaça aos ecos mnemônicos de diversas personagens, urdindo uma teia de evocações relativizadoras e evitando, dessa forma, a perspectiva unívoca que reduz o mundo à consciência de um narrador absoluto, espécie de *Deus ex-machina*.

Os aspectos estéticos também são mais salientes nas duas últimas categorias enunciadas por Malcolm Silverman, quais sejam: o “romance da sátira política absurda” e o “romance da sátira política surrealista.” Tais arquiteturas narrativas, cujas tendências mais aparentes são o absurdo plausível e o surreal, caracterizam-se por apresentarem como dispositivo principal, a paródia multinivelada. Esses gêneros narrativos híbridos, engendrados em meio ao clima asfixiante deflagrado pelos efeitos censórios do AI-5, direcionavam seu foco para os casos fora do comportamento dogmático estipulado pela ordem reinante e serviam de modelos subversivos e de denúncia hiperbólica, empregados, amiúde, com o intuito de destroçar a falaciosa imagem do milagre econômico. Para Silverman

[...] tratar o incomum como usual, o inesperado como lugar-comum, e sem recurso ao sobrenatural, não pode deixar de ajudar a reunir, e até esmaecer, as distinções entre a loucura convencional e a política pós-64; e assim, expor os fatos ao ridículo e à gozação. Não causa surpresa, assim, que o humor seja abundante [...], mostrando um comportamento anti-social imutável, marcado por cenas de abuso sexual, violência, tortura e morte. As afinidades entre os mundos disparatados são, paradoxalmente, tantas que o mimético é desconfortavelmente parecido com o original, e igualmente ilógico.³⁴

No entanto, tais modelos cômicos diferem entre si por algumas peculiaridades. Enquanto a vertente “absurda” se esforça por manter uma verossimilhança mais consistente, ou seja, não utilizando como recurso os deslocamentos cronológicos e espaciais e procurando “[...] dirigir sua

³⁴ SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro**. *Op. cit.* p. 209-210.

invectiva particular a um momento concomitante com a ditadura e, na verdade, pouco removida do tempo em que foi escrita ”³⁵, a tangente “surrealista”, por seu turno, parece trilhar o percurso oposto.

Esses romances retratam um país anedótico, habitado por indivíduos caricaturais e envolvido numa atmosfera supra-real, por vezes beirando o absurdo. Tratam-se de arcações narrativas de caráter mais experimental e apocalíptico – caracterizados pelas transposições espaciais e pela imprecisão cronológica; miscelâneas de estilos narrativos que transitam desde as reversões carnavalizadas dos mitos indianistas, passando pela perspectiva revisionista da História e desembocam na apropriação de certos gêneros provenientes da cultura de massa.

Em suma, essa tipologia elencada por Malcolm Silverman demonstra que a narrativa pós-64, na sua concepção mais ampla, seria tanto um estudo anárquico – social e esteticamente – quanto um comentário político latente, articulado nos interstícios dessa malha discursiva que se caracteriza, sobretudo, pela pluralidade estilística. Quanto à sua construção formal, cabe notar que a prosa vigente nos anos 60/70 oscila sob duas tendências fundamentais da ficção novecentista – o realismo/naturalismo e o gênero fantástico – e que, em outros aspectos de ordem técnica, também absorve algumas conquistas da ficção moderna.³⁶ Tais procedimentos sugerem um desejo do literário de abandonar as suas convenções, de assimilar outros meios, de ligar-se a outras técnicas e artes. Um exemplo seria a fragmentação popularizada pelo cinema novo, em que a problemática da realidade é

³⁵ SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro**. *Op. cit.* p. 209.

³⁶ Antonio Candido diz que a narrativa dos anos 60 e 70 concebeu ênfase a certas trilhas que seguiam uma linha experimental e renovadora. Segundo ele, a prosa ficcional desse período passou a sofrer, de forma acirrada, uma série de influências relacionadas ao influxo dos *mass medias*, da indústria cultural e por fim, das vanguardas poéticas dos anos 50 – dentre elas, o concretismo. Ver mais em CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987, p. 209

ênfatizada através da apropriação de recursos cinematográficos: montagens, cortes abruptos e sobreposição de diálogos. Por fim, Silverman ênfatiza que nem todos esses estilos híbridos – acarretados pela repressão institucionalizada – fizeram da postura marcadamente política o seu caráter mais saliente.

Algumas dessas narrativas consideravam a evolução sócio-histórica como um campo de força negativo e demonstravam predileção pelos temas inerentes ao enclausuramento individual, consequência aguda da modernização numa era demarcada pela violência social. Em outros casos, o poder passou a ser assediado pelos propósitos iconoclastas de uma prosa que, conforme Angel Rama,

[...] en vez de usar las rápidas contradicciones de la información periodística fragmentaria, apela al más antiguo sistema de invalidación, inventado por la comedia; con ello, al mismo tiempo encuentra um fluido y mas directo camino hacia el lector [...], asumiendo sus antiguos, tercicos, eficaces sistemas de defensa: la risa insoliente de quién por lo común nada tiene que perder.³⁷

Porém, grande parcela das obras ficcionais produzidas nos anos 60 e 70 apresentava acentuada influência política na sua ênfase temática. Tais tendências narrativas, na opinião de Silverman, convergiriam no seguinte aspecto: não permaneceram indiferentes à realidade histórica do país e suas características estéticas colaterais foram geradas, sobretudo, a partir dos efeitos irradiados pelas obscuras instituições burguesas que almejavam pôr em funcionamento as engrenagens de uma maquinaria estatal militarizada e mancomunada com os interesses do capitalismo multinacional.

³⁷ RAMA, Angel. Los contestarios del poder. *Op. cit.* p. 486.

1.2 Hibridismo literário: barreiras censoras e indústria cultural

Saber com precisão o quanto e de que maneira o momento histórico repercute nas obras artísticas é sempre uma questão problemática, mas, qualquer que seja o tipo de relação estabelecida entre a literatura e o contexto em que é produzida, relação que sempre existe de alguma forma, pode-se afirmar que a realidade política do período ditatorial deixou marcas profundas em grande parte da produção literária originada em seu bojo.

Apesar de seu esquematismo, é inegável a relevância da pesquisa empreendida por Malcolm Silverman acerca da identificação dos temas e das tendências romanescas multiformes assumidas pela literatura do período da ditadura militar. Porém, Silverman equivoca-se ao eleger a censura como uma espécie de rua de mão única tomada pela produção ficcional redigida no período em questão. E, ao restringir suas explicações em função do medo e do aparato repressivo engendrado pelo Estado autoritário, o teórico norte-americano não analisa, com a devida profundidade, a eclosão e a vertiginosa influência exercida pelas forças centrífugas da indústria cultural.

Nesse quesito, as observações de Flora Süssekind são mais perspicazes – e pertinentes – do que aquelas elaboradas por Malcolm Silverman. Flora Süssekind ressalta, por exemplo, que as estratégias de política cultural assumidas pelos governos militares – em especial os primeiros – foram, de certa maneira, mais flexíveis e não monolíticas, como postula, por exemplo, um estudioso como Silverman. A tática governamental consistia em atuar em duas frentes. De um lado, o governo autoritário mantinha uma postura liberal para com a intelectualidade de ideário esquerdista e a arte de posição assumidamente denunciatória produzida no período. De outro, no entanto, o poder militar disseminou uma política expansionista que exasperou o desenvolvimento dos *medias* – sobretudo a televisão – e acabou por limitar o campo de ação dos discursos teórico-artísticos contrários ao regime. Assim,

[...] deixava-se a intelectualidade bradar denúncias e protestos, mas os seus possíveis espectadores tinham sido roubados pela televisão. Os protestos eram tolerados, desde que diante do espelho. Enquanto isso, uma população convertida em platéia consome o espetáculo em que se transformam o país e sua história. a utopia do “ Brasil Grande” dos governos militares pós-64 é construída via televisão, via linguagem do espetáculo. Sem os *media* e sem público, a produção artística e ensaística de esquerda se via transformada assim numa espécie de Cassandra. Podia falar sim, mas ninguém a ouvia. A não ser outras cassandras.³⁸

Ao volverem suas atenções para o conjunto de obras ficcionais produzidas no período ditatorial tanto Flora Süssekind, quanto Malcolm Silverman são unânimes ao enfatizarem que a produção mais significativa foi representada pela literatura política de oposição ao regime. Produções artísticas que tinham como meta central a resistência ao poder estabelecido, movidas pelo desejo de escamotear o passado de uma nação subjugada pelo cetro de ferro da maquinaria militar.

O crítico Silvano Santiago também investe nessa linha de raciocínio. Na sua argumentação, Santiago ressalta que a narrativa pós-64 procurou conceber ênfase às variadas origens do poder disseminado de maneira arbitrária na sociedade ocidental; desde os primórdios da época colonial, até desembocar “[...] nos nossos dias com o aparato policial convenientemente resguardado da imprensa pela censura”.³⁹

Arremessando suas personagens num niilismo que rejeitava a glorificação de nosso passado histórico, bem como a exacerbação de certos dogmas ideológicos⁴⁰, a ficção pós-64, na contracorrente de tais tendências,

³⁸ SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**: os anos do autoritarismo. *Op. cit.* p. 14.

³⁹ SANTIAGO, Silvano. Poder e alegria: a literatura brasileira pós-64 – reflexões. In: **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 16.

⁴⁰ A narrativa pós-64 demonstra uma certa inclinação para mimetizar certos panoramas históricos localizados em tempos remotos, sobretudo na formação colonial do país e em certos períodos do Brasil imperial ou republicano. Tal processo artístico serve como metáfora para as iniquidades sócio-econômicas e políticas da

acabou por renegar as formas expressivas matizadas em tons grandiloqüentes, envoltos pelo véu patriótico ufano e moldadas pelo virtuosismo retórico. Essa narrativa optou, segundo Silviano Santiago, por “[...] se insinuar como rachaduras em concreto, com voz baixa [...], em tom menor e coloquial.”⁴¹

De certo modo, a produção ficcional, que teve início em meados dos anos 60 e proliferou até o final de 68, não sofreu severas restrições dos órgãos censores, pois a presença e atuação dessa literatura, conforme salienta Renato Franco⁴², foi apenas discreta, não apresentando intenção severa de crítica política – fato esse extensivo ao universo das outras modalidades artísticas, tais como as canções da MPB, o teatro e o cinema. No entanto, o mesmo não se pode dizer da literatura que vigorou nos anos imediatamente posteriores à decretação do Ato Institucional nº 5. Essas produções – motivadas pela acirramento da consciência política, pela inquietação que mobilizou uma gama de artistas a refletir sobre a problemática

conturbada sociedade contemporânea aos anos do autoritarismo. Uma forma velada de expor a brutalidade e as mazelas sociais, que quase sempre estiveram presentes no decurso dos últimos séculos da nação brasileira. A filósofa Marilena Chauí atenta para o fato de que as práticas coercitivas e violentas apresentam raízes muito profundas. Tais ramificações tiveram sua gênese no período colonial, transitaram pela conjuntura imperial, adquiriram grande ressonância nos tempos da República, e, *a posteriori*, nos contextos tidos como democráticos. Com efeito, a ambigüidade ideológica que predomina no pensamento nacional estaria fundamentada em nossas experiências passadas, atreladas, sobretudo, ao domínio colonialista. Um período em que a doutrina igualitária importada dos Ilustrados franceses coaduna-se com a arbitrariedade da cultura patronal, deflagrando o surgimento do chamado *mito fundador*, uma força motriz que emana da própria nação e oferece “[...] um repertório inicial de representações da realidade [...] em cada momento da formação histórica. [...] Assim as ideologias, que necessariamente acompanham o movimento histórico da formação, alimentam-se das representações produzidas pela fundação, atualizando-as para adequá-las à nova quadra histórica. É exatamente por isso que, sob novas roupagens, o mito pode repetir-se indefinidamente.” Ver mais em CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000, p. 10.

⁴¹ SANTIAGO, Silviano. Poder e alegria: a literatura brasileira pós-64 – reflexões. In: **Nas malhas da letra**. *Op. cit.* p. 18.

⁴² FRANCO, Renato. **Itinerário político do romance pós-64: A festa**. São Paulo: Editora da Unesp, 1998, p. 42.

social e, sobretudo, pela rígida censura imposta à vida intelectual – viram-se impelidas a empreender uma incessante busca por novas formas que pudessem reagir aos desafios suscitados pela crueldade e pela brutalidade dessa conjuntura social. Isso decorreria, segundo Franco⁴³, por um lado, da capacidade dessas artes em estabelecer vínculos com o populismo e, por outro, pelo acentuado desenvolvimento da indústria cultural, que favorecia a divulgação de obras mais diretamente ligadas a ela, como a canção e o filme.

De fato, após o AI-5, que foi o mais duro golpe desferido sobre a produção intelectual, a repressão e a censura sobre a produção artística se impuseram, acintosamente, a partir de dezembro de 1968, que marca o início de fechamento político, entre 1969 e 1974. Somente depois que a repressão acirrada começou a enfraquecer suas amarras, é que houve retomada relevante da produtividade literária, agora mais intensa no âmbito da prosa, que voltava a apresentar sua face – e a obscura face da nação – concomitantemente ao abrandamento da censura e dos mecanismos repressivos, na segunda metade da década de 70.

Como bem observou Silviano Santiago,

[...] a censura e a repressão não afetaram, em termos quantitativos, a produção cultural brasileira. Isso porque, no caso específico da obra de arte, o processo criador – semelhante a um avestruz – se alimenta praticamente de tudo: flores, pregos, cobras e espinhos. Livros, peças, canções continuaram a ser escritas. E, pelo que se sabe, artista algum mudou de partido por causa da censura; ou deixou de pensar, imaginar, inventar, anotar, escrever, por causa da censura. Nenhum deixou de dizer o que queria, ainda que em voz baixa, para o papel, para si ou para os poucos companheiros. [...] A repressão e a censura podem, no máximo, alimentar certa preguiça latente em cada ser humano, podem apenas justificar racionalmente o ócio que impele o artista, muitas vezes a fazer só amanhã e pensar hoje.⁴⁴

⁴³ FRANCO, Renato. **Itinerário político do romance pós-64: A festa**. *Op. cit.* p. 45.

⁴⁴ SANTIAGO, Silviano. Repressão e censura no campo das artes na década de 70. In: **Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 49.

Em meados de 1975, passou a predominar na narrativa brasileira o desejo à experiência imediata, muitas vezes com os escritores assumindo uma posição abertamente engajada. Essa literatura visava à denúncia da realidade, com o intuito deliberado de expor a verdade oculta sob o discurso oficial e sob a repressão e a censura, voltando-se, também, para a crítica dos descaminhos da ditadura militar e da modernização tal como vinha se fazendo.

Redigida na forma testemunhal ou memorialista; calcada no imediatismo factual do texto jornalístico, ou ainda, concedendo ênfase para o estilo camuflado – e intrincado – da prosa alegórica, a narrativa pós-64 acabou por encontrar novas maneiras de investir contra as barreiras impostas pelos órgãos censores institucionalizados, que restringiam o campo de ação dessa arte, encurtando seu espaço de atuação e impedindo suas atitudes contestatórias. E a preferência por esses gêneros híbridos serviu para atestar que a censura, como bem afirmara Silviano Santiago, falhou na sua tentativa de coibir as manifestações literárias oriundas desse período. De maneira geral, a escolha dessas tendências multiformes, por parte da ficção pós-64, acabou por ludibriar o sistema coercitivo; inserindo-se, imperceptivelmente, no seu âmago, como uma espécie de testemunho ocular da História amnésica e fendida de uma nação solapada pela voracidade imperialista. Uma produção literária que, conforme lembra Antonio Candido, reflete

[...] a atuação da inteligência frente da força bruta que se arma para esmagá-la. [...] A diferença é que os agentes da tortura em que se prolongou a censura sabem que matam, na sua força enorme em relação ao intelectual frágil – e isso agrava infinitamente a sua culpa. Mas permanece a imagem do homem isolado, débil, armado da inteligência e da razão, sabendo que elas são mais nobres, mais fortes na escala de valores do que a força que se armou para destruí-lo.⁴⁵

⁴⁵ CANDIDO, Antonio. Censura-violência. In: **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 207.

A ficção, de presença inicialmente discreta, ao poucos foi cedendo espaço a maior expansão e fertilidade criativa e o anseio pela inovação se mostrou mais visível na tendência à experimentação formal. Foi nesse período que a prosa literária passou, com maior frequência, a utilizar-se da infinidade de recursos técnicos ostensivos, tendo sua tessitura discursiva invadida por alguns paradigmas discursivos das poéticas de vanguarda, pelo dilúvio de imagens provenientes do âmbito dos *medias* – como o cinema novo e a televisão – e ainda, pela linguagem associada a determinados gêneros narrativos provenientes do universo da cultura massiva, tais como as histórias em quadrinhos, as narrativas policiais de atitude realista e naturalista, filiadas à tradição dos *tough writers*⁴⁶, o romance de espionagem, o *thriller* e o suspense. Gêneros tidos como triviais e menores, mas que começavam a ganhar terreno devido a supremacia do mercado e à consolidação de uma incipiente indústria cultural, que iniciou sua expansão nos domínios do quadro sociopolítico afirmado após o milagre econômico.

Grosso modo, a *trivialliteratur* poderia ser entendida como aquela modalidade cuja leitura se esgota no ato da fruição, não conduzindo o suposto leitor a formular nenhum tipo de indagação profunda. Ora, é isso, basicamente, que postulam certos teóricos, bem como alguns autores. Nessa vasta lista, pode-se aludir ao comentário elaborado por Julio Cortázar:

Com o sonífero do verbo, com os sucedâneos e as formas vicárias da vida, essa literatura coincide exatamente com a “fábrica de sonhos” [...] no cinema comercial, o ensino dirigido à irresponsabilidade

⁴⁶ Narrativas inspiradas no estilo seco e preciso de Dashiell Hammett e Raymond Chandler, mas que também conservam certo parentesco com a prosa “behaviorista” de Ernest Hemingway. Hemingway utilizava-se, em alguns de seus contos e romances, de uma técnica derivada da psicologia comportamental proposta pelo Behaviorismo, cuja concepção psicológica se propunha a eliminar qualquer referência da vida psíquica do indivíduo. A confluência da literatura com o cinema no século XX acarretou o uso recorrente de tal procedimento, que consiste em elevar ao extremo a objetividade engendrada para apresentar uma determinada cadeia de eventos narrados.

ministrado pela propaganda, a escola primária, a técnica do “tudo pronto, tudo servido, tudo com seu botão numerado”. Realiza à sua maneira subalterna uma insidiosa agressão contra a literatura tradicional, que em suas formas mais altas nunca foi literatura escapista e sim de compromisso (grifos nossos).⁴⁷

No entanto, tal definição formulada por Cortázar não incide sobre o romance de Tabajara Ruas. De fato, em *A região submersa*, a aproximação de temas banalizados, de forte apelo e mais próximos do grande público – tais como a utilização de elementos provenientes do campo do cinema, da linguagem gráfica das histórias em quadrinhos e ainda, do romance policial – realiza-se sem inocência e simplicidade. Com efeito, se de certo modo Ruas se aproveita das formas estéticas e das referências propagadas pela indústria cultural e pelos meios discursivos da *trivialliteratur* para elaborar uma fabulação que estimule a curiosidade do leitor, por outro viés, o autor também não hesita subverter, intrinsecamente, esses mesmos elementos, criando uma espécie de armadilha textual que põe esse mesmo leitor em contato com uma obra que irá frustrar seus padrões de gosto comum. Nesse sentido, Tabajara Ruas se coloca ao lado de determinados artistas que, segundo Vera Lúcia Follain de Figueiredo,

[...] buscam ajustar as suas obras aos novos modos de percepção gerados no seio da sociedade de massa: não hesitam em lançar mão de recursos tirados de outras linguagens – do cinema, da fotografia, dos jornais – para incorporá-los ao discurso artístico que, assim, se atualiza inserindo-se no cotidiano, da mesma forma que a apropriação desses recursos não deixa de iluminar criticamente as linguagens referenciadas.⁴⁸

Na esteira de algumas das tendências literárias que emergiram no cenário brasileiro dos anos 60/70, o romance de Tabajara Ruas, de certo modo, revaloriza o princípio da narratividade em termos de uma “volta ao

⁴⁷ CORTÁZAR, Júlio. **Obra crítica – Tomo I**. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 60.

⁴⁸ FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Lúcia McCartney ou as relações intransitivas. *Op. cit.* p. 30.

enredo convencional e estereotipado”, de que fala Umberto Eco⁴⁹. No entanto, o autor efetiva também uma retomada dos modos de narrar inerentes aos paradigmas narrativos criados e elaborados a partir do desenvolvimento das formas inovadoras e experimentais surgidas com a eclosão das poéticas de vanguarda, como, por exemplo, a montagem fílmica, a abertura para a imprevisibilidade do acaso e do aleatório, a visualidade intensificada e os diferentes graus de imediatez discursiva.

Empreendendo-se um percurso regressivo no tempo, é possível identificar o núcleo de origem dessas técnicas no conjunto de metamorfoses ligadas à falência do romance psicológico, que Anatol Rosenfeld⁵⁰ chamou de desfabulação romanesca. Essas transformações são as que o romance moderno – proposto por autores como Proust, James Joyce, Faulkner e Gide –, desde os primórdios do século XX vem introduzindo nas categorias tradicionais em que se assentava a narrativa de cunho realista do século anterior. Tais transformações apresentariam os seguintes traços: a eliminação do espaço enquanto vínculo determinante entre meio e personagem, o esfacelamento cronológico e, como consequência desta, o abandono da causalidade rigorosa que regia o enredo romanesco linear.

Mas o que é interessante destacar das idéias propostas por Rosenfeld é o posterior desenvolvimento desse processo de desfabulação, que se concretiza no extremo esvaziamento dos personagens e da voz narrativa. Essas manifestações encontradas inicialmente no estilo “behaviorista” da prosa de Hemingway e dos autores norte-americanos pertencentes à tradição *noir*, ressoarão – algum tempo depois – no *nouveau roman*⁵¹ e na narrativa

⁴⁹ ECO, Umberto. **Pós-escrito a O nome da rosa**. *Op. cit.* p. 48.

⁵⁰ ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 80-81.

⁵¹ Surgido após o término da Segunda Guerra Mundial, esse movimento, que tinha na linguagem cinematográfica – sobretudo na técnica do corte e da montagem – sua tônica, procurou, de maneira ostensiva, insurgir-se contra o primado da subjetividade

brutalista brasileira⁵² dos anos 60. Esse estilo fundamentava-se num modo de escrever seco e impessoal, que enfoca tudo pelo lado de fora, deixando de lado a psicologia, agora substituída pela ação externa. Vistos assim, apenas em seu exterior, as personagens mostram-se impenetráveis e obscuras. São espécies de “[...] objetos sem alma entre objetos sem alma, entes ‘estrangeiros’ solitários, sem comunicação”.⁵³

e do realismo do século anterior. Acusado de ser uma modalidade literária alienada, tal modalidade discursiva procurava expressar seu comprometimento através de formas discursivas que tinham como intuito abalar a linearidade e a disposição lógica e ordenada do racionalismo burguês positivista – com sua crença no progresso e na verdade unívoca – que norteava o pensamento do século XIX. Nesse caso, se a realidade é ilusória, originada a partir de *constructos* lingüísticos, somente através da linguagem é que se pode desmascarar as convenções em que se assentam os valores de determinada sociedade. O conceito mimético do real passa a ser desacreditado, visto como instrumento de hierarquia e repressão, passando toda a função redentora da literatura - e da arte – a ser atribuída à força subversiva dos gêneros marginais, do imaginário e do caótico. Com efeito, um dos gêneros mais cultuados pelos autores desse movimento, sobretudo Robbe-Grillet, é o romance policial, produto típico da lógica burguesa dos novecentos. Mas o romance policial aqui é de outra natureza, por sinal, muito mais complexa. Em nenhum momento ele expressa aquela simplicidade que S.S. Van Dine apontou em um célebre texto publicado em 1928 num artigo do *American Magazine*: 20 regras cristalizadas. O que se está processando é a investigação de novas técnicas narrativas contra o “crime” da escritura convencional e dissimulada. Ver mais em ROBBE-GRILLET, Alain. **Por um novo romance**. Trad. T.C. Netto. São Paulo: Editora Documentos, 1969.

⁵² Trata-se de um estilo de escrita – cujo precursor seria Rubem Fonseca – que, nas postulações de Alfredo Bosi, teve sua gênese no Brasil pós-64, durante o período que conheceu grande expansão do capitalismo e a consolidação dos *mass medias*. Essa escrita, assemelhada à crônica do grotesco – com sua adaptação ágil dos linguajares da delinqüência – e aos modos de expressão do jornalismo norte-americano, veio a se constituir em uma tendência muito difundida pelos escritores desse período. Já para Antonio Candido, que chama essa vertente literária de “realismo feroz” ou “ultra-realismo”, o estilo brutal seria efetivado pela conjunção de temas relacionados à era da violência metropolitana com um modo de narrar jornalístico, ou seja, lacônico e preciso. Uma modalidade discursiva que “[...] agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos – fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo soluções alternativas na seqüência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida.” Ver mais em BOSI, Alfredo. Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1975, p. 18. Ver Também CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. *Op. cit.* p. 211.

⁵³ ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. *Op. cit.* p. 94.

Ainda dentre as tendências estilísticas experimentadas pelo romance de Ruas, há uma expressiva predileção pela sátira, que amalgamada no supra-real e no absurdo, constitui-se num contundente “[...] instrumento escolhido para neutralizar os mitos [...] aos quais os militares se dedicaram com o afinco sectário de prosélitos fanáticos”.⁵⁴

Reconhecida como gênero marginal e escorregadio, cujas definições acerca de sua natureza epistemológica são discrepantes, a sátira, na visão de Malcolm Silverman⁵⁵, estaria fundamentada sob duas balizas essenciais: o humor e a delimitação precisa de um determinado objeto, posto na condição de alvo a ser atacado com veemência. Nesse sentido, Silverman é enfático ao afirmar que uma pluralidade de artifícios cômicos revestiram grande

[...] parte da prosa de protesto brasileira contemporânea, cuja pungência satírica cresceu bastante no último quarto de século, especialmente durante os períodos mais repressivos que sucederam à Revolução de 1964. Realmente, por certo tempo, os fatos estavam mais propícios a aflorar à guisa de sátira. A insensatez humana, intrinsecamente universal, veio a adquirir matizes inconfundivelmente brasileiras; as definições em todas as esferas da sociedade foram cada vez mais projetadas em termos satíricos, e atribuídas como sendo culpa de uma ditadura militar cruel e inepta, assim como das classes média e alta, sem cuja convivência o poder não poderia ser mantido. Os dirigentes da nação deixaram de controlar a interferência estrangeira excessiva, a industrialização aleatória e as alterações demográficas monstruosas, quanto mais de minorar a exploração, as privações, o crime, a desintegração familiar e mesmo a poluição do meio ambiente resultantes. Na verdade, todo o padrão dos laços culturais tradicionais (e reconfortantes) desmoronou durante essa faixa de tempo, deixando um vácuo opressivo, cujo único fator positivo inegável parece ser o de ter servido de base inspirativa para o que se tornou o período mais fértil da nação em termos de prosa satírica.⁵⁶

⁵⁴ SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro**. *Op. cit.* p. 286.

⁵⁵ SILVERMAN, Malcolm. **Moderna sátira brasileira**. Trad. Richard Goodwin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987, p. 9.

⁵⁶ SILVERMAN, Malcolm. **Moderna sátira brasileira**. *Op. cit.* p. 9-10.

2 O RISO COMO ARTEFATO DE DESTRUIÇÃO

O satírico que ri não é alegre. No fim, ele é carrancudo e sombrio.

Mikhail Bakhtin – *Rabelais e Gógol*
(*Arte do discurso e cultura cômica popular*)

2.1 Breves apontamentos sobre a sátira

Quando ambicionamos discorrer sobre a sátira, imediatamente somos impelidos a empreender um percurso regressivo à Roma Antiga. De fato, é nessa época que, talvez, se encontrem as articulações e definições teóricas mais precisas. Normas e preceitos que remontam aos escritos satíricos da tradição latina de Lucílio, Horácio, Juvenal, Varrão e Pérsio. Entretanto, convém salientar que os ideais satíricos já existiam bem antes do período latino, na Grécia, podendo serem atestados pelas comédias de Aristófanes – para citar um exemplo.

Mas o termo sátira, em geral, conforme definido por Guillermo E. Hernandez⁵⁷, abarca duas conotações distintas. Em sentido restrito, é utilizado para designar textos específicos – que remontam aos modelos primitivos romanos e aos escritos de certos autores ingleses do século XVII – tais como Defoe, Pope e Swift. No entanto, tal terminologia é também empregada para designar uma vasta gama de modalidades discursivas que se utilizam de técnicas de ataque. Tratam-se de textos artísticos e discursos provenientes dos *mass medias*, enfim, difundidos nos mais variados veículos de comunicação humana.

No entanto, Hernandez adverte que a sátira primitiva⁵⁸ – cujas convenções líricas (versos jâmbios, diatribes, trocaicos, dísticos elegíacos,

⁵⁷HERNÁNDEZ, Guillermo E. La sátira: una introducción. In: **La sátira chicana: un estudio de cultura literaria**. Madrid – México: Siglo Vientiuno, 1993, p. 15.

⁵⁸A sátira primitiva teve sua gênese quando os romanos se puseram a imitar histriões etruscos que haviam estado na cidade de Roma em meados do século IV a. C. Sua forma embrionária dramática seria resultante da combinação de versos fesceninos

etc...) estariam atreladas à cultura romana – não deve ser tomada como modelo que se expandiu nas épocas subseqüentes ao período latino. Nesse sentido, todo e qualquer texto satírico deve ser observado com foco analítico voltado ao tempo e à sociedade em que foi produzido, pois, enquanto forma de resistência, a sátira se apóia em referências datadas e circunstanciais, que impedem sua decodificação textual caso ela seja desvinculada de seu contexto de origem. Assim, cada tempo produz suas manifestações satíricas, engendradas em moldes e modos distintos, ou em afinidades semelhantes às produções cômicas que remontam aos períodos gregos, romanos e, *a posteriori*, medievais.

Definida como linguagem de ação, a sátira seria “um *continuum* que se propagaria, desde a sua inventiva, em um extremo, até o cômico, na outra extremidade.”⁵⁹ Suas intervenções cumprem a missão de desmistificar o papel desempenhado por determinados indivíduos dogmáticos e entidades sociais retrógradas. Ridiculariza, portanto, tudo aquilo que o autor satírico julga constituir-se num defeito a ser implodido. Tanta inclemência se deve ao fato de que a engenhosidade da sátira acopla-se a um caráter redutivo, espécie de desmoralização do satirizado pelo rebaixamento cômico de sua posição e dignidade. Tal efeito, nas palavras de João Adolfo Hansen⁶⁰, estaria vinculado

com danças mímicas, apresentando um caráter licencioso e grosseiro. Várias especulações são tecidas em torno da palavra sátira. Alguns associam sua origem à Grécia, sobretudo, numa aproximação com o termo *sátyros*, que se refere àquelas divindades campestres associadas aos cultos festivos em homenagem ao deus Baco. De outro lado, a palavra sátira designa também uma espécie de cesto onde eram ofertados aos deuses, no outono, frutos sortidos e uma espécie de pasta, composta a partir de uma variedade de carnes. A partir disso, foi feita uma aproximação em termos literários, em que a sátira passou a ser caracterizada como composição híbrida, demarcada pela exploração de assuntos variados e pela utilização diversificada de formas métricas e tons estilísticos. Uma miscelânea que amalgamava teor jocoso e brincalhão, com finalidades moralizantes. Ver mais em CARDOSO, Zélia de Almeida. A poesia latina. In: **A literatura latina**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989, p. 87-97.

⁵⁹ HERNÁNDEZ, Guillermo E. La sátira: una introducción. *Op. cit.* p. 16.

⁶⁰ HANSEN, João Adolfo. Um nome por fazer. In: **A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 28.

ao campo da argumentação retórica, mas também se articularia pelo viés do estilo discursivo, uma vez que a sátira se configuraria num ataque contra particulares históricos discerníveis por intermédio de uma ficção manifesta.

