

JOSÉ SOARES DE MAGALHÃES FILHO

DIZ-ME COM QUEM ANDAS...

**Intertexto e intertextualidade: uma leitura do
romance *Borges e os orangotangos eternos*
de Luis Fernando Verissimo**

VITÓRIA
2009

JOSÉ SOARES DE MAGALHÃES FILHO

DIZ-ME COM QUEM ANDAS...

**Intertexto e intertextualidade: uma leitura do
romance *Borges e os orangotangos eternos*
de Luis Fernando Verissimo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Luís Eustáquio Soares.

VITÓRIA
2009

JOSÉ SOARES DE MAGALHÃES FILHO

DIZ-ME COM QUEM ANDAS...

**Intertexto e intertextualidade: uma leitura do
romance *Borges e os orangotangos eternos*
de Luis Fernando Verissimo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre em Estudos Literários.

Aprovada em 15 de dezembro de 2009.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Luís Eustáquio Soares
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador

Prof^a. Dr^a. Júlia Maria Costa de Almeida
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof^a. Dr^a. Moema Lúcia Martins Rebouças
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral (suplente)
Universidade Federal do Espírito Santo

À minha família, de três mulheres, por ter segurado as pontas enquanto eu olhava as palavras: uma Geruza e duas Anas.

AGRADECIMENTOS

Aos professores Sérgio Amaral, pelos fundamentos e por Rubem Fonseca; Olga Maria de Souza, pela preciosa literatura de Sigmund; Luis Eustáquio, por um novo ângulo; e Júlia Almeida, pela atenção, pelo estímulo e por um desencano.

À colega Vanessa Maia, pelos textos lidos no corredor e pelas aulas aqui e ali.

Ao PPGL e à possibilidade de ter sido um *Aluno Especial*. Com 40 horas de labuta na semana, teria sido muito difícil conseguir não fosse essa chance. Espero que ela permaneça aberta para outros.

Vocês estão aqui comigo, intertextos, e serão repassados adiante, queiramos ou não.

Sua admirável ambição era produzir algumas páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes.

Pierre Menard, autor do Quixote
(Borges, *Ficções*, 2001, p. 57)

sempre lê outro livro além daquele que tem diante dos olhos.
(Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*, 1990, p. 78)

Mais recordações tenho eu sozinho que as que tiveram todos os homens desde que o mundo é mundo.

Funes, o memorioso
(Borges, *Ficções*, 2001, p. 125)

nada me sai da cabeça. Gravo tudo. Lembro de tudo. Repito tudo. Mas não sei se isso é um dom ou uma danação.

(Verissimo, *A décima segunda noite*, 2006, p. 79)

RESUMO

O intertexto é o tema que conduz este trabalho. É feita uma proposta para a noção, distinguindo-a da de intertextualidade. Localiza algumas propostas de definição para as duas noções, mostrando que os conceitos não são tão solidamente delimitáveis. Lança mão da teoria freudiana da manifestação das lembranças para questionar o conceito da autoria de um texto e propõe a concepção do intertexto como memória da literatura. Num segundo momento, aborda historicamente os fundamentos do gênero literário policial, a sua gênese no século XIX de Edgar Allan Poe e das idéias positivistas, passando pela literatura noir americana e sua influência sobre a literatura policial brasileira. Faz uma análise com ênfase intertextual de *Borges e os orangotangos eternos* (2002) de Luis Fernando Verissimo, romance que traz o escritor argentino Jorge Luis Borges como personagem central e um cenário composto de temáticas borgianas, referências à literatura de modo geral, e ao gênero policial, de maneira específica, e ao tema do fazer literário. Propõe que os intertextos funcionam como forças a moldar os sujeitos e que é ali que podem ser enxergadas as intenções ideológicas de um texto.

Palavras-chave: intertexto; intertextualidade; Luis Fernando Verissimo; Jorge Luis Borges; literatura policial.

ABSTRACT

Intertext is the subject that leads this research. A proposition for the notion is made, in opposition to the idea of intertextuality. Propositions for the two notions are pointed, revealing that the concepts are not so easily placed. Freudian theory of remembrance process is used to question the authorship. It proposes the concept of the intertext as memory for literature. On a second level, the basis of detective story as a narrative genre is approached historically, its origins localized in Edgar Allan Poe's 19th century, a time of positivist ideas, throwing a look at the American noir novels and its influence over Brazilian detective stories. *Borges e os orangotangos eternos* (2002), a novel by Luis Fernando Verissimo is analyzed emphasizing on the intertexts. The novel has Argentinean novelist Jorge Luis Borges as a central character and brings his most notorious themes, general references to general literature and to detective stories, as well as to the author's process of making literature. It proposes the intertext as an influence to the subject, as well as a means of looking for the ideological intentions brought by a text.

Keywords: intertext; intertextuality; Luis Fernando Verissimo; Jorge Luis Borges; detective story.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
I) O INTERTEXTO E A INTERTEXTUALIDADE	16
I.1. A origem e os fundamentos do termo: Mikhail Bakhtin e o diálogo dos textos	17
I.2. O dono da voz	19
I.3. Citando Compagnon	22
I.4. Ilusão da liberdade discursiva ou Memória, essa narradora inconfiável	24
I.5. A memória e a intertextualidade	25
I.6. Intertexto e intertextualidade.....	29
I.7. Tropeços, silepses, Proust e os signos	32
I.8. A estética da recepção	35
I.8.1. O leitor implícito	36
I.9. Por que procurar o intertexto	40
I.10. Metalinguagem e metaficção.....	42
I) O ROMANCE POLICIAL	44
II.1. O romance de enigma.....	46
II.2. O detetive humanizado	49
II.3. Organizando-se em regras	52
II.4. O detetive humano	53
II.5. Os jogos intertextuais no romance policial.....	57
II.6. O romance policial brasileiro	61
II.7. O mundo cercado de Rubem Fonseca	65

III) BORGES E OS ORANGOTANGOS ETERNOS – UMA LEITURA

INTERTEXTUAL	72
III.1. <i>Borges e os orangotangos eternos</i>	75
III.2. O começo pelo fim – a leitura em retrospecto e o escaravelho	77
III.3. A biblioteca de Buenos Aires	79
III.4. Quartos fechados	82
III.5. De volta ao começo	85
III.6. “Escribe y recordarás”	86
III.7. Final dúbio	88
III.8. El cuervo	91
III.9. Modalidades intertextuais	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	104

INTRODUÇÃO

Este trabalho nasceu de uma observação pessoal – o aparente aumento, nos últimos anos, da incorporação de recursos intertextuais nas obras artísticas, tanto literárias como visuais e audiovisuais. Diretores de cinema e de TV deram para lançar mão destes recursos de linguagem, às vezes transformando-os na base, no elemento principal, de suas histórias. Alguns filmes recentes chegam a um extremo e resumem-se a uma série de colagens de citações e referências. Na literatura, os recursos intertextuais não são novidade. Mas um dos reflexos da pós-modernidade parece ser o aumento da sua frequência dentro das obras. A literatura parece debruçar-se cada vez mais sobre si mesma. Coleções inteiras são lançadas com este direcionamento. Escritores recebem encomendas de trabalhos a ser concebidos a partir de outras obras ou outros autores. É este o caso do livro a ser usado como base deste projeto – *Borges e os orangotangos eternos*, de Luis Fernando Verissimo.

O texto da pesquisa está dividido em três capítulos principais. No primeiro, tento estabelecer uma base do conceito intertextualidade. Para tanto, tento organizar algumas noções propostas por alguns pesquisadores. No segundo capítulo, tento conhecer os fundamentos do gênero literário policial, bem como entender em que momentos históricos ele se desenvolveu. A razão para este capítulo é por conta da obra a ser analisada na terceira parte do texto. *Borges e os orangotangos eternos*, de Luis Fernando Verissimo, é um romance que se alinha e carrega características nítidas do gênero policial.

O capítulo 1, denominado “O intertexto e a intertextualidade”, nos dirá das origens e algumas definições fundamentais dos termos. Veremos ali que, ao contrário do que possa inicialmente prevalecer, a noção não é assim tão sólida e definitiva. Aparece-nos aqui o nome de Mikhail Bakhtin como o portador das noções inaugurais que acabaram por conduzir à idéia mais ampla da intertextualidade. Veremos como a intertextualidade acabou seguindo por dois caminhos principais distintos. No primeiro destes caminhos, os conceitos bakhtinianos da *polifonia* e do *dialogismo* nos ajudarão a perceber os modos como um texto se forma a partir dos discursos dos diversos escritos que o precederam. E como esse texto acabará por cumprir o seu destino de, ele também, passar a fazer parte de outros textos que o sucederão. Numa segunda direção, a noção restringiu-se às diversas classificações em que foram-se moldando estas retomadas de enunciados literários. Assim as formas intertextuais tomaram os caminhos da citação, da alusão, da referência, da paródia, da paráfrase, das colagens e do plágio.

Alguns pesquisadores da teoria bakhtiniana como Cláudia Lemos, José Luis Fiorin, Beth Brait e Paulo Bezerra, ajudaram-nos a enxergar um pouco melhor algumas das idéias do teórico russo. Tendo Bakhtin como referência, dialogar-se-á, também, com alguns outros teóricos do século XX, como Riffaterre e Genette, Barthes e Compagnon, chegando, mais recentemente, às perspectivas teóricas de Samoyault e Allen. Todos estes autores ampliam a noção e fazem-nos ver por múltiplos ângulos algumas das diversas possibilidades de entrada no conceito da intertextualidade.

Este trabalho usará, para efeito de análise, as classificações propostas por Gérard Genette. Aquilo que foi genericamente batizado *intertextualidade* por Julia Kristeva, Genette desmembrou em cinco níveis de relações que os textos podem carregar entre si. Também em Michael Riffaterre buscamos a sustentação para a nossa proposta da intertextualidade como o fenômeno dependente da percepção, pelo leitor, das relações entre as obras – aquilo que chamaremos de intertextualidade, e que Genette chamará de *hipertextualidade*. Este nosso trabalho quer propor e usará ainda a diferenciação das noções de *intertexto* – o trecho citado – da de *intertextualidade* – noção que só se completa e passa a existir pela leitura e caso haja o reconhecimento do intertexto por parte do leitor. A expressão *intertexto* será usada aqui para designar a parte do enunciado que carrega/suporta a mensagem do outro texto; e a noção de *intertextualidade* para o efeito da leitura, que só se completa com a percepção, pelo leitor, do conteúdo intertextual. Dessa forma, só haverá intertextualidade com o ciclo completo – a

construção (inter)textual, pelo “trabalho da citação” (consciente ou inconsciente), e a percepção, pelo leitor, do intertexto como tal.

Gilles Deleuze, na sua leitura da obra de Proust, nos ajudará a enxergar o papel do leitor na construção do sentido numa obra. É nessa figura que vai-se dar intertextualidade – ou a concretização do intertexto. Esta idéia nos levará às propostas de Hans Robert Jauss e, depois, Wolfgang Iser – às propostas da estética da recepção, de Jauss, e à teoria do efeito estético, de Iser. Ainda que estas duas propostas carreguem problemas como um grau de dependência de uma figura ideal de leitor, elas servem-nos para uma revigoração do papel do leitor no processo intertextual.

Tiphaine Samoyault, no seu recentemente lançado “A intertextualidade” (2008), faz uma revisão panorâmica das propostas conceituais da noção. A sua ênfase está na missão da intertextualidade como “memória da literatura”. Esta idéia é aproveitada e desenvolvida neste nosso trabalho. Para isso, lançamos um breve olhar para o papel e o mecanismo da memória nas culturas orais, com suas forçosas repetições intertextuais como estratégia de memorização, e a transição para uma cultura letrada. Ali, veremos, a originalidade do discurso ganha força.

Antoine Compagnon, por sua vez, propõe a idéia do texto como um colagem (ou bricolagem) de pedaços de outros textos; a citação como a principal prática intertextual. O escritor é, para Compagnon, antes, um leitor que depreda textos alheios para criar o seu próprio. Mas quais textos alheios o autor depreda? Quais pedaços *transfere* para o seu próprio texto? Aqui, para tentar compreender como se dão essas escolhas, lançamos mão da teoria freudiana da manifestação das lembranças. Aquilo que pensamos ser o *nosso texto*, pode não ser mais do que o que chamamos de *ilusão da liberdade discursiva*.

Há duas razões para a escolha do romance *Borges e os orangotangos eternos*, de Luis Fernando Verissimo, como obra a ser analisada. Em primeiro lugar, porque o texto de Verissimo tem uma forte carga intertextual e se apóia intencionalmente em textos alheios sempre que pode. Em segundo lugar veio o fato de que este romance faz parte de uma dessas coleções feitas por encomenda. *Borges e os orangotangos eternos* faz parte da coleção *Literatura ou morte*, cuja proposta, na sua gênese, exige os recursos da paródia, da paráfrase,

da estilização e da apropriação. Para esta coleção, autores receberam encomendas para escrever um romance com duas exigências. Deveria ter características policiais e um escritor famoso como personagem principal. Assim, Moacyr Scliar recriou Kafka; Rubem Fonseca, Molière... A Verissimo coube Borges.

Embora Verissimo seja mais conhecido pelo seu trabalho de formatação curta e de tom humorístico, todos os seus cinco romances são policiais, o que nos propôs uma segunda análise – a do gênero.

O segundo capítulo deste trabalho tratará do gênero policial, especialmente do cenário histórico no qual ele desenvolveu-se. Aqui, as obras de Sandra Reimão e de Boileau e Narcejac foram fundamentais para esta pesquisa. Reimão (1983, 2005) enfatiza as três grandes fases do gênero, além de expor a trajetória das histórias policiais no Brasil e as influências absorvidas por aqui. Esta trajetória do gênero policial também é indicada por Boileau e Narcejac (1991), que propõem o cenário histórico como fator determinante para o nascimento e a aceitação popular desta literatura. Para os autores, foi no século XIX, na confluência da Revolução Industrial com o pensamento positivista, que o gênero se consolidou. Foi ali que, num novo ambiente, urbano e populoso, passam a habitar dois novos tipos – o criminoso, por um lado; e o seu opositor, a recém-chegada figura do policial. O leitor destas histórias estava sob a influência decisiva das idéias positivistas. As primeiras histórias policiais surgiram sobre este nítido panorama urbano. Este cenário não será abandonado ao longo do século XX, mesmo com as mudanças e ramificações na estrutura do gênero. Se as histórias aparecem com suas bases num enigma desvendado por um detetive “máquina de pensar”, o século XX viu a humanização desses personagens-detetives e, mais tarde, a antítese desse detetive original pela via do romance noir americano.

Ao contrário de Reimão, que registra experiências brasileiras (tardias, segundo ela) desde o início do século XX, Flávio Carneiro (2005) pensa que o gênero policial demorou bem mais para vingar no Brasil. Para ele, a influência para a nossa literatura policial veio diretamente dos romances noir americanos e somente se firmou por aqui nos anos 1980, sobretudo a partir da obra de Rubem Fonseca. Para Carneiro, foi a originalidade da obra de Rubem Fonseca, e o seu diálogo (em oposição à simples absorção) com os noir americanos, que trouxeram uma cara própria e uma sofisticação ao policial brasileiro. Essa sofisticação foi reforçada e consolidada no romance policial brasileiro por textos de alta qualidade estética e literária de

autores que passaram a produzir obras do gênero. Este é exatamente o caso de Luis Fernando Verissimo. Todos os seus cinco romances são do gênero policial.

Nosso **terceiro capítulo** traz a análise de um desses romances pela lupa da intertextualidade. *Borges e os orangotangos eternos* é o terceiro dos cinco romances de Luis Fernando Verissimo e tem Borges como interlocutor, autor cuja obra, para Compagnon, “representa, sem dúvida, a exploração mais aguda do campo da reescrita, sua extenuação” (COMPAGNON, 2007, p. 42). Além de lançar o escritor argentino como seu personagem, usando referências borgianas como base, Verissimo nos joga ainda mais para o centro do caleidoscópio e faz com que Borges, o personagem, por sua vez, se meta numa investigação onde as pistas devem ser encontradas nas histórias de outro autor – Edgar Allan Poe. Ele cria, então, um texto envolto por vários outros textos, ou, como quer Genette, um hipertexto carregado de hipotextos. As referências, aqui, viajam em dois grupos intertextuais principais. Em primeiro lugar, vêm as referências “borgianas” – o repertório e os arquitextos borgianos –, as suas recorrências e idiossincrasias, o seu estilo, as suas marcas; em segundo lugar, temos as referências à literatura do mundo, à biblioteca, à literatura intertextual de Luis Fernando Verissimo, os autores que formam o seu texto; por último, o tema do fazer literário, a metaliteratura. Essa discussão do *como* da literatura, da oficina, do esforço do autor na sua função, entra com força no texto de Luis Fernando Verissimo. Estes são os três campos básicos de referências investigados por este trabalho. Além dessas, temos, claro, as referências intratextuais – as recorrências trazidas de dentro da sua própria obra.

D) O INTERTEXTO E A INTERTEXTUALIDADE

I.1. A origem e os fundamentos do termo: Mikhail Bakhtin e o diálogo dos textos

Na literatura, alguns recursos intertextuais não são novidade. Mas um dos reflexos da pós-modernidade parece ser o aumento da sua frequência dentro das obras. A literatura parece debruçar-se cada vez mais sobre si mesma. Coleções inteiras são lançadas com este direcionamento. Escritores recebem encomendas de trabalhos a ser concebidos a partir de outras obras ou outros autores. É este o caso do livro a ser usado como base deste trabalho – *Borges e os orangotangos eternos*, de Luis Fernando Verissimo.

O escritor Affonso Romano de Sant’Anna inicia o seu livro *Paródia, paráfrase & cia* com a afirmação de que “A paródia é um efeito de linguagem que vem se tornando cada vez mais presente nas obras contemporâneas” (SANT’ANNA, 2004, p. 7). Ele faz algumas propostas para definições de alguns conceitos ligados à intertextualidade, resgatando os pioneirismos de dois formalistas russos – Mikhail Bakhtin¹ e Iuri Tynianov. O termo *intertextualidade* foi proposto por Julia Kristeva, na França, no calor do contexto epistemológico dos anos 60 (SAMOYAULT, 2008, ALLEN, 2001). Kristeva apresentou o termo creditando-o e remetendo-o ao pioneirismo das propostas teóricas de Mikhail Bakhtin nos conceitos de *dialogismo* e *polifonia de vozes*². Ela tomou emprestada de Bakhtin a idéia de que todo texto

¹ Embora Bakhtin assumisse posição de independência crítica em relação à escola formalista, suas obras foram produzidas e estruturadas por caminhos paralelos aos da escola russa. Ver a *Nota da edição russa* (BAKHTIN, 1993, p. 9, 10).

² Paulo Bezerra, o principal tradutor das obras de Bakhtin no Brasil, no prefácio da última edição de *Problemas da poética de Dostoiévski*, que traduziu diretamente do russo (BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de**

estabelece um diálogo com outros textos. Bakhtin nunca chegou a usar o termo intertextualidade.