Dessa forma, a técnica empregada pelo satirista consistiria em efetuar, segundo argumentação de André Jolles, “[...] uma zombaria dirigida ao objeto que se repreende ou se reprova [...]; opomo-nos a ele rudemente e, por conseguinte, desfazêmo-lo sem simpatia nem compaixão”.⁶¹ Com efeito, a maledicência da sátira visa, exclusivamente, a um alvo específico pelo qual não manifesta nenhum tipo de simpatia. Um artifício literário que funciona como uma espécie de “comédia punitiva que obedece regras precisas”.⁶²

Associada ao riso, a expressão satírica constitui-se também num recurso largamente utilizado para contornar a unidirecionalidade da censura, que sempre foi muito taxativa e, por isso mesmo, menos susceptível ao discurso conotativo. Nesse sentido, ante a inibição e o temor da crítica social e política, o riso pode vir a assumir um caráter revolucionário, minando as convenções cristalizadas e autoritárias que regem as esferas da arte, ou os domínios de determinada sociedade. Segundo Guillermo E. Hernández,

En la tradición occidental la sátira está asociada con una serie de figuras estereotipadas que son blanco habitual de hostilidad, humor ou indiferencia. Esas figuras negativas pueden hacerse remontar en última instancia a grupos o individuos marginales que a menudo son objeto de censura o maltrato. Las características atribuidas a lo marginal son naturalmente consideradas como desviaciones de la norma y se contraponen a los principios e comportamientos ideales defendidos por el grupo dominante. Así, los miembros estigmatizados de una sociedad pueden ser blanco del antagonismo o incluso del odio de mayorías que se sienten amenazadas [...]. Sin embargo una respuesta más común a lo marginal, cuando no es visto como una amenaza inmediata a los conceptos establecidos de poder y prestigio, son la censura, [...] o la indiferencia. Esas tensiones crean condiciones que le permiten prosperar a la sátira, por lo que ésta tiene

⁶¹ JOLLES, André. **Formas simples**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 211.

⁶² HANSEN, João Adolfo. Um nome por fazer. *Op. cit.* p. 35.

uma relación directa com la historia social. Es un género que – junto com otros com los que está estrechamente aliada: la comedia, el humor, la broma, la parodia, el ingenio, la ironía, etc. – incluye una variedad de mecanismos retóricos destinados a representar lo marginal.⁶³

2.2 Mikhail Bakhtin e a teoria do cômico: riso ambivalente e destronamento satírico

O riso pode ser considerado como uma forma incisiva de resistência a um determinado *status quo*, a uma ideologia vigente. Sua amplitude e relevância foram estudadas por Mikhail Bakhtin⁶⁴. Em sua tese sobre François Rabelais, Bakhtin estabelece uma relação histórica entre cultura oficial e cultura popular. Seu propósito não seria a teorização sobre o cômico, mas sim, evidenciar os sentidos inerentes ao uso de suas formas – o riso e a cosmovisão carnavalesca – no decurso histórico, pelas classes subalternas.

A partir desse ponto nodal, Bakhtin elabora um painel histórico de arcabouços cômicos alternativo àquele inerente ao poder dominante da Idade Média. Nessa extensa pesquisa, em que se vale de determinadas manifestações ritualísticas, espetáculos públicos, óperas cômicas de natureza variada e uma pluralidade de formas inerentes ao vocabulário familiar e licencioso, Bakhtin percebe a oposição entre os modelos culturais vigentes na Idade Média. De um lado, tinham-se certos modelos unilaterais fixados no dogmatismo sacro e, de outro, uma cultura popular espontânea, que exprimia uma visão do mundo alternativa, expressa na libertação do riso e da festa carnavalesca. Segundo Bakhtin,

O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro de sua

⁶³ HERNÁNDEZ, Guillermo E. La sátira: una introducción. *Op. cit.* p. 17.

⁶⁴ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** Trad. Yara Frateschi. São Paulo – Brasília: Hucitec – Editora da Unb, 1999.

diversidade, essas formas e manifestações – as festas públicas e carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc. – possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível.⁶⁵

Nos sombrios tempos medievais, nenhuma festa ou rito sagrado era realizado sem a intervenção do riso e de certos elementos que articulavam sua funcionalidade cômica – tais como o carnaval, os festejos populares, os ritos civis. Tais ritos e espetáculos cômicos ofereciam uma visão do mundo e do homem dissociada da Igreja e do Estado, ou seja, ao lado do mundo oficial e dogmático, erguia-se a sua réplica desmitificadora. Um segundo universo e uma segunda vida eram percebidos através dessa realidade dual.

Manifestação da vivência quotidiana e apresentada com base nos seus elementos populares, o carnaval, na opinião de Mikhail Bakhtin, ignorava a distinção entre público, atores e representação – no caso o palco. Calcado nos ideais do riso, da liberdade e da renovação universal, a festa carnavalesca não era assistida pelos expectadores, mas sim plenamente vivenciada. Além disso, tais manifestações festivas sempre tiveram um conteúdo essencial e exprimiam uma visão do mundo que se projetava como uma fuga provisória dos moldes impostos pelas instituições hierárquicas. Bakhtin não deixa de evidenciar que

[...] as festividades, em todas as suas fases históricas, ligaram-se a períodos de crise, de transtorno, na vida da natureza, da sociedade e do homem. A morte e a ressurreição, a alternância e a renovação constituíram sempre os aspectos marcantes da festa. E são precisamente esses momentos – nas formas concretas das diferentes festas – que criaram o clima típico da festa.⁶⁶

⁶⁵ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** *Op. cit.* p. 4.

⁶⁶ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** *Op. cit.* p. 8.

No carnaval da Idade Média é que a festa alcançava um patamar de elemento renovador, aliado aos fins superiores da existência humana. Tais atitudes estão vinculadas, segundo Bakhtin, à liberdade concebida ao riso festivo:

A Idade Média, com maiores ou menores restrições, respeitava a liberdade do gorro burlesco e concedia ao riso e à palavra cômica direitos bastante amplos. Esta liberdade limitava-se às festas e às recreações escolares. O riso medieval era um riso de festa. Eram famosas a “ festa dos bobos” e a “festa do burro”, [...] celebradas pelo baixo clero nas próprias igrejas. Muito característico era o *risus paschalis*, o riso da Páscoa. Durante o tempo da Páscoa, a tradição permitia o riso nos santuários. O pregador permitia-se as brincadeiras ousadas, anedotas alegres do púlpito da igreja a fim de suscitar o riso entre os paroquianos, o que era um renascimento alegre depois dos dias de aflição e jejum. [...] Ao lado disso fora criada uma imensa produção (em termos de volume) de canções [...] especiais nas quais o tema sagrado da natalidade se entrelaçava com os motivos populares da alegre morte do velho e do nascimento do novo. A zombaria [...] daquilo que era velho [...] se tornou um dos gêneros mais populares da canção revolucionária de rua [...].⁶⁷

O caráter festivo da época medieval, demarcado pelo triunfo da liberação – embora efêmera – do regime dominante, da abolição das relações hierárquicas entre os homens e as instituições, dos privilégios e tabus, acabou por acarretar uma espécie de renascimento, propiciando às camadas populares o acesso – mesmo que temporário – “[...] no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância”.⁶⁸ As barreiras sociais eram dissolvidas, permitindo aos indivíduos que estabelecessem relações inovadoras e verdadeiramente humanas com seus semelhantes. Nesse ambiente festivo, “[...] a alienação desaparecia provisoriamente. [...]. O ideal

⁶⁷ BAKHTIN, Mikhail. Da pré-história do discurso romanesco. In: **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Augusto Góes Júnior [et. alii.]. São Paulo: Editora da Unesp – Hucitec, 1988, p. 387-388.

⁶⁸ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. *Op. cit.* p. 8.

utópico e real baseavam-se provisoriamente na percepção carnavalesca do mundo [...]”.⁶⁹

Na concepção bakhtiniana, a cosmovisão carnavalesca se opõe a toda e qualquer idéia de acabamento, imutabilidade e pretensão de se atingir a perfeição totalitária. Ela manifesta-se através de formas dinâmicas e mutáveis e, por isso, suas formas cômicas são impregnadas por um teor de renovação e de relativização das verdades e estatutos perniciosos erigidos pelo poder dominante e conservador. Para Bakhtin, a ótica do risível e do carnaval se caracterizam, sobretudo,

[...] pela lógica original das coisas “ ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se, de certa forma [...], como um “mundo ao revés”.⁷⁰

Mas o riso carnavalesco, nas intuições bakhtinianas, se caracterizaria por apresentar uma natureza complexa e de caráter ambivalente. Nesse sentido, o riso não se constituía em uma reação individualista diante de determinados fatos. Por apresentar uma essência análoga àquela do carnaval, esse riso conseguiria atingir todos os indivíduos e, sobretudo, a realidade factual circundante. Na sua ambivalência, o mundo é percebido no seu relativismo festivo. Seu caráter utópico era alegre, mas ao mesmo tempo sarcástico. De negação e afirmação. Um riso que amortalha e ressuscita. “Por isso, como a peste e como a fome, [...] é guerra caritativa: fere para curar”.⁷¹

⁶⁹ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** *Op. cit.* p. 9.

⁷⁰ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** *Op. cit.* p. 10.

⁷¹ HANSEN, João Adolfo. Um nome por fazer. In: **A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII.** *Op. cit.* p. 28.

O que Mikhail Bakhtin procura ressaltar é que o riso, inserido no âmago desse regime teocrático e feudal, celebrava e escarnejava em igual proporção. Tal atitude ambivalente se deve ao fato de que os aspectos cômicos e os aspectos sérios foram elevados a um mesmo patamar, uma vez que detinham permissão oficial homologada pelas instituições ortodoxas. Numa sociedade que ainda não fora deturpada pelo conflito das classes sociais ocasionado pela era do capital, o riso era detentor de uma concepção popular e universal que se exprimia pela oposição aos dogmas impostos pela cultura oficial dominante, cuja seriedade sempre incutiu temor, restrição e intimidação às camadas populares. Oposição, mas não recusa, pois o

[...] verdadeiro riso ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o [...] do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos do medo ou intimidação. Do didatismo, da ingenuidade, das ilusões, de uma nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento estúpido. O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana. Ele reestabelece essa integridade ambivalente.⁷²

O caráter ambivalente de renovação expresso pelo riso carnalizado fundamentava-se, sobretudo, na faceta hiperbólica das imagens corpóreas e materiais. Dessa forma, Bakhtin utiliza a nomenclatura de “realismo grotesco” para melhor definir um propósito expositivo em que os princípios material e corporal figuravam como essência universal, festiva e benfazeja, constituindo, portanto, um *corpus* popular, genérico e, acima de tudo, inacabado. As formas da cultura cômica popular da Idade Média

[...] tinham uma relação capital com o tempo, a mudança e o devir. Elas destronavam e renovavam o poder dirigente e a verdade oficial. Faziam triunfar o retorno de tempos melhores, da abundância universal e da justiça. A nova consciência histórica se preparava

⁷² BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** *Op. cit.* p. 105.

nelas também. Por esse motivo, essa consciência encontrou sua expressão mais radical no riso.⁷³

Esse riso ambivalente expunha uma imagem exagerada da realidade para, em seguida, travesti-la de uma satisfação moral e fustigá-la por intermédio da caricatura e da ridicularização. Mas o exagero dos aspectos vis – até as raias do impossível e do monstruoso – pelo rebaixamento também apresentava uma ambivalência regeneradora. O caráter baixo e a degradação são tidos como novas formas de recomeço.

Contudo, o princípio popular da ambivalência foi sendo minado, gradativamente, com a evolução das épocas. O sistema feudal, com sua concepção metafísico-religiosa, caracterizava-se, nas palavras de Arnold Hauser⁷⁴, por ser detentor de um espírito não dinâmico. Em suma, esse período, curvado à sombra das sanções impostas pela Igreja católica medieval realiza, na opinião de Hauser, o fechamento do ciclo de ruralização da cultura iniciado em fins da Antigüidade clássica. Nessa sociedade estática, desprovida de moeda corrente e sem atuação comercial, a propriedade fundiária torna-se a única fonte de renda; a única riqueza. Com efeito, o pensamento humano é condicionado a permanecer num círculo restrito – e irrisório – que não projeta nada do que possa vir a ser um ideal mais abrangente. A produção econômica não almejava perspectivas de lucro, visando, única e exclusivamente, a demanda das necessidades individuais.

De certa forma, em uma estrutura social demarcada pela inflexibilidade econômica, em que a ascendência de uma classe para outra é praticamente impossível, Arnold Hauser evidencia que

⁷³ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. *Op. cit.* p. 85.

⁷⁴ HAUSER, Arnold. **A Idade Média**. In: **História social da arte e da literatura**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 181.

[...] o espírito de racionalismo, a compreensão de métodos exatos de produção e a capacidade para especular em números estão totalmente ausentes da vida econômica, e assim como, de um modo geral, as pessoas não possuem uma intuição especial para lidar com números, para realizar avaliações precisas em termos de tempo e quantidade na vida cotidiana, também nessa época são desconhecidas todas as categorias de pensamento baseadas nos conceitos de mercadoria, moeda e lucro. Numa palavra, falta-lhe o dinamismo intelectual traduzido pela idéia competitiva. Que uma disposição de espírito pré-individualista esteja de acordo com uma economia pré-capitalista e pré-racionalista é tudo que há de mais facilmente explicável na medida em que o individualismo já contém em si o princípio de competição. A idéia de progresso é completamente desconhecida nos primeiros tempos da Idade Média; não existe a compreensão do que é novo e, pelo contrário, empenha-se em preservar o que é velho e tradicional.⁷⁵

Tais concepções sofrem uma abrupta mudança a partir do século XVII e o riso, juntamente com sua ambivalência hiperbólica, começa a definhir. Com o advento do Racionalismo e da sociedade burguesa, os gêneros elevados, que no período renascentista tinham assimilado as formas populares, começam a abominar a influência do cômico, relegando-o a um patamar inferior. É nesse período que o riso tira sua máscara jocosa e alegre e passa a ensejar reflexões sobre o mundo e os homens com a crueldade da sátira. Ao riso carnavalesco, extinto em sua quase totalidade na era moderna, sobrepõe-se o cômico burguês: amargurado, sarcástico, revoltado e melancólico.

Para Mikhail Bakhtin, a sátira reveste certas imagens de um sentido reprovador. A natureza positiva de uma imagem carnalizada é subordinada ao fim negativo da exposição puramente ridícula e simples. Ou seja, a sátira articula-se como um ponto de vista originado a partir de uma perspectiva econômico-burguesa. O princípio popular coletivo cede lugar ao princípio material burguês que preside a sociedade de classes.

⁷⁵ HAUSER, Arnold. *A Idade Média. Op. cit.* p. 183.

Nessa perspectiva, o contato livre e familiar, assim como a universalidade já não encontram mais terreno nos domínios da sátira. O riso satírico é sentencioso, despido da ambivalência renovadora. As concepções hiperbólicas do grotesco, no âmbito da sátira, tornam-se somente manifestações imagéticas inferiores e de matizes hostis. A sátira não edifica nenhum princípio regenerativo, pois seu enfoque é restrito, dirigido contra certos fenômenos negativos de uma determinada realidade, jamais contra a universalidade móvel da existência humana. Seu intuito é fazer *tabula rasa* e destruir, aniquilar determinada ordem ou regime. A utopia da negação satírica, segundo Bakhtin, jamais vem associada à afirmação de um novo nascente.

Desprovido do caráter da ambivalência, o riso satírico associa-se à zombaria plena, ao riso de rejeição que é demarcado, sobretudo, pela derrisão. Uma modalidade de riso análoga àquela que Vladimir Propp caracteriza como “riso maldoso”. Nesse riso pernicioso, “[...] os defeitos, às vezes mesmo só aparentes, imaginados ou inventados, são aumentados, inflados, alimentando assim os sentimentos ruins e a maledicência.”⁷⁶ Um riso desprovido de impulsos nobres – para usar uma expressão de Propp – e que “não suscita simpatia”.⁷⁷

Nas intuições de Bakhtin, a sátira seria uma forma de ataque condicionada a particulares discerníveis e historicamente genuínos. Opinião similar a de Bakhtin é expressa por Guillermo Hernández, sobretudo quando afirma que o riso punitivo seria uma forma de contestação inerente a certos grupos marginalizados pelo poder regente de uma determinada ordem social. Nesse sentido, a sátira, embora muitas vezes camuflada por técnicas narrativas de dissimulação, construiria um discurso apocalíptico destinado ao

⁷⁶ PROPP, Vladimir. O riso maldoso. O riso cínico. In: **Comichidade e riso**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992, p. 159.

⁷⁷ PROPP, Vladimir. O riso maldoso. O riso cínico. *Op. cit.* p. 159.

ataque mordaz; visando a atingir somente um plano restrito, menos abrangente. Como bem afirma Hernández,

[...] el ataque satírico tiene el propósito primario de ridicularizar e invalidar las interpretaciones y los principios normativos de víctimas que son retratadas con desprecio. Em consecuencia, el autor de la sátira es percibido a menudo como un subversivo cuyo arte representa una norma valorativa opuesta, incompatible y abrumadora que desafía la legitimidad de figuras y valores normativos muy estimados. En la historia de la literatura hay muchos autores de sátiras que fueron censurados, castigados, exilados e incluso asesinados por ridicularizar las creencias y los atributos de figuras o grupos poderosos.⁷⁸

Enfim, a sátira seleciona, cuidadosamente, dados da vivência humana e exprime julgamentos morais sobre o *ethos* social reinante. Tal engenho satírico seria a luta cômica de duas estruturas sociais: uma tida como ideal e outra mascarada pela normalidade absurda. Conflito esse que seria focado pelo prisma duplo das projeções da moralidade e do senso da fantasia grotesca. No entanto, o ataque satírico se tornaria ineficaz quando não conseguisse mais sustentar seu tom fantasioso e hiperbólico, uma vez que a sátira não se assenta nas balizas do realismo “[...] porque tem direção referencial, estando em sua constituição operado o verossímil como caricatura, monstruosidade”.⁷⁹

Inserido no bojo da ficção brasileira pós-64, *A região submersa*, atestado de inconformismo, também tenciona expressar um “olhar às avessas” como forma de oposição a um regime autoritário. A militância satírica da prosa de Tabajara Ruas, por um lado pautada pela transgressão das normas estilísticas do gênero policial e, por outro, devota do riso rebaixador, insere-se, dessa forma, nos paradigmas da sátira depreciativa enunciados por Mikhail Bakhtin e Guillermo Hernández.

⁷⁸ HERNÁNDEZ, Guillermo E. La sátira: una introducción. *Op. cit.* p. 21-22.

⁷⁹ HANSEN, João Adolfo. Um nome por fazer. *Op. cit.* p. 69.

Com efeito, o tom zombeteiro e agressivo, orquestrado por Ruas, destila sua verve cáustica contra um alvo bastante específico: a conjuntura ditatorial e os altos escalões da elite e da política nacional. Os mesmos que homologaram a abertura do país para o capital oriundo dos Estados Unidos. Um modelo de sociedade que a intelectualidade brasileira abominou, pois como lembra Walnice Nogueira Galvão, isso não era um anseio coletivo, já que “[...] não se queria o país nem tão rico nem tão capitalista selvagem; apostava-se em alguma variante do socialismo, ou no mínimo do não alinhamento; e certamente igualdade com fraternidade era o que se desejava”.⁸⁰

⁸⁰ GALVÃO, Walnice Nogueira. As falas, os silêncios. In: **Desconversa**: ensaios críticos. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1998, p. 47.

3 SOBRE A FUNÇÃO IDEOLÓGICA DO GÊNERO POLICIAL: VESTÍGIOS HISTÓRICOS

Sim, nós acreditamos que o romance policial inglês [...] deve narrar a descoberta de um crime através de um processo metódico e racional. A ação, em nossos livros, se desenvolve numa sociedade de hierarquias definidas, em que a paz e a ordem são a norma. O detetive, seja um investigador particular como Hercule Poirot, seja um inspetor da *Scotland Yard*, [...] trabalha em defesa dessa sociedade cujos valores respeita e aceita. Mas, se a ordem e a paz são a norma, isto não significa que loucura, violência e corrupção não existam. Apenas são apresentadas sem a ênfase – sorri amistosamente – dos americanos.

Rubem Fonseca – *Romance negro*

3.1 Antecedentes e pistas: esmiuçando conceitos

As definições teóricas que almejam dar conta sobre a gênese do romance policial são, relativamente, conflituosas e discrepantes. Entretanto, em sua maior parte, essas formulações intelectuais parecem convergir para um consenso: que tal modalidade fictícia foi concebida por Edgar Allan Poe, em abril de 1841. Após publicar o conto *Os crimes da rua Morgue*, no *Graham's Magazine* da Filadélfia, Poe teve seu nome vinculado à inauguração do gênero policial em seu primeiro momento, apresentado sob a forma de romance de enigma. Mas a querela envolvendo alguns eruditos literários tem persistido através dos tempos, uma vez que determinados historiadores da ficção detetivesca, em suas intuições, procuram atestar que a origem de tal gênero romanesco poderia ser atribuída a outros autores – oriundos de épocas anteriores àquela em que Poe viveu – e ainda, como sendo o gênero policial um produto resultante do desdobramento de outros gêneros narrativos. Essas correntes da historiografia detetivesca vêm sustentando a tese de que os elementos constituintes das histórias de detetive – enigma, mistério e lógica dedutiva – já estariam codificados em literaturas tão antigas quanto a Bíblia Sagrada e, nesse caso, Poe não seria o fundador do gênero policial, mas sim seu proponente mais relevante.

Essa, por exemplo, é a opinião formulada pela dupla de ficcionistas e teóricos franceses da narrativa policial, Pierre Boileau e Thomas Narcejac.⁸¹ Para esses autores, as raízes enigmáticas que permeiam a literatura policial no decurso histórico, apresentam profundas ramificações com os diversos gêneros literários: da tragédia de Édipo, de Sófocles, (no momento em que ele é interrogado pela Esfinge) às aventuras dos príncipes de *Sarendipity* – fábulas persas que inspiraram Voltaire a criar, em 1747, aquele que é apontado como o primeiro detetive do ocidente, Zadig, e cuja aparição se dá no conto intitulado *O cão e o cavalo* – seriam exemplos perfeitos de narrativas policiais. De fato, essas fabulações, elaboradas em diferentes estilos de épocas, possuem no obscuro objeto do enigma seu ponto fulcral, ou seja, tais arquiteturas narrativas têm início na apresentação de um enigma e terminam no exato momento de sua elucidação.

De qualquer modo, como evidenciam Boileau e Narcejac, Edgar Allan Poe, apesar de ser considerado por uma significativa gama de estudiosos como sendo o criador desse gênero, “[...] não forjou o romance policial. Divulgou-o, ajudado pelas circunstâncias”.⁸² Nesse sentido, para a dupla de estudiosos franceses, os elementos intrínsecos constituintes do paradigma investigativo da narrativa policial sempre estiveram dispostos em uma série de relatos ao longo do decurso histórico, uma vez que os mecanismos inventivos empregados por essa modalidade romanesca, que mimetiza uma história de conjetura em estado puro,

[...] são contemporâneos do próprio homem. Mas esses mecanismos, porque têm funcionado espontaneamente desde a aurora dos tempos, têm passado despercebidos. O primitivo que inventou a roda, o anzol, a alavanca, não sabia que pensava corretamente. Foi preciso esperar Aristóteles para ter uma lógica, Descartes para ter um método, Claude Bernard para ter uma epistemologia. Não há uma história da consciência, mas uma história da tomada de consciência. Foi preciso

⁸¹ BOILEAU, Pierre & Thomas, NARCEJAC. **O romance policial**. Trad. Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991, p. 14.

⁸² BOILEAU, Pierre & Thomas, NARCEJAC. **O romance policial**. *Op.cit.* p. 13.

muito tempo para que se compreendesse o que é uma investigação, quando a investigação é o passo mais natural do espírito humano.⁸³

Nesses termos, parece evidente que Poe não erigiu o arcabouço narrativo policial, mas apenas dispôs seus elementos intrínsecos – fundados na lógica da *ratio* – em uma ordem e foi auxiliado, sobretudo, pela conjuntura social de sua época, ou seja, o panorama ocidental europeu do século XIX. As condições que teriam propiciado a Edgar Allan Poe a invenção desse gênero também foram enumeradas, segundo Boileau e Narcejac, por todos aqueles – teóricos ou historiadores da ficção detetivesca – que ambicionam explicar a gênese do romance policial.

O primeiro fator condicional a reter estaria associado ao surgimento das metrópoles. Um momento histórico conturbado, em que uma nova realidade, deflagrada pela Revolução Industrial, impôs novos delineamentos na vida social urbana. Os contornos desse cenário caótico focalizavam o crescimento desenfreado da vida comercial e fabril das urbes metropolitanas, com suas fachadas e labirintos opressivos onde perambulavam uma multidão sem rosto, parias do tráfego ameaçador das ruas.

Inserido no caleidoscópio das ruas de Paris ou Londres, cidades industriais consideradas vitrines do capitalismo incipiente, o homem já começa a dar mostras de desvio de conduta em relação aos padrões institucionalizados pela nova ordem burguesa. A conseqüente emergência do desemprego acentua ainda mais as disparidades sociais, erigindo uma sociedade hierárquica, habitada pelas camadas setoriais da pequena burguesia e, ainda, por uma legião de míseros indivíduos que se movem nos (des)caminhos do submundo. Um cortejo de miseráveis, que experimentam a sensação da liberdade propiciada pela obscuridade, dissimulados no cotidiano das grandes metrópoles. E a sensação do anonimato conduz à

⁸³ BOILEAU, Pierre & Thomas, NARCEJAC. **O romance policial**. *Op.cit.* p. 12.

corrupção e ao crime. Esse homem, emergente de uma massa amorfa metropolitana que sobrevive à margem dessa estrutura capitalista e arbitrária – que propicia a ascensão de certos indivíduos e a falência moral e social de outros – está a um passo de vir a tornar-se um inimigo público. Um criminoso que desperta medo, repugnância e, ao fim e ao cabo, ameaça e conspira contra a lei e a ordem estabelecidas.

Com efeito, o crescimento desenfreado do crime nas metrópoles do século XIX já não podia ser ignorado. E a imprensa jornalística surge para conceder ênfase a esse problemática. Walter Benjamin percebe a importância desse novo *media*, enfatizando que os jornais aparecem em grandes tiragens, acarretando uma quebra ostensiva da oralidade discursiva, uma vez que nesse contexto conturbado, nenhum indivíduo tem mais facilmente qualquer coisa para poder contar a outro. “Há uma espécie de concorrência histórica entre as várias formas de comunicação; na substituição da mais antiga relação comunicativa pela informação, da informação pela sensação”.⁸⁴

A circulação de jornais aumenta gradativamente, as tiragens atingem números exorbitantes e deflagram o interesse da população pelos chamados *fait divers* – dramas individuais, cenas cotidianas descritas por repórteres inconvenientes.

Esse fascínio pelo infortúnio alheio, aliado ao sentimento de violação da privacidade individual são, basicamente, os elementos que produzem o deslumbramento que a prosa jornalística do século XIX exercia sobre o público leitor, massas ávidas por textos de apelo popular e sensacionalista, tais como crimes hediondos e inexplicáveis. Como nota Ricardo Araújo, o “[...] espaço do jornal passa a ser [...] uma transposição metalingüística do meio

⁸⁴ BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo – Obras Escolhidas III**. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 106.

social, do espaço urbano para o meio da informação. É nesse quadro privilegiado que o *flâneur* [...] torna-se ao mesmo tempo observador e observado”.⁸⁵ Da condição de contemplador da realidade cotidiana, o homem também passará a ser vislumbrado pela realidade tecnocrática e monetária dos veículos jornalísticos que, visando cativar as camadas sociais, não hesitam em utilizar certos mecanismos de persuasão para elevar ainda mais as suas tiragens.

Nesse caso, a informação jornalística, agora representante do pragmatismo e do liberalismo econômico irá permitir, ao mesmo tempo, a contemplação e a catarse coletiva do caos urbano. Dessa maneira, o que se vê não é somente a proliferação de melodramas sobre assassinatos, mas sim, o caráter extraordinário que o jornal concebe a esses crimes. Envolto numa aura de sensacionalismo, tais atos criminosos, decalcados da realidade factual, têm sua complexidade brutal ampliada. Com sua linguagem direcionada para a vertente do mistério e do desconhecido, a imprensa jornalística consolida sua imensa popularidade, arregimentando para si um grande número de leitores informes e justificando a premissa de que péssimas notícias aguçam mais o interesse da população e, conseqüentemente, são mais lucrativas. Enfim, o jornal também irá fornecer subsídios para a eclosão dos folhetins, fabulações que se articulavam com os mesmos elementos de apelo popular presentes nos textos jornalísticos os quais povoavam o imaginário das massas.

Um terceiro fator estaria relacionado ao campo filosófico do Positivismo, cujas teorias forneceram respaldo para o surgimento dos dois últimos fatores responsáveis pela gênese dessa modalidade ficcional: a criação do sistema judiciário e o aparecimento da vigilância policial. O sistema

⁸⁵ARAÚJO, Ricardo. **Edgar Allan Poe**: um homem em sua sombra. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 71.

filosófico positivista, que pregava que todos os fenômenos – inclusive o homem – seriam regidos por leis e, portanto, explicáveis, começa trazer à luz uma série de modelos científicos e soluções alternativas para a problemática instaurada no cerne da sociedade dos noventa. Uma das formulações propugnadas por essa nova doutrina do pensamento científico relacionava-se às formas de visualizar o homem marginalizado, agora visto sob o prisma do desajuste social. Um indivíduo que deveria ser reeducado mediante certas normas e preceitos punitivos, para, *a posteriori*, vir novamente a ocupar um espaço na sociedade. E a maneira de efetivar esse novo alinhamento social do homem deveria passar por uma etapa de privação da sua liberdade individual.

Assim, com a criação do poder judiciário, o crime deixa de ser considerado um delito individual e passa a associar-se à idéia de infração das leis estatais. Entretanto, a problemática suscitada pela criminalidade já não remetia apenas a questões de ordem psíquica e social, mas também éticas. Ao contrário da Idade Média, onde os atos criminosos eram vistos como delitos individuais isolados e os litígios tratados de forma direta, entre o injuriado e o injuriador, isso já não era mais possível nas sociedades do século XIX. Com as mudanças suscitadas pela doutrina capitalista, a idéia de crime, numa sociedade que marcha para o progresso, vai-se consolidando já não mais como ato nocivo praticado contra o indivíduo, mas contra uma organização social vigente.

Esse conseqüente temor perante os ataques contra o cotidiano privado burguês fez com que o Estado elaborasse, através da figura da polícia, métodos de vigilância e punição contra aqueles que atentavam contra a ordem burguesa. Esse é o momento em que se opera a fusão institucionalizada da polícia e da delinqüência, ou seja, quando a criminalidade vem a se tornar uma das engrenagens do Poder Judiciário. Inicialmente, a polícia era formada por ex-contraventores, indivíduos oriundos do universo

torpe dos criminosos, mas que conheciam os atalhos para elucidar os casos que lhes eram propostos. Contudo, se num primeiro momento, ocorria a aceitação pelos métodos empíricos e dissimulados empregados pela organização policial, logo a camada populacional tornou-se insatisfeita e temerosa para com uma instituição arbitrária, que jamais hesitava em empregar técnicas de investigação pouco ortodoxas para atingir seus propósitos. Como observam Boileau e Narcejac, a força policial, inicialmente

[...] política – tratava-se de acossar as pessoas comprometidas com o antigo regime, depois os que conspiravam contra o Império – [...] se organiza em um corpo poderoso sob as ordens da Propriedade. Seu modelo foi provavelmente Vidocq, o antigo forçado que se tornou policial. Mas era um policial sem gênio, [...] sem método. Apoiava-se em uma multidão obscura de delatores e contava mais com a denúncia do que com a dedução, para deter os culpados.⁸⁶

Esse estatuto de poder ambíguo, que utiliza a delinqüência como instrumento para auxiliar um aparelho policial repressor que trabalha com ela e contra ela, apenas demonstra que em uma estrutura social burguesa, quando o que está em jogo são os interesses do capital e da propriedade privada, já não há mais diferenças entre heróis e vilões. A esse propósito, convém citar a apreciação que o crítico e cineasta russo Sergei Eisenstein elabora acerca do gênero policial:

O gênero policial é o meio mais eficazmente comunicativo, o mais puro e elaborado entre todos os gêneros literários. É o gênero em que os meios de comunicação sobressaem ao máximo. É a forma mais aberta do “slogan” fundamental da sociedade burguesa sobre a propriedade. No início do século XIX, que coincide com o desenvolvimento da burguesia, quem se destaca como protagonista é o aventureiro, o criminoso – o Conde de Monte Cristo, Rocambole. Esses heróis estão ligados ao protesto romântico e portanto são magnânimos. A partir da segunda metade do século XIX, quem se converte em protagonista é o investigador, o tutor de patrimônio, o

⁸⁶ BOILEAU, Pierre & Thomas, NARCEJAC. **O romance policial**. *Op. cit.* p. 15.

que “pesca” os canalhas que ousam atentar contra a propriedade. A literatura policial é a literatura da propriedade.⁸⁷

Análoga às postulações de Sergei Eisenstein é a visão teórica – também de orientação marxista – desenvolvida por Ernest Mandel. Em seu estudo acerca do gênero policial, Mandel – que de certa forma retoma e desenvolve certas intuições propostas por Walter Benjamin⁸⁸ – utiliza-se do método dialético clássico apregoado por Marx para tratar o gênero policial muito mais como um fenômeno histórico-social, do que propriamente literário. Mandel afirma que não só houve uma evolução do gênero policial, mas tal mutação acompanhou, *pari passu*, todos os estágios avançados do modo capitalista de produção, bem como o desenvolvimento da ideologia burguesa e da história social do crime. Nas suas postulações:

O [...] romance policial deriva da literatura popular sobre “os bons bandidos”; de Robin Hood e Til Eulenspiegel, passando por Fra Diavolo, até Rinaldo Rinaldini, de Vulpius, e *Die Räuber* (Os bandoleiros) e *Verbrecher aus verlorener Ehre* (O criminoso da honra perdida), de Schiller. Porém, nisso houve um salto mortal dialético. O herói bandido do passado se tornou o vilão de hoje, e o representante da autoridade vilã do passado, o herói dos nossos dias.⁸⁹

Desse modo, a narrativa policial transitaria por algumas fases históricas, confluindo, sucessivamente, com o momento inicial e o auge do

⁸⁷ EISENSTEIN, Sergei Mijailovich. Mosaico de Sugestões sobre o gênero policial. Trad. Dirce Cortês Riedel. In: **Matraga**. v.2. n.4/5. janeiro/agosto. Rio de Janeiro: UERJ - IL, 1988, p. 49.

⁸⁸ Nas intuições filosóficas de Walter Benjamin, o gênero policial estaria fundamentado sob a égide do desenvolvimento do capitalismo nas sociedades modernas. Tal gênero romanesco centraria seu interesse, segundo Benjamin, na investigação dos vestígios deixados pelo criminoso na vastidão dos grandes centros urbanos. Esses vestígios estariam associados ao desejo burguês de imprimir marcas pessoais e afetivas – ao menos no interior de sua residência – a uma série de objetos, cujo propósito seria reagir contra a reificação operada pelo giro vertiginoso do sistema capitalista, que tudo converte em mercadoria, pulverizando a identidade das pessoas e dispersando seus rastros subjetivos nos labirintos metropolitanos. Ver mais em BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império. In: **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo – Obras Escolhidas III**. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 43-44.

⁸⁹ MANDEL, Ernest. **Delícias do crime: história social do romance policial**. Trad. Nilton Goldman. São Paulo: Busca Vida, 1988, p. 17.

sistema capitalista. Tais narrativas – passando do romance de enigma até culminarem com o *noir* e seus desdobramentos a partir do século XX – legitimariam o *status quo* do capitalismo e mesmo quando as posições entre investigadores e criminosos são invertidas, quando os âmbitos da classe elevada e do submundo se interpenetram, ou ainda, quando se acentua a descrença com relação à lei e às instituições estatais, o romance policial continua atuando como defensor da propriedade e da ordem burguesa. Sobre esse aspecto, Ernest Mandel evidencia que

Os “bandidos nobres” dos nossos dias, contudo, são rebeldes sem causa, desiludidos e cínicos. Mesmo quando sabem o que estão combatendo [...], não têm noção *do que* estão combatendo, ou o que é pior, sabem que estão lutando por nada. Não acreditam mais em coisa alguma, exceto talvez na possibilidade de encontrarem um determinado nicho de felicidade social a curto prazo. A rebelião que sentem vem da amargura e não da esperança; não de amor pelo oprimido, mas do ódio pela opressão; de uma rejeição da sociedade como ela é, mas não de qualquer conceito sobre a possibilidade de substituí-la por uma melhor. [...] Eles certamente não serão os arautos de uma revolução [...].⁹⁰

Outro ponto de vista que expressa similitude com as idéias desenvolvidas por Mandel é o de Vittorio Brunori. Na opinião de Brunori, a narrativa policial – desde sua forma primordial – também funcionaria como exaltação triunfante de um regime social vigente, não perturbando e, tampouco, almejando subverter tal ordem estatal:

Desde los generosos polizontes de Gaboriau, siempre dispuestos a elogiar las estructuras del sistema, hasta los sádicos detectives de Spillane, no menos inclinados a servir al “bien” aunque sea con los medios menos ortodoxos, la producción policiaca se basa en bloque en un común denominador absolutamente invariable, es decir, su pasiva aceptación y alevosa garantización del orden existente, considerado como Orden Eterno.⁹¹

⁹⁰ MANDEL, Ernest. **Delícias do crime**: história social do romance policial. *Op. cit.* p. 209-210.

⁹¹ BRUNORI, Vittorio. El embuste se tiñe de “amarillo” : repaso al mundo de los detectives, de los espías y de los policías con un corazón de oro. In: **Sueños y mitos**

Enfim, pautada na ideologia burguesa e originada pela conjunção das circunstâncias enumeradas por teóricos como Boileau e Narcejac, a narrativa policial, desde sua origem no início do século XIX até a eclosão do *noir* americano e seus epígonos, tem se caracterizado por retratar os conflitos materiais que se dão entre os indivíduos e a estrutura social capitalista. Nesse sentido, a conseqüente criminalização de tais conflitos será o fator determinante que impulsionará a narrativa policial ao propósito lógico de defesa e manutenção da propriedade privada. Pois, como afirma Ricardo Piglia, o único enigma que esses romances “[...] propõem – e nunca resolvem – é o das relações capitalistas: o dinheiro que legisla a moral e apóia a lei é a única razão destes relatos onde tudo se paga.”⁹²

3.2 A trajetória da narrativa policial: do entrecho enigmático ao *noir* americano

3.2.1 O romance de enigma ou O triunfo do racionalismo positivista burguês

O romance policial em seu primeiro momento, denominado romance de enigma, oscilava sobre dois pólos constituintes de sua tessitura intrínseca: a vertente do mistério e a detecção racional. Esses dois elementos básicos, na opinião de Boileau e Narcejac, teriam originado, cada qual, uma tradição literária díspar. A ênfase no desconhecido e no crime tenebroso, valendo-se, sobretudo, das convenções estilísticas pertinentes ao folhetim popular teria engendrado a tradição francesa, que comportava nomes como os de Gaboriau e Maurice Le-blanc.

de la literatura de masas: análisis crítico de la novela popular. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980, p. 114.

⁹² PIGLIA, Ricardo. Sobre o gênero policial. In: **O laboratório do escritor**. *Op. cit.* p. 80.

Na contra-corrente desses modelos temáticos franceses teria se originado a escola anglo-saxã, representada por Poe e seu *Chevalier* C. Auguste Dupin, mas que também comportaria nomes como os de Arthur Conan Doyle – com seu excepcional e requintado investigador *fin-de-siècle* Sherlock Holmes –, G. K. Chesterton e Agatha Christie. Uma tradição que priorizava as peripécias investigativas de seus detetives. Contudo, tanto a tradição francesa quanto a inglesa teriam um ponto de convergência: a predileção por modelos narrativos centrados no fetiche do pensamento analítico, ou seja, fabulações que apresentavam enredo de detecção pura, voltados exclusivamente para a decodificação de mistérios, sendo a tônica o raciocínio lógico e puramente dedutivo. No dizer de Ricardo Araújo, os métodos empregados por aquele que é tido como o arquétipo do detetive ficcional – o investigador de Poe, Dupin – permitem evidenciar que

[...] o homem analítico [...] não se contenta apenas com a engenhosidade. Assim [...] desmascara os fracassos dos métodos utilizados pelos detetives vidocquianos. Poe pensará como criminoso, colocar-se-á na posição de bandido, de ladrão, de estrangulador. Lê bastante os jornais, para conhecer cenas inusitadas, estranhas, bizarras [...]. Acreditava que a descoberta de um segredo residia em descobrir o caráter especial, peculiar do objeto oculto. Era nesta falta de perspicácia da polícia [...] que residia o erro dos investigadores. Havia alguma coisa certa nos resultados obtidos por policiais como Vidocq, mas era muito pouco.⁹³

Assim, quando os assuntos criminais são submetidos aos mesmos processos analíticos de laboratório, a onipotência do pensamento racional se configura, portanto, no símbolo máximo da superioridade (e por que não, infalibilidade) desses investigadores de gabinete. Para tanto, esses argutos detetives, desprezando o empirismo vulgar da polícia, valem-se do chamado método hipotético-dedutivo, instigando o leitor a acompanhar seu raciocínio, desde a análise dos testemunhos e dos fatos, passando pela formulação das hipóteses e culminando no surpreendente desfecho. A investigação criminal é

⁹³ ARAÚJO, Ricardo. **Edgar Allan Poe: um homem em sua sombra**. *Op. cit.* p. 76-77.

vista como um jogo em que o melhor participante não é o mais disciplinado e sim, o mais perspicaz. Aquele que encontra a verdade nas coisas mais banais. Ou seja, como bem nota Umberto Eco, quando almejamos desvelar algo obscuro, precisamos supor que todos os fatos possuem uma lógica; “[...] a lógica que o culpado lhes impôs.”⁹⁴

Ao ater-se à análise dos três elementos intrínsecos constitutivos da poética do gênero policial – detetive, criminoso e vítima – Tzvetan Todorov⁹⁵ identifica que os pilares de todo romance de enigma estão fundamentados numa dualidade. Tais fabulações, na sua opinião, não desvelam propriamente uma história, mas sim duas: a narrativa do crime e a narrativa da investigação. Porém, ambas essas histórias não apresentam nenhuma convergência, pois o crime é sempre retratado como fato passado e as personagens, por sua vez, figuram como seres estáticos, que jamais agem. São pessoas invulneráveis perante as adversidades suscitadas por determinada realidade histórica; indivíduos excêntricos que elegeram o raciocínio e a reclusão como bandeira em sua cruzada contra o crime.

A argumentação de Todorov permite antever que, no romance de enigma, a vítima só existe para funcionar como mero pretexto para o embate intelectual travado entre as mentes do criminoso e do detetive. Ernest Mandel, ao que parece, retoma esse conceito desenvolvido por Todorov, mas relaciona-o com o campo de forças centrípetas que operam sob a superfície da sociedade burguesa. Dessa forma, Mandel afirma que a ficção policial analítica operaria uma reificação do ser humano, uma vez que nessa modalidade artística, os pormenores⁹⁶ – no caso as pistas e os objetos

⁹⁴ ECO, Umberto. **Pós-escrito a O nome da rosa**. *Op. cit.* p. 46.

⁹⁵ TODOROV, Tzevetan. Tipologia do romance policial. In: **As estruturas narrativas**. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 98.

⁹⁶ De certo modo, pode-se perceber que o policial clássico dos novecentos articula sua intriga a partir da idéia dos pormenores narrativos, “unidades temáticas” que receberam a denominação, por parte de Bóris Tomachevski, de “motivos associados”.

deixados pelo criminoso – desempenham um papel muito mais relevante do que os próprios indivíduos, pois tudo se resolve a partir de uma disposição lógica de pressupostos, hipóteses e deduções, tendo, na figura do investigador racionalista, a imagem do bom protetor do *modus vivendi* burguês. Reiterando a premissa de que o “elemento” vítima só se faz presente na intriga do romance de enigma com a simples função de deflagrar a investigação, Mandel comenta:

A transformação do crime, se não dos próprios problemas humanos em “mistérios” que possam ser solucionados, representa uma tendência comportamental e ideológica típica do capitalismo. No mercado, os proprietários de bens se relacionam entre si somente através da troca. Desta forma, suas relações se tornam alienadas e materializadas; tornam-se apenas relações entre coisas – que se refletem até na linguagem. [...] Portanto, todas as relações humanas na sociedade burguesa tendem a se tornar quantificadas, mensuráveis e empiricamente previsíveis. São divididas em componentes e estudadas como se estivessem sob um microscópio (ou através de um computador), como se fossem substâncias físicas como um pedaço de metal ou uma matéria química, ou fenômenos objetivos como as flutuações do preço das ações de uma companhia no mercado. A mente analítica tem domínio sobre a mente sintética.⁹⁷

3.2.2 O *noir* americano ou A lógica do materialismo brutal

As relações materialistas serão potencializadas com o surgimento do gênero *noir*. Tal modalidade fictícia teve seu apogeu nos Estados Unidos, embora o termo – *noir* – tenha se originado na França, a partir da coleção *Série Noire*, criada por Marcel Duhamel e comercializada em 1945 pela Editora Gallimard, que veio a divulgar boa parcela da ficção produzida por

Motivos associados, segundo concepção do teórico russo, seriam os índices disseminados no texto e que se configuram como imprescindíveis para o entendimento da história ficcional. A conseqüente exclusão – ou omissão – dessas partículas temáticas pode acarretar uma danificação na estrutura da fábula, dificultando sua compreensão por parte do leitor. Ver mais em TOMACHEVSKI, Bóris. Temática. In: **Teoria da Literatura: formalistas russos**. Trad. Regina Zilberman [et. alii.]. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 172-184.

⁹⁷ MANDEL, Ernest. **Delícias do crime: história social do romance policial**. *Op. cit.* p. 38-39.

autores norte-americanos. Muito diferente das tramas enigmáticas, que centravam seu interesse nos métodos racionais empregados na elucidação de delitos criminosos, nessa modalidade romanesca o que irá predominar é a ação e a brutalidade. Como diz Tzvetan Todorov, o *noir*

[...] é um romance que funde as duas histórias ou, por outras palavras, suprime a primeira e dá vida à segunda. Não é mais um crime anterior ao momento da narrativa que se conta, a narrativa coincide com a ação. Nenhum romance negro é apresentado sob a forma de memórias: não há ponto de chegada a partir do qual o narrador abranja os acontecimentos passados, não sabemos se ele chegará vivo ao fim da história. A prospecção substitui a retrospectiva. Não há história a adivinhar; não há mistério, no sentido em que ele estava presente no romance de enigma.⁹⁸

Interessando mais pela caracterização e atmosfera do que pela intriga, o *noir* deixa de lado os esquemas do *puzzle* e do quebra-cabeças intelectual, transpondo o crime para o ambiente das ruas sórdidas e do submundo metropolitano. Trata-se de uma fabulação em que o enigma já não desempenha função relevante, cedendo lugar às complicações, ao *imbróglio*, com predomínio da brutalidade excessiva e caracterizando-se, sobretudo, pela presença de um detetive truculento, cínico e pouco adepto às práticas do raciocínio lógico. Seu modelo seria norteado pelas obras de Dashiell Hammett e aquele que é tido como seu melhor discípulo, Raymond Chandler. Tais autores são os mais conhecidos da tradição dos *tough writers*, cujo estilo lacônico e coloquial da linguagem conserva parentesco com a escritura de Ernest Hemingway. Sobre o predomínio desse realismo rude, que se constituía na tônica de tais narrativas, Chandler teceu algumas ponderações em um texto de 1944, colocando o *noir* na condição de gênero homologado a partir do momento em que o crime organizado atinge sua plenitude. Tal mudança estética se deu com o aparecimento da ficção de Hammett, que teria sepultado as sutilezas do romance policial de enigma ao elaborar uma escrita ríspida, de acentuada referencialidade e direcionada

⁹⁸TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: **As estruturas narrativas**. *Op. cit.* p. 98-99.

[...] para pessoas que possuíam uma atitude perspicaz e agressiva perante a vida. Pessoas que não tinham medo do lado menos atraente das coisas; elas viviam nele. A violência não as fazia esmorecer; ela se encontrava logo ali, em suas ruas. Hammett devolvia o assassinato para o tipo de gente que o cometia por razões, não só para fornecer um cadáver; [...] Ele colocava essas pessoas no papel como elas eram e as fazia falar e pensar na linguagem que costumeiramente usavam para esses fins.⁹⁹

Desse modo, dentre os principais elementos que definiram os parâmetros da arquitetura romanesca *noir*, estão tramas obscuras e confusas em que a traição é moeda corrente. Basicamente narrados por uma voz neutra e distanciada, os entrecchos se articulam mediante o uso corrente do *flashback* e são sempre demarcados por uma orgia escatológica de crimes e cadáveres, bem como por personagens de moral ambígua, trágicos, imorais, deprimidos ao extremo e talhados pelo signo da violência e da barbárie. Somam-se a esses indivíduos, as autoridades corruptas e a presença, de praxe, da *femme fatale*, mulheres sedutoras e ardilosas que representam a dicotomia da imagem angelical e demoníaca da personalidade feminina, numa época em que as ilusões americanas estavam ruindo. De certo modo, isso foi motivado, inicialmente, pela acirrada competição econômica promovida pelos países europeus e sua política expansionista. Desejosos de novas colônias para fornecer matéria-prima e, conseqüentemente, consumir o produto manufaturado, tais países, em sua ânsia capitalista predatória, aceleraram a corrida armamentista, o que culmina no desencadeamento, em 1914, do primeiro conflito mundial e decreta a falência do otimismo utópico da *belle époque*. Com o término da guerra, após quatro anos, um angustiante clima de incertezas pairava sobre a Europa. Paralelamente, esse quadro sócio-econômico catastrófico, descrente dos sistemas político-filosóficos, e inquietante perante os valores de seu tempo, prepara terreno para o surgimento dos movimentos das Vanguardas.

⁹⁹ CHANDLER, Raymond. A simples arte de matar. In: **Armas no Cyrano's e outras histórias**. Trad. Beatriz Viégas- Farias. Porto Alegre: L&PM. 2001, p. 180.

Contemporâneo do Futurismo e do Dadaísmo, o movimento Expressionista, que teve origem na Alemanha no período compreendido entre 1910 e 1920, exerceu soberbo domínio no âmbito das artes do início do século XX. Segundo Gilberto Mendonça Teles¹⁰⁰ esse movimento priorizava a expressão das emoções interiores do artista, visões provenientes do fundo da alma e que se manifestavam por intermédio de recursos tais como a deformação, o grotesco, a estilização e a abstração para simbolizar os dramas subjetivos impregnados de morbidez e fatalismo – elementos tão do agrado da tradição romântica alemã. Com efeito, a literatura *noir* vai beber sofregamente na fonte cinematográfica expressionista, que foi a pioneira a retratar personagens angustiadas, encarceradas em atmosferas de penumbra, de nihilismo claustrofóbico e pontuadas, sobretudo, pelo sentimento de insanidade.

A outra fonte influente é literária. Emerge nos Estados Unidos a partir da década de 1920, quando popularizaram-se as chamadas *pulp fictions*, publicações baratas e sensacionalistas impressas em papel amarelado feito à base de fibra de polpa. As páginas dessas revistas revelaram ao público toda uma nova geração de escritores, capitaneada por Dashiell Hammett, Raymond Chandler e James M. Cain. *Black Mask* foi a mais famosa. Inicialmente, esse magazine publicava pequenas novelas policiais, mas logo evolui para o estilo *hard boiled*, isto é, ultra-violento. Essa transformação foi motivada, sobretudo, pela acirrada depressão econômica americana após o *crack* da bolsa de valores em 1929. Na América pós-depressiva, o *noir* encontrou um fértil terreno para prosperar. Inicialmente empregada para fins culinários, o futuro da expressão *hard boiled*, como observa Ruy Castro,

[...] parecia ser o de apenas designar ovos cozidos além do ponto. Mas, em fins dos anos 20, críticos literários passaram a usá-la para descrever o jeito rude, calejado e decidido dos personagens de Dashiell Hammett em suas histórias de mistério – o mesmo jeito, aliás, que Hammett usava para escrever, com seus verbos que

¹⁰⁰ TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1983, 7^a ed, p. 93.

pareciam sempre com pressa para chegar a algum lugar e substantivos com sublime desprezo pelos adjetivos. E, com isto, *hard-boiled* ganhou status e estilo.¹⁰¹

De certo modo, se a clássica narrativa enigmática do século XIX estava fundada sobre as bases de um monopólio capitalista que viria a ser consolidado somente mais tarde, o *noir* americano, surgido nos primeiros decênios do século XX, reflete um estágio da sociedade demarcado pela ascensão quantitativa do crime organizado, sobretudo, quando as facções criminosas consolidaram seus domínios, expandindo-se “[...] das margens da sociedade burguesa até o âmago de todas as atividades.”¹⁰²

Esse impulso criminal, *leitmotiv* da sociedade americana, estaria intimamente associado a uma concepção moralista calcada, especificamente, em raízes histórico-sociais de uma organização hierárquica cujos cidadãos – aristocratas e proprietários rurais – tomavam a lei nas próprias mãos, julgando-se no direito de exercer a justiça a qualquer custo. Nesse sentido, pode-se admitir que, entre o justiceiro do Oeste e o detetive particular urbano, existe uma linha de continuidade. Ambos obedeceriam a um código missionário, atuando como um Messias no intuito de resguardar uma determinada ordem – no caso, a propriedade privada burguesa. Como assinalam Boileau e Narcejac:

Do xerife que defende a lei de uma maneira desembaraçada ao caçador de prêmios que usa de todos os meios da violência e da astúcia para capturar a caça, não faltavam, na tradição do Oeste, os policiais-rufiães treinados para atirar primeiro. E quando a cidade grande sucedeu à pradaria, não fizeram senão prosperar, pois as extorsões de todos os tipos (prostituição, jogos, droga, etc.) desenvolveram-se à vontade, ao mesmo tempo que a corrupção, que

¹⁰¹ CASTRO, Ruy. O primeiro detetive fervido a 100°C: prefácio. In: HAMMETT, Dashiell. **Continental Op.** Trad. Ruy Jungmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 7.

¹⁰² MANDEL, Ernest. **Delícias do crime**: história social do romance policial. *Op. cit.* p. 59.

se tornava inevitável por um sistema político baseado na eleição em todos os graus.¹⁰³

A corrupção social e a brutalidade tornam-se, então, a quinta essência do gênero *noir*, cujo âmbito encontra-se regido por duas facetas: de um lado, tem-se um submundo torpe assolado por todos os tipos de vícios e crimes; de outro, o universo “respeitável” da ordem e da propriedade burguesa. Nesse universo de duplicidade e dissimulação, o detetive, “[...] figura quase romântica, empenhado numa cruzada contra esse câncer da sociedade, [...]”¹⁰⁴ acaba relegado à condição de mero empregado, um particular contratado por clientes de moral duvidosa, que buscam resultados quase imediatos. E esse detetive, que precisa sobreviver frente à vertigem dos novos tempos, é obrigado a ingressar nos domínios das ruas, a ser áspero, duro e descortês para com seus adversários provenientes do submundo. Vale-se, portanto, da violência e de meios ilícitos para desempenhar (sempre mediante remuneração) seu trabalho, mas sempre permanece fiel a seu código de honra pessoal: de proteger a legalidade e os valores da sociedade burguesa. Tal situação é assim enunciada por Ricardo Piglia:

[...] há um modo de narrar na *série noire* que está ligado a um manejo da realidade que eu chamaria materialista. Basta pensar no lugar que o dinheiro ocupa nesses relatos. Ou seja, basta pensar na complexa relação que estabelecem entre o dinheiro e a lei: em primeiro lugar, o que representa a lei só é motivado pelo interesse, o detetive é um profissional, alguém que faz seu trabalho e recebe um pagamento (enquanto no romance de intriga geralmente o detetive é um aficionado que se oferece “desinteressadamente” para decifrar o enigma); em segundo lugar, o crime, o delito, está sempre apoiado pelo dinheiro: assassinato, roubos, fraudes, extorsões, seqüestros, o elo é sempre econômico (ao contrário, outra vez, do romance de enigma, onde em geral as relações materiais aparecem sublimadas:

¹⁰³ BOILEAU, Pierre & Thomas, NARCEJAC. **O romance policial**. *Op.cit.* p. 58.

¹⁰⁴ HAINING, Peter. Introdução. In: **Noir americano**: uma antologia do crime de Chandler a Tarantino. Tradução. Ronaldo Sérgio de Biasi [*et alii.*]. Rio de Janeiro: Record, 1998, p. 9.

os crimes são “gratuitos”, justamente porque a gratuidade do móvel fortalece a complexidade do enigma).¹⁰⁵

O *roman noir* exacerbaria a lógica capitalista deflagrada pelo seu antecessor, o romance de enigma, convergindo, *a posteriori*, para uma modalidade ficcional nomeada por Piglia como “ficção paranóica”.¹⁰⁶ Nessa nova categoria narrativa, as maquinações deixam de ter aparências definidas – e por conseguinte, simplórias – passando a serem apresentadas sob uma ótica multifacetada. O inimigo já não se materializa em um indivíduo que pode ser vencido mediante o uso da violência indiscriminada – tiros e socos. A vida do detetive se tornou, gradativamente, mais complicada, uma vez que agora ele precisa lutar contra toda uma estrutura de poder dissimulada e complexa; etérea e não-palpável. Um sistema maligno que expande seus tentáculos por todos os segmentos da sociedade.

Uma maneira de se evidenciar tais afirmativas, nas palavras de Ernest Mandel, estaria centrada no tratamento concebido aos três elementos intrínsecos que regem a arquitetura policial romanesca de ambas as vertentes: os já citados detetive, criminoso e vítima. Tais elementos constitutivos teriam suas funções específicas borradas e tornadas, de certa forma, ambíguas, uma vez que, para Mandel, em um círculo social regido pelo lógica monetária, já não haveria uma distinção clara entre detetive, criminoso e vítima. Nessa perspectiva, a existência de heróis e vilões na sociedade capitalista seria algo difícil de delimitar, uma vez que a doutrina do capital ignoraria tais posições. Assim, a personagem principal do *roman noir* transitaria, com certa mobilidade, por essas três posições. O detetive, inicialmente vítima das ações criminosas pérfidas, abdica, conforme o desenrolar das circunstâncias, de sua condição ética e moral para sobreviver às maquinações impostas pelos

¹⁰⁵ PIGLIA, Ricardo. Sobre o gênero policial. In: **O laboratório do escritor**. *Op. cit.* p.79.

¹⁰⁶ PIGLIA, Ricardo. Letras Mestiças: Entrevista a Mauricio Montiel Figueiras. Trad. Sérgio Molina. In: **Folha de São Paulo, Mais!**, 15 de junho de 2003, p. 7.

traidores e pelo próprio sindicato do crime. Protegido por uma visão cínica de suas próprias motivações, o detetive é agora nivelado ao mesmo patamar do criminoso, e transforma o contraventor – e aqueles que julga serem contraventores – em vítimas de sua empreitada. Embora isso tudo não comprometa, de nenhuma forma, o estatuto moral do romance policial, que conforme Mandel, constituiu-se “ [...] no império do final feliz – onde o criminoso é sempre apanhado, a justiça é sempre feita, o crime não compensa e, no final, “[...] os valores da sociedade burguesa sempre triunfam”.¹⁰⁷

¹⁰⁷ MANDEL, Ernest. **Delícias do crime**: história social do romance policial. *Op. cit.* p. 80-81.

4 A REGIÃO SUBMERSA: A CONJUNTURA PÓS-64 SOB AS MÁSCARAS DA SÁTIRA E DA NARRATIVA POLICIAL

La literatura trabaja la política como conspiración, como guerra; la política como gran máquina paranoica y ficcional.

Ricardo Piglia – *Crítica y ficción*

4.1 Resistência e entretenimento

Levando-se em conta o panorama literário brasileiro das décadas de 60 e 70, *A região submersa* pode ser vista como uma das inúmeras obras que participaram do esforço de renovação da narrativa que se verificava na época. O caráter inovador como já assinalamos, manifestou-se de duas maneiras: por um lado, tem-se o uso, por parte do autor, dos procedimentos herméticos e dos recursos narrativos inusitados que caracterizam o experimentalismo formal e os modos de representação atrelados à “cultura de proposta” – para usar uma designação formulada por Umberto Eco¹⁰⁸ – suscitada pelas

¹⁰⁸ “Cultura de proposta” seria aquela que problematiza, nas obras de arte, os valores artísticos e seus modos de representação, desafiando o fruidor a empreender um esforço interpretativo que lhe estimularia o raciocínio crítico, tal como os conceitos difundidos por Theodor Adorno e Max Horkheimer. Adorno e Horkheimer são, por sua vez, os expoentes máximos do que Umberto Eco denomina por “crítica apocalíptica”: conscientes da aniquilação total do indivíduo, a dupla de filósofos frankfurtianos terminou por adotar um racionalismo planificador, espécie de “conceito-fetichismo” para pensar o homem massificado. A contribuição de Umberto Eco reside justamente na “desfetichização” dos conceitos de indústria cultural e da “liquidação do ser humano” formulados por Adorno e Horkheimer. Para Eco, a gênese da indústria cultural estaria atrelada a invenção da imprensa por Guttemberg, e seus desdobramentos posteriores, com a proliferação dos romances populares. Sua consolidação, no entanto, se deu com a difusão dos jornais. Não por acaso, o surgimento do jornal coincide com a eclosão dos ideais de igualdade social e com as revoluções burguesas. Isso fez com que o pensador italiano considerasse inequívoca a relação entre o aparecimento dos *mass medias* e o momento em que as massas populares ingressam na história, como protagonistas, pela primeira vez. Desse modo, indústria cultural seria, conforme Eco, um “sistema de condicionamentos” conectados a esses fenômenos históricos; condicionamentos que incidiriam sobre a produção cultural como um todo. Porém, isso não significa, como levam a crer os filósofos de Frankfurt, que todos os *medias* estejam sob o domínio de uma monolítica razão planificadora; uma racionalidade do domínio. Ver mais em ECO, Umberto. Prefácio. In:

poéticas de vanguarda; por outro, Ruas também incorpora em sua tessitura ficcional outras linguagens, especialmente aquelas associadas aos domínios da indústria cultural, tais como o romance policial, o cinema e as histórias em quadrinhos – gêneros tidos como marginais e vinculados à cultura de massa – determinando, dessa maneira, que o romance *A região submersa* seja tributário do princípio da narratividade.¹⁰⁹

Entretanto, as maneiras pelas quais estavam sendo utilizadas as convenções da narrativa de entretenimento na ficção brasileira do período, se deram de formas variadas e produziram resultados literários diferentes. A posição adotada por Tabajara Ruas difere da de outros autores surgidos nesse período, que também se valeram dos gêneros da cultura de massa, embora sem aludir, ostensivamente, a um ideário político. É o caso, por exemplo, de Rubem Fonseca, que apesar de recorrer às convenções do gênero policial também com dupla finalidade, não visa aproximar sua obra da literatura de denúncia. Mesmo evocando alguns dos paradigmas da narrativa policial, o que realmente está em jogo em boa parcela da ficção de Rubem Fonseca é o ceticismo perante a possibilidade de se atingir um conhecimento unívoco do real. Nesse sentido, o crime aludido pela fábula fonsequiana não se restringe ao entrecho de suas tramas, mas, sobretudo, diz respeito ao “assassinato brutal” da noção epistemológica de realidade factual. Se a pretensão de se atingir uma verdade unívoca é vista como falaciosa e susceptível a interpretações plurais, o gênero policial, que propõe uma resolução de conflitos segundo um modelo hipotético-dedutivo calcado no racionalismo positivista dos novecentos, acaba tendo suas pretensões pulverizadas.

Apocalípticos e Integrados. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2000, 5ª ed, p. 33-67.

¹⁰⁹ Utiliza-se o termo de acordo com a definição explicitada por Umberto Eco na introdução desse trabalho.