Graham Allen (2001) reforça este pioneirismo do russo. “[Intertextualidade] é uma palavra que, embora nunca usada diretamente por ele, relaciona-se com diversas idéias teóricas fundamentais de Bakhtin”. Allen reforça a noção de que a intertextualidade carrega em si a afirmação da duplicidade. Em seu artigo, ele localiza a citação inaugural de Kristeva. “[...] qualquer texto é construído como um mosaico de citações; qualquer texto é absorção e transformação de outro. A idéia de *intertextualidade* substitui a de intersubjetividade, e a linguagem poética é lida como no mínimo dupla” (KRISTEVA, apud ALLEN, 2001).

Embora Allen reconheça que o termo partiu de Kristeva, ele credita as bases dessa autora para a proposta a uma combinação dos fundamentos das teorias lingüísticas de Saussure e às de Bakhtin:

Escritores não selecionam apenas palavras de um sistema lingüístico, eles selecionam tramas, situações, características de personagens, imagens, modelos de narrativas, até mesmo frases de textos anteriores e da tradição literária. Isto reforça a asserção de Saussure sobre a natureza não-referencial do signo, já que o leitor, na sua leitura, está intensamente ciente de que os signos expostos num texto se referenciam não a objetos do mundo, mas ao sistema literário de onde derivam os textos produzidos (ALLEN, 2000, p. 11, tradução nossa).

A intertextualidade é hoje um fenômeno reconhecido; um método para análise textual. Apesar disso, a noção não tem uma definição precisa, e não há um vocabulário de consenso quando se pesquisa o termo. Como resume Allen na introdução do seu livro *Intertextuality*,

Intertextualidade é um dos termos mais frequentemente usados e mal-utilizados [misused] do vocabulário crítico contemporâneo. “Um estudo intertextual de...” ou “intertextualidade e...” já são lugares-comuns nas construções de títulos de trabalhos críticos que um desavisado pode pensar que intertextualidade é um termo de domínio geral e que determina procedimentos

Dostoiévski. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008), contesta fortemente esse crédito. Para ele, Kristeva passou longe da compreensão das principais propostas conceituais de Bakhtin e, pior, distorceu boa parte dos seus conceitos. Para começar, Bezerra detecta, na leitura que Kristeva fez dos trabalhos de Bakhtin, a total ausência da personagem literária, categoria, para ele, essencial no dialogismo. Kristeva teria montado uma leitura paradoxal, onde, do dialogismo, sobraria apenas uma voz, a do pesquisador. Resume Bezerra (p. XXI, XXII): “Da análise do discurso bakhtiniano restou uma voz: a voz autoritária da própria Kristeva com sua intertextualidade. Não há sujeito falante, não há vozes nem relações dialógicas entre elas, há apenas texto. Nenhuma contribuição para o entendimento de Bakhtin. No afã de ‘explicá-lo’, ela produz uma leitura reducionista e uma deformação grosseira, pretenciosa e arrogante da teoria bakhtiniana, arvorando-se do direito de mudar conceitos, fato gravíssimo que desnatura uma teoria e pode reduzi-la a metáfora”.

críticos estabelecidos. Nada está mais longe da verdade (ALLEN, 2000, p. 1, 2, tradução nossa).

Numa definição extensiva, intertextualidade abrange as relações explícitas e implícitas que uma manifestação escrita ou oral tem com textos anteriores, contemporâneos ou futuros. Por essas relações, e pelo modo com que se apóia nas fontes textuais, um texto acaba por revelar sua posição ideológica.

Depois do estruturalismo, a noção sofreu uma inflação de definições e tomou, pelo menos, duas direções distintas. A primeira, mais próxima do dialogismo e da polifonia bakhtinianos, enxerga a produção do sentido do texto a partir dos discursos anteriores. Dessa forma, um autor de um texto escreve baseando-se em palavras e idéias de outros – aqueles que de algum modo formaram o seu repertório; na outra direção, o conceito ficou mais restrito à retomada de enunciados literários (citação, alusão, referência, paródia, paráfrase, colagens, plágio). Há, aqui, vários modelos de representação intertextual, uns mais explícitos que outros – a citação direta, entre aspas, é mais explícita que a citação indireta, que é mais explícita que a alusão a uma obra ou autor. Mas todas elas, por mais implícitas, se fazem editando (por colagem ou por interferência e interpretação) o texto-fonte (BAZERMAN, 2004). Neste processo, o texto que está sendo produzido tem o seu sentido forjado por esse jogo que se faz com as suas fontes – o modo como o autor explicitamente usa o discurso do outro e como ele posiciona o seu próprio discurso em relação às palavras desse outro.

I.2. O dono da voz

Todorov (apud SAMOYAULT, p. 20) cita Bakhtin a respeito da importância da alteridade como fator determinante para o movimento dos textos: “Na vida [...] nós nos apreciamos a nós mesmos do ponto de vista dos outros [...] constantemente e intensamente vigiamos e capturamos os reflexos de nossa vida no plano da consciência dos outros homens”. Bakhtin afirma que nenhuma palavra é nossa, nenhuma palavra é dita pela primeira vez, mas traz em si a influência de outras vozes. Graham Allen (2001) nos diz que

[...] a intertextualidade surge para nos lembrar da verdade possivelmente chocante de que o que dizemos e pensamos sempre já foi dito e pensado. Essa ênfase na “duplicidade” e conseqüente ausência de qualquer origem singular, apesar de suas muitas diferenças, caracteriza as abordagens bakhtiniana e pós-

estruturalista da palavra literária e, sem dúvida, da palavra não literária. Uma vez reconhecida essa “duplicidade”, torna-se igualmente claro que nenhum nascimento é originário, que nenhuma palavra é dita pela primeira vez. Como coloca Bakhtin: “O falante não é o Adão bíblico, lidando apenas com objetos virginais e ainda sem nome, dando-lhe um nome pela primeira vez”. (ALLEN, 2001).

Essa influência que todo texto sofre do discurso do outro foi ilustrada por Bakhtin através da formação do discurso na criança. Em artigo³, Cláudia Lemos expõe a idéia bakhtiniana de que tudo o que forma um indivíduo chega à sua consciência, desde o seu nome, pelo mundo exterior através das palavras da mãe, da família dos núcleos que passa a integrar. Estes núcleos, acabam por repassar as suas cargas emocionais, valorativas, etc., e este indivíduo se conhece inicialmente através dos outros. Neste artigo, Cláudia Lemos reforça que essa apropriação do discurso não se dá apenas nos anos iniciais da criança, mas reaparece a cada fase, conforme diferentes discursos vão se apresentando (LE MOS, 1999, p. 38). Essa formação dos valores participa ativamente na construção do sentido, já que tanto enunciador como enunciatário carregam seus valores para dentro do processo de leitura.

Aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo, privado da palavra, mas ao contrário um ser cheio de palavras interiores. [...] A palavra vai à palavra. É no quadro do discurso interior que se efetua a apreensão da enunciação de outrem, sua compreensão e sua apreciação [...] e é por aí que se opera a junção com o discurso apreendido do exterior (BAKHTIN, 2002, p. 147).

Essa infiltração de valores vem naturalmente também de discursos trazidos por obras anteriores, carregados adiante por outras obras, gerando o que Bakhtin chamou de *polifonia de vozes*. O reconhecimento dessas diversas vozes passa a ser, assim, um recurso determinante na busca do sentido num texto. Como resume Fiorin, “sob um texto ou um discurso ressoa outro texto ou outro discurso; sob a voz de um enunciador, a de outro [...] sem perceber a plurivocidade, não se entende um romance”. (FIORIN, p. 34, 36). Algumas dessas vozes aparecem musculosas e nítidas; outras mais camufladas, como numa marca d’água ou num palimpsesto. Fiorin batiza de “ilusão da liberdade discursiva” a noção da autoria individual do texto, e usa a expressão de Edward Lopes para dizer que “o discurso é uma trapaça”. Ele quer dizer que o discurso *simula* ser meu para *dissimular* que é do outro (FIORIN, 1999, p.35).

³ LEMOS, Cláudia T. G. de. A função e o destino da palavra alheia: três momentos da reflexão de Bakhtin. In: Diana Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. p. 37-43.

Beth Brait, que localiza o termo polifonia como sinônimo para dialogismo, chama a atenção para a tendência reducionista comumente usada para a definição do termo. Para ela, a noção é mais abrangente que a “simples e redutora condição de citatividade a que muitas vezes é reduzido” (BRAIT, 1999, p. 17). A sua leitura da teoria bakhtiniana aponta para uma outra possibilidade interpretativa. A polifonia, as diferentes vozes instauradas num discurso, poderia aflorar também pelas diversas possibilidades de pontos de vista pelos quais uma obra pode ser analisada. Assim, dependendo da abordagem, de quais questões teóricas se propõem a um texto, diferentes ecos nos chegam de volta – polifonicamente.

Essa incompletude interna⁴ [do pensamento bakhtiniano] é uma postura científico-filosófica, uma forma de investigação que aponta para uma totalidade aberta em que o discurso, forma histórica e falante, faz-se ouvir através de suas inúmeras vozes, dirige-se a um interlocutor e impõe uma atitude dialógica, a fim de que os vários sentidos, distribuídos entre as vozes, possam aflorar (BRAIT, 1999, p. 16).

Estas influências externas acabam funcionando como um molde para o texto em produção, como uma fôrma de pão a conter a massa ainda em crescimento. Entram aqui, como energia a forçar os moldes, as paisagens histórico-ideológicas, assim como o pré-conceito e a permanente imagem que o emissor faz do seu destinatário. O discurso é então orientado levando em conta todo o tempo a presença virtual do destinatário deste discurso. Com ele todo o tempo em mente, o emissor dosa os termos do seu discurso, dando-lhe as formas apropriadas, ou as formas que lhe são permitidas. Como observa Sartre, a propósito da participação do leitor na cena literária, “o ato criador não é senão um momento incompleto e abstrato da produção de uma obra [...]. Mas a operação de escrever implica a de ler como seu correlativo dialético e estes dois atos conexos necessitam de dois agentes distintos” (apud COMPAGNON, 2006, p. 145). Por conta desse processo, consciente ou inconscientemente, elaboramos o nosso discurso sob as nossas influências passadas ou futuras. Como coloca Roland Barthes no seu célebre artigo A morte do autor:

⁴ Para Brait, a incompletude no pensamento de Bakhtin é uma posição consciente e proposital. Ela expõe entre as características do texto de Bakhtin, o conceito de *discurso inconcluso*, aquele que permanentemente se movimenta por entre outros discursos, passados e presentes (p. 16). Assim, Brait também sublinha a coerência do trabalho de Bakhtin, dessa vez em torno não só do *dialogismo* como forma de busca do sentido, mas também pela idéia do *diálogo inconcluso*. Para ela, estas duas noções representam o ensinamento mais presente na obra do pensador soviético.

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a "mensagem" do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura [...] o escritor só pode imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo a nunca se apoiar em apenas uma delas; quisera ele *exprimir-se*, pelo menos deveria saber que a “coisa” interior que tem a pretensão de traduzir não é senão um dicionário todo composto, cujas palavras só se podem explicar através de outras palavras, e isto indefinidamente. [...] a vida nunca faz outra coisa senão imitar o livro, e esse mesmo livro não é mais que um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada (BARTHES, 1987, p. 68, 69).

Um autor pode conscientemente explicitar a origem do seu discurso ou camuflar esta origem. Da mesma forma, um leitor pode reconhecer esta origem ou apenas pressenti-la. Há o recurso do *grifo consciente* (COMPAGNON, 2007, p. 18), por parte do autor que grifa o próprio texto (um trecho em itálico, por exemplo). Esta dica do autor funciona como uma *conscientização* do leitor, e força a leitura do autor para o seu próprio texto. Estas noções nos levam às idéias de Antoine Compagnon acerca da citação.

I.3. Citando Compagnon

Em 1979, Antoine Compagnon, no seu *O trabalho da citação*, propõe a citação como prática intertextual dominante. Ele a sistematiza e faz dela o modelo de toda escritura literária e “dá origem aos fundamentos ao mesmo tempo técnicos e psicológicos da bricolagem de citações” (SAMOYAUULT, p. 35) Esta nova idéia de intertextualidade como colagem joga a ênfase para a noção de transferência sobre a noção do diálogo. A absorção não é total e deixa ver as suas junções. Embora, em literatura, colagem e citação se confundam, Aragon vai justificar que “se prefiro o termo colagem ao de citação, é que a introdução do pensamento de um outro no que escrevo adquire aqui não mais valor de reflexo, mas de ato consciente, para ir além desse ponto de onde parto, que era o ponto de chegada de um outro” (ARAGON, apud SAMOYAUULT, p. 38). Temos aqui o problema da citação consciente versus o uso inconsciente dela, como veremos adiante.

Compagnon, por sua vez, compara a composição do texto ao prazer da brincadeira infantil de recortar e colar.

Escrever é bricolagem de outros textos. Recorte e colagem são o modelo do jogo infantil, uma forma um pouco mais elaborada que a brincadeira com o carretel, em cuja alternância Freud via a origem do signo. [...] A leitura e a escrita são os substitutos desse jogo (COMPAGNON, 2007, p. 11).

Compagnon localiza, já no ato da leitura, a preparação para a citação. Os trechos (pedaços) de textos retidos, internalizados, formam o embrião da citação. Em algum momento serão lembrados e resgatados durante a produção ou leitura de algum outro texto. “A leitura repousa em uma operação inicial de depredação e de apropriação de um objeto que o prepara para a lembrança e para a imitação, ou seja, para a citação. [...] trecho escolhido, membro amputado; ainda não o enxerto, mas já órgão recortado e posto em reserva” (COMPAGNON, 2007, p. 13, 14). Estes trechos, marcados, grifados são, desse modo, entronizados, elevados a uma condição de destaque. Eles são separados do restante e, mais tarde, serão colados a outros pedaços de outros textos, formando o *meu* texto. “O grifo na leitura é a prova preliminar da citação (e da escrita), uma localização visual, material, que institui o direito do meu olhar sobre o texto. [...] O grifo coloca marcas, localizadores sobrecarregados de sentidos” (COMPAGNON, 2007, p. 19). O ato de marcar um texto é, para Compagnon, já a interpretação desse texto. Através da sua edição, monto o meu sentido, interfiro no texto. Mas como escolho estes pedaços? O que me leva a grifar este e não aquele trecho? “[...] há algumas frases que leio e outras que não leio, variando a proporção entre as duas, segundo os livros, segundo os dias. Mas as frases que leio, aquelas que me prendem e que afixo no meu mostruário, com certeza eu as cito” (p. 13, 14). Isso quer dizer que o texto ou o sentido que produzo vem permanentemente acompanhado pela minha memória e pelas minhas lembranças. Para Barthes, o escritor

Está sempre envolvido na guerra das ficções (dos falares) mas nunca é mais do que um brinquedo, porque a linguagem que o constitui (a escritura) está sempre fora de lugar (atópica); pelo simples efeito da polissemia (estádio rudimentar da escritura), o engajamento guerreiro de uma fala literária é duvidoso desde a origem. O escritor se encontra sempre sobre a mancha cega dos sistemas, à deriva (BARTHES, 1999, p. 47).

Aqui, o mecanismo freudiano da manifestação das lembranças pode nos ajudar a compreender algumas das razões ou dos mecanismos dessa seleção.

I.4. Ilusão da liberdade discursiva ou Memória, essa narradora inconfiável

A maior parte dessas lembranças ocorre de forma inconsciente, como nos diz Barthes. “O intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem é raramente localizável, de citações inconscientes ou automáticas, feitas sem aspas” (Barthes, apud Samoyault, p. 24). Isso dilui, em algum grau, a separação dos intertextos em classes como conscientes ou inconscientes, uma vez que não somos senhores de nossas lembranças.

Sigmund Freud, em vários de seus textos, comparou o mecanismo das lembranças ao dos sonhos. Para ele, uma lembrança não se dá como numa imagem fotográfica, clara, cristalina, bem composta, com todos os elementos bem iluminados. Na lembrança, partes do quadro estão desfocados ou subexpostos. Pode-se vislumbrar partes totalmente escuras, omitidas. Há uma figura, um sujeito, que seleciona o que segue adiante e o que é retido no inconsciente, como um editor. Há que se notar que Freud faz questão de retirar o termo “esquecido”, preferindo frisar a expressão “omitido” (FREUD, vol. III), e que, normalmente, a parte da lembrança que é omitida é a mais importante para a elaboração do sentido.

A noção freudiana das “lembranças encobridoras”, aquelas que mascaram os eventos através de mecanismos típicos dos sonhos – a omissão, a substituição e fusão de personagens e de eventos, a aparente irrelevância do conteúdo manifesto – surge para ilustrar o mecanismo com o qual lidamos quando armazenamos trechos de textos lidos (como fazemos com eventos) e, mais tarde, recuperamos estes trechos (lembranças). O que acontece é uma colagem de fantasias transformadas e conduzidas ao status de lembrança “inconscientemente – quase como obras de ficção” (FREUD, vol. III). Assim, nessa reelaboração, locações podem ser alteradas, personagens trocados ou fundidos em outros.

Num outro processo, na contramão, pode acontecer também uma seleção no arquivo da memória onde uma lembrança autêntica é pinçada entre tantas. Esta foi escolhida, acordada de sua hibernação, com a função de representar desejos e fantasias do presente.

Uma recordação como essa, cujo valor reside no fato de representar na memória impressões e pensamentos de uma data posterior cujo conteúdo está ligado a ela por elos simbólicos ou semelhantes, pode perfeitamente ser chamada de “*lembrança encobridora*” [...] toda fantasia suprimida dessa espécie tende a deslizar para uma cena infantil [...] esses falseamentos das

lembranças são tendenciosos — isto é, que servem aos objetivos de recalque e deslocamento de impressões abjetáveis ou desagradáveis (FREUD, vol. III).

Essa é uma maneira, então, com que fazemos as nossas escolhas, o nosso grifo. Com grande peso da porção inconsciente, age a nossa “solicitação” (COMPAGNON, 2007, p. 24), as razões pessoais para as escolhas dos trechos destacados. E estes trechos, estes retalhos, serão mais tarde fundidos naquele texto que chamarei de *meu*. Ou, como nos pergunta ainda Compagnon, “estaria eu em condições de me recordar, de enunciar a origem das unidades que não são citações? Não seria possível que elas também o fossem?” (COMPAGNON, 2007, p. 38). O que parece então ficar claro, é que o meu texto carregará as influências de outros quer eu queira, quer não. Ou isso mesmo: influências que eu quis, conscientemente, com as minhas intenções; influências que eu não quis, pelo menos conscientemente, mas que fará o seu papel, terá o seu efeito dentro do meu texto.

I.5. A memória e a intertextualidade

Tiphaine Samoyault propõe a idéia de que os intertextos atuam como repositórios literários, funcionando assim como a *memória da literatura*. Nos diz ela que a literatura “se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi” (SAMOYAULT, 2008, p. 47). Este trabalho, o de trazer os textos anteriores através do meu, funciona por duas vias. A primeira é a da expansão do horizonte intelectual do meu leitor pela disponibilização que faço a ele destes textos outros; a segunda via, esta atua na minha direção e a meu favor. Absorvendo essas obras, eu alinho o meu texto a elas, tanto ideológica quanto esteticamente. A intertextualidade, se alcançada pelo meu leitor, produzirá então o efeito de relacionar o meu texto junto aos meus intertextos.