No tocante ao romance de Tabajara Ruas, o aproveitamento satírico e a subversão das convenções inerentes ao arcabouço policial narrativo importado é adequado ao sentimento de rejeição suscitado pelo imperialismo norte-americano. Na intenção de comentar a situação do país sob a égide da ditadura, essa narrativa, movida pela tônica de denúncia da realidade do período – tão em voga no cenário da ficção brasileira dos anos de chumbo do autoritarismo – acaba por ironizar e debochar dos cânones da ficção policial em detrimento de uma apropriação e subsequente transgressão das normas pertinentes ao *noir* americano das décadas de 40 e 50.

Dessa maneira, pode-se afirmar que *A região submersa* mantém a estrutura básica de um romance *noir*, visto que o modelo narrativo aqui aproveitado concebe privilégio à cena em detrimento da elucubração, ao rápido desenrolar das ações ao invés da reflexão detetivesca, ao impacto em vez da nuance. Sua trama – em sentido bem amplo – fundamenta-se nas balizas da estética americana do *thriller* e da *hard boiled fiction*, priorizando a ação vertiginosa e incessante, e concebendo vazão à exasperação da brutalidade. Representações do crime e da violência que, com suas descrições naturalistas, configuram-se em um típico produto gestado pela própria conjuntura do período ditatorial.

4.2 *Pulp fiction* à brasileira: nos rastros da estética *noir*

4.2.1 As artimanhas de um narrador: dicção jornalística, realismo feroz e ultra-violência

A trama de *A região submersa* gira em torno das aventuras – e desventuras – do detetive particular Cid Espigão. Dividida em duas partes distintas que, embora apresentando dimensões temáticas díspares, podem ser unificadas quando vistas como etapas do processo de aprendizado social, essa narrativa é norteadada pela dolorosa metamorfose a que é submetida a personagem do Cid Espigão, vulgo Docinho, investigador que conserva a

aparência de alguns companheiros de profissão – Sherlock Holmes e os *tough guys yankees* – mas deles difere na essência. Um indivíduo prosaico e que, a princípio, não manifestava nenhum tipo de preocupação – seja de ordem moral ou social – acerca dos delitos que investigava.

Ao aceitar a tarefa proposta pela misteriosa mulher conhecida como senhora Gunter, que lhe pede para encontrar seu filho Sérgio, – um carismático estudante de medicina que desapareceu em circunstâncias misteriosas – o protagonista detetive Cid Espigão se vê deslocado, abruptamente, de uma situação normal e cotidiana para, a seguir, ser literalmente arremessado em uma ciranda mortal que envolve perversões, mortes sádicas e conspirações. O rapaz é encontrado, outra vez desaparece, e no percurso de sua malfadada e improdutiva investigação, Cid vai sendo enredado numa complexa teia de identidades e alianças falsas que, em ramificações bem mais profundas, acabam por desvelar toda a podridão existente na sociedade e nos altos escalões da política nacional. No trabalho detetivesco, Cid, a princípio, estabelece contato com organizações extremistas de direita e com militantes da esquerda, esses últimos, personificados na figura da bela Mariana – codinome Alexandra –, estudante revolucionária com quem o detetive se envolve, amorosa e politicamente, no transcorrer da jornada em busca do paradeiro de Sérgio.

Após ser usado como joguete pelas facções de direita, sobretudo no episódio do atentado contra a vida do presidente Humberto II, na capital federal, Cid retorna para Porto Alegre, espaço onde reside e trabalha, e se vê num emaranhado de complicações que irão acarretar uma abrupta mudança em sua pacata vida anterior. Acaba por presenciar a terrível morte de Mariana; é delatado aos militares pelo cabeleireiro Lolo, que fora seu melhor amigo, e por fim, amarga três longos anos nos porões da ditadura militar, ambiente sórdido, onde é constantemente submetido a sessões de tortura e a todo tipo de humilhações. Depois de escapar da morte, em uma “queima de arquivo”

promovida pela Polícia do Exército, Cid começa a adquirir consciência sobre si, e sobre a trágica situação em que se encontrava seu país. Auxiliado por Olga, sua amante, começa a arquitetar uma feroz vingança contra todos aqueles que o traíram no passado. Tarefa cumprida, (re)encontra-se com Sérgio e descobre que ambos estiveram lado a lado na prisão, iniciando uma próspera amizade.

A incorporação de certas tendências do *noir* americano estaria atrelada à utilização da estética preconizada pela ficção *hard boiled*. Assim, dentre as características pertinentes à estética *noir*, convém ressaltar, *a priori*, aquela que se faz mais saliente no romance de Tabajara Ruas: a urdidura de uma trama labiríntica que estabelece um diálogo intertextual com o eixo temático e o estilo ríspido – calcado no uso despojado dos linguajares da delinqüência e no naturalismo cruento – que emergem das páginas de *O falcão maltês*¹¹⁰, expressão máxima da *hard boiled fiction*. No que tange ao entrecho, Ruas, à exemplo da narrativa de Hammett, também explora as inúmeras reviravoltas, sucessivas viradas de trama cujo intuito é ludibriar cada vez mais o leitor menos atento. Contudo, ao contrário de *O falcão maltês*, nessa tessitura ficcional, a batalha não é deflagrada pela posse de uma relíquia medieval valiosíssima, mas sim, pela simples resolução do desaparecimento de um estudante detentor de idéias subversivas e que se debate na clandestinidade das milícias estudantis contrárias ao regime político brasileiro instaurado pelos militares.

Quanto à técnica de narração, o romance opta pela utilização do narrador-câmera¹¹¹, convenção essa, bastante recorrente na tradição da literatura policial *noir* (e mais tarde, largamente utilizada pelo *nouveau roman* francês). Seu foco, sem se distanciar da matéria narrada, mantém uma extrema mobilidade, por vezes onisciente, comunicando ao leitor, pelas

¹¹⁰ Publicado inicialmente em 1930.

¹¹¹ Conforme tipologia formulada por Norman Friedman.

descrições e pelo diálogo, o aspecto das personagens e das ações narradas; ou seja, aquilo que pode ser visto, ouvido e comentado. Exemplos podem ser rastreados a partir do estilo visual intensamente sombrio de alguns cenários habituais por onde transitam mulheres ardilosas e indivíduos atormentados, os quais remetem, de imediato, à atmosfera lúgubre e opressora que emanava dos clássicos da ficção policial dos anos 40 e 50: “Noite escura, rua vazia, luzes apagadas. Cerração seca e cinza, impedindo ver trinta metros”.¹¹²

Percebe-se, assim, que as ambientações espaciais, com seu realismo proveniente dos lugares-comuns, locais sórdidos e envoltos em uma atmosfera sombria e de escuridão permanente, são sempre descritas por uma linguagem simples e imagética, pontuada por frases curtas e referenciais. E tais descrições são registradas por um olhar mecânico, perscrutador e que se caracteriza pelo tom fotográfico e pela parcimônia de recursos empregados, amiúde, para documentar – ora de maneira recuada e estática, ora através de movimentos vigorosos e panorâmicos – a plasticidade que pontua certas cenas enfocadas, acentuando as sensações de cerceamento individual, isolamento e impotência suscitadas pelas experiências perversas – produto resultante do capital “milagroso” internacionalizado – posteriores ao golpe de 64:

Era uma fábrica que parecia prezar seu aspecto de fábrica. Cinza, sinistra, insalubre, espetada de chaminés encarregadas de despejar fuligem nos pulmões das pessoas que passassem num raio aproximado de seis quilômetros. Na fachada principal, centenas de pequeníssimas janelas que nunca foram lavadas e mais impedem que permitem a entrada do sol. Por tudo a impressão de falso moderno, de desleixo disfarçado, de cansaço permanente. Do outro lado do muro – tijolo à vista e dois metros de altura com uma cerca de arame farpado em cima – , um vasto e intransitável estacionamento. Do lado de cá do muro – isto é, na calçada – , o bravo detetive particular Cid Espigão. Mais precisamente, em frente ao portão de entrada, e tentando abri-lo (p. 73).

¹¹² RUAS, Tabajara. **A região submersa**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994, p. 160. As próximas citações apenas serão acompanhadas do número da página da edição utilizada.

Como se pode observar no trecho acima transcrito, busca-se provocar, com as palavras escritas, os mesmos efeitos de aproximação e distanciamento operados por uma lente teleobjetiva. A sintaxe narrativa sugere o ritmo frenético do movimento da câmera que fixa, seleciona, recorta e enquadra determinado fragmento imagético. Sobre esse aspecto, a apresentação da personagem Sarita – militante que abandona suas convicções ideológicas e não hesita em trair seus antigos comparsas – , no sexto capítulo que integra a primeira parte do romance, também é modelar:

Carregada de livros e cercada de colegas – fresca, juvenil, graciosa, iluminada, etc. – , ela descia a escadaria refulgente de sol, etc. Ficou olhando-a estático no banco, como se olhasse através da lente de uma câmara fotográfica, quando tudo silencia e se transforma e os objetos adquirem nitidez aguda e os movimentos ondulações de película em câmara lenta (p. 67).

A passagem deixa perceber que o narrador processa mecanicamente uma seleção arbitrária daquilo que ele próprio julga necessário ser mostrado, desprezando e omitindo, mediante o uso repetitivo do verbete *etcetera* , tudo que para si se configura como irrelevante e fora de propósito.

Mas esse narrador também executa uma série de movimentos, tomadas que ora se detém num ponto, ora noutra. Ora se afasta para, numa visada panorâmica, permitir que o leitor também compartilhe seu ponto de vista circunscrito ao ambiente, ora aproxima-se, em *close*, da personagem-principal, endossando sua predisposição à retração, à raiva, à angústia e ao enclausuramento; os mesmos sentimentos que acometem tantos indivíduos que integram as multidões de solitários figurantes das sociedades onde reinam as modernas técnicas de produção capitalista:

O salão lotado: todas as pessoas bronzeadas, com ar de pressa e juventude, todas tendo alguma coisa fantástica para contar, todas rindo, todas em paz, todas felizes, todas de volta para o elevador, o escritório, a cozinha, o despertador, todas as safadas e fingidas pessoas do salão falando alto e trocando abanos, todas, absolutamente todas, o detetive particular Cid Espigão compreendeu,

olhando a mosca morta que boiava no seu café, que odiava lenta, minuciosa e definitivamente. Essas mãos lívidas sobre a toalha são as suas mãos. Estão entrelaçadas. Uma contra a outra. (p. 229).

Entrementes, a trama articulada por Ruas também procura não se afastar dos aspectos que a aproximam de um documentário de época, perfeitamente reconstituído e autenticado mediante algumas alusões aos penosos anos em que se sucederam significativas convulsões no plano político-cultural, bem como as prisões arbitrárias, que culminaram no desaparecimento dos oponentes do regime e na disseminação da prática da tortura.

No transcurso do relato narrativo é possível encontrarmos várias alusões específicas ao período em que a ação se desenrola. Tais referências manifestam-se de diferentes formas e acabam por auxiliarem na reconstituição da História e da realidade política e cultural dos anos 60/70. Detemo-nos em uma passagem significativa: a do capítulo cinco, em que o Detetive Espigão, infiltrado em uma festa universitária regada a doses excessivas de álcool e drogas, investiga o suposto paradeiro de Sérgio. Aqui é importante atentar para a cena em que o narrador direciona seu foco de observação para as efervescentes discussões estudantis que oscilam em torno da contracultura, do cinema e das tendências musicais vigentes nessa época:

A festa continuava. O Grupo de Estudantes de Arquitetura, envergando uniforme característico – tênis branco, conjunto Lee desbotado, colares de miçangas coloridas comprados na feira hippie dos domingos – , debatia confusamente MacLuhan, Mick Jagger, Vinicius de Moraes e Mao. O Grupo de Estudantes de Filosofia discutia, cenhos e franzidos, a influência de Marx no colorido de Le Corbusier e nas estruturas de Mies Van Der Rho. Esnobemente isolados dos demais, o Grupo de Estudantes de Medicina tocava violão e cantava bossa-nova, dez anos atrasado – seguro de estar por dentro. Isolava-se porque não era de bom tom misturar-se com estudantes de profissões com menor influência social. O Grupo de Estudantes de Engenharia, concentrados em torno do seu acentuado complexo de inferioridade, olhava hostilmente os outros grupos e fazia gestos obscenos para as moças. Desfrutaram um escasso momento de alegria quando o líder do Grupo escarrou no rosto duma

solitária estudante de Ciências Sociais que temerariamente passara perto dele. Foi aplaudido com delírio e solidificou sua liderança. Os outros grupos, minoritários, formavam um Único Grupo, na esperança de, unidos, enfrentarem de igual para igual a prepotência e o desprezo dos demais (p. 59-60).

Tal cena serve, não apenas para a presentificação dos movimentos utópicos revolucionários e da mudança de valores e comportamentos que acompanharam o rápido processo de modernização sócio-econômica do país e subverteram os costumes burgueses da classe média brasileira, mas também para reforçar, no tecido ficcional, aquilo que teórico Roland Barthes define por “efeito de real”:

[...] notações que nenhuma função (mesmo a mais indireta) permite justificar: essas notações são escandalosas (do ponto de vista da estrutura), ou o que é mais inquietante, parecem harmonizadas a uma espécie de luxo da narração, pródiga a ponto de dispensar pormenores “inúteis” e elevar assim, em algumas passagens, o custo da informação narrativa. [...] Mesmo não sendo numerosos, os “detalhes inúteis” parecem, portanto, inevitáveis: todo discurso narrativo ocidental de tipo corrente possui alguns.¹¹³

Esses pormenores descritivos auxiliam na tarefa de imprimir verossimilhança ao relato, atuando no nível do cenário e desvelando, inclusive, nuances do caráter das personagens. De fato, o produto resultante dessa preocupação do narrador termina por funcionar como um relevante instrumento na compreensão da riqueza e da complexidade dos caracteres que se insinuam por detrás dos atos e dos diálogos praticados por essas mesmas personagens.

É nesse sentido que, em *A região submersa*, a alusão, por parte das personagens, a certos artistas musicais, ícones cinematográficos e pensadores de renome contribui, para tornar mais verossímil o contexto

¹¹³ BARTHES, Roland. O efeito de real. In: BARTHES, Roland [et alii.] **Literatura e semiologia**: pesquisas semiológicas – seleção de ensaios da revista *Communications*. Trad. Célia Neves Dourado. Petrópolis: Vozes, 1972. p.36.

revivido ficcionalmente. Mick Jagger e bossa-nova; Vinícius de Moraes e Le Corbusier; somam-se a esses, menções a outros artistas, tais como “Glauber e Godard (p.53)”; “Caetano, Gil (p.45)”, “Zé Keti (p.123)” e “Beatles (p.49)”, e ainda, a referência a produtos como “Coca-Cola (p.16 e 104)”, cigarros “Minister (p.21)” e “guaraná (p.112)” contribuem para elevar, no âmbito da narrativa, o “efeito de real”. Além do entrecruzamento com a história conhecida do período, o narrador, através desses detalhes aparentemente aleatórios e insignificantes, reconstitui a mentalidade pertinente a toda uma geração de jovens idealistas, cujo pavio da rebeldia fora aceso em decorrência da marcha dos eventos político-militares de 64. Conforme os registros contidos em um texto redigido a quatro mãos, pela professora da USP Maria Hermínia Tavares de Almeida e pelo jornalista Luiz Weis, a mistura volátil que se estabeleceu entre

[...] autoritarismo e crescimento econômico deixou a oposição de classe média ao mesmo tempo sob o chicote e o afago [...]. De um lado, a rejeição da ordem ditatorial; o horror (e o pavor) da tortura; o desconforto bilioso e persistente com o cotidiano contaminado pela prepotência que descia do Planalto e se derramava pelas planícies; o distanciamento psicológico diante da maioria integrada à normalidade, cantando: “Eu te amo, meu Brasil, eu te amo”; o sufocamento duro e estúpido das artes e da cultura em um de seus momentos mais fecundos; a inconformidade com o caráter iníquo do modelo econômico, que já adensava nas esquinas a população de crianças pedintes. De outro lado, a proliferação de novas profissões e atividades remuneradas para quem tivesse um mínimo de formação, abrindo as portas à efetiva possibilidade de acesso a posições confortáveis na sociedade aquisitiva em formação. De um lado, não perder um número dos jornais alternativos. De outro, para os novos aquinhoados, investir na bolsa. De um lado, comprar um televisor em cores, deixando o preto-e-branco para a empregada. De outro, torcer contra o Brasil na final da Copa. De um lado, ter dinheiro para fazer turismo na Europa. De outro, ter medo de não receber o visto de saída. A modernização da sociedade apressou também a mudança dos padrões de conduta privada – marca registrada da década de 60. Para a geração da classe média de esquerda que chegou à idade adulta sob o autoritarismo, o peso das circunstâncias políticas sobre as relações afetivas e familiares (acelerando, quem sabe, os vaivéns amorosos) misturava-se à liberação sexual e ao consumo de drogas, em especial maconha e LSD. Fumava-se e se tomavam bolinhas por prazer, angústia e perplexidade, e também para afrontar o entranhado conservantismo do regime no plano dos costumes, para construir uma

forma de ser oposição, de compor por vias transversas um perfil político de rejeição ao *status quo* – ainda que a esquerda tradicional, não menos que a resistência militarizada, desdenhasse a contracultura como a mais recente floração do escapismo e da incoseqüência.¹¹⁴

Diante desse novo quadro existencial, uma parcela da *intelligentsia* esquerdista reagirá de várias maneiras, expressando atitudes ambivalentes – e, por isso, profundamente humanas – que oscilam e se confundem perante o engajamento coletivo de matizes românticas e a exacerbação de uma consciência egocêntrica solapada diante do fascínio exercido pelo poder centrífugo do consumo. A mesma juventude que abominava “[...] Coca-Cola ou Fanta ou outra porcaria qualquer (p.112)” mas que, ao fim e ao cabo, não dispensava o uso do indefectível “conjunto Lee desbotado (p.60)”.

Uma diletante legião que fora, por um lado, contaminada pelos ideais e pelos modelos paradigmáticos de resistência e indignação difundidos pelos jovens e pelo operariado parisiense de 68 e, por outro, seduzida pelos rituais idólatras propugnados pela rede tecno-midiática da “sociedade do espetáculo”¹¹⁵. Ora configuram-se como militantes estigmatizados pelo ecletismo modista suscitado pelas influências importadas, ora anseiam por uma espécie de seletividade radical devota aos valores nacionais. Barricadas estudantis e operárias movidas contra a ordem institucionalizada, que tinham plena certeza daquilo que não queriam, mas que ao mesmo tempo também eram assombradas por conflitos de ordem moral e impulsos sentimentais

¹¹⁴ ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). **História da vida privada no Brasil, tomo IV: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 333-334.

¹¹⁵ O termo é empregado conforme a acepção elaborada pelo filósofo Guy Debord. Debord concebe o termo para focar um momento em que a mídia e a exacerbação da imagem passam a ser vistas como principais elementos a reger a pretensa ordem das coisas. Com efeito, o espetáculo não se constituiria em “[...] um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”. Ver mais em DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Contraponto, 1997, p. 13-25.

contraditórios sobre o que realmente desejavam. Muitas dessas interrogações que, como o redemoinho da História provou, acabaram convergindo na capitalização dessas utopias, e na sua diluição pelo *fast food* da indústria cultural.

È importante ainda salientar a menção aos jornais “*Folha da Tarde* (p.117)”, “*Correio do Povo* (p.285)” e “*Diário de Notícias* (p.58)”, que presta uma valiosa contribuição para autenticar a realidade vigente na época. E aqui, a alusão ao nome desses veículos informativos pode ser entendida como uma espécie de instrumento de resistência utilizado para compreender o passado, não permitindo seu apagamento ou sua distorção. Percebe-se, com efeito, que a tendência em remexer no passado próximo, um tempo que ficara de certo modo inacabado, encontraria no estilo paraficcional da imprensa jornalística, detentora de uma linguagem prosaica e despojada, uma importante afinidade. A maior aderência dessa prosa aos fatos históricos e políticos se daria mediante o embate, corpo a corpo, com os acontecimentos concretos, abrindo novas perspectivas para tentar desnudar e, *a posteriori*, encarar o horror de um tempo não muito remoto, mas que fora renegado, omitido ou censurado, tanto pelos jornais, quanto pela historiografia oficial brasileira. Nesse sentido, verifica-se que as alusões recorrentes à indústria da informação se processam, tanto no nível interno – da escrita – , quanto no externo, a partir das referências disseminadas na superfície do tecido narrativo:

Os jornais não diziam nada. Bom, os jornais nunca dizem nada. Claro, se fosse um pobre-diabo que afanasse a bolsa dumha velha rica entrando num táxi, seria caçado sem piedade, metralhado pelo Esquadrão da Morte, abandonado numa montanha de lixo, encontrado pela madrugada com uma negra assembléia de urubus conferenciando sobre seu cadáver. E ganharia sensacionais manchetes narrando como resistiu, como estava armado, como era perigoso...É assim a coisa (p.66).

A escrita, apesar de assimilar os preceitos da informação instantânea, tão ao gosto de uma infinidade de leitores condicionados pela indústria

cultural, é aqui também engendrada para desvelar uma realidade constantemente mascarada pelas atitudes falaciosas da imprensa. No trecho destacado, a ênfase sobre as aparências falsas do jornal imprime na narrativa um movimento contínuo de desmascaramento, já que, pela evocação das convenções discursivas da escritura jornalística, o fundo falso vem à tona, revelado por intermédio do comentário irônico formulado pelo narrador.

Nessa tarefa de (re)contar a História a contrapelo, o narrador não hesita em utilizar um detalhismo cruente e neo-naturalista, moldado por uma estrutura frásica minimalista, “[...] seca, irritante, por vezes redundante, a exibir sua vontade de ‘ser documento’, ‘crônica da realidade’, ‘coisa-escrita-em-cima-do-joelho-porque-a-vida-é-assim-mesmo’”.¹¹⁶ O texto transforma-se assim, numa espécie de registro testemunhal, fotogramas rígidos que não se esforçam por captar a essência da ação narrada, buscando apenas registrá-la como imagem fixa.

Ambicionando chocar o leitor mais sensível, o narrador, por vezes, não ameniza, de maneira nenhuma, a morbidez das descrições. Na esteira do estilo *hard boiled*, seu foco é perturbadoramente naturalista, e sintetiza uma maneira cruenta de utilizar a observação externa. Exemplo marcante é a apresentação do cenário em que o alcagüete Alves fora assassinado por seus ex-comparsas:

O professor estava sentado imóvel no sofá de girassóis amarelos, completamente nu. Parecia esperar a água esquentar para entrar no banho. A cabeça do professor estava depositada numa bandeja de prata na mesa do centro da sala. E o sangue que empapava o tapete e salpicava os móveis fora utilizado para escrever uma palavra na parede branca. Traidor (p.106).

Ou ainda, a descrição, em tom quase didático, das práticas de tortura e dos métodos pouco ortodoxos empreendidos por militares que cumpriam

¹¹⁶ AGUIAR, Flávio. Literatura, crítica e violência. In: **A palavra no purgatório: literatura e cultura nos anos 70**. São Paulo: Boitempo, 1997, p. 46.

sua nefasta tarefa “ [...] resignados, sem fúria, fazendo seu trabalho com tédio de burocratas (p. 243)” :

O velhoolveu o rosto contraído de dor, lentamente acomodou-o, adotou uma expressão serena, relaxou o corpo e para sempre foi imobilizando o sorriso sem dentes, os olhos abertos e cansados, os membros gastos [...] num pequeno, maltratado, triste corpo nu, morto num chão frio de cimento, numa câmara de torturas dum país tropical, num dia qualquer, uma quinta-feira, talvez um meio-dia de sábado. – Está morto – disse o médico. O coronel fechou vagorosamente os punhos: – Filho da puta, filho da puta, filho da puta. – Babava, seus olhos inflavam, um brilho gasosos pairava neles. – Filho da puta, comunista de merda! – Chutou o corpo no chão, uma, duas, três, quatro vezes. – Cachorro. Afastou-se alguns passos sem direção, trêmulo, olhando assombrado as paredes. Seus movimentos não coordenavam. [...] – Arranjem um suicídio pra ele. Uma fuga. Qualquer coisa. Mas que seja bem feita (p. 250-251).

Os trechos acima transcritos podem ser pensados tendo em vista o contexto histórico que a narrativa de *Ruas* mimetiza, e com o qual o estilo *hard boiled* estabeleceria certos vínculos. Em confronto com a realidade brasileira do período, essa representação brutalista adquire uma força potencialmente desmitificadora. Explorando certos aspectos do cotidiano político-histórico que o discurso oficial sistematicamente deixava de fora, tais como a marginalidade, o crime e a truculência, esse estilo narrativo contribui para revelar a imagem de uma nação em plena desagregação, não correspondente, portanto, à miragem ilusória de desenvolvimento e prosperidade alardeada pelo governo militar em tempos de expansionismo econômico. O narrador apela para a dimensão de um olhar neutro e mecânico que contempla, tomado pelo mais agudo sentimento de perplexidade, o “[...] ‘milagre brasileiro’ revelar-se circo de horrores.”¹¹⁷

¹¹⁷ AGUIAR, Flávio. Os mensageiros de Jó (notas sobre a produção literária recente no Brasil). In: **A palavra no purgatório: literatura e cultura nos anos 70**. *Op. cit.* p. 180.

Contudo, a violência não fica restrita somente ao plano temático da narrativa de Tabajara Ruas. Ela se impõe também nos interstícios do próprio ato de contar despendido pelo narrador. Tal técnica – foto-jornalística – de narrar, inerente ao estilo *hard boiled*, pode ser evidenciada, segundo Vera Lúcia Follain de Figueiredo, a partir da

[...] superposição dos eixos da busca da verdade e da violência [...] através da qual o autor “imobiliza” uma cena retirada do contínuo da vida urbana, provocando um efeito de explosão do sentido para além da moldura, do recorte imposto de maneira violenta a esse real. Na fotografia, o dedo que dispara a máquina “atira” contra a série da realidade, fragmentando-a, e cada foto, cada imagem, aponta metonimicamente para o todo, onde residiria uma verdade total que nos escapa. Vista desse ângulo, a técnica fotográfica é ela própria uma violência, mas uma violência que se pratica tentando aprisionar o real, fixá-lo, em nome da busca de uma verdade. [...] A fotografia seria, então, aquilo que não pode transformar-se mas apenas repetir-se sob a forma de insistência (do olhar insistente). Ela não restitui o que foi abolido, pelo tempo, pela distância, mas confirma que aquilo existiu realmente. Aí residiria seu efeito verdadeiramente escandaloso. Sua imobilidade reflui da apresentação para a retenção. [...] Reter uma cena, cristalizá-la, seccionando o tempo, para provocar o escândalo de estarmos diante de algo que não podemos recusar e nem tampouco transformar.¹¹⁸

A violência neo-naturalista suscitada por essa exploração rigorosa dos detalhes, a qual Antonio Candido define por “realismo feroz ou ultra-realismo”¹¹⁹, confere aos eventos relatados uma presença imediata, por vezes lacônica, de grande capacidade de absorver certos objetos e símbolos de um determinado cotidiano factual. Ao mesmo tempo, essa representação ultra-realista é permeada por um ponto de vista necessariamente parcial e por uma linguagem ágil, coloquial – por vezes “pornográfica”¹²⁰, cuja utilização têm

¹¹⁸ FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Os crimes. In: **Os crimes do texto**: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003, p. 31-32.

¹¹⁹ CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. *Op. cit.* p. 211.

¹²⁰ *Em Intestino grosso*, último conto que integra a antologia *Feliz ano novo*, Rubem Fonseca retrata os bastidores de uma entrevista onde um suposto “Autor” é acusado pela crítica de ser pornográfico. Mas a palavra pornografia já não corresponderia à acepção tradicional que o termo denota. Tal noção estaria relacionada a concepção

como propósito afrontar os imperativos morais que regem a ordem autoritária dominante. E aqui isso se processa muito mais no ato do enunciado do que da enunciação, podendo, inclusive, ser averiguado de várias maneiras: pela utilização de uma série de palavras; “filho duma puta (p.246)”, “puto (p.196)”, “cu (p.184)”, “vaca (p.228)” ; significados que denotam valores negativos e inferiores, tais como secreções corpóreas e atitudes de asco crescente “[...] deixou um cheiro que era como se tivessem aberto todas as tumbas dum cemitério (p.203)”, “[...] o tremor nas pernas se mistura a algo líquido, que escorre, quente, molhando as calças e o sapato [...] (p.199)”, “[...] solta um arrote sonoro, fétido, obsceno: seu último suspiro (p.205)”, ou ainda, pela violação da norma gramatical culta – sintaxe, pontuação, concordâncias – , a qual a tradição beletrista delegou o poder da linguagem escrita. Exemplo dessas cisões operadas nos modos representativos canônicos são os jorros verborrágicos presentes nos períodos de construção longa, em que prolifera um discurso sem interregno, cujo propósito seria realçar a tensão de algumas das cenas descritas. Um exemplo poderia ser mapeado a partir da cena do atentado ao general Humberto II:

[...] viu quando abriu a boca de carnívoro e sacudiu o ar de um urro tal como se um animal pré-histórico uivasse ferido e a mão enluvada do major apontou a terceira vez e essa mão que se ergue com um Smith and Wesson 38 você descobre entre brumas e rígidas colunas que é sua mão e os espelhos lustres candelabros estátuas quadros relógios fixam seus olhos misteriosos em você [...] (p.198).

Desse modo, amalgamando dicção jornalística a referências estigmatizadas pela ultra-violência e por um “realismo feroz”, *A região*

de uma nova modalidade ficcional que desvelaria temas excluídos e proibidos pelo viés da utilização de recursos expressivos que ousassem confrontar as moralidades discursivas excludentes de nossa cultura. Ser pornográfico, portanto, corresponderia ao ato de elaborar uma nova linguagem literária que indicasse a crueza do âmbito social; que conseguisse representar com exatidão a realidade caótica dos grandes centros urbanos, cada vez mais estigmatizados pela violência, pela miséria e pelo crime. Ver mais em FONSECA, Rubem. Feliz ano novo. In: SCHNAIDERMAN, Boris (org.). **Contos reunidos**. *Op.cit.* p. 460-469.

submersa promove a integração entre política e cultura, poder e sociedade no universo diegético de sua intrincada fábula, cujas técnicas de composição procuramos demonstrar.

4.3 As estratégias transgressivas do narrador: clichê, cinema e quadrinhos

Inicialmente, o romance de Ruas articula-se como uma modalidade narrativa que transmite *flashes* da realidade como se fossem apanhados pela lente fria, mecânica e arbitrária de uma câmera de cinema. Nessa espécie de “ideal hiper mimético” – para usar uma expressão de Alfredo Bosi ¹²¹ – o que está em jogo é a valorização sagaz da representação cênica, ou seja, o narrador parece não querer tomar partido algum, apenas ambiciona mostrar; enfocando tudo pelo lado de fora, de modo seco e impessoal, numa perspectiva análoga ao estilo behaviorista tão presente na prosa de Hemingway – para citar um exemplo vigoroso – e da narrativa de tradição brutalista da ficção brasileira.

Entretanto, essa estética da superfície, via de regra, banalizada pelo *noir* americano acaba por adquirir novos contornos em *A região submersa*. Ao viés documental, de teor jornalístico – abertamente condenado por críticos como Malcolm Silverman e Davi Arrigucci Jr. – se sobrepõe uma multiplicidade de recursos discursivos que operam agora mais no nível da enunciação do que do próprio enunciado. Tais recursos transgressivos fazem com que o texto de Ruas incorpore o horizonte visual do cinema e das histórias em quadrinhos e evite, dessa forma, a obsessão pela referencialidade social. O narrador já não fica restrito a condição de mero observador da realidade factual, mas sim transmuta-se em alguém

¹²¹ BOSI, Alfredo. Os estudos literários na era dos extremos. In: AGUIAR, Flávio (org.). **Antonio Candido: pensamento e militância**. São Paulo: Perseu Abramo, 1999, p. 110.

comprometido não só com os fatos, mas na própria maneira como esses fatos são transmitidos. Assim, o que se percebe é uma total incompatibilidade entre a visão ostentada pelo estatuto realista – ligada a certas formas do jornal –, em cujo horizonte se insinua o desejo de expor uma visão totalizante e sem fraturas e o princípio da montagem engendrado pelas técnicas inerentes ao universo do cinema e dos quadrinhos. Ou seja, esse narrador acaba por diluir as fronteiras entre as diferentes modalidades lingüísticas pela superação das limitações impostas pelos códigos verbais atrelados ao arcabouço da representação realista.

Abra-se um parêntese. Antes de desenvolver esse aspecto, convém salientar que o termo montagem encontra-se atrelado não só à estrutura composicional da página jornalística, mas também a do cinema. No entanto, há uma significativa diferença entre o princípio da montagem cinematográfica e aquele presente tanto no jornal, quanto nas páginas literárias. Mas apesar das diferenças, seria um equívoco grosseiro sugerir que a concepção da montagem literária nada deve ao universo cinematográfico, uma vez que ela deriva, em grande parte, da teoria de Sergei Eisenstein.

J. Dudley Andrew, ao discorrer sobre as concepções cinemáticas desenvolvidas por Eisenstein, afirma que no âmbito do cinema não há um registro de imagens sem controle prévio, mas, pelo contrário, existe sempre alguém por detrás que seleciona e justapõe, pela técnica da montagem, a matéria-prima a ser revelada ao espectador. E, através do foco dessa lente cinematográfica, tem-se um ponto de vista onisciente, dominando tudo, ou ainda, um ponto de vista coletivo de maior abrangência e que oscila sobre uma ou outra (s) personagem (s). Com efeito, a tarefa do cineasta consistiria em tentar romper com as amarras falaciosas do realismo ortodoxo na tentativa de apreensão da *verdadeira* essência formal que se esconde por detrás de determinados eventos e fenômenos sociais. Segundo Andrew,

Para o marxista Eisenstein, tanto a natureza quanto a história obedecem a um princípio de forma dialética. O cineasta deve olhar abaixo da superfície do realismo de um evento até que sua forma dialética se torne clara; só então é capaz de “tematizar” seu tema. Depois disso, as escolhas que faz tanto quanto sua matéria-prima como quanto a seus métodos de montagem serão automaticamente ditadas por esse princípio vital.¹²²

Nas películas, o procedimento da montagem se efetivaria através da justaposição de duas imagens que produziriam uma terceira significação e cujo propósito não seria macaquear o real, mas fundar a naturalidade do olhar, ilusoriamente erigida a partir da projeção do filme na tela e conceber uma nova concepção de realidade; uma realidade propriamente cinematográfica. Em poucas palavras, a montagem no cinema se conformaria como uma técnica operatória cuja função seria selecionar, agrupar e unificar os planos filmados; justapor elementos homogêneos e heterogêneos, organizar na contigüidade, ou na sucessão, e fixar a duração de cenas, são algumas das tarefas delegadas ao cineasta-montador. Haveria uma deliberação em estabelecer uma cadeia associativa que consiga produzir efeitos de significação para serem decodificados pelo espectador.

A técnica da montagem literária, ao contrário, revela-se como um princípio artístico que pressupõe a implosão do real em partículas, reduz-se apenas a um processo de edição de imagens em que as tomadas são decalcadas e reordenadas em seqüências, sem preocupação maior com invenção ou transição explicativa. Nesse caso, a atenção estaria voltada para os cortes bruscos e as rupturas, o que acarretaria um maior distanciamento entre leitura e leitores na medida que esse procedimento visa expor a obra apenas como mero artifício, desfazendo a ilusão do real empírico. Daí porque convencionou-se também chamar de montagem cinematográfica àquela inerente ao universo da literatura.

¹²² ANDREW, J.Dudley. **As principais teorias do cinema:** uma introdução. Trad.Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 64.

Tal recurso não se constitui em algo supostamente inovador e já foi exaustivamente explorado pela arte vanguardista do início do século XX. No Brasil, por exemplo, foi largamente utilizado pelos autores modernistas, tais como Oswald de Andrade e Alcântara Machado. Nesse sentido, talvez seja pertinente – e de certo modo coerente – afirmar que, no âmbito da literatura brasileira, foram as produções romanescas dos anos 60/70 que converteram o princípio da montagem cinematográfica em tônica dominante.

Esses procedimentos fragmentários encontram consonância no generalizado sentimento de desencanto e desorientação proveniente, em parte, da era de abertura ao capital multinacional, ensaiada e entronada pela política entreguista praticada pelos governos militares. Essa sensação de quebra, de falência e desmembramento da nação encontraria um elo comum na concepção do próprio narrador. Tal constatação é confirmada por Flávio Aguiar:

Após alguns anos de crise, o Brasil começou a se modernizar velozmente – mas segundo os ditames duros de uma sociedade de classes em processo de capitalização exponencial. É sobre este quadro que se projetam o discurso “desintegrado” das narrativas e a imagem insistente da marginalidade. Não estamos diante de uma fragmentação da narrativa apenas: mas diante de uma desintegração da *consciência do narrador* que, no caso do romance, busca representar um todo social. Como se a derrocada da imagem de uma nação amplamente protegida pelo Estado e a crise ética em que a intelectualidade mergulhou fossem demasiadas para caberem dentro das formas de consciência e linguagem que a tradição – mesmo a recente tradição de esquerda – nos legara.¹²³

As violentas tensões formais operadas pela conjunção texto e contexto culminam na intensificação visual e no estilo fragmentário do romance *A região submersa*. Há uma espécie de quebra do protocolo que restringia, anteriormente, o foco de visão do narrador. Se antes, esse narrador

¹²³ AGUIAR, Flávio. Os mensageiros de Jô (notas sobre a produção literária recente no Brasil). In: **A palavra no purgatório: literatura e cultura nos anos 70**. *Op. cit.* p. 183-184.

mimetizava um discurso cinematográfico, deixando transparecer os traços que foram mimetizados e deleitando-se com a exposição cruenta das minúcias do horror evocado pela conjuntura pós-64, agora o que está em jogo diz respeito, acima de tudo, à instauração de uma nova concepção discursiva. Ao valer-se das técnicas da montagem cinematográfica e da estética proveniente das histórias em quadrinhos, o narrador imprime em seu discurso um ritmo vertiginoso, por vezes alucinatório, evitando a perspectiva maniqueísta da linguagem autoritária e explorando novas capacidades de restaurar, agora pelo viés de conteúdos transgressores imanentes – atrelados ao modo elíptico e fragmentário de narrar – as problemáticas experiências suscitadas pelo passado.

As afinidades estabelecidas entre o romance de Tabajara Ruas e as técnicas estilísticas inerentes ao campo da cultura de massa se processam, inicialmente, na voz esvanecente do narrador-câmera, encarregada de introduzir a sensação de que grande parte da ação e das personagens estão confinadas ao âmbito do cinema: “E o doutor [...] deu lugar no banco a outra personagem que entrava: um jovem pálido, soturno, de espinhas no rosto (p.125)”. Noutras vezes a atmosfera de representação e teatralidade é forjada a partir da potencialização de certos clichês cinematográficos: “A brasa fumegante e a sombra maciça que a contornava aproximaram-se do detetive. Cid distinguiu um bigode agressivo e uma juba de cangaceiro de filme nacional: o resto era nebuloso (p.169)” ; ou ainda: “Essa é a Praça Argentina. Nada mais natural que folhas secas, estátuas indiferentes, crepúsculo lento, como acontece em romances cor-de-rosa, nos filmes da Metro e, às vezes, na vida das pessoas (p.294)”.

De certo modo, determinadas cenas são tão estereotipadas, ocorreram com tanta freqüência nas páginas da ficção e no âmbito do cinema, que o narrador já demonstra ter pleno conhecimento do que virá a ocorrer, antevendo todos os clichês recorrentes e impedindo, dessa forma, qualquer

interesse que pudesse acometer um tipo de leitor ávido somente pelos processos engendrados no desvendamento de enigmas:

O detetive particular Cid Espigão sorriu e caminhou firme na direção do sobrado. O portão era de ferro negro, enferrujado, e uma trepadeira morta se agarrava a ele com galhos secos e tortos. O portão deveria ranger. Cid empurrou-o vagarosamente. Rangeu. Deveria haver um caminho de ladrilhos, uma escada de pedra com quatro degraus e uma porta de madeira, hostil. Havia (p.1421-142).

Mas é na delineação das personagens que os clichês decalcados dos universos da cultura massiva são empregados de maneira mais ostensiva. Grande parte das personagens, sobretudo, o detetive Cid Espigão, agem como se estivessem atuando, ora em determinados filmes: “Como Bogart em Casablanca. Cigarro entre os dedos. Olhos de Charlie Bronson. Passos de Paul Newman. Como se fosse em cinemascope (p.189)” ; ora em histórias em quadrinhos: “Você tinha ouvido um som clássico. Um cliq. Como em Dick Tracy. Como em Nick Carter (p.199).” Outras vezes, Cid também reporta a situações outrora vivenciadas – e assistidas – na tela plana do cinema: “ – Sempre quis saber como você é realmente [...]. Frase de filme. Não merecia resposta do bravo detetive. Também empregava lugares-comuns, mas (acreditava) só em momentos de comoção (p.127)”.

Entretanto, se isto poderia tornar as personagens aparentemente simples em suas construções, uma outra complexidade se sobrepõe, pois esses seres são desprovidos de atributos psicológicos. Nesse sentido, tais personagens seguem à risca as propostas difundidas pela estética do *nouveau roman*, uma vez que se constituem em seres dúbios, focalizados objetivamente através de suas atuações exteriores; seus sentimentos e o que pensam dizer não tem a mínima relevância.

Isso pode ser evidenciado logo nas primeiras páginas do romance de Tabajara Ruas, no capítulo I que integra a primeira parte do livro. Repetindo o

mesmo plano da seqüência de abertura, utilizado por uma infinidade de romances policiais da tradição *noir*, *A região submersa* também principia com um investigador particular, no caso Cid Espigão, tendo seus serviços solicitados por uma tentadora mulher:

Os olhos da mulher eram verdes – e profundos, imensos, aquosos, quase insultantes. Esse tipo de mulher que surge de repente, entre mármore e candelabros, mil vezes refletida nos espelhos das salas de espera dos cinemas de luxo e que é vista de relance – peles, chapéus, pacotes – através do vidro gotejante dum táxi num tumultuoso anoitecer de sexta-feira; essa espécie de mulher que ao afastar-se do elevador lotado permanece na lembrança dos homens como vago, indelével perfume, e que carrega um permanente véu de neblina encobrindo a idade. Quando se retirou – sorriu inutilmente, fechou a porta sem ruído – ela deixou na sala (e em Cid) o vago perfume e o permanente véu de neblina [...] Usava luvas brancas. Era verão (as luvas provavelmente eram de crochê), e Cid ficou maravilhado: pela primeira vez, sendo verão, uma mulher entrava em seu escritório usando luvas e usando chapéu e exibindo modos de uma verdadeira dama (p. 11).

A cena clichê transcrita permite-nos a constatação de que o narrador está atento às “encenações” de Lurdes Guinter, oferecendo-nos uma série de indícios da maneira de ser e agir dessa personagem. De fato, seu caráter vai sendo forjado a partir de uma visada panorâmica por sobre seus acessórios. Sedução, *glamour* e riqueza emanam de todos os pontos de seu vestuário e, ao mesmo tempo, exprimem seus meandros psicológicos. Esses mesmos traços também são acentuados a partir da comparação de sua fisionomia com a daquelas atrizes que povoaram as produções cinematográficas dos anos 40 e 50, permitindo, dessa forma, caracterizá-la como protótipo da *femme fatale*; detentora de um “véu de neblina” que dissimula seu poderio e acentua o fascínio exercido no incrédulo detetive.

A apresentação, sempre de modo indireto desses seres, tanto por comparações alusivas a atores cinematográficos e heróis de gibis – como Cid, na primeira parte do romance – quanto por intermédio de cenários montados em meio a uma profusão de objetos e imagens já processadas e identificadas

com o universo da cultura de massa, – como Ginter – acabam por revelar, mediante a dinâmica da enunciação, que tais personagens terminam por se converterem em seres desprovidos de autenticidade, simulacros identificados com os ícones do mercado, clichês estereotipados da sociedade do espetáculo que, estando confinados ao âmbito do cinema e dos *comics*, já não saberiam discernir as imposições falaciosas do “real vivido”.

No que concerne à personagem do detetive Cid Espigão, sua incapacidade analítica propicia a delineação – efetivada pelo narrador – de uma personagem caricatural e inautêntica, tanto na aparência, quanto nas atitudes tomadas. Tal inautenticidade é, por vezes, expressa pelo próprio detetive, que encena e parafraseia, sem dar-se conta, os trejeitos do agente secreto James Bond: “Meu nome é Espigão. Cid Espigão (p. 16)”. A repetição desse bordão, patente registrada do agente britânico 007, funciona como clichê simbólico para o dissimulado controle imperialista que foi implantado na nação brasileira e, paulatinamente, foi se apropriando do imaginário de certos indivíduos.

Noutras vezes, são outras personagens atuantes que expressam descrédito perante sua figura, enxergando-a apenas como silhueta caricatural destituída de densidade e confinada num universo de celulóide, reforçando, assim, a idéia do indivíduo cada vez mais isolado dos condicionamentos sociais pelo distanciamento fantasioso. Um exemplo são as palavras de Dóris, ex-namorada de Sérgio: “– Sabe, você é o primeiro detetive particular que eu conheço. Cid parou em seco, esperando – pensava – não precisou esperar muito – que esse tipo de gente só existia nesses filmes antigos que dão na TV (p. 85)”; e também de Sarita: “ – Sabe, é a primeira vez que eu falo com um detetive particular. Pensava que só existiam nesses filmes antigos que dão na TV (p. 40).” Mas o caráter de estereótipo inócuo da personagem do detetive é melhor expresso pelo narrador, que por várias vezes articula um discurso cáustico pontuado por ironias metanarrativas: “Cid Espigão colocou os óculos

escuros, abandonou o jornal sobre o banco e saiu da sombra – como lera numa novela – para o abraço morno da luz. Começava a sentir-se um Detetive (p. 67)”; mais adiante: “Afastou-se em passos rápidos como costumam afastar-se as personagens dos bons romances policiais (p. 71)”; e por fim, na cena que conhece Mariana: “[...] uma situação típica da nobre profissão de detetive particular – um encontro clandestino num bar sofisticado, com uma pessoa desconhecida (p. 110)”.

Com efeito, se no campo das artes visuais a imagem do real veicula o carácter ilusório, uma vez que o falso e verdadeiro convivem lado a lado, ao comparar as personagens atuantes com seres inerentes aos domínios da arte cinematográfica e dos quadrinhos, o narrador acaba ampliando a dicotomia falso/verdadeiro, tal como fez o discurso militar, que, como observou Ricardo Piglia, sempre “[...] teve a pretensão de ficcionalizar o real para apagar a opressão”.¹²⁴ Privados de sua capacidade de discernimento, com a consciência embotada pela imaginação da mercadoria, esses indivíduos estariam condenados a vivenciarem a realidade homologada pelas imagens fantasiosas despertadas pelo cinema e pela TV. Erigida por intermédio de uma linguagem clichê e potencializada pelas poderosas, e bem azeitadas, conexões da máquina estatal militarizada, essa realidade passa a ser apenas um *take*, uma tomada de cena.

Entretanto, a total reificação do indivíduo é melhor exemplificada a partir da representação daquelas personagens que integram os elevados círculos do poder sociopolítico. As cenas seguintes transcritas são partes integrantes do décimo oitavo capítulo e fornecem a dimensão do encontro entre Cid e uma suposta organização que diz ter informações sobre o paradeiro de Sérgio. Envolvido involuntariamente por Mariana nessa missão obscura, Cid – que acaba sendo confundido pelos membros dessa facção com

¹²⁴ PIGLIA, Ricardo. A leitura da ficção. In: **O laboratório do escritor**. *Op. cit.* p. 69.

um suposto mercenário – recebe a incumbência de adentrar-se no Palácio da Alvorada e depositar um envelope na gaveta do criado-mudo situado no leito presidencial. O pagamento pelo seu serviço viria na forma de informações sobre o estudante desaparecido. O plano é tramado pelas mesmas elites que usufruem dos privilégios obtidos às custas da política “milagrosa” corrompida; facções que não hesitam em arquitetar conspirações contra tal ordem política quando essa se torna obsoleta aos seus propósitos. Inicialmente, o narrador se detém na cena em que o detetive recebe algumas explicações de seu contratante:

– O que não adianta é juntar meia dúzia de louquinhos e sair a dar tiros pensando que todo mundo vai imitar. – Mas devemos ser espertos. – Sussurrava, acariciando as palavras. – Devemos deixar que os que nos atrapalham sejam destruídos pelos que nos perseguem, entendeu? É preciso saber manobrar, meu caro. – Encostou o dedo indicador na testa. – Usar a cuca. Massa cinzenta. A manobra é a essência da política. Dar tempo ao tempo. Não há nada melhor. Por que você acha que sobrevivemos nesse torvelinho todo? Cautela e manobras (p. 166).

E depois, enfoca o momento em que o carro em que se encontram todos os envolvidos desliza pelas ruas sombrias da capital brasileira, no Distrito Federal, minutos antes da missão ser posta em prática:

[...] fecha a porta do carro, macio o banco, afundou com sua canseira, mas que calor e isso que ainda é madrugada diz o-do-perfume-e-lenço-cor-de-rosa e ri mas hoje durmo aquela sesta e o-do-volante se vira e pergunta vamos? E o-que-não-havia-dito-nada também pergunta com o olhar para o-do-perfume e ele faz sinal com a cabeça e ao lado deles passa chispando o Galaxie do-que-fuma-charuto e ele acena e desaparece e o Ford começa a se mover e o dia vai amanhecendo devagar cinza-claro [...] (p.172, grifos nossos).

Em termos formais, o que se percebe na cena transcrita – que transcorre no interior do automóvel em movimento – é o uso recorrente e de certo modo prolixo dos apostos; um estilo discursivo perifrástico, em que as personagens, espécies de unidades minúsculas, são designadas apenas por intermédio de *constructos* lingüísticos que expõem, única e exclusivamente,

suas qualidades superficiais, desvelando assim, a sensação de inautenticidade que permeia suas vidas. O fragmento destacado também permite que se evidencie que essas personagens – veiculadas, metonimicamente, às facções corruptas do poder e das elites empresarias e latifundiárias do país – acabem igualmente se revelando como facínoras epidérmicos, confinados a uma realidade falaciosa e reduzidos ao teor mecanicista de suas ações; inabilitados, portanto, para a condição de seres detentores de nome ou qualquer individualidade. Personagens anônimos, homens-objeto, substantivos comuns. Suas características são definidas em função das atividades que desempenham, jamais por sua espiritualidade intrínseca, aqui totalmente suplantada pelos instintos materialistas, tão bem realçados pela condição de representarem o nefasto papel de uma classe burguesa conivente com a política fetichista da opulência exercida pelo regime militar.

Detentores de um perfil que as associa a uma espécie de padronização em série, tais personagens podem ser vistas também como seres mutáveis, uma vez que a composição estereotipada possibilita que esses seres ficcionais apresentem vários lados onde coexistem e se confundem as aparências; e aqui convém mencionar os três governantes da nação brasileira, idênticos, repetitivos com “[...] os indefectíveis óculos escuros [...] (p. 192)” e que dissimulam sua aparência robótica.

Mas os traços cinematográficos não se restringem somente ao olhar psicológico de grau zero que a voz narrativa dedica a essas personagens. Mais do que “olhar de fora”, esse narrador acaba, de certo modo, seriamente envolvido pela matéria que ele mesmo narra. Mais uma vez, diante da violência descritiva sobrepõe-se aquela mais sutil, calcada no nível do discurso, agora acionada pelo fluxo contínuo de imagens suscitado pelo texto de Ruas, não ficando restrita à imobilidade naturalista dos fotogramas fixos.

Um exemplo seria a descrição da morte de Mariana, ocorrida na praia de Arroio do Sal:

Afastou o homem que cerrava os punhos inutilmente, afastou as pessoas que se aglomeravam no seu caminho e enquanto reconhecia o tênis branco com o nome escrito em tinta verde, enquanto reconhecia o colar de contas comprado na Bahia, percebia que a chuva cessava que o mar cessava que o tempo cessava porque tinham decepado as duas mãozinhas dela porque tinham queimado até transformar num horror carbonizado sua lenta cabeleira seus lentos olhos seu rosto de sonâmbula porque tinham escrito num pedaço de madeira e amarrado a seu corpo com arame assim fazemos com os comunistas [...] (p. 225-226).

O desespero de Cid é realçado pela aceleração e pela disjunção da voz narrativa; o estarecimento do protagonista perante tal cena descrita é refletido na desestabilização da estrutura sintática do período, que se processa a partir da omissão dos sinais de pontuação. Rompe-se, assim, com as descrições pormenorizadas inerentes ao relato pausado proferido por um narrador que, anteriormente, só assistia e comentava tudo pelo viés externo, preocupado somente com a emulação da vivência “real”.

Agora, os procedimentos narrativos inerentes a imposição de um ponto de vista restritivo – lembrando que não se deve comprometer a aura misteriosa que envolve toda e qualquer trama enigmática – são deixados de lado. Há restrições, impostas pela matéria narrada, de tal modo, que esse narrador se vê forçado a abandonar a perspectiva de parcialidade e eleger o uso de uma estética que paga tributo à simultaneidade visual moldada por uma concepção cinematográfica de texto enunciada a partir de um discurso sem censuras nem bloqueios, concebendo a impressão de que o leitor está diante de uma sucessão de imagens em movimento. A cena do capítulo vinte e cinco, em que Cid, vítima da traição de Lolo é preso e torturado pelos militares, fornece-nos a exata dimensão dos recursos narrativos privilegiados por Tabajara Ruas. Procedo-se, assim, ao esvaziamento da referencialidade apaziguante – tipo de descritivismo que almeja apenas familiarizar o leitor com

a cena, ao invés de revelá-la em sua essência – em detrimento do artesanato transgressivo da escrita, que propicia um efeito de visão simultânea análoga àquela produzida pelo cinema. Nesse sentido, tal cena se caracteriza pelo amálgama de tortura e delírio: diálogos sobrepostos travados entre torturador e o torturado, interpenetração de tempos, angústia existencial e reminiscências se sobrepõem e se confundem, forçando o tecido narrativo a modificar-se para dar conta de todo esse turbilhão de imagens e sensações. O narrador não mais almeja documentar o real, mas, devido ao seu comprometimento, ele acaba por incorporar ao próprio ato de narrar a tensão daquilo que compõe matéria narrada. Torpor e agonia. Ordens, perguntas e xingamentos se sucedem num ritmo crescente, elevando a níveis insuportáveis a atmosfera abissal e claustrofóbica dos porões da ditadura:

Descobriu que estava sem roupas. Que sua pele se lacerava com a aspereza do cimento, que seus pêlos se arrepiavam com o frio que descia e então a corda envolveu seus pulsos, as mãos grosseiras abaixaram sua cabeça, dobraram suas pernas, sentiu mais uma vez o roçar da corda, atavam seus calcanhares, agora uniam seus pulsos a seus pés. – Você vai fazer uma viagem – cantarolou a voz. E quando compreendeu que riam, que fora uma piada, que aquilo era engraçado, a mesma voz efeminada completou: – De pau-de-arara. Não sabe quando as vozes perderam o significado. Não sabe quando a dor se tornou algo inteiro, cabal, maciço, sem mistificação. Permitiu-se a ela. Viu que abria as portas e as janelas à dor, à água: entrava silenciosa e morna, alagava tudo. Viu que começava a nadar em lentas braçadas. Era uma dor, uma água espessa, difícil, unia-se ao céu metálico, à praia metálica. Atingiu-a, exausto. Abriu os olhos, viu os cães mortos. Centenas. Estirados, olhos dilatados, em fila, na paisagem metálica. Fechou os olhos. – Onde está Sérgio? A mulher lhe fazia sinais da janela do hotel. Podia ver a cara da mulher exageradamente pintada, seus cabelos vermelhos, falsos, e ao pisar as escadas empoeiradas recebeu do ar o cheiro antigo, já conhecido, que não decifrou, não leu nas asas das clepsidras que tombavam mortas, um cheiro que avisava algo, apenas foi consciente do pequeno tremor de sua mão quando abriu a porta, quando aspirou o olor úmido de selva, de pântanos brumosos, de troncos se desfazendo podres, de orquídeas. Quando viu, fascinado, entregue, a coisa horrenda, verde, sobre a cama. – Onde está Sérgio? Vem caindo, está fingindo o putto, vem caindo, traz o balde, vem caindo, o nó não quer desatar, vem caindo, corta com uma faca porra, vem caindo, o coronel não vai gostar, vem caindo, acho que está fingindo, vem caindo, já vamos ver, tira o capuz dele, era um abismo de luz. –

Onde está Sérgio? Disse não. Tinha visto a cara do homem. Tinham tirado o capuz e instantaneamente tinham enfiado um jato de luz no seu rosto mas tinha visto a cara do homem, morena, maciça, medíocre, bigodes aparados, olhos de ver televisão, futebol, sexo, jornal, diário. Uma cara de homem. Tomou nota disso como de algo sagrado, secreto, perigoso. Repetiu: não [...] Fechou os olhos e chamou o sono (p. 246-247).

No sexto capítulo da segunda parte do romance, no diálogo entre o detetive e seu ex-amigo cabeleireiro – agora informante –, infiltra-se, num contraponto instantâneo e arbitrário, uma conversa datada de anos atrás, quando ambos recém iniciavam as relações de amizade. Bruscamente, sem a menor trégua, o narrador funde duas linhas temporais em uma única, revelando quatro personalidades distintas que foram brutalmente modificadas pelo ato torpe da traição:

– [...] Amigo é amigo. Você era um cara que eu respeitava, um cara com quem podia bater papo, tomar cafezinho. Eu considerava você um cara legal. E você me entregou, porra. Posso aceitar que você tivesse sentido medo. Aceito que eles te levariam pro DOPS e lá te espremeriam até a alma. Mas você simplesmente passou pro lado deles, Lolo. E você era meu amigo. Isso é outra coisa. E por dinheiro. Por uma merda dum envelope com um cheque dentro cada fim de mês. Sua voz era quase um fio. Lolo estava rígido. A chuva estava rígida. E rígidos os navios atrás das chuva: vultos. – Toca pro centro, Lolo. Retornaram às ruas estreitas, às prostitutas sob as marquises, aos luminosos com aura de sábado de madrugada. – Como se chama a organização de Agnadelli? – DFL. Democracia, Família e Liberdade. – A sede é na casa de Wagner? Não é mais. Alugaram uma casa na Cristóvão Colombo. – Toca pra lá. [...] Lolo conservava resíduos de lágrimas nos olhos. – É o novo vizinho? Seja bem-vindo. Eu estava curioso pra saber quem seria o novo vizinho. [...] – Faz a volta. Quero passar outra vez na casa. – Minhas clientes vão adorar. Um detetive, imagina! [...] O prédio tinha dois andares, dava para perceber confusamente a cor amarela, as janelas altas e gradeadas, o muro com cacos de vidro, o medo de rato nos olhos de Lolo quando é escurecido no canto da parede pela sombra sem clemência do gato. – Agora você vai lá e bate na porta. [...] – Na verdade, meu nome é Edvaldo. Edvaldo Flores. Foi empurrado para fora do carro pelo cano do revólver [...] – Mas você, como vizinho, tem o direito de me chamar de Lolo, como meus amigos. Vamos tomar um cafezinho para celebrar nosso encontro. Um detetive, que fantástico! [...] – Bate na porta, porra! Cid Espigão viu quando a mão de Lolo apertava a campainha da porta e soube que seu coração ia se precipitar, que as

árvores da rua seriam para sempre indecifráveis e que a cabeça baixa de Lolo um dia ainda apareceria em sua vida em forma de tristeza e então engatilhou o Smith and Wesson 38 e deixou de pensar (p. 306-308).

Noutras vezes, esse narrador expressa uma postura irreverente e incorformada, não se abstendo de proferir determinados comentários e interpelações que acabam valorizando o protagonista e potencializando, paulatinamente, o tom dramático do trecho. Exemplo significativo ocorre quando a voz narrativa fabula o atentado ao General Humberto II, presidente da República. O ato é também visualizado pelo detetive Cid Espigão que após cumprir sua missão, se oculta por detrás de uma empoeirada cortina do Palácio da Alvorada. Pela descrição das expressões e gestos de Cid, o narrador consegue fazê-lo externar suas angústias emotivas, tornando mais lúcidos seus sentimentos:

Entre a cortina e a parede, você. Você e seu suor pegajoso, você e sua vontade de urinar; você e a ânsia de engolir essa cortina inteira, de sair voando, de abrir os braços e exclamar bem alto agora mesmo que estou fodido. Você passa a mão na testa, você pensa que calor, você desliza a mão no lugar da súbita coceira entre as pernas, você aperta o sexo, você não pensa em sexo a quanto tempo, detetive? Você pensa que calor. Você olha essa cortina roçando no seu nariz, distingue os grãos de pó acumulados a meses, tristes, um rebanho de minúsculas partículas de terra que suas narinas dilatadas atraem como monstruosas ventas de dragão. Você não pensa em sexo desde que pisou a escada do avião, boneco, apesar das pernas da aeromoça. Desde que viu Mariana. As calcinhas, meu amor, sim, baixa. Aqui não brada Olga indignada, mas você está fervendo, está convulso, está inchado, dilatado, ninguém vai ver meu amor, meu amorzinho, suas veias contraídas, ferventes, entrando o pó pelas narinas arfantes, cuidado, não vá espirrar, cuidado, não vá se mijar, cuidado com as calças limpas seu paspalhão (senão vai ficar de castigo todo o domingo), cuidado com o pó, está se acumulando lá dentro junto com o espinho. Você sente essa coisa intensa, satânica e grosseira que cresce dentro de você e a qual você não ousa dar nome. [...] Você finge que não sente o espinho, dá esse passo, acha que saiu detrás da cortina, que está dizendo Major Távola me desculpe mas isso que o senhor está fazendo é traição e além de traição é crime e ele encara você, ele acende um ódio fulminante nos olhos, ele urra para você quem é você seu merda e você altaneiramente detetive Cid Espigão às suas ordens e retira do bolso interno do *smoking* o cartão e o estende com gesto elegante para o atônito Major e ele então fica completamente pálido e diz exclama abre os braços e proclama aos ventos dos quatro pontos

cardeais com entonação de profeta do cinema brasileiro meu Deus eu ia cometer uma loucura e o presidente sorri benévolo, dá um tapinha nas suas costas, diz Espigão meu caro, você é o homem que eu precisava para combater o comunismo e você diz modestamente Excelência, sou apenas um patriota e ele anuncia enérgico hoje mesmo terá sua licença para matar e você assustado feliz incrédulo como James Bond ?[...] (p. 194 -195).

A imediatez discursiva, que aproxima o texto de um registro oral, é realçada pelos verbos postos no tempo presente, ações que se sucedem rapidamente, adjetivos apenas essenciais, interposição de planos temporais e, sobretudo, pela repetição abusiva do pronome você. Tal repetição, ao que parece, remete a uma forma de cobrança de atitude que o narrador exige da personagem, uma vez que aqui, apesar de não compactuar com o princípio da onisciência, esse narrador, ao observar que os gestos e expressões faciais do investigador denotam a presença de sentimentos como pavor, ódio e vergonha, procura urdir uma vasta teia de ponderações cujo propósito seria o de forçar o investigador a abandonar seu estado de letargia, despertando sua consciência crítica para vislumbrar a atual penúria sociopolítica em que se encontrava a nação brasileira.