Este processo fica tanto mais complexo com a avassaladora quantidade de referências a que somos permanentemente expostos. No mundo ocidental, do século VII até o século XI, os mosteiros detinham o monopólio da produção do livro e da leitura silenciosa, que “ganharia o mundo das escolas e das universidades no século XII, depois as aristocracias laicas, dois séculos mais tarde [...] criando a oportunidade de se ler mais rapidamente e, conseqüentemente, de se lerem mais textos e textos mais complexos” (CHARTIER, 2003, p. 34). Até ali, a leitura era feita em voz alta, tanto para grupos como individualmente, e não por

uma falta de habilidade do leitor, mas por ser a convenção cultural de uma época (CHARTIER, 2003, p. 34, ROCHA, 2003, p. 42). Depois do século XII, gradualmente e com mais força entre os séculos XVI E XVIII, a leitura passa a ser uma atividade predominantemente silenciosa, individual e solitária. Ainda, a prensa tornou possível o acesso de um número maior de obras a um número maior de leitores. Mais importante, e que Chartier vai chamar de “revolução da leitura” (CHARTIER, 2003, p. 36), o estilo dessa leitura muda drasticamente. O leitor *intensivo*, “de textos lidos e relidos, memorizados”, dará lugar⁵ ao do tipo *extensivo*, que “consome numerosos e diversos impressos, lê com rapidez e avidez” (CHARTIER, 2003, p. 36). E é aqui que a confusão de referências aflora. Pergunta-se o leitor: Será que li isso? Onde? De onde tirei esta idéia? Idéias que, juro, são minhas, mas as redescubro, surpreso, nas páginas de um texto que releio. Estavam, inconscientes, dormentes em algum canto da minha memória. “É a leitura de muitos livros, sempre comparativa, que faz emergir a biblioteca vivida, a memória de livros anteriores” (SANTAELLA, 2004, p. 24).

Hernâni Donato nos diz que a fonte original da literatura é o folclore. Essa transposição organizada de histórias, lendas, canções, mitos, referências deu-se a partir do século XIII, especialmente na Alemanha, na Itália e na França, chegando à Inglaterra, onde Shakespeare, “insaciável ledor de folclores” (DONATO, 1988, p. 342), recontou esses folclores. Estas histórias originaram não só adaptações infantis, como diversas novelas européias, desaguando no princípio das literaturas. “E sendo abundantíssimo o material existente na boca do povo, não havia por que incomodar-se os escritores com a criação de novas. Era bastante recolhê-las, poli-las, imprimir-las, mudando, fixando, localizando, atualizando” (DONATO, 1988, p. 343). Assim, segundo Donato, nasciam, do “Gesta Romanorum”, uma coletânea de histórias do folclore medieval, *Romeu e Julieta*, *A megera domada*. *Zadig*, de Voltaire, teria origem no

⁵ É claro que esta substituição ocorreu gradualmente e que, em qualquer tempo, depois da popularização do texto impresso, conviveram leitores dos dois tipos, mesmo numa mesma pessoa. Relendo esta classificação dos tipos de leitores, não pude deixar de notar que, agora mesmo, sou do tipo intensivo. Daqui a pouco, folheando um jornal, serei do outro tipo, o extensivo. Um professor é, em essência e por contingência profissional, um leitor intensivo que lê, relê junto aos alunos em aula, e reconhece nesse texto sentidos que a primeira leitura, a da inexperiência, não dará conta. Outra prova da coexistência dos tipos de leitores me veio à memória num trecho do *Quincas Borba*, de Machado de Assis. No capítulo CXXXII, em cena comovente, o major Siqueira, velho militar aposentado e pobre, vê sair de sua casa o Rubião, derradeira esperança de Dona Tonica, filha solteirona do major, já agora sem ilusões de casamento. O major, desolado, senta-se e pega de um livro: “Foi o primeiro romance que conheceu; o exemplar tinha mais de vinte anos; era toda a biblioteca do pai e da filha. Siqueira abriu o primeiro volume, e deitou os olhos ao começo do capítulo II, que já trazia de cor”. A cena se passa na segunda metade do século XIX, os livros já são de mais fácil acesso mas, como vemos, não para todos. Além disso, o aparecimento de revistas, o aumento do número de jornais e, em consequência, de leitores, só aconteceu tardiamente no Brasil a partir dos anos 1870, timidamente, e a somente a partir da última década do século com mais força (ZILBERMAN, 2004, p. 89).

conto *O anjo e o ermitão*; e *O corcunda de Notre Dame*, de Anatole France, na lenda parisiense de meados da Idade Média *Le tambeor de Notre Dame*.

Não parece restar dúvidas de que a passagem de uma era da prevalência de uma cultura oral para uma da escrita, modificou os processos cognitivos e o modo com que a memória trabalha nestes processos (OLSON, apud FELDMAN, 1995). Walter Ong, em seu livro *Oralidade e cultura escrita* (1998), tenta mostrar a dificuldade que nós, imersos há séculos em culturas letradas, temos em compreender o que seja uma cultura oral primária. Por conta dessa dificuldade neste estranhamento de uma cultura oral, Ong trata, primordialmente, das diferenças entre oralidade e cultura escrita e faz, no primeiro capítulo deste livro, uma longa analogia entre as duas culturas – a oral e a escrita. Ali, ele tenta projetar a idéia, para alguém letrado, do que possa ser um mundo sob domínio da cultura oral. Alguns dados antropológicos⁶ são apresentados para reforçar o fato de que a linguagem é, antes de tudo, “esmagadoramente oral”.

Ong relata, em seguida, que o arqueólogo Robert Wood foi o primeiro a sugerir que Homero não era letrado e que a sua poesia teria sido criada dentro de uma cultura oral. Ele acreditava que a memória atuava de maneira muito diferente na cultura oral. A não existência de técnicas de registros gráficos, obrigava a estratégias mnemônicas para o registro da mensagem. A mente humana desenvolveu táticas de memorização que, hoje, na cultura escrita, não são mais necessários. Uma dessas estratégias está baseada na métrica, na formatação do verso hexâmetro por exemplo, pista maior para que Milman Perry não só confirmasse a asserção de Wood quanto à origem oral dos versos de Homero, como também demonstrasse que o poeta “repetia fórmula após fórmula. [...] Homero costurava partes pré-fabricadas. Em vez de um criador, tinha-se um operário de linha de montagem” (ONG, 1998, p. 32). Os poemas atravessaram os séculos, por meio de “reelaboraões” de diversos poetas, transmitidos geração após geração, até serem escritos por volta de 700-650 a.C. Essa estratégia, que permitiu a travessia do tempo dos versos, predominante na narrativa oral, e que seria desvalorizada pela cultura escrita, é o uso de frases prontas, de fórmulas, do clichê. Ora, isso não é o intertexto, a citação, na sua forma mais dura, crua e direta em ação? Este estilo

⁶ O *Homo sapiens*, ilustra ele, caminha sobre a terra há pelo menos 30.000 anos. O registro mais antigo de alguma forma de escrita tem 6.000 anos. Carregamos, portanto, uma herança oral mais forte do que sabemos; “de todas as milhares de línguas – talvez dezenas de milhares – faladas no curso da história humana, somente cerca de 106 estiveram submetidas à escrita num grau suficiente para produzir literatura. Das cerca de 3 mil línguas faladas hoje existentes, apenas 78 têm literatura” (p.15).

intertextual era, então, uma das estratégias para a memorização de um texto. Na cultura oral, o uso intensivo do intertexto é uma obrigação, a sua constante repetição, a única forma de preservação do conhecimento. Bakhtin já havia notado que

O discurso retórico, diferentemente do discurso literário, , pela própria natureza da sua orientação, não é tão livre na sua maneira de tratar as palavras de outrem. Ele tem, de forma inerente, um sentimento agudo dos direitos de propriedade da palavra e uma preocupação exagerada com a autenticidade (BAKHTIN, 2002, p. 153).

Curiosamente, mesmo muito depois da escrita já ter se fixado no cotidiano de boa parte das civilizações, estes costumes orais formulares continuaram a prevalecer nos textos escritos, como uma mimetização da oralidade. O *estilo* oral estava por demais enraizado e os primeiros poetas da escrita não inventariam ou fariam imediatamente a conversão para um novo estilo – o estilo da escrita.

Apenas muito gradativamente a escrita torna-se composição escrita. [Os hábitos orais] ainda caracterizam o estilo de quase todos os gêneros de prosa na Inglaterra dos Tudor. Eles foram efetivamente eliminados do inglês, somente com o movimento romântico, dois séculos mais tarde (ONG, 1998, p. 36).

O uso dos clichês, das frases prontas, das fórmulas, não é mais necessário. Ao contrário, passa, pela época romântica, a ser desvalorizado, tolerável apenas para iniciantes. A estes iniciantes era permitido o uso de dicionários, como o *Gradus ad Parnassum*, que trazia frases prontas, já convenientemente adequadas metricamente. Dos poetas iniciados, especialmente os da era romântica, era esperada alguma originalidade. “Quanto melhor ele fosse, menos previsível era tudo o que houvesse no poema. [...] Lugares-comuns poderiam ser tolerados quanto às idéias, mas não quanto às expressões” (ONG, 1998, p. 32, 31). Os intertextos começam a ganhar novos moldes e é preciso camuflar-lhes a origem, pois “se a escrita é sempre uma reescrita, mecanismos sutis de regulação, variáveis segundo as épocas, trabalham para que ela não seja simplesmente uma cópia, mas uma tradução, uma citação” (COMPAGNON, 2007, p. 42). Mas, assim como para a cultura oral, são eles, os intertextos, que acabam formando a memória da literatura.

A respeito da materialidade do texto, Chartier defende que os vários personagens envolvidos na confecção de um texto – “autores, editores, livreiros, impressores, críticos, leitores, espectadores” – colaboram para a construção do sentido deste texto (p. 12). “O efeito que o

texto é capaz de produzir em seus receptores não é independente das formas materiais que o texto suporta” (SANTAELLA, 2004, p. 21)

I.6. Intertexto e intertextualidade

O enunciado, para Bakhtin, é formado por duas partes – uma parte percebida e uma presumida. Esta última, para ele, só pode ser notada se a sua presença for de sintonia entre as partes. Tudo aquilo que alguém sabe, gosta ou não gosta, não pode ser presumido (“pressuposto ou subentendido”). É necessário que todos nós saibamos, gostemos ou não gostemos – apenas os pontos em que as partes estão em sintonia podem se tornar a parte presumida de um enunciado (BRAIT, 1999, p. 20)⁷. Diz-nos ainda Bakhtin que “A compreensão completa o texto: exerce-se de uma maneira ativa e criadora. Uma compreensão criadora prossegue o ato criador, aumenta as riquezas artísticas da humanidade. Co-criatividade do compreendente” (BAKHTIN, 2000, p. 382).

A percepção do conteúdo intertextual torna-se com isso fundamental para a ampliação das possibilidades de leitura. Michael Riffaterre (1989) também direciona a intertextualidade como conceito ligado à recepção. Ele, assim como nós, diferencia as noções de intertextualidade da de intertexto. O intertexto é então definido como a percepção, pelo leitor, de relações entre uma obra e outras que a precederam ou a seguiram (RIFFATERRE, 1989), precisamente o que chamamos aqui de intertextualidade, e que Gérard Genette chamará de hipertextualidade. Para Riffaterre, o termo intertextualidade designa “o fenômeno que orienta a leitura do texto, que governa eventualmente sua interpretação, que é o contrário da leitura linear [...] conjunto dos textos que encontramos na memória à leitura de uma dada passagem” (apud SAMOYAULT, p. 25). Genette vai então dizer que Riffaterre, além de definir em princípio a intertextualidade de uma maneira muito mais ampla que ele, vai ainda identificar a intertextualidade (“como eu a transtextualidade” [GENETTE, 1989, p. 11, tradução nossa]) com a literariedade. Assim, dirá Riffaterre que a intertextualidade é “o mecanismo próprio da leitura literária. Com efeito, só ela produz significado, ao passo que a leitura linear, comuns aos textos literários e não-literários, produz apenas sentido” (apud GENETTE, 1989, p. 11, tradução nossa). Compagnon também reforçará este contato com a recepção. Para ele, o leitor

é uma vítima do que ele chama ilusão referencial – a confusão que faz o leitor acreditar que o texto se refere ao mundo, ao passo que “os textos literários não falam nunca senão de estados de coisas que lhe são exteriores. E os críticos fazem, em geral, a mesma coisa, colocando a referencialidade no texto, *enquanto ela é produzida pelo leitor*” (COMPAGNON, 2001, p. 112, 113, itálicos nossos).

Gerard Genette, pela sua proposta, faz uma classificação pormenorizada daquilo que Kristeva classificou genericamente como intertextualidade e que ele vai denominar *transtextualidade*, que para ele será “tudo que relaciona o texto, manifesta ou secretamente, com outros textos” (GENETTE, p. 9, 10). A função é, por assim dizer, dissecada e desmembrada por Genette em variados níveis de relações que um texto pode carregar com outro texto. Para ele, essa segmentação se fez necessária justamente pela amplitude que tomou a noção mais abrangente da intertextualidade (*transtextualidade*, para ele). Mas Genette deixa claro, logo na introdução de seu trabalho, que a proposta desta “nova” lista não se pretende nem exaustiva nem definitiva. Para Genette, portanto, “hoje (13 de outubro de 1981) parece-me ser perceptível cinco tipos de relações transtextuais que vou enumerar em uma ordem aproximadamente crescente de abstração, de implicitação e de globalidade” (GENETTE, 1989, p. 10, tradução nossa).

Assim, o termo *intertextualidade* é aplicado por ele, de maneira mais restritiva que para Kristeva, a “uma relação de co-presença entre dois ou mais textos. [...] Sua prática mais explícita e literal é a prática tradicional da citação (com aspas, com ou sem referências precisas); em uma forma menos precisa, o *plágio* (em Lautréaumont, por exemplo); a uma forma ainda menos explícita e menos literal, a da *alusão*, quer dizer, de um enunciado cuja plena compreensão supõe *a percepção de sua relação com outro enunciado*” (GENETTE, 1989, p. 10, tradução nossa, itálicos nossos).

Genette segue e define o **segundo tipo**, a *paratextualidade*, como as relações que um texto propriamente dito mantém com o que Genette chama de seu “paratexto – título, sub-título, prefácios, epílogos advertências, prólogos, etc.; notas de pé de página, finais, epígrafes, ilustrações, etc, [...] que fazem um entorno ao texto e às vezes um comentário oficial ou oficioso” (GENETTE, 1989, p. 11, tradução nossa) ; em seguida, o **terceiro tipo**, a

⁷ Beth Brait baseia-se, neste artigo, na biografia *Mikhail Bakhtin* (Harvard University Press, 1984). Este volume resultou de pesquisas nos obscuros arquivos russos pelos pesquisadores Katerina Clark e Michael Holquist.

metatextualidade, é apresentado como uma relação de comentário “que une um texto a outro texto de que fala. [...] A metatextualidade é, por excelência, a relação *crítica*” (GENETTE, 1989, p. 13, tradução nossa, itálicos no original); o **quinto tipo**, a *arquitectualidade*, refere-se ao modo como os textos são montados e reconhecidos como similares e que tem a ver com gêneros, embora, alerte Genette,

o gênero é só um aspecto do arquitecto. [...] a arquitectualidade do texto (é quase o mesmo que chamar-lhe a “literariedade da literatura”), o conjunto de categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. – de que depende cada texto singular (p. 13, 9, tradução nossa).

Por fim, há o **quarto tipo** de relação transtextual, que Genette faz questão que venha após o quinto, pois é desse quarto tipo que tratará a maior parte da sua obra. A *hipertextualidade* é aquilo que une um texto (que ele chama de *hipertexto*) a um texto anterior (que ele chama de *hipotexto*), numa relação que não é a do comentário.

Genette separa, portanto as categorias da *intertextualidade* (A está presente em B no texto B) da de *hipertextualidade* (B deriva de A mas A não está efetivamente presente em B). E, se Hipertexto é “todo texto derivado de um texto anterior por simples transformação [...] ou por [...] imitação” (SAMOYAUULT, 2008, p. 31). Aqui, Samoyault enxerga um afastamento da definição extensiva de Kristeva: “o intertexto ou o hipotexto não são mais indetermináveis, mas determinados, localizáveis, [...] permite esclarecer relações entre um texto presente e um texto ausente, entre o atual e o virtual” (SAMOYAUULT, 2008, p. 32). Para Genette, a hipertextualidade permite percorrer a história da literatura, e de outras formas artísticas, através dos recursos da imitação e da transformação, tomando a forma de paródia ou de paráfrase. Para ele, estas práticas intertextuais não se caracterizam por uma relação de co-presença, mas de derivação: a paródia, por transformação; o pastiche ou a paráfrase, por imitação. Samoyault, olhando para esta definição de Genette, nos diz que a paródia “transforma uma obra precedente, seja para caricaturá-la, seja para reutilizá-la, transpondo-a [...] mistura de dependência e de independência que faz toda a ambivalência da paródia. [...] A visada da paródia é subversiva (desviar o hipotexto para zombar dele) ou ainda admirativa” (SAMOYAUULT, 2008, p. 53). Esta transformação se dá porque a paródia, nos diz Sant’Anna, toma sempre o lado da oposição ao que está vigente: “A paródia, por estar sempre do lado do novo e do diferente, é sempre inauguradora de um novo paradigma. De avanço em avanço, ela constrói a evolução de um discurso, de uma linguagem. [...] Falar de paródia é falar de

intertextualidade das diferenças” (SANT’ANNA, 2004, p. 27, 28). Pelo outro lado da coisa, Bakhtin já dizia que a inter-relação entre os discursos (o narrativo e o citado) pode desenvolver-se por duas orientações. A primeira delas, “pode visar à conservação da sua integridade e autenticidade. A língua pode esforçar-se por delimitar o discurso citado com fronteiras nítidas e estáveis” (BAKHTIN, 2002, p. 148). Podemos aqui entender essa tentativa da “conservação da integridade do discurso” como o outro lado, como a oposição à paródia – a figura da paráfrase.

I.7. Tropeços, silepses, Proust e os signos

O contrário da leitura linear são as paradas, os obstáculos, os tropeços que Compagnon indica como sinais para o reconhecimento dos intertextos. Riffaterre propõe que esta localização do intertexto pode ser feita pela observação da silepse (dois sentidos ao mesmo tempo para uma mesma palavra), que deve despertar a atenção do leitor. Na maior parte das vezes, ela indicaria o intertexto. Para ele, a continuação da obra pelo leitor é uma dimensão importante da intertextualidade. Mas nem sempre o leitor foi enxergado como figura a ser considerada, como um agente produtor de sentido.

Pelo final do século XIX, a crítica positivista entrava em clara oposição ao que chamou de crítica impressionista, representada em grande parte por autores que escreviam sobre literatura. Essa crítica positivista, que comandou a segunda metade do século XIX⁸, colocava a necessidade do distanciamento, da objetividade e do método, e opunha-se “a essa crítica que cultiva o gosto, procede por simpatia, fala de sua experiência [...]. *Trata-se de escapar ao leitor e aos seus caprichos, não de anular, mas enquadrar suas impressões pela disciplina, atingir a objetividade no tratamento da própria obra*” (COMPAGNON, 2006, p. 140, itálicos nossos). Para essa crítica, as reações dos leitores não eram tão subjetivas e eram passíveis de ser classificadas.

Lidamos aqui com a eterna querela teórica sobre qual ponto de vista deve prevalecer. Se o da *autoridade do Autor*, com o seu ponto de vista que deve ser desencravado do texto a qualquer

⁸ A popularização das noções básicas do positivismo, que reinaram sobretudo na segunda metade do século XIX, acabou por gerar as condições para o aparecimento dos primeiros textos do gênero policial, como veremos no capítulo seguinte.

custo, resumindo assim a função e missão da leitura; se o do texto, fechado em si, auto-suficiente e a ignorar o mundo histórico; ou se o do leitor, pois, afinal de contas, é nele que o processo da leitura se efetiva. Há argumentos disponíveis para qualquer dos pontos de vista. O marxismo, na sua tentativa de fazer do texto um produto histórico puro, acabava por diminuir o valor do criador; assim como fez o formalismo, propondo a volta ao texto e à sua estrutura, desconsiderando, ou, pelo menos, desvalorizando, o seu contexto e a sua localização histórica.

Ambos concordavam que a figura do leitor não precisava ser considerada. Essa posição foi levada ao extremo pelos New Critics americanos com a sua noção do *close reading*, ou seja, uma *leitura fechada* de uma obra, que deve assim ser abordada como uma estrutura absoluta e auto-suficiente. Os New Critics opunham-se ao que chamavam *affective fallacy*, uma *ilusão afetiva*, entendida aqui como a confusão que se faz entre a obra e o efeito dessa obra. Quando a figura do leitor aparecia, era aquele que Riffaterre chamou de *arquileitor*, o leitor perfeito, ideal, diferente do leitor real, porque sem as suas limitações interpretativas. Como resume sarcasticamente Compagnon (2006, p. 143), “o leitor empírico, a má compreensão, as falhas da leitura, como ruídos e brumas, perturbam todas essas abordagens”.

Compagnon propõe então, como alternativa, fugir dos extremos do subjetivismo e do objetivismo, ou do impressionismo e do positivismo, pela exploração de uma questão central – o grau de liberdade que um texto concede ao seu leitor.

O interesse sobre a figura do leitor ressurgiu então no pós-estruturalismo e seu ponto de vista é içado um degrau acima dos demais. Trata-se de uma re-aparição porque, embora desprezado por um longo período, sempre houve quem se interessasse por esta ponta do processo de leitura. Compagnon (2006, p. 143) nos diz que Marcel Proust, mesmo antes do seu *O tempo redescoberto*, já defendia que

aquilo de que nos lembramos, aquilo que marcou nossas leituras da infância, não é o próprio livro, mas o cenário no qual nós o lemos, as impressões que acompanharam nossa leitura. [...] Seu objetivo é menos compreender o livro do que compreender a si mesmo através do livro.

Proust (apud COMPAGNON, 2006, p. 144) sugere então o papel do leitor na sua leitura: “Na realidade, cada leitor é, quando lê, o próprio leitor de si mesmo”.

Gilles Deleuze, na sua proposta de leitura da obra de Proust⁹, quando nos diz que a primeira leitura é a leitura da in experiência (DELEUZE, 2003, p. 32), está falando daquilo que chama *leitura objetiva*, segundo ele sempre frustrante. Para ele, é preciso vencer a crença de que o objeto é portador dos seus signos. Assim como nos diz Derrida, que “não há signo lingüístico antes da escritura” (DERRIDA, 1973, p. 17), cada signo, para Deleuze, tem duas metades: “*designa* um objeto e *significa* alguma coisa diferente” (DELEUZE, 2003, p. 26).

Embora Deleuze escreva *signo*, é possível aqui a substituição pelo *intertexto* (que é afinal o nosso signo, ou, o que carrega seus próprios signos, agora com uma dupla carga de sentido – o sentido trazido do texto original, e um segundo, causado pela combinação dos sentidos de ambos os textos). Para Deleuze (e para Proust), o sentido do signo deve ser procurado não na leitura objetiva, mas nas associações derivadas dessa leitura; não na palavra, mas naquilo que a palavra faz despertar no leitor pelas associações que faz. Isso quer dizer que um signo é determinado pelas minhas referências, e será para mim algo diferente do que é para você, nunca, portanto, pré-determinado. E aqui, Deleuze, como Proust, nos joga para o outro extremo, onde o leitor reina absoluto na determinação do sentido, rompidas suas amarras com o texto que lê.

O sentido do signo é sem dúvida mais profundo do que o sujeito que o interpreta, mas se liga a esse sujeito, se encarna pela metade em uma série de associações subjetivas. [...] Tudo é permitido no exercício das associações [...] sempre o cortejo das contigüidades passadas (DELEUZE, 2003, p. 34).

Vemo-nos aqui diante do leitor como ser determinante do sentido, figura de status agora revigorado na cadeia da leitura. O nosso estudo não pode abrir mão do leitor, uma vez que é nessa figura que o processo da intertextualidade vai se *concretizar*¹⁰, ou seja, como propomos neste trabalho, não há a intertextualidade se não houver o reconhecimento por parte do leitor das intenções do intertexto. Uma tentativa de fazer a mediação entre os extremos, mas, ao mesmo tempo, reacender a figura do leitor como determinante do sentido veio pelas propostas de Hans Robert Jauss e, depois, de Wolfgang Iser.

⁹ DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

¹⁰ Conceito usado por Wolfgang Iser, a *concretização* define a atividade do leitor ao preencher os vazios de um texto. São esses preenchimentos que, para Iser, determinam o sentido de um texto.

I.8. A estética da recepção

A proposta feita por Jauss também inclui a reabilitação da história, mas sob um novo estatuto. Para ele as teses marxistas não conseguiram libertar-se da noção da mimese, e não deram conta de perceber o caráter ao mesmo tempo inovador e formador da arte Moderna. O marxismo, como já dissemos, atrelava a obra de arte à história econômica; o formalismo a desvinculava completamente. Jauss enxergava no leitor o meio de conectar essas visões divergentes, propondo então uma história da arte baseada nos pontos de vista do produtor, do leitor e do processo de interação das partes. Para ele, os métodos das duas correntes

privam a literatura de uma dimensão que é componente imprescindível tanto de seu caráter estético quanto de sua função social: a dimensão de sua recepção e de seu efeito. Leitores, ouvintes, espectadores - o fator público, em suma, desempenha naquelas duas teorias literárias um papel extremamente limitado (JAUSS, 1994, p. 22).

Para Jauss, “a forma cientificamente sancionada de história da literatura é o pior meio que se pode pensar para tornar visível a historicidade da literatura” (apud ZILBERMAN, 2004, p. 29). Ele queria dizer que não basta enxergar a literatura dentro da sua história. Devemos vê-la diante do seu contexto histórico: “compreender a obra de arte em sua história – ou seja, no interior da história da literatura definida como uma sucessão de sistemas – ainda não é o mesmo que contemplá-la na história – isto é, no horizonte histórico de seu nascimento, função social e efeito histórico (JAUSS, 1994, p. 20). Para Jauss, a história da literatura precisa dar conta tanto do caráter estético como do papel social da arte. E este encontro, para ele, se dá na relação que se estabelece entre a obra e o leitor. O pressuposto da sua estética da recepção é o de que a vida histórica da obra literária não pode ser concebida sem a participação ativa de seu destinatário.

O mundo histórico é então alçado a um grau maior de importância para a literatura, e esta história se dá e se forma na relação dialógica entre a obra e o leitor em cada época. A possibilidade de essa obra ser atualizada pelas leituras de cada época é o que lhe garantirá a sua (sobre)vida e a sua modificação ao longo do tempo. Como as leituras são diferentes em cada época, as obras não são, portanto, fixadas, alheias ao efeito do tempo, daí a impossibilidade de examinar a obra como estrutura auto-suficiente. O conceito proposto de *recepção* será exatamente isso: a capacidade de uma obra em manter o seu diálogo com o

leitor ao longo do tempo. Para tanto, enxerga-se a acolhida que essa obra obteve tanto na época do seu aparecimento como ao longo da história. Aqui Jauss, embora não empregue o termo, usa a nossa noção da intertextualidade para essa proposta:

A implicação estética reside no fato de já a recepção primária de uma obra pelo leitor encerrar uma avaliação de seu valor estético, pela comparação com outras obras já lidas. A implicação histórica manifesta-se na possibilidade de, numa cadeia de recepções, a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração, decidindo, assim, o próprio significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade estética (JAUSS, 1994, p. 23).

A estética da recepção chamou de *fusão de horizontes* , conceito emprestado de Gadamer, a esse intercâmbio entre o leitor e o texto do passado. Nessa troca, o leitor contribui com a sua leitura, mas recebe do texto as leituras trazidas por ele ao longo da história. A este sistema de referências, chamaram de *horizonte de expectativas* , daí a *fusão de horizontes* .

As propostas de Jauss, que foram explicitamente apresentadas como provocações, numa época em que prevalecia a exclusão do leitor como parte determinante no processo de leitura, não deixaram de obter respostas críticas. Uma delas realça o fato de que, como no exemplo do parágrafo acima, a estética da recepção não configurou uma proposta nova, mas apenas deu nomes novos a noções antigas. Talvez a principal crítica recaia sobre o conceito de leitor com que lida a estética da recepção. De fato, o problema maior está na tentativa de determinar quem é esta figura, o leitor, figura escorregadia e heterogênea, e fugir da tentação da figura do leitor ideal.

1.8.1. O leitor implícito

Como já vimos, para que possamos nos afastar dos pólos atraentes do subjetivismo e do objetivismo, ou do impressionismo e do positivismo, resta-nos uma posição intermediária. E esta posição está, claro, em algum ponto entre os pólos. Para tentar localizá-lo, Antoine Compagnon propõe como direção a ser tomada a da liberdade concedida ao leitor pelo texto. Para tanto, ele nos coloca algumas outras questões, como um mapa a ser seguido:

Qual seria a parte de restrição imposta pelo texto? E qual é a parte de liberdade conquistada pelo leitor? Em que medida a leitura é programada pelo

texto, como pensava Riffaterre? E em que medida o leitor pode, ou deve, preencher as lacunas do texto a fim de ler, no texto atual, em filigrana, os outros textos virtuais? (COMPAGNON, 2006, p. 146).

A estas questões ele emenda outra, mais imediata: “Que faz do texto o leitor quando lê? E o que é que o texto lhe faz?” (COMPAGNON, 2006, p. 146). Estas são as questões básicas que os estudos da recepção tentarão clarear. O que nos parece claro até agora é que, como nos diz Proust, não há leitura inocente. O leitor não aborda um texto como uma mente virgem. Ele traz consigo, queira ou não, consciente ou inconscientemente, uma carga de valores e de normas adquiridos ao longo de suas experiências anteriores – a sua bagagem intertextual, o seu horizonte de expectativas, chame como quiser. Iser chamará de *repertório*. E esses valores e normas estão, no momento mesmo da leitura, em flagrante modificação pelo efeito dessa mesma experiência. Resume Compagnon: “A leitura procede, pois, em duas direções ao mesmo tempo, para frente e para trás. [...] Para frente, recolhendo novos indícios, e para trás, reinterpretando todos os índices arquivados até então” (COMPAGNON, 2006, p. 149, 152). Este modelo de leitura é analisado por Wolfgang Iser, que também tenta localizar este ponto intermediário que buscamos: “Não podemos captar exclusivamente o efeito nem no texto, nem na conduta do leitor; o texto é um potencial de efeitos que se atualiza no processo de leitura. [...] A própria obra não pode ser idêntica ao texto nem à sua concretização, *mas deve situar-se em algum lugar entre os dois*” (ISER, 1996a, p.15, 50).

Para Iser, o texto literário caracteriza-se pela sua incompletude e aquilo que chamamos de literatura só acontece pela leitura, ou seja, no encontro do texto com o leitor. Dessa interação resulta um terceiro elemento, que não é mais texto, nem é mais leitor, mas é ao mesmo tempo os dois – o sentido,

que se mostra como o produto que resulta do complexo de signos do texto e dos atos de apreensão do leitor. O leitor não consegue mais se distanciar dessa interação [...] e sua relação com o texto não pode ser mais realizada por meio da divisão discursiva entre Sujeito e objeto. Por conseguinte, o sentido não é mais algo a ser explicado, mas sim um efeito a ser experimentado (ISER, 1996a, p. 33, 34).

Isso quer dizer que o sentido não reside nem num pólo nem no outro, mas no entrelugar. Ele é produto proveniente dos dois pólos, mas, como uma criança gerada, é agora uma terceira coisa. Há, no entanto, uma divisão de funções, mas não de hierarquia. Nas palavras de Compagnon, “o *texto instrui e o leitor constrói*” (COMPAGNON, 2006, p. 150).

Assim como ocorre com a intertextualidade, a literatura existe independentemente da leitura, ela está lá, encerrada dentro do texto. Mas, como uma imagem latente, num filme impressionado mas ainda à espera da reação química que revelará essa imagem aos olhos, a literatura só se concretiza pela leitura. A leitura é a reação química que transformará algo que só existe potencialmente em algo que passa a fazer sentido, a significar.

Iser lança então a noção do *leitor implícito*, num jogo com base na de *autor implícito*, do crítico americano Wayne Booth. Posicionando-se evidentemente contra o New Criticism, Booth propunha que uma figura, na ausência do autor, tomava o seu lugar dentro da obra. Essa figura é o *autor implícito*, uma forma do autor real circunscrever o seu leitor na sua leitura, contê-lo dentro de algum território restrito, e não solto e livre a flunar por onde bem entender. O autor real deixa instruções no texto que devem ser respeitadas pelo leitor que, assim, toma a forma do *leitor implícito*, que é aquele que aceitou as instruções para, em troca, ser capaz de interagir com o texto. “O leitor implícito propõe um modelo ao leitor real; define um ponto de vista que permite ao leitor real compor o sentido do texto” (COMPAGNON, 2006, p. 151). Iser insiste, o que o afasta do total subjetivismo, que um mínimo de contato entre o repertório do leitor e o repertório do texto tem que existir para que se realize a leitura. Mas certamente, aqui, esse leitor tem um alto grau de liberdade para preencher os vazios deixados pelo texto. A obra abre-se para o leitor, mas determina por onde ele deve caminhar. Iser não nega a diversidade de leituras possíveis, mas propõe que os textos trazem consigo as suas imposições. Esses *lugares vazios* são os espaços possíveis para o leitor interagir com a obra. Essa liberdade restringe-se aos vazios deixados pelo texto e “assim, o autor continua, apesar da aparência, dono efetivo do jogo” (COMPAGNON, 2006, p. 155).

A maneira pela qual essa leitura se realiza é pelo *jogo do texto*, noção que Iser propõe como as relações que se estabelecem entre o fictício e o imaginário e as regras dentro das quais se dá esse relacionamento. “[...] o jogo se torna propriamente um jogo por efeito do engaste do fictício e do imaginário [...] o jogo se consolida em figuras e tropos retóricos que ora dizem algo mais do que significam, ora dizem algo diferente do que é significado” (ISER, 1996b, p. 309, 306). Iser se lembra de incluir nesse jogo as jogadas e os movimentos intertextuais. O leitor que quiser participar deve dispor-se a aceitar as diversas regras desse jogo, tanto as regras universais quanto as regras internas de cada jogo, de cada gênero ou de cada unidade textual. O leitor que se nega a aceitar essas regras não conseguirá jogar o jogo.

Nesse jogo, não há hierarquia entre o real e a ficção. Do mesmo modo que para Bakhtin, Iser, quando trata do mundo designativo, não diferencia os elementos-base para o texto. Para ele, tanto faz se a fonte é o mundo *real*¹¹ ou uma outra obra de arte.

[...] os elementos do real acolhidos pelo texto se desvinculam então da estruturação semântica ou sistemática dos sistemas de que foram tomados. Isso vale tanto para os sistemas contextuais, quanto para os textos literários a que os novos textos se referem" (ISER, 1996b, p. 16).

A estética da recepção de Jauss, ou a teoria do efeito estético de Iser, não consegue, por fim, se livrar da figura do leitor competente e ideal, e continua assim a ignorar a leitura empírica. Mas a re-valorização da experiência estética trouxe consigo o mérito de conduzir o leitor a um papel de maior destaque. Essa experiência, resultado da identificação desse leitor com o texto, realça a idéia de que uma obra só pode ser entendida a partir do relacionamento que dispara com o leitor. E, como vimos, os sentidos não estão no texto como valores prefixados. A função do leitor não é encontrar uma essência única imposta pelo autor, o que praticamente dispensaria a sua participação no processo. Pelo contrário, a ele cabe o complemento, o preenchimento dos espaços vazios, feito com base no seu horizonte de expectativas ou no seu repertório, nas suas experiências e na sua bagagem intertextual. Essa idéia já coincide com a noção dialógica de Bakhtin:

Mas a compreensão pode e deve ser superior à dele [do autor]. Uma obra, poderosa e profunda, é, sob muitos aspectos, inconsciente e portadora de sentidos múltiplos. A compreensão faz com que a obra se complete com consciência e revela a multiplicidade de seus sentidos (BAKHTIN, 2000, p. 382).

¹¹ A noção de "real" usada por Iser foi retirada das suas notas ao final do capítulo 1, *Atos de fingir*, do seu livro *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996: "No presente contexto, o real é compreendido como o mundo extratextual, que, enquanto faticidade, é prévio ao texto e que ordinariamente constitui seus campos de referência. Estes podem ser sistemas de sentido, sistemas sociais e imagens do mundo, assim como podem ser, por exemplo, outros textos [...]" (p. 34). Neste trabalho, ele procura descrever a maneira como a leitura se perfaz na interatividade entre o autor, o texto e o leitor. propõe, então, para o lugar da oposição entre a ficção e a realidade, uma tríade onde entram o *real*, o *fictício* e o *imaginário*. Ele resgata ali a pergunta: "Como pode existir algo que, embora existente, não possui o caráter de realidade? [...] evidentemente, há no texto ficcional muita realidade" (p. 14). Uma tentativa de definição do que seria essa literalidade vem através daquilo que ele chama de *ato de fingir*, onde o fictício abre-se para o imaginário do leitor, agora um novo colaborador do texto. O imaginário ganha assim qualidade de realidade. Ficcionalizando o mundo real, o texto, por reflexão, realiza este mundo ficcional. O texto ficcional é aquele que se desnuda, que abre o jogo, escancara-se e entrega-se como ficção – ele deixa claro o seu ato de fingir. A literatura aqui é um ato de fingir constante.