Do cinema para os quadrinhos. Desnecessário discorrer sobre o quanto a arte cinematográfica e os quadrinhos são produtos resultantes do patrimônio cultural dos grandes centros industrializados do início do século XX. Completares entre si, essas duas formas de expressão artística lidam, cada qual a sua maneira, com os principais dispositivos lingüísticos e icônicos empenhados na comunicação visual: as palavras e as imagens. Elevada à categoria de “arte seqüencial” por Will Eisner, o precursor das *graphics novels*¹²⁵, o discurso dos quadrinhos é, na sua opinião, balizado a partir da

¹²⁵ O termo foi cunhado por Will Eisner a partir do momento em que o gênero começou a se afastar da inocência dos quadrinhos convencionais e aproximar-se, gradativamente, da literatura e da arte vanguardista. Ver mais em EISNER, Will. **Quadrinhos e Arte Seqüencial**. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

[...] sobreposição de palavra e imagem, e, assim, é preciso que o leitor exerça as suas habilidades interpretativas visuais e verbais. As regências da arte (por exemplo, perspectiva, simetria, pincelada) e as regências da literatura (por exemplo, gramática, enredo, sintaxe) superpõem-se mutuamente. A leitura da revista em quadrinhos é um ato de percepção estética e de esforço intelectual. [...] Em sua forma mais simples, os quadrinhos empregam uma série de imagens repetitivas e símbolos reconhecíveis. Quando são usados vezes e vezes para expressar idéias e similares, tornam-se uma linguagem – uma forma literária, se quiserem. É essa a relação disciplinada que cria a ‘gramática’ da Arte Sequencial.¹²⁶

No plano dos enquadramentos, tanto as histórias em quadrinhos, quanto o cinema, apresentam estrutura análoga. Como sugestão de exemplo, bastaria lembrar as *story-boards*, que são cenas imobilizadas, pré-planejadas e dispostas em quadros ou desenhos, cuja função básica seria conectar as angulações cinemáticas com o roteiro escrito.

No entanto, seria no plano da montagem que ambas as formas artísticas se diferenciariam, pois “[...] a montagem da estória em quadrinhos não tende a resolver uma série de enquadramentos imóveis num fluxo contínuo, como no filme, mas realiza uma espécie de continuidade ideal através de uma fatural descontinuidade. A estória em quadrinhos quebra o *continuum* em poucos elementos essenciais”.¹²⁷ Ao contrário do cinema, o discurso dos quadrinhos tende a ser moldado de forma mais condensada, atrelado a integração dos elementos que compõem a gramática da arte sequencial; signos gráficos estáticos usados para evocar as noções de som, tempo e espaço, tais como os balões, as onomatopéias e um possível uso da técnica dos requadros: “ Uma garrafa de guaraná, um copo vazio, um copo com gelo, algo caindo dentro, plic, pronto, doutor (p.137)”.

¹²⁶ EISNER, Will. *Op. cit.* p. 8.

¹²⁷ ECO, Umberto. *Leitura de Steve Canyon*. In: **Apocalípticos e Integrados**. *Op. cit.* p. 147.

Antes de se averiguar a predominância de alguns desses elementos gramaticais que ditam a estética das histórias em quadrinhos, seria proveitoso deter-se, inicialmente, na menção que o narrador faz ao nome de duas personagens que desfrutam posição destacada no universo das páginas da *Detective Comics*, comparando suas ações com aquelas efetivadas pelo detetive Espigão. O trecho também integra o capítulo cinco da primeira parte do livro:

Cid sentiu as pernas afrouxarem – estava no segundo andar. Um salto de mais de dez metros. Precipitou-se pela escada derrubando quem estava na frente, atravessou o vestibulo num tempo indubitavelmente recorde para todas as épocas de travessia daquele tipo de salão e jogou-se da escadaria – como Batman, como o Super-Homem [...] – sobre os canteiros de margaridas, assustando um casal que se ergueu apressadamente e foi apanhando suas roupas. Aprumou-se num átimo. Seus Olhos Atentos percorreram o jardim e a piscina (p. 63).

O que importa destacar, no trecho acima transcrito, é que a alusão comparativa da atuação de Cid com as façanhas desempenhadas por super-heróis do porte de Batman e Super-Homem funciona como contraponto irônico e já insinua a gradativa metamorfose política que será operada na consciência desse detetive no transcorrer da trama. Bastaria pensar, nesses termos, o quanto esses heróis são antagônicos entre si e juntá-los seria como instaurar um violento conflito de ideologias.¹²⁸ O Super-Homem é comumente visto

¹²⁸ É pertinente mencionar o processo de reformulação que Batman sofreu pelas mãos do artista e roteirista cinematográfico Frank Miller na *graphic novel* **O cavaleiro das trevas**. Nessa série, Miller consolida a tendência que começara a se insinuar na década de 70 pela pena e pela tinta de artistas como Denny O’Neil, Neal Adams e Dick Giordano. Artistas e argumentistas que deram início ao fim da convencionalização dos enredos e decretaram uma ruptura com “código de ética” engendrado na delineação das personagens dos quadrinhos e que fora estipulado pelas imposições da era MacCarthy, que proliferou nos anos 50 e 60. De fato, o que Miller fez foi elevar o veio sociológico e explorar o lado mais humano e atormentado – que, de certa forma, sempre estiveram presentes nas histórias desse herói – combinando-os com a atmosfera impactante das histórias *noir*. Publicada no Brasil pela editora Abril em meados da década de 80, a série apresenta um Batman envelhecido, de espírito lacônico e atitudes brutais, que após dez anos afastado do

como aquele herói garboso, vestido em trajes reluzentes e que ignora as dimensões problemáticas do contexto em que atua. Para Umberto Eco, a consciência política desse super-herói é praticamente nula; a perspicácia e o intelecto não acompanham as dimensões de sua força física, uma vez que o Super-Homem vislumbra o mal somente como um mero atentado contra a propriedade privada. Na sua consciência, não há lugar para ações coletivas e a benevolência se materializa apenas no âmbito da caridade. Extremamente poderoso, ele

[...] usa das suas vertiginosas possibilidades operativas para realizar um ideal de absoluta passividade, renunciando a todo projeto que não tenha sido previamente homologado pelos cadastros do bom senso oficial, tornando-se o exemplo de uma proba consciência ética desprovida de toda dimensão política: o Superman jamais estacionará seu carro em local proibido, e nunca fará uma revolução.¹²⁹

Em contrapartida ao idealismo obediente do Super-Homem, Batman se insurge como uma personagem ambivalente, configurando-se, portanto, como figura mais sombria e inquieta, sempre descontente com as estruturas de poder que regem o meio social ao qual está inserido. Não possui, tal como o Super-Homem, nenhum poder sobre-humano, mas compensa essas “deficiências” pela agilidade física, pela destreza racional e pelo aguçado dom analítico.

convívio social resolve voltar a ativa numa América futurista que se encontra à beira de um colapso, dominada por *gangs* de jovens sanguinários, armas nucleares, políticos decadentes e uma rede midiática ultra-sensacionalista. A seu modo, Batman empreende uma guerra particular na esperança de exorcizar seus demônios e, se possível, tornar o mundo a sua volta um lugar razoavelmente melhor. Mas o que é importante destacar, é a consciência revolucionária de Batman, que a certa altura não hesita em sair no braço com o Super-Homem – chamado pejorativamente pelo cavaleiro das trevas de “escoteiro azulão” – para resolverem suas diferenças ideológicas. Em 2002, Miller escreveu uma continuação para essa história, ambientada três anos depois, e narrando o confronto do herói com os governantes e os aliados – dentre os quais, novamente o Super-Homem – de um mundo já plenamente subjugado pela ascensão totalitarista.

¹²⁹ ECO, Umberto. Prefácio. In: **Apocalípticos e Integrados**. *Op. cit.* p. 10.

Essas ideologias divergentes podem ser observadas na consciência de Cid. Assim, se inicialmente Cid se conforma como um indivíduo mais preocupado com implicações de ordem ética e moral – encontrar um estudante desaparecido, elaborar relatórios detalhando seus percalços investigativos para sua cliente e não aceitando nenhum tipo de compensação das outras partes envolvidas no caso do sumiço de Sérgio – agindo como um típico conservador que atua para tentar manter as coisas que teimam fugir ao controle, tal como o Super-Homem, após a experiência da prisão, ele passa a expressar preocupações mais voltadas à ordem político-social, vindo a se tornar um militante transgressor, o protótipo de um dissidente.

No que tange ao discurso proveniente da gramática dos quadrinhos, pode-se observar a utilização recorrente do elemento estrutural designado por *timing*, e que se constitui em uma expressão moldada a partir do “[...] uso dos elementos do tempo para [...] obtenção de uma mensagem ou emoção específica”.¹³⁰

O uso do *timing* pode ser evidenciado no capítulo vinte e dois da primeira parte do romance, quando Cid conta para Mariana, em bar situado na praia de Arroio do Sal, as peripécias que envolveram sua fuga do Palácio da Alvorada:

– A única solução era me atirar pela janela. [...] – Toquei a cabeça no vidro da janela e pensei que ia me esborrachar, que ia bater e cair e me esparramar no chão, que ia ser chutado pelos soldados. – Bebe outro gole de caipirinha. [...] (A janela se partiu. A janela se rompeu, se quebrou, se estilhaçou em um milhão de dançantes, revolteantes, irisados, caleidoscópicos, lentos estilhaços. Como um *flash* de fotografia explodindo a milímetros dos olhos, como vontade de dar gargalhadas sem parar: havia rompido o vidro e estava com a cabeça no outro lado do edifício – no ar – ,respirando a pureza do planalto goiano, como um pássaro raro saindo do ovo e já experimentando a mentira do vôo, desajeitadamente, alarmadamente, batendo no espaço duas angustiadas asas, saindo pela janela-ovo cada vez mais, crescendo sem parar, a metade do tórax já livre, os pedaços de vidro

¹³⁰ EISNER, Will. **Quadrinhos e Arte Seqüencial**. *Op. cit.* p. 26.

cintilando ao redor de sua cabeça como folhas de outono.) – É incrível, só fiquei com esses arranhões na cara, contando ninguém acredita (p. 211).

Similar à técnica cinematográfica do *slow motion*, o narrador implode o efeito imediato de uma ação simples, o ato de jogar-se contra uma vidraça, desmembrando-a em vários estágios e emoldurando-a em requadros. Uma vez disposta em planos seqüência, os traços desenhados “[...] em torno da representação de uma cena, que atua como um dispositivo de contenção da ação ou de um segmento de ação, têm entre as suas funções a tarefa de separar ou decompor o enunciado total”.¹³¹ E ao decompor o enunciado pelo prolongamento de uma ação simples, o narrador atua como manipulador de sensações que consegue elevar, gradativamente, a emoção do leitor/espectador diante da matéria narrada.

Há também a ocorrência de outras tendências e manipulações violentadoras efetivadas pelo narrador e que, quando combinadas com a brutalidade temática, acentuam, de maneira mais incisiva, a transgressão de certas convenções estéticas do *noir* americano. A combinação do discurso do narrador com alguns elementos de desordem e rupturas pertinentes às técnicas da montagem cinematográfica também possibilita saltos quantitativos para trás e para diante, acarretando o esfacelamento da cronologia narrativa, sabotando a revelação final da fábula e diluindo sua aura de mistério. E isso tudo se torna possível no texto de *Ruas* mediante o uso de prolepses.¹³²

¹³¹ EISNER, Will. *Op. cit.* p. 28.

¹³² Toda narrativa, segundo Gerard Genette, constitui-se de uma ordem seqüencial fundamentada sob os pilares de uma duplicidade temporal: o tempo da história, ou diégese (enunciado) e o tempo da narração (enunciação). Essa qualidade torna viável o surgimento de uma pluralidade de distorções temporais que são chamadas anacronias temporais. Genette postula que as anacronias podem configurar-se em analepses, que são evocações retardadas de acontecimentos anteriores ao momento da história em que se está, e prolepses, avanços narrativos que têm por finalidade a antecipação de um acontecimento anterior aos fatos que estão sendo narrados. Ver mais em GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, s/d, p. 254.

Como exemplo de prolepse, tem-se a antecipação de um fato que, no transcorrer cronológico da história, só se concretizará após três anos. No capítulo de abertura da primeira parte do romance, já tomamos conhecimento de um episódio de total relevância no desenrolar da trama; o encontro de Cid e Sérgio. Tal episódio é assim descrito pelo narrador:

Quando anos depois, a metralhadora empunhada por Sérgio surgiu da escura ventana do Volkswagen e apontou diretamente para o espaço entre seus olhos, o detetive Cid Espigão recordaria - na deserta planície que antecede o pavor da morte - a primeira vez em que ouviu o nome dele - Sérgio - e recordaria também os lábios que o pronunciaram, e a forma esquiva em que se moviam, e o modo como as palavras eram articuladas: lentas, resvaladiças (p. 12).

O mesmo encontro que será retomado no desfecho do último capítulo da segunda parte: "Agora, muito tempo depois - calabouços, esquinas, praças, faces, ventos, meses, anos depois - aí está ele, o filho: rosto no escuro, essa metralhadora na mão apontando para seus olhos, e a desconfortável certeza de que não o encontrou, foi encontrado (p. 332)."

Não constitui nenhuma novidade que o foco narrativo configura-se no calcanhar-de-aquiles de todo romance policial. Quando este envolve mistério, há severas restrições impostas pela matéria de tal modo que o narrador, ora se vê forçado a constituir-se em alguém indigno de confiança, como no romance de enigma, ora como um registrador parcial, conforme a tendência evocada pelo *noir*. Com efeito, ao quebrar a neutralidade da história narrada, tanto pela exposição dos clichês massivos, quanto pelo uso das prolepses, o narrador de *A região submersa* impede, assim, que a trama romanesca seja lida apenas como um desfrutável romance policial, frustrando as expectativas de um suposto de leitor que procura no livro apenas divertimento superficial e escapista. Impressão essa que é reforçada também pelo uso de elipses – discursos implícitos não verbalizados - na construção dos diálogos diretos:

-
- Por isso mesmo que te contratamos.
-
- O Carlos? Mas é lógico. Está pensando o quê?
-
- Isto vai solucionar tudo. Não te preocupa. Vai ser como matar dois coelhos com uma só cajadada, não é assim que se diz? Mas é preciso ter cautela. Vê se decora bem a planta. É só pra que você tenha uma idéia do palácio. E assim vai evitar uma porção de perguntas (p. 173).

Esse procedimento, utilizado na cena do encontro entre Cid e o misterioso líder de um grupo de idealistas da extrema direita, acaba tendo duas funções na narrativa. Primeiramente, o uso das elipses aponta para os silêncios e os não ditos impostos pelo regime militar, ou seja, uma escrita que trabalha com o lacunoso e o vazio e procura demonstrar a total impossibilidade de comunicação das personagens, seres amordaçados pela angústia e pelo temor.

No entanto, a predileção pelo uso do diálogo elíptico na cena anteriormente descrita também acaba por subverter a imagem cristalizada do investigador policial, fazendo com que ele oscile da posição de arguidor para a de inquirido. Trata-se, aqui, de um recurso que não é utilizado de maneira aleatória, uma vez que é por intermédio de questões argüidas por outros – a militante Mariana e as autoridades repressoras – que o detetive consegue encontrar respostas para as dúvidas que o afligem.

Muitos outros exemplos poderiam ser rastreados, mas as cenas destacadas já são suficientes para demonstrar que as técnicas inerentes aos campos das artes visuais sobrepostas ao discurso do narrador são empregadas, amiúde, com o intuito de potencializar a tensão do trecho e impulsionar os movimentos internos do suposto leitor, cuja expectativa vai

sendo construída aos poucos, com o desenrolar da trama romanesca. Percebe-se, então, uma equivalência de recursos baseados no princípio da montagem fílmica e da estética proveniente dos quadrinhos, que na maior parte das vezes combina várias modalidades de discurso com movimentos intrínsecos que se processam na consciência da personagem do detetive – tais como a imaginação e algumas reminiscências de sua vida passada – em intervalos breves que espacializam o tempo, desestabilizam a ordem discursiva do relato, rompem com a estrutura sintática das frases e borram a nitidez cronológica. A pureza da linguagem não consegue mais dar conta de narrar um mundo que, aos poucos, se tornou inenarrável.

Nesse sentido, o uso desses procedimentos narrativos, inerentes ao campo das artes visuais, não implica em perdas e danos ao tecido romanesco; são acréscimos “[...] em que a (des)montagem da linguagem significa, enquanto impossibilidade de narrar, a impossibilidade de viver o narrado. Nessa realidade caótica, a escrita da desordem e do caos é retrabalhada argutamente enquanto instrumento de resistência a qualquer preço”.¹³³ Renega-se, dessa forma, a linearidade da retórica autoritária do poder militarista e instaura-se uma concepção problemática de compreensão – e aceitação – da realidade factual. *Coupages* fílmicas que servem como instrumento de denúncia de um tempo desarraigado, de um mundo sem heróis e pulverizado pelas estruturas do poder capitalista.

4.4 Ainda as estratégias transgressivas: investidura satírica e subversão da poética do gênero policial

As estratégias transgressivas não se esgotam nas peripécias técnicas engendradas pelo narrador. Elas acabam também se processando por intermédio da sátira que, inserida nos interstícios da urdidura ficcional de

¹³³ PELLEGRINI, Tânia. **Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70**. *Op. cit.* p. 169.

Tabajara Ruas, acaba por (re)articular alguns dos principais elementos responsáveis pelo manejo da intriga detetivesca e empenhá-los na tarefa de ridicularizar – pelo viés do exagero e do absurdo – as doutrinas militares do milagre econômico.

Inicialmente, pode-se pensar que entre a sátira e a tradição da narrativa policial haveria uma espécie de abismo, uma incompatibilidade de gênios. Imagina-se, sobretudo, que o riso não se coaduna com a personalidade dos detetives e seu emprego, no campo dessa modalidade ficcional, destoaria da seriedade apregoada por tal gênero romanesco. Entretanto, o percurso trilhado pelo gênero policial permite que se evidencie que o veio cômico, mesmo de maneira incipiente, sempre marcou presença no desenrolar das tramas detetivescas, seja através dos trejeitos caricatos e da incapacidade mental dos narradores indignos de confiança da vertente enigmática do século XIX – e aqui pode-se pensar na figura jocosa de Watson – seja na construção dos diálogos pontuados por cinismo e humor negro provenientes da linhagem dos *tough guys* americanos – como os investigadores criadas por Dashiell Hammett e Raymond Chandler.

No tocante ao romance *A região submersa*, as formas cômicas do riso mordente são exacerbadas a níveis muito mais elevados do que aqueles que permearam os modelos detetivescos anteriores. Empregados até a exasperação na narrativa de Ruas, o chiste e a zombaria apóiam-se nas intuições formuladas por Mikhail Bakhtin¹³⁴, uma vez que nessa arquitetura romanesca, procede-se a utilização de um riso satírico desprovido do caráter ambivalente e envolto numa aura depreciativa. Tal procedimento assume a função de destronar os estereótipos e as crenças dogmáticas e opressivas que norteiam o âmbito de uma determinada conjuntura histórica. Há o despertar de um certo sentimento de negatividade para com as mudanças

¹³⁴ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. *Op. cit.* p. 6.

operadas na estrutura sócio-econômica do país e, nesse sentido, a invectiva satírica, com sua atitude combativa calcada na linguagem anticonvencional, no absurdo e na abertura para a imprevisibilidade dos acontecimentos, também contribui para subverter o *status quo* vigente. Expressando um olhar severo perante a trágica estrutura política do período, tal tendência cômica ambiciona ridicularizar, criticando hiperbolicamente tanto o cume, quanto as balizas em que se encontravam assentadas as estruturas do poder nacional e as elites subservientes.

Com efeito, na narrativa de Ruas, o cômico também acaba atingindo os elementos intrínsecos constitutivos da poética policial, redimensionando o estatuto do criminoso, a temática relacionada ao crime e, por fim, a postura do detetive, ou seja, sua maneira de agir e suas capacidades intelectuais; valores esses, sempre salvaguardados da derrisão satírica.

Dentre as tendências transgressivas, pode-se começar enfatizando o tratamento satírico empregado na composição do perfil e do caráter do detetive Espigão. Na sua trajetória de auto-descoberta e conhecimento da realidade de seu próprio país, seu nome e apelido – que de forma sarcástica, destoam da seriedade e do realismo apregoados pelo gênero policial – funcionam como partes distintas de uma personalidade que vai sendo forjada no desenrolar da trama.

Assim, se a primeira parte do trecho se configura como uma história de cunho policial protagonizada por um jocosos, parvo e alienado Espigão, detetive auto-iludido, insosso, protetor da ordem pré-estabelecida e que atende pela alcunha de Docinho, a segunda parte, por sua vez, culminará no processo de contínua transformação pela qual passa a personagem do investigador; transitando da condição de apolítico para a de um indivíduo demarcado pelo signo da subversão e consciente de sua postura política emancipatória, valores afirmados num plano coletivo. Toda essa peregrinação,

engendrada com o propósito de iluminar “a mais submersa das regiões”, também pode ser evidenciada pela disposição dos capítulos da narrativa. Desse modo, se a primeira parte do romance, dividida em vinte e cinco capítulos, obedece ao lento e penoso processo de amadurecimento intelectual e político da personagem Cid Espigão, os últimos onze capítulos que compõem a segunda parte do romance de Ruas, por sua vez, irão pôr a prova essa sua nova consciência e *ethos* social.

Para delinear as atitudes politicamente alienadas do investigador Espigão, o narrador, na primeira parte do romance, imprime na aparência e nas atitudes dessa personagem principal uma série de trejeitos caricaturais e hilariantes. Debocha, portanto, algumas das convenções normativas do policial clássico do século XIX, sobretudo, aquelas que se relacionam ao fetiche da racionalização e a infalibilidade analítica dos métodos apregoados por detetives pertencentes à linhagem de Dupin e Sherlock Holmes:

Precisava parar, sentar no escritório, pôr as pernas sobre a mesa, acender o cachimbo e tratar de ordenar os acontecimentos que desgraçadamente pareciam estar escapando de suas astutas mãos. O problema é que ainda não tivera oportunidade de pôr em funcionamento seu infalível Método (p. 105).

Entrementes, apesar de ser um admirador confesso da postura de Sherlock Holmes – conservando inclusive “[...] os ritos da profissão [...] (p. 15)”, sendo um deles, “[...] fumar seu vistoso cachimbo [...] (p. 15)”, Cid jamais consegue pôr em prática seu “ infalível Método”. Revela-se, portanto, um investigador pouco astuto, que tropeça constantemente nos índices, mas não consegue encontrar a chave do enigma que fora incumbido de solucionar. A certa altura da narrativa, quando confrontado com a problemática suscitada por uma situação crítica que exige perspicácia e discernimento, seu comentário soa patético e farsesco : “Eu sou meio à antiga, prefiro seguir as pistas óbvias, não as complicadas (p. 71).” Mas sua incompetência em seguir

as pistas, tanto as simples, quanto as complicadas, é também desmistificada pelo comentário sarcástico do narrador, que evidencia o teor primário de sua metodologia analítica: “Sofregamente, foi procurando o bloquinho para tomar nota porque essa maldita memória não serve para nada mesmo e além do mais o Manual manda apontar tudo e...(p. 39)”.

Colocando em xeque a lógica (racional-burguesa-positivista) infalível da ficção detetivesca e rompendo com a tradicional técnica que impõe severas restrições no ponto de vista do romance policial – a perspectiva de visão deve, necessariamente, ser parcial para não comprometer a verossimilhança e a coerência – o narrador atesta a irrelevância de Cid pela ratificação de sua importância (dele, narrador) na primeira parte da história. Auto-afirmando-se como um observador mais arguto que o atrapalhado investigador Espigão, esse narrador também sente-se autorizado a desqualificar e a debochar das atitudes do detetive, exagerando no tom galhofeiro e apresentando-o como indivíduo propenso a praticar atos anedóticos com a desenvoltura de um perfeito ator canastrão. Um exemplo é a cena fabulada do primeiro encontro de Cid com a militante Mariana, que ocorre no sétimo capítulo da primeira parte do romance:

– O senhor é o detetive Espigão, não é mesmo? [...] – Sou Mariana. Pequeno memorial dos sentimentos do detetive particular Cid Espigão nesse momento (a ordem não altera necessariamente o produto da soma dos sentimentos) : a) – vontade de se ajoelhar e adorá-la; b) – vontade de dançar um frevo mesmo sem sombrinha; c) – vontade de puxar do lápis e escrever um verso de amor veemente; d) – vontade de dar um beijo na careca reluzente do sisudo senhor sentado na mesa ao lado. O que o detetive Cid Espigão fez realmente: a) – olhar durão de detetive; b) – aperto de mão distante; c) – gesto cortês mas militarizado convidando-a a sentar-se. – Estranho: não vi a senhora entrar. – Entrei pela porta do lado (p. 111).

A exposição ao ridículo das situações e de certas convenções do gênero policial, entrelaçadas ao caráter artificial, imaturo e patético do protagonista, apenas atestam que a astúcia e a lógica de raciocínio tornaram-

se valores pusilânimes nesse contexto. Nessa sociedade díspare, em que os *mass medias*, aliados às instituições detentoras do poder dominante conspiram para ludibriar e impor seu “véu de neblina” perante uma parcela da população, a pretensão de Espigão em utilizar seu “Método”, ou seja, adquirir uma percepção lógica e aguçada da realidade à sua volta, torna-se algo praticamente inviável.

Inserido na vertigem turva dos novos tempos, Cid Espigão também aparenta comportamento rude, empirismo e arroubos sentimentais, traços recorrentes nos detetives à americana – *tough guys* que percorrem as ruas no encaço de pistas. No entanto, Cid não consegue imantar os fragmentos dispersos da experiência do cotidiano social em que se move e, por isso, apenas filtra dados exteriores, revelando-se, *a priori*, incapaz de desentranhar o sentido da esfera social à sua volta. Sua tentativa de aliar lógica hipotético-dedutiva ao ímpeto de seus instintos de *tough guy* revela-se malfadada, restando para si apenas a apreensão burocrática dos dados de uma vivência fraturada. A certa altura, Cid enfatiza: “Um detetive tem de ser, em último caso, prático (p. 15).” Mas nesse caso, a praticidade consistiria em valer-se, única e exclusivamente, do empirismo superficial, visualizando apenas o aparente e opaco reflexo do “real”.

De fato, sua percepção revela-se embotada e suas conjeturas são pífias. A ineficácia do pensar, no entanto, acaba confluindo com a enfermidade que acomete seu corpo. Mas, a incômoda sensação de ter um espinho lhe perfurando as entranhas, “[...] rasgando por dentro sem consolo [...] (p. 224)” também acaba não sendo suficiente para que o detetive Cid consiga apreender os significados necessários na tarefa de decodificar o “real” à sua volta, enxergando além dos aparentes contornos externos.

Apresentado inicialmente pelo narrador como clichê estereotipado e encenação caricaturesca, Cid se revela detentor de uma autoconsciência nula,

balizada pela moderna experiência do isolamento e da alienação, e preenchida por imagens estereotipadas de clichês inerentes ao mundo da mercadoria e do espetáculo. Demonstrando falta de capacidade ao tentar transpor as barreiras de uma vivência vazia decretada pela reificação – fator determinante na ausência de relações humanas autênticas – Cid também se mostra incapaz de desvendar os significados convencionais e aparentes daquilo que vê; e isso ocorre mesmo quando o sentido não se encontra codificado de forma obscura, mas simplória, como a escritura de Sérgio. Na carta que fora datilografada e deixada aos cuidados de sua extremosa mãe, Lurdes Gunter, o inconformado estudante revela que abandonara as aspirações da Medicina por achar “[...] que o mundo precisa muito de médicos, sim, mas de outra qualidade de médicos (p. 27)”.

O não deciframento correto do conteúdo dessa carta conduzirá o detetive à formulação de suposições esdrúxulas: “Cheguei a essa conclusão (que não é necessariamente definitiva) depois de árdua, trabalhosa batalha mental. [...] Tenho uma suposição, audaciosa sem dúvida: para mim o móbil de tudo é a droga, a maldita droga, que infesta esse país [...] (p.157-158)”. O tom anedótico do discurso do detetive reside na ênfase dedicada à teoria das “drogas”. Percebe-se que Cid compreende, embora de forma canhestra e rasteira, a gravidade das situações em que Sérgio envolvera-se, mas, no entanto, não consegue estabelecer relações consistentes entre seu sumiço e realidade obscura em que estava mergulhada a nação. A palavra “droga” transcende a acepção de narcótico e funciona como alusão metafórica proposta num plano muito mais social do que propriamente individual. E o envolvimento de Sérgio tem a ver com o combate a uma forma de droga talvez muito mais eficaz e letal. Droga atrelada a uma ordem governamental embasada no ufanismo falacioso e nas atitudes truculentas que se relacionavam com

[...] a burrice e a prepotência escarrapachadas por toda a parte, com o novo-riquismo da classe média arrotando milagre nos seus fuscas zerinhos e com o desinteresse geral em saber o que acontecia com os desafetos do regime que eram jogados dentro de uma Veraneio. Tinha a ver com as fichas que todos deviam preencher quando se mudavam de apartamento e que o síndico do prédio encaminhava ao DOPS (Departamento de Ordem Política e Social). Tinha a ver com o mal-estar – e, por que não, o medo – diante do gozo feroz da turba que ocupava as ruas depois de cada jogo [...]. Tinha a ver com o ar de felicidade – previsível e intolerável – que os generais apareciam na mídia festejando a vitória.¹³⁵

Não procedendo a decodificação da escrita de Sérgio, Cid também falha na tarefa de reconhecimento dos signos da criminalidade. Não percebe nem desconfia que Sérgio abandonara sua comodidade individualista e burguesa em prol de uma cruzada revolucionária movida contra o complô articulado pelas estruturas de poder que, confiantes no milagre da multiplicação de benesses capitais, não mediram esforços para atingir seu nefasto intuito. Desse modo, tem-se também a subversão do tema inerente ao crime tradicional, outrora ligado a motivações individuais ou deflagrado pelas ações do submundo metropolitano e dos sindicatos. A inclinação denunciatória desvincula-se das estruturas criminosas restritas, direcionando seu ataque contra uma conspiração de âmbito nacional, uma vez que a corrupção extrapola os limites das organizações criminosas convencionais e recebe apoio das oligarquias e da mídia interesseira, ambas cooptadas pela corrupção reinante dos altos escalões do poder político e governamental da nação brasileira. Nessa perspectiva, o romance de Ruas ajusta-se ao conceito atual de narrativa policial definido por Ricardo Piglia como “ficção paranóica”. Na opinião de Piglia, o gênero policial, que vem proliferando já há alguns anos, tem demonstrado uma certa inclinação em trabalhar com a idéia de complô, uma vez que as razões criminosas já não seriam meramente

¹³⁵ ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). **História da vida privada no Brasil, tomo IV: contrastes da intimidade contemporânea**. *Op. cit.* p. 322.

simplórias, mas motivadas por uma teia social complexa e intrincada. Toda uma realidade criminosa responsável pela instauração de conexões que diluem, embaralham e subvertem tanto a noção de crime, quanto os papéis – já agora não tão definidos – do detetive e do contraventor. Segundo Ricardo Piglia,

[...] o sujeito não mais decifra um crime privado, mas enfrenta uma combinação multitudinária de inimigos. Nada que lembre aquela relação pessoal entre o detetive e o criminoso, que redundava numa espécie de duelo. A idéia de conspiração também tem a ver com uma dúvida que poderia ser formulada assim: como o sujeito privado vê a sociedade? Eu digo que sob a forma de complô destinado a destruí-la. Ou, dito de outro modo: a conspiração, a paranóia estão ligadas à percepção que o indivíduo constrói em torno do social. O complô substituiu, assim, a noção trágica do destino. Lembremos que o sujeito antigo devia ler nos oráculos o caráter cifrado do seu futuro, que já estava traçado de antemão. A tragédia estabelecia um elo entre aqueles que conheciam esse destino, os deuses que emitiam mensagens obscuras, e o indivíduo que as interpretava bem ou mal. Penso que hoje os deuses foram substituídos pelo complô, quer dizer, há uma organização invisível que manipula a sociedade e produz efeitos que o sujeito também procura decifrar. Esses seriam os dois pólos da ficção paranóica: por um lado, é o estado do gênero policial; por outro, a maneira de a literatura nos dizer como o sujeito privado lê o político, o social.¹³⁶

A mudança operada na geografia do crime decreta uma outra ruptura nas convenções do gênero policial, agora relacionada com a composição tradicional das personagens criminosas. Fugindo do estereótipo dos rufiões, arrivistas e gangsteres provenientes do submundo metropolitano e das organizações ilícitas, os contraventores aqui apresentados são oriundos de um meio social elitista, mais sofisticado. Ricos, burocratas, funcionários do governo e profissionais liberais bem sucedidos, todos eles mascaram sua convivência torpe compactuando com as medidas tomadas pelo governo ditatorial. Com efeito, é a partir da composição desses personagens, e de suas atitudes, que a negatividade crítica do riso se processa com mais inclemência. É através do discurso desses criminosos que a retórica do

¹³⁶ PIGLIA, Ricardo. *Letras Mestiças: Entrevista a Mauricio Montiel Figueiras*. *Op.cit.* p.7.

governo militar – alimentada pelo ufanismo chauvinista e pela intensificação de medidas drásticas empenhadas no zelo da ordem hierárquica fundamentada pela falaciosa prosperidade e pelas reformas econômicas iníquas – começa a ser destronada pelo humor corrosivo da sátira que, conforme Bakhtin, “é empenhada para tornar risível um fenômeno negativo [mediante] emprego do tom sentencioso”.¹³⁷

Tom sentencioso que é direcionado, inicialmente, contra o *bon vivant* Carlos Gustavo, também chamado pelas iniciais de seu nome, CG. O conteúdo satírico, de mensagem antiimperialista, começa a se insinuar através de seus traços físicos e de suas atitudes exageradas. Admirador do uso da força viril, CG corporifica, paradoxalmente, a submissão a certos valores estrangeiros: cultiva a aparência de um bárbaro conquistador *viking* e possui “cabelos e barbas lavados com xampu importado da França (p. 45)”. O auto-elogio direcionado aos ideais autoritários como o poder e a dominação é aludido pelo seu fanatismo – que beira as raias do grotesco, desembocando, portanto, nas vias do ridículo – pela música de Wagner. Nesse caso, o sarcástico diálogo entre Cid e CG, por ocasião da festa que se desenrola na mansão do último, é significativo:

[...] A verdadeira beleza reside na demonstração de qualidades viris como a dominação e o poder, essa coisa sonhada e suspirada e que acima de tudo é mistério, uma arte. [...] Desligou a vitrola, apanhou outro disco e colocou-o no prato. Apertou o botão. – Wagner! – exclamou. Fechou o punho direito, ergueu o rosto. – A virilidade, a força, as sombras sem fim, a beleza despojada e essencial: Wagner. Uma nação inteira marchando na chuva. Canhões atolados, grandes seres alados vigiando em esarpas pontudas, névoa e etéreos vultos femininos envoltos em transparentes véus... Isso é Wagner. Serviu-se de uísque, bebeu truculentamente, concedeu outro sorriso encantador. – Ou isso é o que eu penso de Wagner. Outros, talvez, pensem outras coisas. [...] – O fato de eu gostar de Vivaldi não me impede de ouvir Wagner. – uma conciliação impossível! – bradou CG. – A diferença da espada de aço para a tesourinha de unhas. Do

¹³⁷ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** *Op. cit.* p. 8.

castelo de pedras erguido por gerações de escravos para o castelo de areia feito por uma criança na praia. Seu olhar intenso foi se abrandando e dando lugar ao seu já conhecido sorriso. – E o nosso detetive, o que tem a dizer ? [...] – Bom...eu...eu...confesso que não conheço muito esse gênero musical. – Bravos ! – CG deu um soco na mesa e os copos e garrafas se desequilibraram perigosamente. – A resposta que eu esperava. Não me decepcionou em absoluto. Um verdadeiro espartano. Um homem dedicado às artes marciais. Um homem cuja nobre estirpe está, infelizmente, desaparecendo. Fulminou Cid com dois olhos cintilantes. – Permita que lhe aperte a mão. É uma honra para mim. (p. 48-49).