A intertextualidade vai então funcionar como uma ferramenta indispensável no preenchimento desses espaços vazios, na nossa busca pelo sentido.

I.9. Por que procurar o intertexto

Estes lugares vazios (ISER, 2006b), a ser preenchidos pelo leitor, possibilitam esse sem-número de associações e de leituras, assim como há “tantos mundos quantos artistas originais existem” (DELEUZE, 2003, p. 40). Cada leitor faz a sua leitura, preenche os espaços vazios do texto com a sua memória, com a carga da época em que vive. A leitura e o sentido resultam então desse entrelaçamento do texto com o leitor e a sua intertextualidade e, “assim, o texto torna-se ‘um conjunto de pressuposições de outros textos’, daí a necessidade de compreendê-lo a partir de seu intertexto” (SAMOYAULT, 2008, p. 26).

A intertextualidade, como já foi dito, é hoje um fenômeno reconhecido e é um método para análise de textos. A partir da leitura dos intertextos ficam mais claras as relações entre os textos e, mais importante, as razões para as escolhas dessas relações. As fontes textuais escolhidas por um autor como base para o seu texto pode funcionar como suporte para o seu discurso; ou podem estar sendo usadas como base para uma crítica a estas fontes. O reconhecimento dessas vozes, a capacidade de enxergá-las, pode facilitar a análise textual. Charles Bazerman, por isso, defende o método de análise intertextual:

Nós criamos nossos textos do mar de textos passados. E nós compreendemos outros textos vindos desse mesmo mar. [...] A análise intertextual examina as relações de um discurso com esse mar de palavras, como esse discurso usa essas palavras, como ele se posiciona a respeito dessas palavras de outros. (BAZERMAN, 2004, p. 83, 84, tradução nossa)

Bazerman nos diz ainda que a análise intertextual pode ser aproveitada em gêneros diversos, mesmo num texto jornalístico, onde um repórter usa as vozes das suas fontes para contar a *sua* história “tanto quanto um romancista usa personagens ou um ventríloquo usa bonecos” (BAZERMAN, 2004, p. 86, tradução nossa). Textos jornalísticos, assim como textos científicos, costumam lançar mão de vozes externas como forma de trazer credibilidade à sua própria. Vozes de autoridades anexam um maior poder de crença ao discurso que as veiculam. Por fim, a ordem em que as diversas vozes são editadas, as suas partes coladas, produz um efeito no novo texto. Além disso: Quem falou mais? Quem ficou com a última palavra? Quem

detinha a fala no clímax da cena? A leitura desse diálogo entre as diversas vozes de um texto, a polifonia textual, nos ajuda então a reconhecer as propostas ideológicas desse texto e a sua posição em relação aos textos em que se baseia. Com nos diz Bakhtin, “o discurso citado é *o discurso no discurso, a enunciação na enunciação*, mas é, ao mesmo tempo, um *discurso sobre o discurso, uma enunciação sobre a enunciação*” (BAKHTIN, 2002, p. 144, itálicos no original).

Barthes localiza na intertextualidade uma fonte do prazer do texto, ou, antes, de sua *fruição*. A fruição, a um passo de afastamento do prazer. “O prazer é dizível, a fruição não o é” (BARTHES, 1999, p. 31). O prazer, como quer Deleuze, advindo da primeira leitura; a fruição, do reconhecimento do signo. Toca-se, na fruição, a intertextualidade – o sentido do intertexto desvelado.

O texto da fruição é apenas o desenvolvimento lógico, orgânico, histórico, do texto de prazer, a vanguarda não é mais do que a forma progressiva, emancipada, da cultura do passado: o hoje sai de ontem [...] Lendo um texto referido por Stendhal (mas que não é dele), encontro nele Proust por um minúsculo pormenor. [...] Alhures, mas da mesma maneira, em Flaubert, são as macieiras normandas em flor que leio a partir de Proust. Saboreio o reino das fórmulas, a inversão das origens, a desenvoltura que faz com que o texto anterior provenha do texto ulterior. [Proust é, para mim,] uma *lembrança circular*. E é bem isto o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito – seja Proust, ou o jornal diário, ou a tela de televisão: o livro faz o sentido, o sentido faz a vida (BARTHES, 1999, p. 30, 48, 49).

Affonso Romano de Sant’Anna justifica a importância da compreensão e atenção a estes recursos da linguagem e argumenta “[que] o texto é algo sempre em movimento, que há uma correlação entre as diversas escritas, e que a única maneira de se aproximar o quanto possível de uma certa verdade é estar preparado para ler todos os artifícios que os textos nos preparam (SANT’ANNA, 2004, p. 72)”. Por outro lado, ele questiona a capacidade do leitor diante desse tipo de código.

Recentemente a especialização da arte levou os artistas a dialogarem não com a realidade aparente das coisas, mas com a realidade da própria linguagem [...] numa alquimia de materiais estilísticos e formais que tornam o texto literário *um código que só os iniciados podem decodificar* (SANT’ANNA, 2004, p. 8, itálicos nossos).

Esta reflexão que a literatura teima em fazer sobre si mesma – sobre o fazer literário, a sua própria função e a do autor, a discussão sobre a percepção do real dentro da ficção – é

certamente um dos traços fortes do texto de Luis Fernando Verissimo. E isto nos leva a uma das funções da linguagem, literária ou não.

I.10. Metalinguagem e metaficção

Os lingüistas nos dizem que o homem utiliza-se da linguagem para dois fins básicos: “ou para falar acerca de um *designatum* (função referencial), ou para falar acerca da própria linguagem (função metalingüística)” (LOPES, 1985, p. 65). Samira Chalhub resgata Jakobson para reforçar esta noção. “Jakobson nos diz que podemos observar dois níveis de linguagem: a linguagem objeto – que fala de objetos estranhos à linguagem; e a metalinguagem (termo proposto por Alfred Tarski, 1930) que fala da linguagem como tal” (CHALHUB, 1987, p. 52).

Essa reflexão sobre o discurso, no entanto, não é tão recente. A retórica, desde Aristóteles, já buscava a linguagem como objeto de estudo. O que é recente é o seu uso sistemático, e o seu intercâmbio, por todas as áreas que usam uma linguagem própria. É a incorporação da arte como tema, como forma de autoquestionamento, de autocrítica, e a metalinguagem é o seu instrumento.

As funções metalingüísticas podem ter ainda duas vertentes básicas. A *função metalingüística* propriamente dita e a *função poética*. A *função poética* carrega em si um papel metalingüístico. "Uma mensagem de informação estética é de funcionamento poético" (CHALHUB, 2002, p. 19). A *função poética* rompe os automatismos lingüísticos, e cria o fenômeno que os formalistas russos chamaram de *ostranienie*.

O jogo que se estabelece entre esses dois extremos que são a paráfrase e a paródia é o mesmo jogo entre a automatização e a desautomatização da informação [...] Toda linguagem se estabelece através de um processo de automatização. É assim que se aprende e que se ensina qualquer língua. Contudo a tarefa do escritor é exatamente desautomatizar os sintagmas [...] Daí a relação entre “linguagem literária” e “desvio” ou “estranhamento” (SANT’ANNA, 2004, p. 73).

Este estranhamento da própria língua nos ajuda a perceber e analisar não o mundo da ficção, mas o mundo designativo. O recurso metalingüístico, inserido no jogo do texto, permite esse

estranhamento que, paradoxalmente, traz o leitor para mais próximo do autor. O recurso funciona como uma ponte, como um convite à intimidade do produtor. O espectador, reconhecendo as referências, o assunto da conversa, sente-se bem-vindo e vira íntimo. Convence-se colaborador, e torna-se um leitor/espectador fiel.

Wolfgang Iser usa a noção de meta-comunicação. “Trata-se de encenar a realização, se se quer, por meio da linguagem, falar sobre a linguagem. [...] a realização se torna seu próprio objeto. Assim, os textos literários são capazes de falar sobre o *como* da comunicação” (1996b, p. 305, 306). O artista quer, com isso, usando o próprio meio, o próprio ato de produzir, discutir esse ato e esse ator, e as suas funções. Quer abrir o seu mundo ao leitor. Ficcionando o seu mundo real cotidiano, ele, por reflexão, realiza este mundo ficcional. O artista quer, finalmente, bulir com a *aura* da produção artística – aquilo que acompanha um objeto único, irreproduzível e, por isso mesmo, especial (BENJAMIN, 1983).

Antoine Compagnon, na sua discussão sobre literariedade¹², nos diz que a literatura “explora, sem fim prático, o material lingüístico” (COMPAGNON, 2001, p. 40). E Foucault resume que a literatura

se encerra numa intransitividade radical; [...] e torna-se pura e simples manifestação de uma linguagem que só tem por lei afirmar — contra todos os outros discursos — sua existência abrupta; nessas condições, não lhe resta senão recurvar-se num perpétuo retorno sobre si, como se seu discurso não pudesse ter por conteúdo senão dizer sua própria forma: endereça-se a si [...] para o simples ato de escrever (FOUCAULT, 1999, p. 415).

Affonso Romano de Sant’Anna faz coro e nos traz para mais próximo do nosso recorte de pesquisa. “A freqüência com que aparecem textos parodísticos testemunha que a arte contemporânea se compraz num exercício de linguagem onde a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos” (SANT’ANNA, 2004, p. 7). E se essa imagem não nos traz Borges à mente...

¹² Uma tentativa de definição da *literariedade* de um texto – o conjunto de características que determinariam o que é ou não fictício – vem através daquilo que Wolfgang Iser (1996b) chama de *ato de fingir*, onde o fictício abre-se para o imaginário do leitor, agora um novo colaborador do texto. O imaginário ganha assim qualidade de realidade. O texto ficcional seria aquele que abre o jogo, escancara-se, entrega-se como ficção – deixa claro o seu ato de fingir. A literatura é, então, um ato de fingir constante porque ela não se coloca nem como verdade nem como mentira.

II) O ROMANCE POLICIAL

Boa parte das fontes parece apontar para o nome de Edgar Allan Poe, quando se quer detectar a origem do gênero policial da literatura. Sandra Reimão não tem dúvidas em afirmar que o gênero foi criado por Poe, “que a inaugura em seus contos que apresentam como personagem central o Chevalier Dupin” (REIMÃO, 1983, p. 8). Esta asserção, compartilhada por muitos, é questionada pelos escritores franceses Pierre Boileau e Thomas Narcejac. Para eles, a base da história policial já pode ser vista em Édipo e a dedução do enigma da esfinge. Os fundamentos da história policial, para Boileau e Narcejac, estão no ato da investigação, que é, para os autores, o passo mais natural do espírito humano. Para eles, o romance policial seria o modelo aperfeiçoado da investigação científica, a “passagem da pesquisa ao jogo da pesquisa. [...] Freud não inventou o inconsciente; ele o desvelou. Poe não forjou o romance policial. Divulgou-o, ajudado pelas circunstâncias” (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 12, 13).

Entre essas “circunstâncias” estaria o rápido inchamento da civilização urbana – com a inevitável geração de desigualdades sociais, além do conseqüente nascimento da instituição policial. O século XIX ofereceu algumas condições, especialmente um cenário sociológico, que justificam o interesse do leitor pelo chamado “romance de enigma” – aquele tipo de história que, partindo de um enigma, desenrola-se em direção à solução desse enigma, o que encerra a história.

Este cenário que vê surgir a narrativa policial é o do surgimento dos jornais populares, que criam um público leitor curioso, atraído pela intimidade e pela desgraça alheias, aliviado

quando informado do desenrolar e desfecho desses eventos. Esses jornais tentam retratar a nova realidade dos conglomerados urbanos e industriais, com uma população insegura, que desconfia, por um lado, do criminoso, o inimigo social; por outro, da recém-formada instituição de segurança – a polícia, integrada por indivíduos, em sua maioria, ex-infratores. Um outro fator determinante desse cenário é que este leitor será formado sob a predominância das idéias positivistas e sua nova concepção do homem e da ciência. Esta é a cena em que surgem as histórias policiais. Não à toa, as primeiras histórias do gênero terão seus cenários armados em paisagens urbanas, característica que seguirá como um dos padrões do gênero.

Sandra Reimão divide o desenvolvimento do romance policial em pelo menos três etapas – a sua gênese no romance de enigma original; a humanização dos personagens-detetives nos romances de enigma; e a antítese do romance de enigma pelo romance noir americano.

II.1. O romance de enigma

O romance de enigma original, que tem sua gênese muito bem localizada no conto *Assassinatos na rua Morgue* (1841), reaparece, pelas mãos de Edgar Allan Poe, apenas nos contos *O mistério de Marie Roget* (1842) e *A carta roubada* (1844). Poe cria, nestes três contos, o primeiro detetive moderno na figura do cavalheiro C. Auguste Dupin, delineando-o em oposição à figura do policial da primeira metade do século XIX. Esses primeiros policiais, que víamos retratados nas novelas dos folhetins nos primeiros jornais de circulação fixa, eram ex-condenados que usavam métodos totalmente empíricos de investigação e trabalhavam baseados mais em denúncias que lhes chegavam via informantes que em investigações dedutivas. A estrutura montada por Poe, este “arquétipo literário” do romance policial, tem sua primeira base no personagem-detetive, que Boileau e Narcejac chamam de “máquina de raciocínio”. Este detetive, praticamente sem sair de casa ou do escritório, resolve os enigmas usando apenas o raciocínio lógico. Ele não faz parte da polícia, não precisa trabalhar para sobreviver e realiza o seu trabalho aparentemente como hobby.

A própria invenção do gênero policial é, na verdade, conseqüência de uma nova concepção de literatura proposta por Poe; [...] uma combinação de *ficção* com *raciocínio* e *inferências lógicas*. [Um] método de criação de um texto literário. [...] a substituição da intuição e do acaso pela presença da precisão e do rigor lógico na criação literária (REIMÃO, 1983, p. 19).

Para Reimão, Dupin é um personagem propositalmente pouco delineado por Poe. As inferências e raciocínios de Dupin, somados à ausência de uma personalidade mais bem definida, refletem exatamente as crenças prevalentes no século XIX, com suas bases no positivismo, no "homem como uma máquina desmontável", noção que pode ser vista nas reflexões de Boileau e Narcejac. A crença arraigada na época era a de que “o mundo é uma máquina, e o homem, que faz parte do mundo, também. [...] O homem é portanto desmontável. [...] Quem sabe aplicar corretamente essas leis sabe ao mesmo tempo ‘decifrar o homem’” (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 16, 17). O homem positivista é visto então como alguém que raciocina de maneira padronizada, de acordo com princípios universais. Dessa forma, alguém que consiga perceber e dominar essas leis, conseguirá deduzir, através da interpretação de índices, os pensamentos e sentimentos desse homem.

Essa leitura que Boileau e Narcejac fizeram colocando o positivismo como cenário sociológico que possibilitou a criação de um personagem como Dupin e o conseqüente nascimento (mesmo que essa não fosse a intenção) de um gênero, parece muito bem aceita. Em todos os trabalhos pesquisados acerca do gênero, essa idéia aparece como constatação. Como resume Flávio Carneiro, “Dupin é o signo de uma época apaixonada pela ciência, pela tecnologia, uma época com um belo projeto de futuro” (CARNEIRO, 2005, p. 20).

O século XIX vê, de fato, um estonteante desenvolvimento científico. A ciência toma as rédeas da civilização ocidental, que passa a acreditar na capacidade dessa ciência em explicar tudo. Os crimes, naturalmente, também devem ser explicados através dos métodos dessa ciência. “O cientista, transformado em detetive [...] remontará dos efeitos às causas, deduzirá das causas novos efeitos e, pouco a pouco, prenderá o culpado em uma rede de provas” (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 18). Com efeito, o próprio Poe escreve sobre o método científico de criação de um texto literário em que a história deve ser escrita de trás para frente, de modo a não haver desencontros entre os incidentes. “O que significa que toda história deve ser escrita ao contrário. [...] Já que toda obra literária é um trajeto entre um começo e uma conclusão, partamos da conclusão e remontemos ao começo, eliminando todos os detalhes fortuitos, portanto inúteis” (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 21). O que Poe quer

demonstrar nesse texto¹³ é a importância da lógica, da racionalidade, maior até que a da inspiração. Escreve Poe:

Muitos escritores preferem deixar entender que compõem graças a uma espécie de frenesi sutil ou de intuição extática [...]. Minha intenção é demonstrar que nenhum ponto da composição pode ser atribuído ao acaso ou à intuição e a obra marchou, passo a passo, rumo à solução com a precisão e a rigorosa lógica de um problema matemático (POE, 1997, p. 912).

Esta noção do controle total sobre os destinos da obra, como quer Poe, ficou difícil de se sustentar, bem sabemos, pelo menos depois de Freud. Uma composição artística carrega consigo partes do seu autor que ele nem sequer desconfia, e é até possível que lhe ouçamos negar. Portanto, talvez seja demasiado tarde para cremos nesse total controle que deseja Poe¹⁴, uma defesa no mínimo surpreendente, vinda do autor de William Wilson.

Nessas histórias inaugurais, Dupin não é o narrador. Quem conduz a história é um personagem anônimo, companheiro de residência, amigo e admirador do detetive. Esse narrador não é uma máquina de pensar, como é Dupin. É com essa figura que o leitor vai reconhece-se, embora deseje e almeje se parecer com a máquina de raciocínio. O autor consegue, com isto, um efeito de aproximação deste personagem, de perfil intelectual não-excepcional, com o leitor médio.

Estas duas bases – o detetive como máquina de raciocínio, ser super-dotado intelectualmente, e o personagem-narrador, figura próxima e de confiança do detetive, ponto de identificação com o leitor médio –, além das duas histórias que são narradas, a do crime e a da solução do enigma, formam a estrutura inaugural do romance de enigma, ou, com também ficou conhecido, romance policial clássico. Esta estrutura sobreviveria e lançaria as bases dos romances policiais de boa parte do século XX.

¹³ Trata-se de *A filosofia da composição* (In: **Edgar Allan Poe: ficção completa, poesia & ensaios**. Organização e tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.), no qual Poe toma seu poema *O corvo* como base para falar dos processos de produção de uma obra.

¹⁴ Ver, a esse respeito, o capítulo I, **A intertextualidade**, deste trabalho, ou o trabalho de Olga Maria M. C. de Souza, **A psicanálise e as letras**, In: *Modernidades e pós-modernidades: literatura em dois tempos* / Alexandre Jairo Marinho Moraes, organizador. Vitória: Programa de Pós-graduação em letras; Centro de Ciências Humanas e Naturais; UFES, 2002.

II.2. O detetive humanizado

O passo adiante no romance de enigma veio pela humanização do personagem-detetive. Se em Dupin não nos é dado perceber outras características pessoais que não a do raciocínio privilegiado, é com Sherlock Holmes, personagem criado pelo britânico Arthur Conan Doyle, que o detetive começa a ganhar uma personalidade mais bem delineada. É com Holmes que o romance policial ganha um novo padrão a ser seguido – personagens que, como Dupin, são mentes dedicadas à dedução, mas que agora mostram algo de humano, com uma personalidade mais bem definida e até mesmo exposições de algumas fraquezas. Para Reimão, é essa humanização do detetive que vai provocar a popularização desse personagem, por conta de uma identificação e de uma proximidade por parte do seu leitor. As fraquezas e idiossincrasias dos personagens – o declarado uso de cocaína e morfina, por exemplo, por Sherlock Holmes, e a vaidade e excesso de preocupação com o figurino, no caso de Poirot – os colocam numa posição mais próxima da aceitação pelo leitor por conta de um maior contato com o mundo desse leitor.

Outra diferença entre o detetive de Conan Doyle e o de Poe são os seus métodos de trabalho. Se o método de Dupin dava-se pela leitura de índices usando simplesmente a dedução intelectual, sem sair de casa, Holmes lançará mão também de procedimentos técnico-científicos – colheita e análise de impressões digitais, análise de tipo sanguíneo, testes de tempo de coagulação sanguínea, pesquisa de rastros, marcas, vestígios, etc. Sherlock Holmes acabou sendo um fenômeno de popularidade, e é, sem dúvida, o mais conhecido entre todos os detetives da literatura¹⁵. O mais bem sucedido seguidor dos moldes de Sherlock Holmes e segundo na escala de detetive mais popular da literatura é Hercule Poirot, o aristocrático personagem da escritora britânica Agatha Christie. Poirot aparece em nada menos que 31 romances, 57 contos e seis peças para teatro.

¹⁵ O personagem Sherlock Holmes aparece em apenas quatro romances e cinco livros de contos de Conan Doyle. Mas vários outros autores escreveram narrativas onde Holmes aparece, além das paródias feitas com base nesse personagem, até mesmo aqui no Brasil. O cinema também produziu vários filmes com a presença de Sherlock Holmes. “A fama de Holmes chegou a tal ponto que até hoje muitas pessoas acreditam que ele tenha realmente existido, enquanto pessoa e não como criação literária. No endereço criado por Conan Doyle como sendo residência de Holmes, 221-B Baker Street, não paravam de chegar, e ainda chegam, cartas congratulando Holmes por seus feitos ou propondo-lhe serviço, cartas que são reenviadas ao filho de Doyle” (REIMÃO, 1983, p. 30).

Surge a característica do policial *em série*. Boileau e Narcejac vão notar que, por conta do fenômeno de transferência, conhecido da psicanálise,

por intermédio de um certo detetive (Dupin, ou Holmes, ou Poirot, pouco importa), habituamo-nos instantaneamente a esse detetive, desejamos, para toda nova investigação, passar por ele, e até, para reencontrar o prazer deslumbrado que degustamos em sua companhia, desejamos que nos arraste ainda a uma aventura. [...] O autor é levado, contra a vontade a utilizá-lo uma segunda vez... uma terceira... Dupin serviu três vezes. E C. Doyle, que tinha feito com que Holmes morresse, foi intimado por seu público a ressuscitá-lo. Aí ainda, é a estrutura do romance policial que comanda. Não foram os comerciantes que criaram os “seriais”; os seriais saíram espontaneamente do romance policial (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 27).

Ambos, Holmes e Poirot, ainda terão como narradores de suas aventuras outros personagens, figuras próximas e de total confiança dos detetives. Essas duplas formadas por detetives e narradores-memorialistas – Holmes e o Dr. Watson, e Poirot e o Capitão Hastings –, continuando a tradição das duplas detetive-narrador, iniciada com Dupin e seu colega, vão formar o que Sandra Reimão chamou de “o trio de ouro da literatura policial enigma” (REIMÃO, 2005, p. 8).

Boileau e Narcejac fazem, no entanto, uma generalização por contaminação, ou por descendência. Tomemos esse personagem-detetive como exemplo. Para os autores, esse interesse menor do autor pelo aprofundamento psicológico de seu personagem passará adiante a vários outros descendentes de Dupin.

Pensemos em Sherlock Holmes, em Ellery Queen, no abade Brown, em Gédéon Fell, em Poirot, em Rouletabille... em tantos outros. São todos excêntricos, personagens estranhas, cheias de cacoetes e manias e – é claro – solteiras. [...] Cerebrais ao extremo, parecem incapazes de amar. Digamo-lo: são monstros. Será que, pelo menos, são capazes de distinguir-se uns dos outros por um modo pessoal de conduzir a investigação? Não. Ao contrário, eles se parecem todos, porque só há uma maneira de raciocinar [...] pertencem à descendência de Poe. (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 24).

É por isso que Boileau e Narcejac insistem em ir contra uma noção aparentemente aceita de que os gêneros policiais que se seguiram aos de enigma foram sucessivas evoluções uns dos outros. Para eles, o gênero policial original “contém em germe, em dose homeopática, portanto despercebida, todos os gêneros que parecem sair dele” (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 19).

O preço pago por essa humanização do personagem-detetive foi o tamanho da obra em que ele aparece. Para apresentar o personagem nas suas fraquezas e hesitações, nas suas várias camadas e tons de personalidade, a narrativa teve que tornar-se mais prolixa, resultando em histórias maiores. Nasceram os romances policiais. Num texto-análise de sua própria obra¹⁶, o mesmo em que revela o seu método de escrever do final para o começo, Edgar Allan Poe defende a importância do tamanho da obra. Aparentemente contrário ao formato romance, Poe reitera que o efeito da obra sobre o leitor deve ser conseguido numa única investida de leitura.

Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído. [...]É desnecessário demonstrar que um poema só o é quando emociona, intensamente, elevando a alma; e todas as emoções intensas, por uma necessidade psíquica, são breves. [...] Parece evidente, pois, que há um limite distinto, no que se refere à extensão para todas as obras de arte literária, o limite de uma só assentada (POE, 1997, p. 913, 914).

Boileau e Narcejac pensam ser natural as dimensões tomadas pelos contos do personagem Dupin. Para eles, das três personagens que fundamentam a história policial – o detetive, o criminoso e a vítima –, Poe deteve-se apenas no primeiro deles e, ainda assim, sem muito interesse em detalhar o personagem. Interessava-lhe, quase que unicamente, o processo de detecção do crime. A descrição desse processo dominou a narrativa, o que impossibilitou alongá-la às dimensões de um romance.

As dimensões de uma obra já ocupava Aristóteles. Escreveu ele, na *Poética*, que um ser não pode ser belo se for tão pequeno que não nos permita contemplá-lo, ou tão grande que não permita a visão do conjunto. Do mesmo modo, “assim também os mitos devem ter uma extensão bem apreensível pela memória”. No entanto, emendava no parágrafo seguinte, “desde que se possa apreender o conjunto, uma tragédia tanto mais bela será quanto mais extensa” (ARISTÓTELES, 1984, p. 248).

¹⁶ *A filosofia da composição* (Op. Cit.).

II.3. Organizando-se em regras

Boileau e Narcejac defendem que o fundamental numa história policial é a criação no leitor do sentimento do medo, do temor diante do desconhecido. Para eles, essa é a razão para que as mortes dessas histórias sejam descritas e detalhadas para não deixar dúvidas quanto à sua selvageria e para que os crimes pareçam inexplicáveis. A violência do ato impulsiona o leitor a querer saber-lhes as razões. Dizem-nos eles que

Somos seres empenhados em extrair, de qualquer jeito, o inteligível do sensível. Enquanto não compreendemos, sofremos. Mas, desde que compreendemos, experimentamos uma alegria intelectual incomparável. [O romance policial] tem uma estrutura que, prestando a devida atenção, é a mesma do nosso espírito, equipado para raciocinar sempre da mesma maneira, do desconhecido ao conhecido. [...] O romance policial, porque se propõe ir do imaginário ao racional por meio da lógica, impõe-se a si mesmo limites que não pode transpor (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 34, 88).

Em 1924, Austin Freeman escreve um ensaio chamado *L'art du roman policier* que Boileau e Narcejac vão chamar de “a bíblia dos autores policiais”. Neste ensaio, Freeman estabelece a regra que diz que um romance policial deve passar por quatro fases:

- 1) o enunciado do problema;
- 2) a apresentação dos dados essenciais à descoberta da solução;
- 3) o desenvolvimento da investigação e a apresentação da solução;
- 4) a discussão dos índices e a demonstração.

Boileau e Narcejac nos dizem ainda que, a certa altura, por volta do fim dos anos 20, o romance policial passa a ser “um exercício de virtuosismo que o obriga a obedecer regras”. Essas regras, que chegaram até mesmo a ser catalogadas por Van Dine¹⁷, em 1928, num artigo

¹⁷ Seguem, aqui, alguns pequenos trechos de algumas dessas regras que, ao total, apresentam-se em número de vinte. Estas regras estão disponíveis, no original em inglês, em <http://gaslight.mtroyal.ab.ca/vandine.htm>. A tradução abaixo foi retirada do livro de Boileau e Nacejac:

As regras de Van Dine:

Regra nº 3: O verdadeiro romance policial deve ser isento de toda intriga amorosa [...].

Regra nº 7: Um romance policial sem cadáver não existe [...].

Regra nº 9: Num romance policial digno desse nome, deve haver apenas um único verdadeiro detetive [...].

Regra nº 10: O culpado sempre deve ser uma pessoa que tenha desempenhado um papel mais ou menos importante na história [...].

Regra nº 12: Só deve haver um único culpado [...].

do *American Magazine*, “mostram claramente as razões que conduziram o romance de pura detecção à esterilidade” (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 38).

O romance policial de detecção chega então a um momento de saturação pela repetição de fórmulas. A tal ponto chega essa fidelidade a um modelo que é possível essas organizações em tópicos do que é ou não um romance do gênero. Reimão vai chamar esse processo de “deterioração do paradigma de policial criado por Poe”. Diz-nos ela que “a tal ponto chega o grau de repetição que algumas novelas só se distinguem das outras pela inventividade do criminoso” (REIMÃO, 1983, p. 76). Essa deterioração, obviamente, acontece gradualmente, até chegar a um momento de rompimento pela total inversão dos paradigmas. Aparece o romance policial noir americano.

II.4. O detetive humano

Da mesma forma que a indicação inicial da gênese da narrativa policial parece estar em Poe, parece também claro que a posição exata do nascimento do chamado romance policial noir pode ser vista a partir do norte-americano Dashiell Hammett, como atesta o seu mais conhecido seguidor, Raymond Chandler: “Eu não inventei o romance negro, e nunca escondi que do meu ponto de vista a glória pertence a Dashiell Hammett. *No fim todo mundo imita*” (apud REIMÃO, 1983, p. 66, itálicos meus). Esta última afirmação de Chandler reforça a idéia bakhtiniana da intertextualidade (polifonia) enquanto contaminação de uma obra por outras. E, mais claro ainda parece ficar essa influência dentro do romance policial, pois o corpus que irradia essa influência parece circunscrito a um gênero bem demarcado. De fato, uma das

Regra nº 15: [...] se o leitor relesse o livro, uma vez desvendado o mistério, veria que, em um sentido, a solução saltava aos olhos desde o começo, que todos os índices permitiam concluir pela identidade do culpado. [...] Portanto, haverá sempre um certo número de leitores que se mostrarão tão sagazes quanto o escritor. É aí, precisamente, que reside o valor do jogo.

Regra nº 16: Não deve haver, no romance policial, longas passagens descritivas. [...] Retardam a ação e dispersam a atenção, desviando o leitor do objetivo principal, que consiste em propor um problema, analisá-lo e encontrar-lhe uma solução satisfatória. [...] O romance policial é um gênero muito bem definido. Nele o leitor não procura nem folhos literários, nem virtuosismos de estilo [...].

Regra nº 17: O escritor deve abster-se de escolher o culpado entre os profissionais do crime [...] (VAN DINE).

Finalmente, temos a regra nº 20, que vai tratar de condenar os usos dos clichês como a pista na descoberta de uma marca de cigarros diferente da do culpado, etc.

razões para a deterioração do gênero policial de enigma, e o desinteresse do leitor pelo gênero, parece ter sido a repetição de estereótipos em relação às figuras do criminoso e das técnicas dos crimes. O leitor, habituando-se às histórias, frequentemente adivinhava-lhes o desfecho pela inter ou intratextualidade.

Jorge Luis Borges, numa resenha datada de 1937, já notava algum sinal de agonia do formato e as tentativas por alguma originalidade, mesmo se isso forçasse o autor a burlar algumas das regras do gênero. Borges refletia sobre esse procedimento que se tornava comum:

Propor um mistério, declarar ou insinuar uma solução mais elegante e assombrosa que verossímil e por fim revelar a “verdade”, complexa, convincente e um tanto opaca. [...] Prova da crescente dificuldade do gênero policial: o autor, para não se ver antecipado pelo leitor, tem de preferir uma solução que não é a necessária. Uma solução (esteticamente) falsa (BORGES, vol. IV, p. 385).

Para enxergar o romance noir, podemos mirá-lo a partir de vários pontos. Desde a visão da crítica literária, que tem a seu favor o afastamento de décadas, até a posição de dentro do processo, a visão dos seus próprios atores – os primeiros escritores e editores que trabalharam na sua produção. Mas todos parecem indicar que esta modalidade do romance policial, propositalmente ou não, parece ter nascido como a exata antítese dos primeiros romances de enigma. Uma dessas leituras foi feita pelo próprio Raymond Chandler. Philip Marlowe, o seu personagem-detetive é o narrador de todos os seus romances, o que vem a ser, aliás, uma das regras de ouro do romance policial noir. E o estilo narrativo de Chandler, somado aos diálogos dos seus personagens, não pode ser classificado como elegante. Ao contrário, a narrativa e os diálogos são coloquiais, cheios de gírias e até com erros gramaticais. E é a favor desse estilo que Chandler escreve numa carta a um de seus editores, quando sai em defesa do seu personagem principal:

Queria apresentar meus respeitos ao purista que lê suas provas e dizer-lhe que [...] quando pareço fazer erros de gramática, meu Deus, é intencional, e quando interrompo o desenvolvimento aveludado de minha sintaxe mais ou menos elegante com uma ou duas palavras de gíria de bar, eu faço isso com os olhos abertos e o espírito mais tranquilo que um sentinela. O método pode não ser perfeito, mas não tenho melhor. Creio que seu corretor é muito gentil em querer me conduzir ao caminho correto, e eu o agradeço, mas creio ser capaz de caminhar sozinho, desde que me dêem as calçadas e os sapatos (apud REIMÃO, 1983, p. 68).

José Roberto Campos, num artigo publicado na Folha de S. Paulo (*O fim dos anjos positivistas*, 1983), destaca outra grande marca desse rompimento dos dois sub-gêneros:

Raymond Chandler e Dashiell Hammet acabaram com o romantismo conservador e bem-comportado de seus ancestrais. Tiraram o crime de ambientes assépticos e o levaram de volta para as ruas, recuperaram suas características humanas e sujaram as mãos e a consciência dos detetives e policiais, esses verdadeiros anjos do positivismo em que haviam se transformado nos livros de seus predecessores (apud CARNEIRO, 2005, p. 20, 21).

A chamada *Série Noire*, uma coletânea de romances policiais noir publicados na França, trazia, junto com seus primeiros volumes, um texto do criador e diretor da série Marcel Dushamell. É uma outra leitura feita por um outro ator.

[...] O amante de enigmas a Sherlock Holmes aí não encontrará nada a seu gosto. [...] vemos policiais mais corrompidos do que os malfeitores que perseguem. O detetive simpático não resolve sempre o mistério. Algumas vezes nem há mistério. E até mesmo, outras vezes, nem detetive. E então? Então resta a ação, a angústia, a violência, [...], a pancadaria e o massacre. [...] Há ainda o amor, de preferência bestial, a paixão desordenada, o ódio sem perdão, todos os sentimentos que numa sociedade policiada só devem ser encontrados raramente, mas que aqui são moeda corrente (apud REIMÃO, 1983, p. 51, 52).

Essas mudanças, esse choque mesmo, acontecem num momento histórico em que o mundo entra em crise. Há a crise financeira, com a quebra da Bolsa em 1929; no campo das idéias, “estamos presenciando uma importância crescente da filosofia de Nietzsche, do vitalismo de Bergson, da psicanálise e os primórdios do Existencialismo, que engendram um clima cultural que se opõe ao otimismo racionalista oriundo do Positivismo” (REIMÃO, 1983, p. 54). É fundamental notar que este aviso da *Série Noire* é dirigido ao leitor que já vinha insatisfeito porque saturado por uma fórmula – a do romance de enigma clássico. O romance noir vai então seguir na direção inversa. O aviso mira nesse leitor e diz a ele que não se verá naqueles textos o otimismo, a moralidade convencional, a certeza de poder contar com uma figura que resolverá sistematicamente os problemas colocados pela narrativa, que o conduzirá de maneira segura de um problema colocado no primeiro capítulo até uma solução no último. Ao contrário, o aviso deixa claro que surpresas poderão aparecer, que nessa nova forma de narrativa policial o detetive não é infalível. O texto faz uma lista de ingredientes que deixam a impressão correta de que ali dentro será encontrada bastante ação. É essa ação que formará o recheio dessas histórias.

Esta ação que conduz a narrativa noir tem as formas da violência, brutal e física, além da ação sensual, conduzida por alguém que conhece esse mundo. O personagem-detetive volta a ser alguém que faz parte do mundo, ou do sub-mundo, onde ocorrem os crimes¹⁸. E é este personagem que conduz a narrativa, na primeira pessoa e no presente, dois rompimentos com o romance de enigma que não são casuais. Em primeiro lugar porque não há mais a figura do narrador, aquele que não é o detetive super-dotado, e que funciona como figura de identificação com o leitor. No romance Noir, o leitor recebe em primeira mão as informações diretamente do personagem-detetive. É com ele agora que haverá a identificação. Em segundo lugar, a narração ocorre ao mesmo tempo em que a história avança. Personagem e leitor recebem as informações ao mesmo tempo, em pé de igualdade. Não há mais a segurança de que o personagem resolverá o caso, nem mesmo a garantia de que ele sobreviverá. O primeiro personagem desta estirpe é o detetive Sam Spade, que nas primeiras histórias de Dashiell Hammet não tinha nome. É Spade que, como Dupin para os romances de enigma, vai servir de molde para o personagem-detetive do romance Noir. Sandra Reimão deixa clara a oposição entre os estilos pela descrição que faz do personagem Sam Spade.

Em vez de bem educado, fino, elegante, sutil, como a maioria dos famosos detetives do romance enigma, Sam Spade é rude, vulgar, áspero ao expressar-se e deselegante. Essa oposição não é gratuita nem casual. [...] Sam Spade não é um diletante, ele trabalha para sobreviver. [...] Numa paródia à tão propagada abstinência sexual dos grandes detetives do romance enigma, [...] suas relações não seguem os padrões aceitos e reforçados na nossa sociedade (em "O Falcão Maltês" ele é amante da esposa de seu sócio) (REIMÃO, 1983, p. 54, 55).