A devoção pragmática às práticas disciplinares encontra apoio no discurso do professor Alves, que reafirma, comicamente, os mesmos *slogans* exagerados e dogmáticos da propaganda ditatorial. Complementando a ideologia de CG e sua crença no uso da virilidade belicosa, Alves é o entusiasta que preconiza e defende o emprego “terapêutico” de métodos disciplinares rígidos para tornar possível a utopia de uma realidade melhor:

– A disciplina é essencial em qualquer atividade, não acha? [...] – Disciplina! Disciplina! – Virou um rosto astuto para Cid: É uma teoria que eu tenho. Você acha que eu fui bruto com eles? Não. Nada disso. Qual a última coisa que eles ouviram quando saíram daqui? A palavra disciplina. Eles vão embora com essa palavra no ouvido. Sobem no ônibus com a palavra disciplina, jantam com a palavra disciplina, dormem ouvindo a palavra disciplina. Amanhã estarão dóceis, mais dispostos, mais disciplinados. É científico. Estou escrevendo um livro a respeito (p. 89-90).

Mas, se Alves e CG são os porta-vozes do uso da força e da disciplina coercitiva, ao empresário Randolpho Agnadelli compete a incumbência de proferir monólogos laudatórios em prol do progresso e da técnica. Aristocrata perdulário, cuja presença exalava “[...] certo enfado, entre cínico e frio [...] (p.85)”, Agnadelli representa o elo mais glamourizado e, como não poderia deixar de ser, é pura pose: no modo como se veste, na maneira como fuma seus cigarros americanos, na polidez de sua conversa de *expert*, na capacidade de converter em lucro até uma simples atitude caritativa. De certa maneira, Agnadelli simboliza apenas uma embalagem cuidadosamente

embrulhada, porém detentora de um caráter rígido, controlador, que causa impressão de que todos os seus subalternos “[...] estavam permanentemente na iminência de baterem continência (p. 79)”.

– Sabe, meu caro, essa guarda que você viu pode dar-lhe uma impressão errada de mim. – Apanhou um cigarro no bolso e ofereceu ao detetive. Cid recusou. – Eu no fundo sou um liberal. Quando era estudante, e isso não faz muito não, apenas três anos, muitos me tomavam por um sujeito de idéias esquerdistas. Claro que eu não chegava a tanto. Sou um sujeito muito aberto, isso sim. E, naturalmente, um democrata convicto. Acendeu o cigarro no isqueiro do painel. [...] O cigarro tinha um nome estranho, não havia dúvidas que era estrangeiro. – A propósito – continuou Randolpho – , você viu como eu tratei aquela menina minha secretária? Como um colega. Como um amigo. Como um irmão, na verdade. E é assim com todos. Meus operários têm uma cantina onde lhes sirvo refeições a preços que não existem no comércio. É isso, meu caro, inteligência. – Encostou com certa ênfase o dedo indicador na testa: – Massa cinzenta, encéfalo... Acelerou o carro e sorriu beatificamente. – O operário bem alimentado produz o dobro ou talvez mais que o operário subalimentado. Assim, eu alio caridade cristã com negócio, entendeu? Massa cinzenta! (p. 79-80).

No entanto, a desqualificação satírica da retórica e da postura militarista é maximizada pelo discurso do oficial do Exército Brasileiro Aldo dos Santos. Debilitado mentalmente e trancafiado em um Hospital psiquiátrico porque presenciara algo que ninguém jamais deveria saber, esse militar, cuja fisionomia jamais “[...] produzia a impressão de um cavalheiro britânico – a que desejava causar, sem dúvida, mas a de um cantor de tangos extraviado por secretos desígnios [...] nessa cidade no sul do Brasil (p.95)”, acaba, por engano, revelando a Cid o paradeiro de uma fita cassete que contém informações ultra-confidenciais; informações essas que foram decisivas para sua internação, uma vez que no cassete Aldo relata todos os percalços ocorridos em uma missão inusitada:

Quando ocorreram os acontecimentos que vou narrar servia na cidade de Iguatu, no Estado do Ceará. Esta mensagem está sendo gravada no dia 11 de dezembro de 19..., em minha residência particular, na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, para onde fui transferido após os fatos que aqui serão devidamente narrados.

Esclareço que no momento presente estou de plena e total posse de minhas faculdades mentais [...] No dia 1º de julho de 19..., a nação, os militares e o povo ficaram consternados com o trágico acidente em que perdeu a vida o general Humberto I, impoluto líder da Revolução Redentora que arrancou o Brasil das garras assassinas do comunismo ateu e materialista e honestíssimo ex-presidente do país. A infortunada ocorrência deu-se em área de nossa competência militar e assim me vi de cargo da nobre porém infausta tarefa de resgate aos corpos que pereceram na queda do avião, entre eles o do grande camarada de armas e chefe incontestado. Vou parar um pouquinho para apanhar uma cervejinha da Brahma porque está fazendo um calor do...dos diabos. Clic [...] Como é de conhecimento geral, o avião precipitou-se em plena Zona da Mata, a maior do mundo, orgulho e glória de nossa gente, mas não muito boa para fazer passeios a pé. Atrás, na nossa trilha, iam enfermeiros, médicos, mecânicos, sacerdotes e um americano que diziam que era jornalista, coisa que até hoje eu não entendi muito bem como foi permitida sua presença já que a ordem era não deixar passar nenhum jornalista. Bem, como eu sou soldado não busquei explicações para a presença ali daquele homem da imprensa da grande nação irmã (p. 99-100).

A seguir, o relato gravado de Aldo dos Santos abandona o didatismo reacionário e o teor submisso, optando por conciliar sentimentalismo piegas com a enfadonha exaltação de uma pretensa moralidade cívico-religiosa que também fornecia subsídios para justificar a atuação do regime militar:

Aproximei-me, trêmulo e emocionado. Ajoelhei-me junto ao corpo decapitado daquele que salvara nossa pátria das garras do Urso Moscovita. [...] Ajoelhei-me para, numa singela homenagem, alisar carinhosamente os cabelos daquele que em vida fora tão másculo, tão bravo e tão santo. Sim, santo, por que não? E eis que meu sentimento cristão se misturou de pronto com o sentimento, *primus*, da mais absoluta surpresa, e, *secundus*, do terror. [...] O corpo do general Humberto I não tinha derramado uma só gota de sangue. E da cabeça separada do tronco e vice-versa, de onde se esperava que jorrasse sangue e aparecesse a carne, e talvez a coluna vertebral e nervos e sei lá que mais, porque anatomia não é o meu forte, saíam fios, cristais, transistores, acumuladores, cabos, porcas, arames e pedaços de metais amassados e bruscamente rompidos. (p. 102-103).

Incrédulo e transtornado com os eventos que se desenrolaram após o absurdo da situação que presenciara, o oficial militar finaliza sua gravação com os seguintes dizeres:

Quero que fique suficientemente claro neste documento oral – possível graças ao milagre da técnica – que meu esgotamento nervoso não teve origem no fato de que os quatro soldados que sob meu comando encontraram o avião sinistrado tiveram uma morte trágica e inesperada, dias depois, quando o jipe no qual se dirigiam a uma missão que desconheço caiu da ponte que atravessa dentro de um rio [...] casualmente infestado de piranhas. Clique (p. 104).

A insanidade do período é filtrada pelas estratégias discursivas da personagem Aldo que, perturbado e com manias conspiratórias, acaba efetivando, comicadamente, a reiteração exasperante dos desgastados clichês alardeados pela retórica militar como contramedidas preventivas empenhadas para resguardar o conservadorismo cristão-progressista da constante ameaça vermelha simbolizada pelas “garras do Urso Moscovita”.

Após ser reintegrado às frentes de atuação do Exército Nacional, o tenente Aldo recebe a incumbência de reaver a fita cassete e desfazer seu equívoco, pois seu maior pecado foi ignorar uma tática muito em voga nesse período; tática essa, que fora revelada anteriormente a Cid pelo professor Alves: “A melhor coisa é guardar de memória. Nada de arquivos (p. 92)”. Nessa malfadada missão, o militar, antes de engalfinhar-se em luta corporal e vir a ser morto pelo detetive, acaba travando com Cid um significativo duelo verbal:

– Não se faça de bobo, senhor Espigão. De quem recebe dinheiro? Quanto? Onde? Quando se infiltrou na nossa organização? Desde quando está em contato com Sérgio? Desde quando é agente duplo? [...] – Olha aqui, capitão...Não entendo bulhufas, pô! – Não entende o quê? Isso é uma palavra de código? Onde você foi treinado? Por quem? Durante quanto tempo? As bases russas do Nordeste, diga sua localização exata, vamos (p. 146-147).

O discurso exaltado do militar Aldo dos Santos acaba endossando, de maneira sarcástica, as mesmas justificativas e pretensões enunciadas anteriormente por CG, Alves e Randolfo Agnadelli. No entanto, à defesa

exultante da força e da disciplina – empregadas e justificadas com o propósito de manter a pretensa normalidade e conformidade instaurada pelo milagre econômico – é acrescida pela paranóia ufano-nacionalista preocupada com todo e qualquer tipo de ameaça. De fato, para Aldo até mesmo as palavras e expressões não estão isentas do risco de serem submetidas a interpretações subjetivas estapafúrdias, podendo vir a ser, subseqüentemente, rotuladas como linguagens subversivas que conspiram para solapar a prosperidade de uma nação que, segundo o parecer desse oficial, “[...] atravessa seus momentos de maior paz e progresso em sua história (p. 95)”. Assim, os propósitos almejados pelo regime militar acabam sendo reduzidos à histeria paranóica desse militar. E suas equivocadas deduções são fabuladas pelo narrador por um viés que enfatiza o cinismo galhofeiro e atesta o veio burlesco de tais situações.

Entretanto, é no enfoque direcionado às camadas que integram o poder político na Capital Federal que a investidura satírica da prosa de Ruas vai se tornando mais incisiva, galgando proporções cada vez maiores, e desembocando, finalmente, na imprevisibilidade e no absurdo. Sobre esse aspecto, os capítulos dezenove e vinte são exemplares. O ponto comum que orienta tais capítulos é a representação – e conseqüente ridicularização – dos arbitrários presidentes nacionais e de seus comparsas subservientes, enfocados como seres autômatos, figuras decorativas, entidades robóticas a mercê do controle e da servidão imperialista decretadas pela embaixada e pelas agências norte-americanas.¹³⁸

O ingresso do detetive no Palácio da Alvorada, disfarçado de serviçal, é emblemático e funciona como metáfora clamorosa para reforçar sua atual

¹³⁸ Um dos estudos mais relevantes e completos que discorre sobre a aliança do poder político nacional com os órgãos estrangeiros na preparação e no desencadeamento do golpe de estado, em 1964, é o realizado, em meados da década de oitenta por René Dreyfuss. Ver mais em DREYFUSS, René. **1964: a conquista do Estado**. Rio de Janeiro: Vozes, 1981.

condição de indivíduo alienado, constantemente usado como brinquedo pelas mãos daqueles que possuem “massa cinzenta”. A missão, conforme mencionado anteriormente, foi proposta por um homem misterioso com “[...] pinta de gigolô” e “[...] uma vaga semelhança com Randolpho (p.164)”, a qual tinha como objetivo depositar um envelope no leito presidencial:

– Abre a gaveta, larga o envelope, fecha a gaveta e sai [...]. Sem afobação, dando tempo ao tempo, certo? – [...] – Outro meio? Já pensamos milhares. Esse é o mais seguro. E o de maior impacto. Pode parecer absurdo, mas, estudamos detalhadamente os movimentos do presidente. É certo como depois do almoço ele vai tirar uma sesta e abrir a gaveta. É onde guarda as revistas pornográficas que recebe da Dinamarca através da mala diplomática. Sempre fica folheando uma depois do almoço. Talvez lhe ajude a digestão (p. 174).

Esgueirando-se pelo interior do Palácio da Alvorada, o que Cid vislumbra, mas não compreende em sua essência, é que está diante de um cenário estigmatizado pelo signo do servilismo. Mas o que para Cid é quase impossível de perceber, não o é para a voz narrativa. Nos seus contínuos deslocamentos, esse narrador pode, por exemplo, fixar-se, em *close*, no semblante do soldado subalterno que concede permissão de entrada para o detetive e evidenciar que a servidão muitas vezes se coaduna com a empáfia de uma feição “[...] sempre vacilando entre a prepotência e o servilismo, sempre crispada pela angústia de não saber se bajula ou manda (p.177)”.

O servilismo aliado à bajulação e ao oportunismo é louvado pelas palavras de Mestre Filinto – *chef* da cozinha presidencial. Filinto, “[...] rosto chupado, amargo, tão humano quanto um muro de internato (p. 178)”, é quem expõe para o detetive Espigão, da forma mais didática possível, as vantagens e as virtudes de se tornar um autêntico laçoi:

– [...] Sua profissão é ser laçoi, certo? Então seja um laçoi competente. Como eu. Se você olhar a coisa verá que um bom laçoi é de certo modo como um senhor, como um presidente. Olhe bem. Desfrutamos do poder, dos benefícios, não corremos riscos...Que

mais queremos? Mas é preciso ter isto – tocou com o imenso dedo na cabeça – , ter massa cinzenta, usar o cérebro. (Cid já conhecia esse gesto.) Adotou uma pose meditativa: – Há momentos em que é duro ser laçao. Temos de rastejar e lambar a sola dos sapatos dos patrões. Mas as crises passam e volta a paz, a bonança, o conforto. E, afinal de contas, não há mal nenhum em rastejar de vez em quando, em lambar sola de sapato. Já fiz isso muito na vida e aqui estou, vivinho, da silva. Quem têm vocação legítima, como eu, acaba até sentindo prazer (p. 178-179).

Mas o círculo vicioso da vassalagem – predominante no Palácio da Alvorada – irá culminar nos atos e na retórica do obeso, envelhecido e decrépito presidente da República, o general Humberto II, sempre acompanhado por seu escudeiro, o major Távola, ajudante bajulador caracterizado pela frieza meticulosa e pela presença “[...] tão humana quanto um carro zero quilômetro numa vitrina (p.191)”. Ao voltar seu ponto de vista para o governante da nação brasileira, apresentando suas medidas administrativas e sua política econômica associada aos interesses da grande “nação irmã” norte-americana, o olhar satírico acaba enveredando pela vertente do absurdo. Ao focar os presidentes como protótipos mecânicos manipuláveis, o narrador realça o pesadelo de proporções surrealistas em que a atmosfera “real” do romance está mergulhada e novamente arranha a pretensa e falaciosa coerência engendrada pelo discurso militar para mascarar uma realidade incoerente e absurda.

Assim, a natureza mecânica do presidente Humberto I pode parecer um tanto absurda e até passível de dúvida, uma vez que ela inicialmente é mencionada na gravação do oficial Aldo. Esse, por seu turno, alega insanidade mental – “[...] Não acredite em nada do que eu digo (p. 97)” – reforçando em Cid também essa impressão (“A imaginação de louco é fogo, p. 104”). Subseqüentemente, o absurdo de tal situação é confirmado pelo próprio detetive ao testemunhar a traição do Major Távola. A atuação violenta de Távola, que efetua vários disparos à queima-roupa e uma série de potentes coronhadas desferidas no crânio de sua vítima, se processa mediante ordens

decretadas pelo general Humberto III – para quem as decisões de Humberto II se tornaram pusilânimes e não mais servem aos escusos interesses econômicos da nação – acaba sendo determinante para o detetive perceber que presidente não passa de uma cópia, um robô. Depois de presenciar o atentado e fugir do local do crime, Cid depara-se com um pronunciamento do oficial governante na TV. “O gordo General Humberto II. Com seus óculos escuros, com seu bigode, com os conhecidos atropelos do vernáculo. O próprio (p. 214)”. Completamente transtornado, o detetive faz o seguinte comentário na presença de Mariana:

Robôs, isso que eu tenho. O país é governado por robôs, apenas isso. Robôs feitos sei lá de que material, feitos de fios, porcas, parafusos, cristais, transistores, acumuladores, arames. Alguém aperta um botão (quem?) e o robot começa a se mexer, apertar mãos, sorrir, discursar, assinar papéis, assinar papéis, assinar papéis. Que dizem esses papéis que ele não para de assinar? Alguém aperta um botão. Alguém, em algum lugar. [...] O robô [...] cheio de fios por dentro, cheio de placas e luzinhas e gravações, completamente imóvel, completamente silencioso, codificado apenas para obedecer, e é o presidente da República Federativa do Brasil (p. 216).

Meras figuras mecânicas passíveis de controle ou armaduras humanas ocas e falsificadas, essas personagens servis funcionam como clichês simbólicos de uma estrutura política ilusória, curvada aos interesses do capital estrangeiro. Isso é potencializado pelas palavras do general Humberto II que, antes de ser vitimado pela ação calculista e brutal do Major Távola, dirige seu discurso austero para Cid, no momento em que o detetive se encontrava disfarçado de serviçal e tinha como propósito o cumprimento da missão que lhe fora delegada:

– Este país chegou a um tal ponto de vergonha que só podemos confiar nos estrangeiros. Aqui dentro, pessoa de confiança, só americano. O resto é tudo suspeito. Tu, por exemplo, vira-lata, tu és suspeito. Quem garante que tu não és um agente de Moscou infiltrado (p. 185)?

E mais adiante, ratifica:

– [...] todo mundo está sob suspeita. Todo mundo está. Menos tu, claro, Távola, não precisa fazer essa cara. Tu és meu homem de confiança. Mas o resto está sob suspeita. Cem milhões de suspeitos. Chega a dar um pouquinho de orgulho na gente, pensar que temos tantos inimigos. Mas este país é assim, não se pode confiar nele. Por isso que tem tanto americano. É outra cultura, outro trato, compreende, vira-lata? Gente-fina. De confiança. Eu sei, tão certo como esta é minha mão direita, que nunca os americanos vão me abandonar no Governo (p.185).

No que tange à política ilusória, ineficaz e autoritária do patético general Humberto II, essa é vista somente como extensão lucrativa implantada pelas potências imperialistas, e nesse caso, os presidentes nada mais seriam do que meros gerentes estelionatários a administrarem os negócios de uma república dependente do corporativismo multinacional. Nesse sentido, a desmistificação da figura do presidente vai, paulatinamente, sendo acentuada pela comicidade ferina. A cena em que o governante nacional se submete ao tratamento de hemorróidas é escatológica e ao mesmo tempo humilhante:

– Távola, explica pra o sarnoso aí esse negócio que tu vais fazer. – Vou aplicar um supositório em Sua Excelência. Recomendado para as hemorróidas de Sua Excelência. – Viu, sarnoso, viu? Não é nada disso que eu sei que tu estás pensando. Porque o meu cu é cu de macho e nele só entra esse troço mesmo e isso porque é remédio. E dado por médico diplomado, com receita e tudo, sarnoso. Távola, como é que se chama esse troço mesmo? – Supositório, Excelência. – Supositório, isso. Um troço moderno, europeu. Taca. O major Távola apanhou o pequeno cilindro azul, debruçou-se sobre as opulentas nádegas do general Humberto II, afastou-as com um gesto rápido e destramente introduziu-o no ânus presidencial. – Pronto, Excelência. O general suspirou de olhos fechados. – Ai, Távola... Às vezes, eu fico pensando: que diabos sente um maricão? Tu não pensas nisso, às vezes? – Não, Excelência. – Nunca, Távola? Pareceu meditar um momento, olhos estagnados. Sussurrou: - Confesso que essa fraqueza eu tenho... – Animou-se: – Mas vamos ao trabalho. Meu roupão! (p.184)

Tal imagem tragicômica, revestida de um caráter grotesco e hiperbólico, funciona como alusão satírica e metafórica aos métodos brutais

empregados pelo regime antidemocrático para administrar politicamente o país. Entidades governamentais que, na sua promiscuidade política, “cederam” a Pátria aos escusos interesses imperialistas dos Estados Unidos. E essa literal “doação” homologada pela República brasileira, acintosamente sodomizada pelos interesses externos do capital estrangeiro, fica evidenciada no tratamento presidencial.

Mas mesmo após deparar-se com o emaranhado de pistas e índices que emanam dos discursos provenientes dos bastidores do poder, o detetive Cid Espigão ainda encontra dificuldades em estabelecer o elo que conecte o desaparecimento de Sérgio às perversas circunstâncias que acometiam o país. Não conseguindo vislumbrar o “real” a sua volta, nem o que se encontra além das palavras contidas na carta que Sérgio endereçara à sua mãe, Cid também fica indiferente às palavras proferidas por Humberto II e aos colaboradores do regime. No entanto, é o contato estabelecido com a militante *hippie* Mariana que acaba por funcionar como divisor de águas no transcurso da investigação de Cid. O primeiro encontro com Mariana, que ocorre em “[...] uma situação típica da nobre profissão de detetive particular – um encontro clandestino num bar sofisticado, com uma pessoa desconhecida (p. 110)”, será o ponto de ruptura que possibilitará a Cid abandonar seu estado inicial de letargia e passividade mental. Nesse primeiro momento, Mariana tenta lhe expor os motivos, esses de caráter ideológicos, que foram determinantes para o sumiço de Sérgio. Porém, Mariana esbarra no desdém de Cid para com as questões de ordem política, no seu desinteresse gritante pela calamidade social que se abateu no país, e, sobretudo, na sua mania de protelar todo e qualquer problema que não estivesse relacionado com seu ego:

– E eu me pergunto: o que está passando? Por que as pessoas estão agindo assim, como se fossem tão infelizes? – Porque elas são infelizes. Cid olhou no centro daqueles olhos, que lhe recordavam fundo de oceano, movimento lento, sombras. – Isso também não explica nada. – Não, não explica nada. Você entende de política. – Sou apolítico. Odeio políticos. Ela sorriu quase triste. Sorriu sem

ironia. – Hoje em dia todo mundo é apolítico. – Isso também não explica nada. – Como eu disse: é uma questão muito pessoal. Quem quiser entender entende. E toma uma decisão. Quem não quiser entender apodrece (p. 116).

Findado o diálogo, e mesmo sem entender plenamente a gravidade das circunstâncias que envolvem o mistério em torno do sumiço de Sérgio, Cid, ao contrário do que até então ocorrera após travar diálogos com Alves, Aldo e Randolpho Agnadelli, começa a se sentir um tanto perturbado, a remoer uma certa angústia que até então não lhe acometia:

Era hora de começar a pensar. Mas pensar o quê? Estudantes desaparecidos, professores degolados, oficiais enlouquecidos. [...] Pensar, detetive, pensar. Mas era impossível. [...] Estava abafado, escuro, e as pessoas tinham um ar tenso...Então, percebeu que se preparava uma tempestade. (p. 117, grifos nossos).

As digressões proferidas pelo detetive após o encontro com Mariana e a proximidade com a iminente – e também metafórica – tempestade, acabam funcionando como sinal profético do pungente rito de passagem que será enfrentado pelo investigador. Atestam, portanto, o início da metamorfose que começa a ser deflagrada, paulatinamente, na consciência de Cid Espigão. Metamorfose que também atende aos apelos inquietantes do narrador: “Dias, meses, anos, sem ar, sem luz (sem razão?), sendo apenas a mera região da parede atrás da cortina. Ninguém que venha e se apóie. Ninguém que risque. Que conspire (p. 190)”.

De fato, é somente após dialogar com Mariana que Cid começa a escapar dos condicionamentos alienantes impostos pelo cárcere da vivência cotidiana precária e amordaçada por um poder repressivo que considerava como crime hediondo o livre exercício do pensar. É a presença de Mariana que propicia a Cid, de maneira arrojada, contestar as argumentações inflamadas do tenente Aldo:

– [...] O que eu quero dizer é que, como brasileiros, todos temos uma obrigação muito estreita com nossa pátria, obrigação de militar (os mais sacrificados, devo acrescentar), que cresce e se transfigura num momento em que a pátria atravessa uma etapa de desenvolvimento sem paralelo em sua história, em que estão sendo definidos e instalados os alicerces em que vai se apoiar a arrancada gloriosa do nosso futuro. – quais são esses alicerces, capitão? – O trabalho, senhor Espigão. E a disciplina. – Muito bonito. Só que parece que a coisa está um pouco mal distribuída. – Como assim? – A maioria se mata trabalhando e meia dúzia aproveita. E essa questão da disciplina então nem é bom falar...[...] (p. 146).

Mais adiante, a simples reminiscência da jovem militante acaba também sendo decisiva para que Cid rejeite a comparação com o agente 007 feita por um dos conspiradores de Brasília: “– O tal, o bom, o James Bond dos pobres. Cid se empertigou. – Deve ser um mal entendido (p. 170)”. Comparação essa que soa incongruente e absurda, uma vez que a fleuma britânica e os ideais conservadores e chauvinistas desse agente secreto, criado no ápice da guerra-fria por Ian Fleming, jamais condizem com a palavra “pobre”. Bond, sempre “a serviço de sua Majestade”, é o sofisticado combatente das constantes ameaças deflagradas pelo terceiro mundo contra a prosperidade e o *modus vivendi* do mundo capitalista. Assim, ao renegar tal associação esdrúxula, Cid acaba por desvincular-se de toda a crença balizada pela doutrina imperialista que apregoa – como evidencia Walnice Nogueira Galvão em texto dos anos 60 – que o ideal é ser másculo, branco, de preferência estrangeiro nato, “[...] e defensor dos sagrados ideais da civilização cristã ameaçada pelos brutos bolcheviques, chineses, negros, cubanos, judeus, etc. E com pitadas e liberalismo progressista que assentam muito bem a um cavalheiro”.¹³⁹

Com efeito, é a presença e as palavras de Mariana que fornecem as coordenadas exatas para que o detetive Cid Espigão consiga juntar as pistas e refletir com mais lucidez sobre o contexto cruel que o rodeia. Isso fica

¹³⁹ GALVÃO, Walnice Nogueira. 007 e seus valores. In: **Saco de gatos**. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 123.

comprovado no retorno de Cid para o Sul, após cumprir sua missão na capital federal e ser confrontado com a existência dos robôs:

– Se são robôs de metal ou sei-lá-de-que não tem muita diferença [...] entendeu? Robôs de metal ou de carne e osso vêm a dar praticamente o mesmo, ou não? Cid moveu a cabeça, talvez... – O problema – continuou Mariana – é quem manda no robô. E com que intenções manda. Esse é que é o problema. – Tá certo, tá certo. Eu não manjo muito de política, acho política uma boa palhaçada, mas se descubro que meu país é governado por um boneco, como você acha que eu não vou dar importância? – Você tem obrigação de dar importância, acho eu. Não disse nada em contrário. O que eu disse é que tem de dar importância pra quem controla o robô propriamente dito. Porque, se destruímos o robô, que adianta ficar vivo quem faz o robô, quem cria condições para que existam robôs? – Sim, mas fazer o quê? – Aí é que bate o ponto. Mas já é um bom começo pensar que, mesmo destruindo os robôs, os que o criaram continuam. Então, é tão importante acabar com os robôs como com o que origina os robôs (p. 217-218).

No entanto, a morte brutal de Mariana será o prenúncio da tempestade que se abaterá sobre a insípida vida do detetive Espigão, decretando o término do ciclo de maturidade política de Cid. Não é por mero acaso que a perda da jovem militante é já anunciada, profeticamente, pela imagem tempestuosa das águas turvas da praia de Arroio do Sal (“O mar tinha cor de ametista ou Coca-cola [...], p. 223.”) e irá se concretizar sob uma inclemente chuva torrencial, chuva essa que também irá acompanhar Cid no penoso regresso a Porto Alegre, quando virá a ser traído por seu amigo Lolo e capturado pelas autoridades repressoras. Muito mais que mero elemento plástico, a água acena aqui para a espiral de dor e danação que o detetive será forçado a experimentar na dolorosa travessia empreendida para transpor o confinamento alienante e escapar da realidade do regime militar, um microcosmo falseado e regido pelos ditames do capital reificante.

A concretização dessa nova maneira de ver a realidade começa a se confirmar na peregrinação que Cid realiza de volta à capital gaúcha. A dolorida

agonia pela perda de Mariana é unificada a uma silenciosa revolta que começa a acometer seus pensamentos contra o singelo casal prestativo e “[...] de olhar amigável [...] (p. 227)”, que se predispõe a oferecer-lhe carona contra as intempéries da chuva por ele não ter “[...] aspecto de *hippie* nem nada (p. 227)”:

– O senhor está sentindo algo? [...] – Não senhora (vaca), estou só muito cansado porque trabalhei no escritório a noite toda (vaca), e precisei sair hoje cedo para ir a Porto Alegre (vaca). [...] – Pobrezinho. Como é trabalhador. Escritório de que é? Contabilidade? – Contabilidade, minha senhora, contabilidade. Contabilizamos tudo, temos até computador, somos maravilhosos, somos progressistas, minha senhora. [...] – Por que não se acomoda aí no banco e dorme? Tem lugar de sobra. E são três horas de viagem. – Absolutamente, minha senhora, dormir e me privar de sua fascinante conversação, me privar de admirar esses olhos gastos de tanto lerem Amiga e verem novela às seis da tarde, me privar de sentir o amortecimento que me causa olhar para esse corpo gordo e pesado e meio podre e que finge de vivo [...] (p. 228).