Spade é o reflexo da crise americana da virada para a década de 30, quando tivemos a certeza do fim do sonho positivista “e um detetive como Dupin pareceria completamente despropositado. É essa época, *pós-utópica*¹⁹, que vai inspirar a criação de um detetive mais próximo da dúvida, sem muitos motivos para acreditar num futuro brilhante” (CARNEIRO, 2005, p. 20).

O leitor de um romance noir de Hammet, além de seguir esta narrativa de ação, deve perceber outros níveis de leitura, especialmente com as suas bases na crítica política, social e ética.

¹⁸ Nas histórias do período anterior a Dupin, os personagens principais eram policiais que, como bem vimos, eram ex-condenados que, não só viviam no mundo do crime como de lá vieram.

¹⁹ Flávio Carneiro toma emprestado o termo a Haroldo de Campos, que o propõe para tentar definir o sentimento de uma época que vivia a desilusão com o projeto estético e ideológico do modernismo.

Para Sandra Reimão, “o ponto central, estruturador, fundamental, dos textos de Hammett é a crítica ético-político-social. [...] O quanto o mundo do crime participa e é solicitado pela sociedade capitalista. [...] O mundo do crime como metáfora da sociedade em geral” (REIMÃO, 1983, p. 61, 62).

O romance noir não substituiu o romance de enigma. Esses dois sub-gêneros convivem e apenas destinam-se a públicos diferentes ou, ainda, a um mesmo leitor que queira um texto “que atua na esfera do raciocínio quase matemático, na esfera da montagem racional, e o romance negro atua na esfera do viver e perceber criticamente o mundo que nos cerca” (REIMÃO, 1983, p. 83).

II.5. Os jogos intertextuais no romance policial

Por conta das convenções razoavelmente rígidas que o amarram, o romance policial é um gênero intertextual por excelência. As suas referências, ou os seus hipotextos, têm, claro, origem no campo geral da literatura. Mas o uso de referências trazidas das relações que se dão entre obras do mesmo gênero é o tipo mais comum nos romances policiais, gerando uma intertextualidade, por assim dizer, mais restrita. Há ainda as relações *intratextuais*, se considerarmos um grau mais restrito ainda de intertextualidade – as relações que se dão dentro do mesmo texto em questão. O conceito pode também ser aplicado às relações que se dão entre as obras de um mesmo autor. Esta noção é colocada por Dimas Carvalho, citando Silva como origem:

Procuraremos inicialmente estabelecer, dentro do plano diacrônico, uma diferença fundamental. Seguindo a lição de Victor Manuel de Aguiar e Silva, observemos a dicotomia “intertextualidade x intratextualidade”, esta se refere à obra do próprio autor, com suas imbricações evolutivas internas; aquela, pelo contrário, diz respeito ao confronto entre a obra do escritor e as de outros escritores, seus contemporâneos ou não (CARVALHO).

Esta diferenciação será útil dentro da análise proposta neste trabalho.

Além das regras formuladas acima por Freeman e por Van Dine, citamos também as propostas por Steel. José Paulo Paes, na introdução do seu *Maravilhas do conto policial*, uma antologia que organizou em 1959, cita um trecho do verbete que Kurt Steel elaborou para o

Dictionary of world literary terms. Neste verbete, Steel discrimina os elementos que, desde a clássica formulação de Poe em *Os assassinatos na rua Morgue*, se constituíram em convenções fixas do gênero. Seguem os elementos de Steel:

O crime aparentemente perfeito e insolúvel;
 o suspeito, injustamente acusado por enganadoras evidências circunstanciais;
 a incapacidade da polícia para esclarecer o mistério;
 o olhar percuciente e a inteligência sagaz do detetive, cujos hábitos excêntricos fazem prever tais virtualidades;
 o auxiliar do detetive, ser admirativo mas de mente pouco ágil, que conta a história;
 o axioma de que as evidências superficialmente convincentes são sempre falazes (PAES, apud NEVES, 2005, p. 47).

O romance policial, atrelado a estas e a outras regras, que deve seguir sob a pena de ser expelido do pacote do gênero, acaba por usar a mesma embalagem de seus antecessores, o mesmo molde. Estes predecessores acabam funcionando como os seus modelos, seus irmãos, seus *arquitextos*. Sendo assim, os romances policiais se sustentam, como já dissemos, sobre algumas bases comuns – o detetive, ser super-dotado intelectualmente; o personagem-narrador, figura próxima do detetive; as duas histórias, a do crime e a da solução do enigma, narradas no tempo passado, no caso do romance de enigma; e o rompimento com este esquema, na figura do detetive de personalidade rude, vulgar e deselegante, não-diletante, ser que tem dúvidas e carrega angústias, narrador no presente e que agora vai a campo, atrás da ação, no caso do romance noir.

Esses jogos inter ou intratextuais serão recursos constantes na narrativa policial, seja de que sub-gênero for, desde Poe. Boileau e Narcejac localizam as influências de Poe em Voltaire, Vidocq, Campanella, Cyrano de Bergerac, Lavater, Laplace, etc; assim como as de Conan Doyle em Gaboriau e Poe. Eles citam, a propósito disto, um trecho de *Memórias e aventuras*, de Conan Doyle, onde o criador de Sherlock Holmes dispõe as suas influências. Ele cita, primeiramente, Gaboriau, pelo elegante modo como arranjava as peças de suas intrigas, e alinha Dupin, o detetive de Poe, como, um de seus heróis prediletos desde a infância.

Sempre haverá, dentro da narrativa, passagens com referências, críticas, recontextualizações a outras obras do gênero, assim como a seus personagens. Claro que também haverá, especialmente nas obras mais recentes, como veremos nas análises dos romances deste trabalho, referências a obras não-policiais. Mas as referências restritas ao gênero parecem

prevalecer nos romances policiais. Assim, é comum encontrar, numa obra de Conan Doyle, referências a Dupin, assim como Dupin já havia se referido a Vidocq²⁰. Em *Assassinatos na Rua Morgue*, Poe faz Dupin verbalizar, por exemplo, uma crítica a seu antecessor:

Vidocq, por exemplo, além de saber adivinhar, era um homem perseverante. Porém, desprovido de um pensamento educado, ele errava continuamente pela própria intensidade de suas investigações. Prejudicava a própria visão por segurar os objetos perto demais. Podia ver assim, quem sabe, um ou dois pontos com clareza extraordinária, mas seu procedimento o levava necessariamente a perder a visão do conjunto (POE, 2006, p. 113).

Poe quer, claramente, com a citação, distanciar Dupin de Vidocq que, com seus métodos empíricos e pouca educação formal, não era capaz, para Poe/Dupin, de deduzir a partir da visão do todo. Vejamos agora a mesma estratégia usada mais tarde tendo agora Dupin como alvo:

Watson lhe diz:

“Você me faz lembrar o Dupin de Edgar Allan Poe”

Ao que Holmes respondeu:

“Sem dúvida, você acha que está me elogiando, comparando-me a Dupin. [...] Pois, na minha opinião, Dupin era um sujeito bem inferior. [...] Tinha certo gênio analítico, sem dúvida; mas não era de jeito nenhum o fenômeno que Poe parecia imaginar” (apud REIMÃO, 1983, p. 40).

Agatha Christie também faz uso do recurso com a mesma intenção crítica. O alvo agora é Holmes:

Poirot, depois de blefar com uma dedução fantasiosa, diz a Hastings:

— Mas o que quer, *mon ami*? Você me encara com um ar de devoção canina, e exige de mim um procedimento à la Sherlock Holmes! Agora falemos a verdade: Eu não sei como é o assassino, nem onde vive e nem como pôs as mãos nele (apud REIMÃO, 1983, p. 48).

O romance noir também usará a estratégia da crítica e colocará na mira, obviamente, a sua antítese, o seu oposto, o romance de enigma. Neste caso, a crítica é dirigida às diferenças vitais entre os sub-gêneros, especialmente ao caminho da pouca atenção dispensada à verossimilhança tomado pelos romances de enigma.

²⁰ Eugène François Vidocq (1775-1857) foi um dos primeiros ex-condenados feitos policiais. Ele escreveu, em 1830, as suas memórias que, mais tarde, viriam a inspirar Victor Hugo na criação dos personagens do romance *Os miseráveis* – o foragido criminal Jean Valjean e o seu perseguidor, o inspetor de polícia Javert. Ainda, em nota do tradutor (da edição POE, Edgar Allan. *Assassinatos na rua Morgue e outras histórias*. Porto Alegre: L&PM, 2006), consta que as Memórias de Vidocq inspiraram o personagem Vautrin, de Honoré de Balzac.

Quando se refere a detetives famosos dos romances policiais tipo enigma, Marlowe [o personagem-detetive de Raymond Chandler] sempre o faz para distinguir, para opor sua pessoa à daqueles detetives anteriores. [...] "Não sou nenhum Sherlock Holmes nem nenhum Philo Vance, e não espero percorrer uma pista que a polícia já percorreu e reconstruir um caso a partir daí". [...] Esse jogo intertextual com narrativas e policiais anteriores é uma metalinguagem, uma auto-reflexão, do gênero nascida na própria história deste, e que se manterá em grande quantidade em todo o desenvolver do romance enigma, até nossos dias, e que pode, também, ser facilmente encontrada nas narrativas "Série Noire" (REIMÃO, 1983, p. 70, 40).

Poe ainda fará referências intratextuais a seus próprios contos. Assim, *O Mistério de Marie Roget* é apresentado, no sub-título e na introdução, como uma continuação de *Assassinatos na rua Morgue* e, logo no início de *A Carta Roubada*, o narrador se refere às suas lembranças relativas às duas histórias anteriores: “[...] estava pensando no caso da Rua Morgue, e o mistério envolvendo o assassinato de Marie Roget” (POE, 2007, p. 7). Para Reimão, esses jogos intratextuais entre os contos policiais de Poe “recordam, para o leitor que conhece os outros contos, o brilhantismo das atuações de Dupin, e, para os que não os conhecem, indicam-nos como leitura a ser feita” (REIMÃO, 1983, p. 29).

Reimão continua sua análise destes jogos intertextuais dizendo que ele deve ser observado de dois pontos de vista distintos. O primeiro, é o do leitor não habituado ao gênero. Neste caso, a referência intertextual não passará de um ruído. Mas, do ponto de vista de um leitor assíduo do gênero, esses jogos intertextuais são fundamentais,

pois são eles que darão a *especificidade* do texto que ele tem ante os demais textos do gênero. Temos, pois, alta taxa de presença de jogos intertextuais no gênero policial, algo que vale a pena ser salientado: trata-se de uma característica do gênero que visa exatamente *perfiar* cada texto ou grupo de textos em relação a outras narrativas do gênero, em relação ao policial enquanto tradição (REIMÃO, 1983, p. 41).

No primeiro caso, o do leitor não habituado, o intertexto está lá mas, não sendo reconhecido como tal, não haverá o que chamamos aqui de intertextualidade. Este processo só ocorrerá no segundo caso, o do reconhecimento do intertexto pelo leitor. O passo adiante para este leitor será o de refletir sobre as razões e as intenções do uso do recurso. E estas razões e intenções, como vimos, pode nem mesmo ter sido intencionais.

Outro tipo de jogo intratextual, como já vimos, está no uso do mesmo personagem-detetive em várias obras do mesmo autor – o personagem em série. No caso dos romances de enigma, há o padrão das duplas de personagens, que Borges (apud NEVES, p. 46) não vai deixar de notar:

É um feito [a elucidação de um crime] executado por um homem muito inteligente, que se chama Dupin, que se chamará, depois, Sherlock Holmes, que se chamará, mais tarde, Padre Brown, que terá outros nomes, outros nomes famosos sem dúvida. O primeiro de todos eles, o modelo, o arquétipo, digamos, é o cavalheiro Charles Auguste Dupin, que vive com um amigo e ele é o amigo que relata a história. Isso também faz parte da tradição, tendo sido retomado pelo escritor irlandês Conan Doyle, muito tempo após a morte de Poe. Conan Doyle retoma esse tema da amizade entre duas pessoas diferentes, e que vem a ser, de alguma forma, o tema da amizade entre Don Quixote e Sancho (BORGES, vol. IV, p. 224, 225).

Vejamos agora como o gênero policial foi tratado no Brasil, a sua adaptação e especificidades. A maneira como essa literatura foi recebida no Brasil e, mais importante, como adaptou-se a uma cultura diferente, porque menos metódica que a anglo-saxônica, berço do gênero.

II.6. O romance policial brasileiro

Luiz Martins escreveu, na introdução do seu livro *Obras-primas do conto policial* (1964), que no Brasil não se poderia escrever uma história do gênero. Com a arbitrariedade da polícia que temos, ela prenderia todos os suspeitos e o romance acabaria na terceira página. Apesar do aviso de Martins, temos a nossa literatura policial. Um tanto tardia, independentemente de quem relate as suas origens. Um desses relatos (REIMÃO, 2005) nos informa que apenas em 1920, no mesmo ano em que aparecia para o mundo o personagem-detetive Hercule Poirot, foi publicada a primeira narrativa policial brasileira. A partir de 20 de março, *O mistério* era publicado, em capítulos, no jornal *A Folha*. A história foi escrita a oito mãos por Coelho Neto, Afrânio Peixoto, J. J. C. C. Medeiros e Albuquerque e Viriato Corrêa, que se alternavam, cada um escrevendo um capítulo, que partia do final do anterior²¹. *O mistério* foi editada em livro neste mesmo ano. Um dos reflexos dessa tardia incursão no gênero é que os

²¹ Este estilo de composição em parceria é bastante comum nas narrativas policiais. O exemplo mais conhecido é o da dupla de primos norte-americanos Daniel Nathan e Manford Lepofski, que escreveu as histórias de Ellery Queen.

nossos autores da narrativa policial, conscientes do nosso atraso científico-tecnológico, carregarão nos traços bem marcados da paródia. A própria narrativa de *O mistério* já trará, no seu personagem-detetive, esses traços. O Major Mello Bandeira, conhecido como o “Sherlock da cidade”, na tentativa de usar os métodos científico-tecnológicos de Holmes, acaba sempre testemunhando ou sendo vítima de algum efeito colateral desses métodos, como quando tenta usar cães farejadores para localizar um criminoso e vê-se cercado pelos animais porque esqueceu as luvas e os sapatos do assassino dentro dos bolsos. Num outro tipo de desvio das normas do romance de enigma, vemos o nosso detetive no seu esforço em ser como Holmes, uma máquina fria de pensar. Mas ele não se contém e acaba sendo surpreendido em atitudes carinhosas com uma moça detida para investigação.

A nossa narrativa policial, com suas bases firmadas na paródia, não deixará de cumprir duas das mais fortes funções desse método intertextual – o humor e a crítica social. Já no *O mistério*, os nossos autores usarão o julgamento do desfecho para expor os métodos violentos da polícia e a corrupção e seu comprometimento com a classe dominante. O humor, em *O mistério*, será conseguido lançando mão das referências intra e intertextuais. Em primeiro lugar, há a ironia em relação às próprias opções narrativas dos autores-colegas de *O mistério*. Este recurso será levado às últimas conseqüências quando os autores começam a citar-se mutuamente, até o ponto de um deles, Viriato Corrêa, ser inserido na trama, na pele de um advogado de defesa do assassino.

Em segundo lugar, o humor virá através do deboche em relação às próprias narrativas do gênero policial. Sandra Reimão analisa essa tática:

Essa desclassificação do gênero policial no interior de uma narrativa policial acaba atuando como um tiro que rebate e se transforma em uma ironia em relação aos preconceitos contra esse tipo de narrativa. [...] Na literatura policial enigma clássica os jogos intertextuais têm por função básica dar especificidade a um texto em relação aos demais do gênero, e, ao mesmo tempo, perfilá-lo em relação ao policial enquanto tradição. Aqui, em *O mistério*, temos por exagero a ironização do próprio uso desses jogos (REIMÃO, 2005, p. 16, 17).

Outra característica que será importada do policial de enigma clássico europeu é a tipificação do personagem-detetive. As semelhanças serão mais fortes com tipos como Holmes, que estava em seu auge, e Poirot, que era então a novidade. Os nossos detetives se parecerão com os europeus no sentido em que exibirão características humanas pela demonstração de

algumas fraquezas e idiossincrasias, mas essas marcas não serão determinantes nos processos de suas investigações. Exceções a esse modelo acontecerão, no entanto. Sandra Reimão cita alguns personagens, além do próprio Major Mello Bandeira que demonstrava disposição de aproximar-se nas suas relações com personagens femininas. Uma dessas exceções é Tônico Arzão, protagonista de *Quem matou Pacífico?* (1962), de Maria Alice Barroso. Este personagem carrega características pessoais quase opostas às dos detetives do romance de enigma clássico, mas também não se aproxima do detetive noir. Ao invés de sofisticado e elegante, Tônico Arzão é um capiau do interior do estado do Rio, desdentado, manco e propensões místicas. Ele crê fortemente nas almas do além, o que o acaba ajudando nas suas soluções de enigmas. O seu método de investigação passa longe dos métodos científicos dos detetives do romance de enigma, e sua triste figura em nada lembra as de Holmes ou Poirot.

Sandra Reimão localiza o nosso primeiro policial noir na obra *Parada proibida* (publicada em 1972, mas redigida em 1967), de Carlos de Souza. Mais uma vez, a nossa literatura policial vai confirmar a sua disposição para a paródia. Os trabalhos dessa fase citados por Reimão vão brincar com os clichês do policial noir original pelo uso das ênfases nos estereótipos do gênero. A paródia novamente será usada, através dos exageros no uso desses estereótipos. Esses exageros servirão, dessa vez, para indiciar os sub-textos, as histórias subterrâneas, que caminham por baixo dos relatos das aventuras, típicas da literatura noir.

Estas recorrências ao exagero e aos clichês do gênero são levadas ao extremo por Luis Fernando Verissimo nos contos que trazem as artimanhas do personagem-detetive Ed Mort. Os contos são paródias deliberadamente exageradas às histórias policiais noir. A estrutura desses contos nunca muda: começa no escritório do detetive, que nos apresenta à sua situação de penúria, sempre no excesso. Entra em seguida uma *femme fatale* que relata um caso, sempre com o mesmo tema – marido desaparecido. Os dois trechos abaixo, embora parecidos, são de dois contos diferentes :

Havia uma chance de o telefone tocar. Muito remota, porque ele estava desligado há dois meses. Falta de pagamento. As baratas, pelo menos, se divertiam. Foi quando ela entrou na sala.

Entrou em etapas. Primeiro a frente. Cinco minutos depois chegou o resto. Ela já tinha começado a falar há meia hora, quando consegui levantar os olhos para o seu rosto. Linda. Tentei acompanhar a sua história. Algo sobre um marido desaparecido. [...]

Ela perguntou se estava interrompendo alguma coisa.

— Só o meu ritmo cardíaco — respondi.

Ela sorriu. Compreendi, finalmente, o que Deus queria dizer quando criou os dentes. Convidei-a a sentar. Meus móveis eram escandinavos. Caixotes de bacalhau norueguês (VERISSIMO, 1987, p. 2, 102).