O casal pueril, cujas atitudes funcionam como extensão metonímica da classe de indivíduos isolados e indiferentes aos exageros praticados pelo regime, a mesma confraria a que Cid pertencera, é agora visualizada por ele, que não se abstém de julgá-la, condenando o completo e perturbador estado de paralisia que o acometia; pessoas cujo discurso que emana desse conturbado contexto nada diz, apenas paira “[...] em torno de suas cabeças “[...] como moscas lerdas, igualmente estúpidas (p. 228)”, transformando-as em prisioneiras de uma suposta felicidade enganosa, que tal como uma cruz de ferro, é arrastada “[...] com resignação, estoicismo, tédio, mas inabalável, ungido (p. 229)”.

A dor silenciosa que acomete Cid – o incisivo espinho a lhe fustigar tormentos – acaba sendo verbalizada na explosão de ódio e resignação ocorrida no interior de um restaurante de beira de estrada, quando o detetive ainda acompanhava o pacato casal e observava a movimentação frenética de

um número elevado de pessoas, todas absortas e regozijando-se na mais ingênua felicidade:

Cid Espigão compreendeu, olhando [...], que odiava lenta, minuciosa e definitivamente. [...] O detetive Cid Espigão levanta-se lentamente da cadeira. (O casal bondoso, num sobressalto, intui que algo vai acontecer.) O detetive Cid Espigão cerra os punhos, ergue o rosto para o teto e uiva. Uma imobilidade instantânea cai em toda a atividade dentro do restaurante e todos os rostos se voltam espantados para aquele estranho rigidamente parado que uiva para o teto um uivo triste, manso, cortante, profundo e inconsolável (p. 229-230).

Após ser posto porta afora pela depredação e perturbação da ordem desse recinto, Cid retorna para Porto Alegre. Mas os traços de sua antiga vida já haviam se dissipados. O grito lancinante que transborda em revolta e desespero rompe com os últimos elos que conectavam o detetive a uma existência dócil, omissa e profundamente apolítica. E antes mesmo de ser entregue aos militares, vítima da traição de Lolo – que se esforça para “[...] tentar compreender quem usurpara o lugar de Cid [...] (p. 234), pois “[...] aquele homem crispado talvez não fosse mais Docinho nem Cid nem ninguém conhecido (p. 234)”, Cid já havia homologado seu adeus definitivo:

[...] começou a dar adeus a um certo detetive que por sua vez já tinha dado adeus a certo jovem de rosto vulnerável e só depois de tocar a maçaneta da porta viu que a placa com seu nome já tinha sido retirada e não se importou, não se surpreendeu, não pensou quem, nem como, nem quando (p. 233).

Contrariando os paradigmas convencionais da narrativa policial, a investigação de Espigão termina de uma maneira bastante inusitada, ou seja, com o malogro da tarefa que lhe fora incumbida. Desse modo, a estrutura de *A região submersa* subverte também o princípio da racionalidade burguesa e positivista que norteia o gênero policial. A não solução do crime, aliada à abertura para o imprevisível e o absurdo desmonta com tal princípio, caracterizado, sobretudo, pelo culto ao cientificismo lógico, neutro e objetivo, cujo propósito seria empreender a busca por uma verdade reducionista,

desligada dos rituais conflituosos da existência humana. Buscar essa verdade definitiva seria o mesmo que aceitar o jogo de aparências imposto por essa sociedade tecnocratizada, procurando dar uma ordem lógica à ilogicidade do mundo; reconhecendo, portanto, como verista um contexto demarcado pelo surreal. Contra as crenças precárias do real, presas aos grilhões do realismo/naturalismo, optar pelo surrealismo seria, conforme André Breton, “[...] adotar o dogma da revolta absoluta, da insubmissão total, da sabotagem consoante às regras [...]”.¹⁴⁰ Diante do rotineiramente aceito, Breton exalta que o mais simples dos atos surrealistas seria

[...] sair à rua empunhando revólveres e atirar a esmo, tanto quanto for possível, contra a multidão. Quem jamais teve ganas de assim liquidar com o sistemazinho de aviltamento e cretinização em vigor tem um lugar marcado no meio dessa multidão, com o ventre à altura de um cano de revólver.¹⁴¹

A retumbante derrota dos métodos investigativos de Cid, adiciona-se o encarceramento e a conseqüente violência a que é submetido nos agônicos porões do regime militar. Esses fatos complementam o processo de transformação psicológica de Cid, que se estenderá no desenrolar da segunda parte do romance. A submissão aos suplícios da prática da tortura é o último estágio para que o investigador Espigão transite da condição de ingênuo, desorientado e egocêntrico para um elevado estado de maturidade ideológica. Uma espécie de campeador clandestino; um *E!* Cid audacioso, armado de pensamentos e posições incorfomistas na busca de sua alforria moral e social. E essa nova mentalidade é atestada por suas próprias palavras proferidas no último encontro com Lurdes Gunter, após o intervalo de três anos:

¹⁴⁰BRETON, André. Segundo manifesto do Surrealismo. In: **Manifestos Surrealistas**. Trad. Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau, 2001, p. 155.

¹⁴¹BRETON, André. Segundo manifesto do Surrealismo. In: **Manifestos Surrealistas**. *Op. cit.* p. 155-156.

– Antes era como eu não existisse. Vivia num mundo irreal, acreditava em coisas irreais. Achava que poderia ajudar os outros sendo detetive. Foi preciso passar por tudo isso para aprender coisas bem banais, bem corriqueiras, mas que ninguém percebe. Hoje, coisas como Lei, Justiça, Exército, Bandeira, Hino perderam o significado para mim. [...] – Ou melhor, não perderam. Adquiriram seu verdadeiro significado. Depois que descobri essas coisas me sinto melhor. Não me sinto triste nem deprimido porque perdi o que tinha. Pelo contrário. Agora eu sei o que sou. Sei o que vou fazer. E isso não veio sozinho. Aprendi com Mariana. Aprendi com Sérgio. Aprendi com os meninos lá dentro (p. 291-292).

Na segunda parte do romance, ao empreender uma luta sem tréguas, cruzada solitária que têm por objetivo punir os traidores responsáveis pela morte de Mariana, o detetive Cid não age apenas movido pelo desejo de vingança pessoal, mas, sim, pela validação coletiva de suas utopias. De protetor dos ideais de uma ordem estabelecida – a mesma ordem que se revela corrompida, cheia de imperfeições e brutal – ele se transforma numa espécie de justiceiro, um contraventor que investe ferozmente contra os ideais e os indivíduos de uma estrutura social que ele mesmo lutara para proteger no passado. Tal atitude pode ser vislumbrada no acerto de contas entre o investigador particular e um moribundo CG, que se desenrola num cenário aristocrático degradado, insinuando a falência de ideais políticos intolerantes e supra-reais. Ideais esses que são sublinhados pela dissolução do ambiente e pela tom de lamentação perene no rosto emoldurado dos generais, permitindo antever que por detrás de um império nascente e fervoroso se oculta também um país moribundo e decadente. Assim, pode-se perceber um paralelo entre a doença degenerativa de CG e a hipocrisia moral alimentada pelos desacertos políticos e as injustiças causadas pelos governantes da nação, como se ambos fossem originados do mesmo material: camada que bastaria apenas o simples arranhão para revelar que por debaixo de seu verniz reluzente, existe a essência de uma sociedade apodrecida:

Aproxima-se pé ante pé, examina bem todos os cantos da sala e constata a lenta agonia das molduras, a tristeza no rosto dos generais, a decomposição acelerada da pintura das paredes e

encosta o cano do 38 na cabeça de CG, filho duma puta, murmura, e sabe que começa a tremer e suar e sentir febre e que vai matar CG, você vai morrer seu filho duma puta, tem a voz rouca, cavernosa, entupida de ódio, vai morrer, sussurra, vai morrer, repete baixinho junto ao ouvido dele como se explicasse a cena dum filme ou contasse um segredo, morrer, repete, morrer – e engatilha. O rápido estalido corta o silêncio como uma tesoura (p.314).

Glorificado pelo sangue derramado de CG, e também de Agnadelli e Lolo, Cid Espigão, liberto do jugo alienante imposto pelo ditadura militar, transforma o fracasso de sua ineficaz investigação em vitória de contornos sociais. Consciente de sua força e de seu engajamento político, o detetive, ao final da narrativa se qualifica para ser encontrado por Sérgio, unindo-se a ele na luta contra o regime ditatorial:

– E agora, o que vamos fazer? – perguntou Sérgio. Baixou um pouco o vidro do carro, entrou uma brisa que viajava do rio, primavera. – Acabar com os robôs. Olhou tranqüilamente para o Filho da Dama das Luvas Brancas: – Não é isso que você anda fazendo há muito tempo? Sérgio sorriu. – De certo modo...mas no momento eu ando é procurando o pessoal que não gosta de merda. Como você falou, somos muitos os que não gostamos. Mas estamos espalhados. Precisamos nos reunir, organizar, trabalhar em conjunto, ter disciplina. O detetive particular Cid Espigão, vulgo Docinho [...] acendeu um fósforo e aproximou, com a mão firme, a chama da boca do cachimbo. – Acho que vou custar um pouco a me acostumar – avisei, enquanto saboreava uma soberba baforada, a primeira depois de longos anos, que não tinha o gosto amargo nem servia para disfarçar o espinho. – Você sabe, professor, nós, detetives particulares, somos tradicionalmente lobos solitários. Não sei se sorriu, não sei se entendeu. Fechei os olhos. Continuei de olhos fechados durante a marcha do carro através da madrugada, imaginando a cidade invisível, as casas, as ruas, os postes, todos conhecidos e indiferentes, percebendo o carro mover-se numa direção secreta e grandiosa, adivinhando a primavera nascer molhada do rio, sentindo-a apoiar-se como um filho na minha face [...] deixando a brisa do novo dia me encher o rosto duma carícia indefinida: talvez sono, talvez felicidade (p. 339-340).

Por fim, lúcido e perspicaz, possuidor da mesma “[...] calma lenta e profunda dos olhos de Mariana (p. 231)” Cid Espigão sente-se autorizado a tecer uma sutil ironia na presença de Sérgio. A menção galhofeira ao termo

“lobo solitário”, termo esse que Cid proferia com freqüência nos tempos de detetive particular, serve para atestar que agora ele se encontra liberto das amarras que o prendiam ao sistema institucional burguês que tanto se esforçara para proteger. Desvinculado dessas instituições sociais, Cid agora está livre para julgar, analisar e interpretar as tensões que operam no âmago dessa conjuntura. E, assim como Sérgio, ele também reconhece que para enfrentar o jugo ditatorial e reformular uma psique nacional auto-iludida e distorcida, será necessário muito mais do que a bravura indômita de revolucionários errantes e dissidentes solitários, uma vez que toda utopia nega, veementemente, qualquer possibilidade de individualismo inflamado.

CONCLUSÃO

Não depende dos artistas que haja ou não crise no mundo. Mas depende deles saber utilizar essa crise de maneira que lhe seja favorável e sirva à arte. Depende dos artistas mostrar quanto de liberdade eles são capazes de encontrar na necessidade inelutável e em que medida podem utilizá-la livremente de modo fecundo para eles mesmos e para a arte.

Georg Lukács – *Arte livre ou arte dirigida?*

Em descontraída entrevista transcorrida no final da década de 80, Tabajara Ruas deixa evidente para seus interlocutores sua predileção pela modalidade de relato que tem como característica básica a narração de uma aventura. Declarando-se admirador confesso de escritores como Willian Faulkner, Machado de Assis e Juan Carlos Onetti, o autor sul-rio-grandense também admite, em tom entusiasta e nostálgico, o quanto sua prosa é influenciada pela leitura das páginas de

[...] todos os doze livros do *Tarzan* de Burroughs, *Scaramouche*, todo o Gabriel Sabatini, Alexandre Dumas, toda a coleção *Terra, mar e ar* [...], era um mundo de aventura, de imaginação, das vielas de Paris, do *fog* de Londres, dos castelos com ponte levadiça.¹⁴²

No desenrolar da mesma conversa, Tabajara Ruas reconhece que, apesar do radicalismo de certas inovações romanescas, sofisticados jogos ornamentais engendrados com propósito de esgarçar a linguagem para além de seus limites, a essência da literatura é constituída, antes de mais nada, pelo “[...] texto, não importa a forma, o jeito, a invenção”.¹⁴³ A sinceridade das palavras proferidas pelo autor colocam em evidencia uma das características mais marcantes de sua obra: a predisposição para prática de um estilo

¹⁴² RUAS, Tabajara. Entrevista a Sérgio Endler, Luis Augusto Fischer e Roberto Pimentel. In: MALARD, Letícia (org.). **Coleção Autores Gaúchos. v.27**. Porto Alegre: IEL, 1989, p. 6.

¹⁴³ RUAS, Tabajara. Entrevista a Sérgio Endler, Luis Augusto Fischer e Roberto Pimentel. In: MALARD, Letícia (org.). **Coleção Autores Gaúchos. v. 27. Op. cit.** p. 6.

discursivo que jamais procurou desprezar a estética que emana dos gêneros rotulados (pelos apocalípticos de plantão) como “triviais e menores” , tais como o folhetim, o romance histórico, o melodrama, os quadrinhos e o cinema. Porém, como fica evidente em *A região submersa*, inovação técnica e experimentalismo formal não são contraditórios com estereótipos discursivos centrados a partir do estabelecimento de um enredo que mantenha uma estrutura folhetinesca e aventureira – tão ao gosto das narrativas do século XIX. Percebe-se que Ruas é um autor que não reduplica tais esquemas tradicionais, mas procura inová-los pelo viés da transgressão, ou seja, manipulando e aprimorando os elementos intrínsecos constitutivos dessas fórmulas saturadas até atingirem um nível elevado¹⁴⁴; envolvendo o leitor em indagações mais profundas e erigindo, dessa maneira “[...] algo novo a partir da tradição e a partir do uso de elementos que localiza esse tipo de ficção entre o romance de alta qualidade [...]”.¹⁴⁵ Evoca-se a convenção, mas o que se almeja, acima de tudo, é a subversão.

Ora, passar da condição de admirador confesso dos relatos aventureiros para a de autor de um romance calcado numa trama policiaisca vigorosa, em que se fazem notar a presença de vários elementos típicos dessa modalidade romanesca – assassinatos, envolvimento amorosos, ambições e traições – foi apenas um passo. O gênero policial, mais especificamente o *noir* americano, apesar de se constituir em uma forma de relato que têm enfrentado severas restrições impostas por significativa parcela da intelectualidade crítica¹⁴⁶, seria, no dizer de Ricardo Piglia,

¹⁴⁴ Uma grande parcela de suas obras são reconstruções de fórmulas narrativas tidas como estereotipadas: em *Os varões assinalados* e *Netto perde sua alma*, o modelo desconstruído é o romance histórico luckácsiano, n’*O fascínio*, é o horror gótico, e o folhetim *Cid Espigão e o labirinto invisível* articula-se como o avesso das aventuras de espionagem do agente 007.

¹⁴⁵ OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Novas formas de narrar na cena literária. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (org.). **Palavra nº 9**. Rio de Janeiro: Editora Tapera – PUC/RJ, 2002, p. 108.

¹⁴⁶ Ficando restrito a um exemplo, pode-se mencionar os notórias ataques que Edmund Wilson moveu contra o romance policial. Dentre suas argumentações,

[...] una respuesta muy eficaz hecha por escritores muchos de ellos con mucha conciencia política, como el caso de Hammett, que era un escritor próximo al partido comunista, afiliado de hecho al partido comunista. Es decir, encontrar ahí una tradición de izquierda que no tenía que ver con el realismo socialista, ni con el compromiso a la Sartre ni con la teoría del “reflejo” en el sentido de Lukács sino con una forma que trabaja lo social como enigma. No era un simple reflejo de la sociedad, sino que traficaba con lo social, lo convertía en intriga y en red anecdótica. De modo que [...] un género muy popular que estaba elaborando cuestiones sociales de manera muy directa [...].¹⁴⁷

Escritor lúcido e contemporâneo dos problemas que assolavam o país nas décadas de 60/70 – “Era praticamente impossível, se a pessoa tivesse um mínimo de sensibilidade e de visão, ficar fora do processo político e deixar de ter uma opinião a respeito da ditadura”¹⁴⁸ – Tabajara Ruas, assim como Piglia, é extremamente perspicaz no quesito de explorar as possibilidades e a eficácia do gênero policial, sobretudo, quando o propósito consiste em articular um debate crítico acerca da situação desalentadora pela qual passava a sociedade em que estava inserido.

Nesse sentido, a apropriação do arcabouço inerente ao *noir* americano, calcado no modo brutalista¹⁴⁹ de representação, condiz com a atmosfera de breu permanente suscitada pela truculência e pela arbitrariedade dos cinzentos anos de chumbo do período militar pós-64. De fato, a estética do brutalismo seria o meio mais viável de registrar a falaciosa realidade encoberta pelos *mass medias* controlados pelo regime repressor e dominados pelos bens culturais enlatados.

Wilson afirma que a leitura de tais romances nada mais seria do que um passatempo inútil, tal como fumar e resolver palavras cruzadas. Sobre mais detalhes acerca das posições apocalípticas de Wilson, ver ESTENSSORO, Hugo. O gênio do crime. In: **REVISTA BRAVO, Nº 72**. Setembro de 2003. São Paulo: D’Avilla, p. 67-70.

¹⁴⁷ PIGLIA, Ricardo. Conversación en Princeton. In: **Crítica y ficción**. Buenos Aires: Seix barral – Los tres mundos, 2000, p. 196-197.

¹⁴⁸ RUAS, Tabajara. Entrevista a Sérgio Endler, Luis Augusto Fischer e Roberto Pimentel. In: MALARD, Letícia (org). **Coleção Autores Gaúchos. v.27. Op. cit.** p. 5.

¹⁴⁹ Conforme denominação formulada por Alfredo Bosi.

É proveitoso lembrar que o brutalismo, ou realismo feroz¹⁵⁰, mesmo fundado sob a égide de uma estética realista/naturalista, anseia por novos modos representativos que contestem a organicidade lógica do racionalismo burguês. A diferença perante o realismo tradicional centra-se na linguagem, ou seja, a estética brutalista prioriza não só os temas retratados, mas a própria noção de discurso empregado. Em suma, a violência do representado corresponde à violência da linguagem que a representa. Assim, ao optar pela estética brutalista, Tabajara Ruas quebra o protocolo demiúrgico da voz narrativa, rompe com a objetividade e com a noção de distanciamento moralizante implicadas pelo realismo/naturalismo; balizas essas em que também se assentam o relato policial. Ao estilhaçar o espelho do real, o autor deixa evidente que sua tarefa não se configura em expor, empiricamente, a realidade, mas sim, desvelar sua fachada enganadora, absurda, por vezes surreal. Ao transgredir o modo usual – realista – de narrar mediante as agregações visuais propiciadas pelo cinema e pelos quadrinhos, Ruas desvela a trama de aparências enganosas arquitetada pelo discurso autoritário e evita pensar superficialmente uma realidade complexa, reduzi-la a explicações plausíveis, seguras e, por conseguinte, unívocas.

Com efeito, pode-se perceber que a articulação de *A região submersa* não se processa mediante a simplória assimilação de um modelo narrativo – no caso do *noir* americano – condicionado à rudeza descritiva e ao estilo jornalístico, mas sim, por intermédio da destituição das vestes convencionais que norteiam a coerência interna dessa modalidade fictícia policial. Desse modo, se o brutalismo é inicialmente empregado para minar a lógica racionalista burguesa, tão ao gosto do gênero policial, a sátira se constituirá num outro recurso utilizado para borrar a trindade constitutiva da poética policial (crime-criminoso-detetive), realçando as intenções de crítica social e pulverizando a ideologia em que se assenta tal modalidade romanesca.

¹⁵⁰ Conforme denominação estabelecida por Antonio Candido.

As características relacionadas ao padrão satírico avultam, sobretudo, na primeira parte do texto de Ruas. Observa-se a eleição de um tema específico, relacionado com a abertura do país para a voracidade imperialista estrangeira, a definição de um alvo, centrado exclusivamente nos bastidores do poder político e nos seus colaboradores – , a predominância do vocabulário cruel, verbalizado a partir do uso de recursos como a ironia, a paródia, o exagero, o absurdo, enfim, o objetivo de provocar, pelo protesto, a sensibilidade do leitor, uma vez que esse é conduzido a testemunhar o espetáculo exagerado e negativo de uma sociedade “às avessas”.

A predominância do veio satírico a partir do discurso do narrador e da composição burlesca do perfil do detetive Cid Espigão se configura como decisiva na tarefa de transgredir o “idealismo burguês do gênero policial” apontado por Ernest Mandel em seus estudos.¹⁵¹ Ao inverter os papéis sempre tão definidos – e por quê não dogmáticos – do detetive protetor da ordem capital e do facínora inconformista, Ruas renega a diretriz básica do romance policial, diretriz essa assentada na ideologia do falacioso final feliz e do individualismo burguês. Ideais que exorcizam a insegurança individual e social mediante a edificação, lógica e racionalista, de um paradigma capitalista devoto à ordem e a defesa da propriedade privada e propõem a (re)formulação de uma outra ideologia, tributária do relativismo de valores instaurado a partir da dissolução dos rígidos limites entre ordem/desordem e viabilizada a partir de um plano muito mais revolucionário e coletivo. E, ao proceder à reformulação do gênero policial, fundado na lógica burguesa de proteção à ordem capitalista, Tabajara Ruas desmistifica o modelo econômico que foi implantado pelo regime autocrático após a abertura da nação para o capital estrangeiro. Contesta acintosamente uma estrutura política que homologou a dilapidação do país pela ganância imperialista e incentiva sua derrocada.

¹⁵¹ MANDEL, Ernest. **Delícias do crime**: história social do romance policial. Trad. Nilton Goldman. *Op. cit.* p. 80.

Na composição desse modelo literário em que a sátira e a narrativa policial, formas marginais, convivem nos limites entre a diversão cômica e a denúncia laborada sob a forma de complô e enigma – a “ficção paranóica”¹⁵² aludida por Piglia – Tabajara Ruas, na contracorrente dos discursos que moldam a retórica realista/naturalista, impõe um estilo discursivo que destoa da estética do suplício evocada pela ficção autobiográfica, e também não se prende às modalidades representativas suscitadas pelo realismo social simplificador e pragmático. Contra as convenções estéticas da linguagem convencional, insurge-se o fragmentário, o lacunoso, a investidura farsesca, o surreal. Um discurso transpassado também pelos estilhaços imagéticos do cinema e dos quadrinhos, vozes periféricas que exasperam as neuroses e angústias provocadas pelo espetáculo da competição econômica.

Ao invés de tombar na vala comum da exaltação panfletária, repetindo historicamente, sem dar-se conta, o mesmo discurso do poder, a resistência da prosa de Tabajara Ruas, além de ridicularizar os ditames da ordem estabelecida, subverte também o senso comum narrativo, pois não se comporta de forma superficial e maniqueísta diante da conjuntura histórica. Rompe-se, dessa maneira, com a retórica linear e lógica bramida pela ditadura, que reduz o social a um denominador comum, não identificando outros tipos além da simplória divisão entre heróis (militantes, repórteres) e vilões (militares, aristocratas), o que acaba por decretar a imposição de um ponto de vista total e autoritário, impedindo que o texto se converta em espaço para reflexões mais amplas, sobretudo a partir das ambivalências suscitadas pela força revolucionária e contestatória da utopia.

Como grande parcela da narrativa pós-64, a intenção crítica de cunho sociopolítico é o que impulsiona *A região submersa*. Mas o veio denunciatório

¹⁵² PIGLIA, Ricardo. Letras Mestiças: entrevista a Mauricio Montiel Figueiras. Trad. Sérgio Molina. In: **Folha de São Paulo, Mais!** *Op. cit.* p. 7.

não se efetiva à custa da suplantação dos princípios estéticos do referido romance. Uma arquitetura textual em que cada recurso é utilizado, ostensivamente, como punhal a executar o movimento d'*el vaivén*, ou ainda, um tecido narrativo onde as palavras se instalam, precisas e mortíferas, tais como cartuchos S.W. 45, que antes de serem introduzidos num reluzente tambor, são talhados com profundas cruces na ponta de seus projéteis – um procedimento tão ao gosto da linhagem de detetives capitaneada pela pena ríspida de Dashiell Hammett e James Cain. E não resta a menor dúvida que, na prosa de Tabajara Ruas, “cada bala conta”.

6 BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, Flávio. Literatura, crítica e violência. In: **A palavra no purgatório: literatura e cultura nos anos 70**. São Paulo: Boitempo, 1997.

_____. Os mensageiros de Jô (notas sobre a produção literária recente no Brasil). In: **A palavra no purgatório: literatura e cultura nos anos 70**. São Paulo: Boitempo, 1997.

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). **História da vida privada no Brasil, tomo IV: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ANDREW, J.Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Trad.Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ARRIGUCCI JR. Davi. O baile das trevas e das águas. In: **Achados e perdidos: ensaios de crítica**. São Paulo: Polis, 1979.

_____. Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente. In: **Achados e perdidos: ensaios de crítica**. São Paulo: Polis, 1979.

ARAÚJO, Ricardo. **Edgar Allan Poe: um homem em sua sombra**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi. São Paulo – Brasília: Hucitec – Editora da Unb, 1999.

_____. Da pré-história do discurso romanesco. In: **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Augusto Góes Júnior [et.alii.] São Paulo: Editora da Unesp – Hucitec, 1988.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: BARTHES, Roland. [et alii.] **Literatura e semiologia: pesquisas semiológicas – seleção de ensaios da revista Communications**. Trad. Célia Neves Dourado. Petrópolis: Vozes, 1972.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política – Obras Escolhidas I**. Trad. Sergio Paulo Rouanet São Paulo: Brasiliense, 1985.

- _____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo – Obras Escolhidas III**. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. **O romance policial**. Trad. Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.
- BOSI, Alfredo. Os estudos literários na era dos extremos. In: AGUIAR, Flávio (org.). **Antonio Candido: pensamento e militância**. São Paulo: Perseu Abramo, 1999.
- _____. Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1975.
- BRETON, André. Segundo manifesto do Surrealismo. In: **Manifestos Surrealistas**. Trad. Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau, 2001.
- BRUNORI, Vittorio. El embuste se tiñe de “amarillo” : repasso al mundo de los detectives, de los espías y de los policías con un corazón de oro. In: **Sueños y mitos de la literatura de masas: análisis crítico de la novela popular**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. Censura-violência. In: **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CAPOTE, Truman. **A sangue frio: um relato fiel de um assassinato múltiplo e suas complicações**. Trad. Ivan Lessa. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- CARDOSO, Zélia de Almeida. A poesia latina. In: **A literatura latina**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.
- CASTRO, Ruy. O primeiro detetive fervido a 100°C: prefácio. In: HAMMETT, Dashiell. **Continental Op**. Trad. Ruy Jungmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CHANDLER, Raymond. A simples arte de matar. In: **Armas no Cyrano's e outras histórias**. Trad. Beatriz Viégas-Farias. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- CORTÁZAR, Júlio. **Obra crítica – Tomo I**. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

- COSTA LIMA, Luís. O cão pop e a alegoria cobradora. In: **Dispersa demanda**: ensaios sobre literatura e teoria. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- _____. O conto na modernidade brasileira. In: FILHO, Domício Proença (org.). **O livro do seminário**. São Paulo: LR Editores.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Contraponto, 1997.
- DREYFUSS, René. **1964: a conquista do Estado**. Rio de Janeiro: Vozes, 1981.
- ECO, Umberto. **Pós-escrito a O nome da rosa**. Trad. Letícia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. Prefácio. In: **Apocalípticos e Integrados**. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2000, 5ª ed.
- _____. Leitura de *Steve Canyon*. In: **Apocalípticos e Integrados**. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2000, 5ª ed.
- EISNER, Will. **Quadrinhos e Arte Seqüencial**. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- EISENSTEIN, Sergei Mijailovich. Mosaico de sugestões sobre o gênero policial. Trad. Dirce Cortês Riedel. In: **Matraga**, v.2. n.4/5. janeiro/agosto de 1998. Rio de Janeiro: UERJ – IL, 1988.
- ESTENSSORO, Hugo. O gênio do crime. In: **REVISTA BRAVO, Nº 72**. Setembro de 2003. São Paulo: D'Avilla.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Lúcia McCartney ou as relações intransitivas. In: **Matraga**. v.1, nº 2/3. maio/dezembro. Rio de Janeiro: UERJ – IL, 1987.
- _____. Os crimes. In: **Os crimes do texto**: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
- FRANCO, Renato. **Itinerário do romance pós-64**: A festa. São Paulo: Editora da Unesp, 1998.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. As falas, os silêncios. In: **Desconversa** : ensaios críticos. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1998.

- _____. 007 e seus valores. In: **Saco de gatos**. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, s/d.
- HAINING, Peter. Introdução. In: **Noir americano**: uma antologia do crime de Chandler a Tarantino. Tradução. Ronaldo Sérgio de Biasi [et. alii.]. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- HANSEN, João Adolfo. Um nome por fazer. In: **A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HERNÁNDEZ, Guillermo E. La sátira: una introducción. In: **La sátira chicana**: un estudio de cultura literaria. Madrid – México: Siglo Vientiuno, 1993.
- JOLLES, André. **Formas simples**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- MANDEL, Ernest. **Delícias do crime**: história social do romance policial. Trad. Nilton Goldman. São Paulo: Busca Vida, 1988.
- OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Novas formas de narrar na cena literária. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (org.). **Palavra nº 9**. Rio de Janeiro: Editora Tapera – PUC/RJ, 2002.
- PELLEGRINI, Tânia. **Gavetas vazias**: ficção e política nos anos 70. São Carlos: EDUFSCar – Mercado das Letras, 1996.
- PIGLIA, Ricardo. A leitura da ficção. In: **O laboratório do escritor**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- _____. Sobre o gênero policial. In: **O laboratório do escritor**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- _____. Letras Mestiças: entrevista a Mauricio Montiel Figueiras. Trad. Sérgio Molina. In: **Folha de São Paulo, Mais!**, 15 de junho de 2003.
- _____. Conversación en Princeton. In: **Crítica y ficción**. Buenos Aires: Seix barral – Los tres mundos, 2000.

PROPP, Vladimir. O riso maldoso. O riso cínico. In: **Comicidade e riso**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

RAMA, Angel. Los contestarios del poder. In_ **La novela en America Latina: panoramas 1920-1980**. Colômbia: Pró-cultura S.A – Instituto Colombiano de Cultura, 1982.

REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

ROBBE-GRILLET, Alain. **Por um novo romance**. Trad. T.C. Netto. São Paulo: Editora Documentos, 1969.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

RUAS, Tabajara. **A região submersa**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

_____. Entrevista a Sérgio Endler, Luis Augusto Fischer e Roberto Pimentel. In: MALARD, Letícia (org.). **Coleção Autores Gaúchos. v. 27**. Porto Alegre: IEL, 1989.

SANTIAGO, Silviano. Poder e alegria: a literatura brasileira pós-64 – reflexões. In: **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. Repressão e censura no campo das artes na década de 70. In: **Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SCHNAIDERMAN, Boris (org.). Vozes de barbárie, vozes de cultura: Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. In: FONSECA, Rubem. **Contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras.

SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro**. Trad. Carlos Araújo. Ed.Universidade/UFRGS/Ed.Universidade de São Carlos, 1995.

_____. **Moderna sátira brasileira**. Trad. Richard Goodwin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

_____. **Literatura e vida literária: os anos do autoritarismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1983, 7^a ed.

TODOROV, Tzevetan. Tipologia do romance policial. In: **As estruturas narrativas**. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979.

TOMACHEVSKI, Bóris. Temática. In: **Teoria da Literatura: formalistas russos**. Trad. Regina Zilberman [*et. alii.*]. Porto Alegre: Globo, 1976.

VERISSIMO, Luis Fernando. **Borges e os orangotangos eternos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.