Sandra Reimão (2005, p. 33) enxerga nesse exagero de Verissimo, o seu principal recurso cômico. A paródia que ele faz a partir dos clichês do gênero, especialmente a situação financeira dos detetives noir e a sua tendência ao envolvimento com mulheres, tem a intenção de inserir-se, pelo deboche, no gênero. Há, ainda, a conveniência de que o humor, por ser também subversivo, caminha sempre ao lado da paródia.

Para Flávio Carneiro, no entanto, a literatura policial brasileira demorou bem mais para se estabelecer do que Reimão retrata acima. Para ele, que é autor do romance policial *O campeonato* (2002), a nossa literatura policial não se pautou pelo modelo do romance de enigma, mas “é a literatura americana da década de 30, a prosa *noir* de Hammet, Chandler e outros, e não a anterior, de Poe, que mais se aproxima do que temos produzido no gênero” (CARNEIRO, 2005, p. 20). Para Carneiro, portanto, são as figuras dos detetives noir americanos

que servirão de base para o surgimento, tardio, da narrativa policial no Brasil (com exceção de uma ou outra experiência folhetinesca do século XIX e de meados do século XX, a ficção policial será instaurada de fato entre nós somente nos anos 80, a partir principalmente da obra de Rubem Fonseca) (CARNEIRO, 2005, p. 21).

Carneiro enxerga no texto de Rubem Fonseca a originalidade de uma obra que não buscou repetir um arquétipo, mas dialogar com este modelo, “partindo para uma maior sofisticação, numa linha que, em certo sentido, levaria a Robbe-Grillet e Borges” (CARNEIRO, 2005, p. 22). De fato, algo que liga mais diretamente os autores americanos do romance noir aos brasileiros, e que os afasta dos autores do policial de enigma clássico, é a total desconfiança em projetos de caráter cientificista. E este ceticismo transborda no mundo criado por Rubem Fonseca. É por isso que seus personagens preferem buscar na ficção as pistas para desvendar os crimes, em detrimento do método clássico, que busca as suas pistas nos eventos do mundo. Seus textos então criam um universo onde a intertextualidade e a intratextualidade serpenteiam por entre as linhas. É a sua tática para prender e trancafiar a nós, os leitores, juntamente com os seus personagens, dentro do seu cenário ficcional. Presos e circunscritos os leitores, esse mundo ganha o status de realidade, com toda a força do real. Vejamos as táticas desse autor, que cria um mundo onde a intertextualidade e a intratextualidade são

arquitetadas no seu extremo, sem medo de passar dos seus limites ou dos limites das regras da ficção policial e que, para Reimão, moldou a literatura policial brasileira recente, pois “tornou-se referência para os escritores posteriores” (REIMÃO, 2005, p. 43).

II.7. O mundo cercado de Rubem Fonseca

O mundo de Rubem Fonseca, como o mundo do noir, é o universo urbano. Da cidade grande, ele pinça os cenários menos aparentes ou óbvios – aqueles dos quais instintivamente desviamos o olhar ou nos esforçamos para que se mantenham fora das nossas vistas. As camadas dessas cidades mapeadas (mais comumente o Rio de Janeiro) são as mais sujas, as menos visitadas. Mesmo quando somos guiados para fora do ambiente urbano, as características e o cheiro desse mundo parecem nos acompanhar. A violência vai até ao paraíso se preciso for, como no romance *Bufo & Spallanzani* (1986). A matéria com que lida Rubem Fonseca é a violência, o grotesco, o sexo, mas um sexo sem lirismos, violento até. As cenas em que esse sexo aparece não são construídas em suave contraluz, como no mundo noir. Elas acontecem sob uma luz frontal e dura. Vejamos de relance este pequeno trecho de *Bufo & Spallanzani*: "Delamare cortou cuidadosamente o outro lado do meu saco escrotal e retirou delicadamente o meu segundo e último testículo. Então, desmaiei de pavor" (FONSECA, 1991, p. 231).

A mesma rotina e o mesmo roteiro que usa para pintar as cidades ele faz com o corpo humano. Há muita referência a partes do corpo análogas a estas regiões que são exploradas nas cidades, às vezes, sem cerimônia, acompanhadas de seus subprodutos, como no conto *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro*. "[...] partes genitais e excretoras, que era obrigado a limpar todos os dias [...] gases intestinais de odor mefítico que queimam o seu cu ao serem expelidos" (FONSECA, 1994, p. 596, 597). Ratos com frequência coabitam e são até mesmo alimentados pelos personagens (*Vastas emoções...; A arte de andar...*). É um mundo violento, bruto e cru, o habitado pelos seus personagens. E é justamente dali, do ambiente mais improvável, que Rubem Fonseca extrai os pretextos para discutir temas inesperados como a função da arte, de maneira geral, e da literatura, em particular.

Quase sempre flanando por sobre camadas de ironia e sarcasmo, somos levados como testemunhas de discussões eternas: qual a função e o alcance da influência da arte? E do

artista? Rubem Fonseca busca clarões num mundo designativo de onde se espera pouca luz para esses assuntos. Seus atores são gente pouco habilitada a levar adiante essas discussões. "Sapatos eles têm, às vezes. O que falta, sempre, é dentes [...] Mas não escrevo apenas sobre marginais tentando alcançar a lúmpen bourgeoisie; também escrevo sobre gente fina e nobre" (FONSECA, 1994, p. 461). É desse mundo, no entanto, que ele extrai sua matéria-prima.

Desse mundo e também de fontes mais prováveis. Outros textos são permanentemente visitados e revisitados como que a ilustrar e sublinhar o que é discutido. A intertextualidade está entremeada no texto de Rubem Fonseca e é um pilar de boa parte da sua obra. Frequentemente o seu texto pinta, como dissemos, a arte e suas funções. E essas imagens podem vir como figura ou como fundo, mas é sempre a arte falando da arte. O texto de Rubem Fonseca lança mão continuamente do recurso da metalinguagem. É a meta-ficção, onde a arte olha para si mesma para se pensar. O artista quer, com isso, usando o próprio meio, o próprio ato de produzir, discutir esse ato e esse ator, refletir sobre as suas funções. Quer abrir o seu mundo e permitir que o leitor entre nele. Ao ficcionalizar o seu mundo real, ele, por reflexão, realiza este mundo ficcional.

No romance *O caso Morel* (1973), por exemplo, temos o caso do livro dentro do livro. O prisioneiro Paul Morel (já em si uma referência, porque personagem de D. H. Lawrence) tenta escrever um romance a que nós, leitores, temos acesso, assim como um dos personagens, Vilela, um escritor. O fato de nós, leitores, termos acesso ao processo de escrever do personagem Morel funciona como o convite do escritor ao leitor para que entre no seu mundo. Neste romance, é freqüente o uso de diálogos sobre o ato de escrever: "– Adianta escrever, se ninguém vai ler? – Adianta, sempre" (FONSECA, 1995, p. 8). Recursos intertextuais aparecem com muita frequência, tanto como enxertos de idéias de outros autores, como por um número grande de citações, em itálico, que pipocam aqui e ali e pontuam toda a narrativa de *O caso Morel*. São trechos e frases retirados de outros textos, alguns creditados, outros não, referências que pontuam ou ilustram o texto principal. Ou *tesouradas*, como quer Compagnon.

Este convite do autor ao leitor é uma das bases do romance *Bufo & Spallanzani*. O escritor "sátiro e glutão" Gustavo Flávio vê-se às voltas com a angústia de não conseguir criar. "Comecei a achar que eu havia secado, Hemingway deu um tiro de 12 na abóbada palatina por isso" (p. 42). A página teima em ficar em branco e a discussão passa a girar em torno da

dificuldade do ato de escrever, do “desempenho do emissor na sua luta com o código” (CHALHUB, 2002, p. 47). Diz o personagem: "Escrever é uma experiência penosa, desgastante [...] Contar histórias qualquer dona Candinha conta", (FONSECA, 1991, p. 138, 196). O mesmo já ocorrera ao artista plástico Morel: "Eu estava vazio, minha única saída era soldar sucata, soldar, simular, tapear, copiar, enquanto pudesse" (FONSECA, 1995, p. 16), numa desiludida ilustração da colagem de Compagnon.

No seu insistente retrato do trabalho e da função do escritor ("Não queremos dar ordem ao caos, como supõem alguns teóricos", p. 105), Rubem Fonseca volta a confrontá-lo com o processo da criação do personagem: "Muitas vezes o autor pensa exatamente o oposto do seu personagem [...] e como é diferente o que você pensa do que você escreve! [...] a vida do autor e o que ele escreve têm uma relação tão superficial e mentirosa" (p. 33, 106, 163); e a figura do leitor: "Meu livro funcionava como um soporífero para ele. Guedes não era o meu leitor ideal" (p. 30).

Há ainda, na palheta de Rubem Fonseca, o uso de recursos documentais. A frase "A narrativa de Paul Morel é frequentemente interrompida por citações" (p.11) aparece em nota de rodapé. Não ficamos sabendo da autoria dessa nota. Do personagem Vilela? Do narrador? É uma estrutura, uma estratégia, usada como uma forma de aumentar a conexão do ficcional com o *real*, de empurrar o personagem para o mundo do leitor, reforçando a impressão do real, num choque de realidade. O recurso volta em duas outras notas de rodapé. Somos apresentados, na íntegra, aos textos de um Laudo de Exame de Local de Homicídio (p. 109) e a um Auto de Exame Cadavérico (p. 111) de um personagem. Novamente, a intenção é a mesma – a aproximação dos mundos. O mesmo recurso é usado em *Bufo & Spallanzani* (p. 54, 79, 86).

A obra de Rubem Fonseca é uma obra fundamentalmente intertextual, mas a intratextualidade ocupa um lugar de destaque. O sexo e o erotismo, por exemplo, perpassam quase toda a obra de Rubem Fonseca, mas n*O caso Morel* estão em destaque. Se o desespero pelo sexo a qualquer custo é uma tentativa de negação da morte (CARDOSO, 200-?), passa a fazer sentido a eterna pergunta sem resposta satisfatória feita por Morel: "E você? O que te mantém vivo?" (p. 79). Esta pergunta aparece também no conto *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro* (1992, p. 626).

No conto *Intestino Grosso* (1975) um escritor cobra dinheiro para conceder uma entrevista ("por palavra", já que está vendendo a sua mercadoria). Nessa entrevista ele discorre, com grossa camada de ironia, sobre literatura e defende a pornografia como válvula de escape para a humanidade. Os dois únicos personagens (o terceiro é o repórter/narrador) são o Autor e o Editor, ambos com iniciais maiúsculas. De novo o ato de escrever, de criar, e a função da literatura e do escritor são os temas centrais. A última frase do conto (FONSECA, 1994), "É por isso que [os escritores] são perigosos" é uma afirmação recorrente no texto de Rubem Fonseca. A figura do leitor aparece também n*O caso Morel*: "Tudo para divertir uma porção de cretinos. Miller tem razão, um carpinteiro é mais útil [que um escritor]" (p. 150). Aqui vemos a função intertextual, através da citação num grau bastante explícito, de busca a uma chancela à opinião do autor. Do conto, que embora chegue a tachar o leitor médio de "legume humano" (p. 468), brota uma visão um pouco mais positiva em relação à literatura: "Eu gostaria de poder dizer que a literatura é inútil, mas não é [...]" (p. 468).

Outra recorrência no texto de Rubem Fonseca é o tema da concentração urbana e o excesso de gente no mundo ("Em suma, tem gente demais", p. 467). Esta situação, que volta em *Bufo & Spallanzani* (p. 225), é retratada como uma grande razão para a falta de esperança na humanidade e o desespero de parte dela.

O título do conto *Intestino grosso* já é um aviso – novamente um órgão excretor. "A pornografia está ligada aos órgãos de excreção e de reprodução, à vida [...]" (p. 467). O conto é um descarrego, uma descarga geral contra a humanidade em geral e contra o mundo da literatura em especial. O título do conto também é um dos livros do Autor/personagem. Este recurso também aparece em *Bufo & Spallanzani* e no conto *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro*, onde os personagens/escritores Gustavo Flávio/Augusto (ambos não usam seus nomes verdadeiros, trocados quando são forçados a seguir vidas e identidades novas) estão escrevendo um romance com o mesmo título da obra em que são personagens.

O texto toca ainda na apropriação de estilos ("Escrevi o livro à maneira de Marcel Proust", p. 462); nos modos de leitura e nos "lugares vazios" (ISER, 1996): "[...] uma citação poética – do I Dare etc. – para bons entendedores [...] Já foi dito que o que importa não é a realidade, é a verdade, e a verdade é aquilo em que se acredita" (p. 462). No conto, a história de Joãozinho e Maria, reinterpretada, vira pornografia. "É uma história indecente, desonesta, vergonhosa, obscena, despidorada, suja e sórdida" (p. 463). Os personagens de Rubem Fonseca raramente

são descritos fisicamente. Ao leitor é dada toda liberdade para construí-los e imaginá-los. O cineasta de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* é singelamente descrito assim: "Eu era singular (mas todas as pessoas são singulares)" (p. 114). Nem um nome lhe é dado.

No romance *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988) temos um cineasta condutor da narrativa. Este personagem é usado para reflexões e comparações sobre as linguagens literária e audiovisual, numa avalanche narrativa típica da prosa de Hammet (citado, aliás, na página 31). "O cinema não tem os mesmos recursos metafóricos e polissêmicos da literatura. O cinema é reducionista, simplificador, raso" (FONSECA, 2003, p. 56). Rubem Fonseca usa o tema para discutir as dificuldades e problemas da chamada *intermedialidade*²², dos diversos tipos de tradução, tanto entre as línguas quanto entre as linguagens. E de sonhos. Assim como faz com as citações em *O caso Morel*, aqui os sonhos, sua linguagem e suas possibilidades de tradução, é que são usados para pontuar o texto. Traduções de toda espécie, desde conversões de valores de mercadorias, obras de arte, moedas e até dublagem de filmes entram no tema e na trama.

Flávio Carneiro lança a este propósito a noção de *deslocamento* – a diferença do modo como a nossa literatura atual se relaciona com os meios de comunicação de massa, para a maneira como os protagonistas de dois outros momentos bem marcados da nossa história literária, os modernistas e a vanguarda dos anos 50, lidavam com essa relação. Para ele, esses artistas fascinaram-se com a potencialidade estética das linguagens que então despontavam – o cinema para os modernistas; a publicidade para os anos 50 –, mas, ao mesmo tempo, criticavam a massificação resultante desses meios. Para Carneiro, a literatura atual age diferente. A nova linguagem de massa dominante, a da televisão, forçada pela publicidade que precisa contar a sua história cada vez num tempo menor, apresenta um ritmo ainda mais veloz que o do cinema²³. Essa contaminação ininterrupta entre meios audiovisuais – cinema,

²² Noção derivada de intertextualidade, a *intermedialidade* ocorre quando os mesmos processos de interação que ocorrem na intertextualidade alcançam ou acolhem meios ou linguagens diferentes (BAZERMAN, 2004). Assim, há intermedialidade quando, por exemplo, um filme faz alusão, referência, paródia, etc. a uma obra literária (ou vice-versa), ou quando Picasso representa Quixote e Sancho numa tela.

²³ Essa aceleração do ritmo na narrativa da linguagem audiovisual ocorreu especialmente nas duas décadas entre os meados dos anos sessenta e oitenta, culminando com os videoclipes. A publicidade foi uma das responsáveis pela chamada aceleração do ritmo por duas razões principais. Foi nessa época que duas fortes mudanças ocorreram na estrutura de veiculação dos sinais de televisão. Surgiam as redes de TV, o que obrigou as emissoras a padronizar os tempos de duração dos comerciais. As peças agora tinham que ter 15'', 30'' ou 60'' de duração. Antes das redes, como o sinal era gerado de uma única matriz, esse padrão não era necessário. Em segundo lugar, e mais importante: foi nesse período que o aparelho de TV popularizou-se, o que fez aumentar a audiência e, conseqüentemente, o valor pago para a veiculação dos comerciais. Os anunciantes tiveram que

publicidade e televisão –, além das influências de toda parte e de toda arte, traz para o espectador uma mistura de estilos sem precedentes. Ocorre, agora, segundo Carneiro, uma aproximação entre os mundos da literatura e da mídia: “Agora, a literatura deixa de considerar como de menor valor um discurso estético *para* as massas. Desaparece, ou se torna mais sutil, a crítica ideológica, marcante nos movimentos anteriores” (CARNEIRO, 2005, p. 24). Essa aproximação ocorre então de várias maneiras. Em primeiro lugar, os meios de comunicação invadem a própria estética do texto, que torna-se mais ágil e conciso, com transições mais rápidas. Em segundo lugar, como é natural, esses meios entram no texto, aparecem compondo cenários e fazendo parte da trama. Por último, e mais importante para nós, esses textos agora dialogam com as mídias, transferem-se intermidiaticamente. Tanto Rubem Fonseca²⁴ como Luis Fernando Verissimo têm seus trabalhos sistematicamente convertidos para o cinema e para a televisão. Mesmo que a nossa literatura atual não deixe de lado a crítica aos reflexos alienadores dos meios de comunicação, Flávio Carneiro vai notar que

Não há, como nos modernistas, a preocupação de não parecer literatura de massa, de manter explícita a distinção entre alta e baixa literaturas. *Bufo & Spallanzani, A grande arte* ou *Agosto* são romances que recusam tal distinção, na medida em que servem tanto aos leitores interessados apenas numa história policial bem contada quanto àqueles que buscam uma escrita mais sofisticada, repleta de veladas citações literárias (CARNEIRO, 2005, p. 25).

Essa última asserção de Carneiro deixa entrever uma outra função dos intertextos. O uso do recurso parece ser entendido como uma forma de inserir algum refinamento ou complexidade ao texto. A intertextualidade parece mesmo ser vista como sinônimo mesmo de sofisticação.

Os textos de Rubem Fonseca também transitam facilmente por entre si mesmos, num universo intratextual criado de modo a alguns personagens terem livre passagem. Em seu romance mais recente, *Mandrake – a bíblia e a bengala*, de 2005, ele promove um encontro de dois de seus personagens de outras obras – o escritor Gustavo Flávio, de *Bufo & Spallanzani* (1985), encontra o detetive Mandrake do conto homônimo (1979) e do romance *A grande arte* (1983).

diminuir drasticamente o tempo dos comerciais para a TV. O resultado foi a tal aceleração do ritmo – o uso de um número maior de planos para contar a história, num tempo menor. Isso mexeu também, claro, com a estrutura da linguagem que, eventualmente contaminou a linguagem do cinema e, ao que parece, chegou até mesmo à literatura.

²⁴ O conto *Lúcia McCartney* (1969) foi adaptada para minissérie de televisão; o romance *A grande arte* (1983) já virou filme de Valter Salles Junior; o seu personagem Mandrake aparece também na série para a TV (2005) produzida pelo canal HBO com a produtora Conspiração Filmes, da qual José Henrique Fonseca, filho de Rubem, é um dos sócios; *Bufo & Spallanzani* (1986) teve sua versão para o cinema dirigida por Flávio Tambellini.

O conto *Mandrake*, por sua vez, já trazia a figura do delegado Guedes, que volta em *Bufo & Spallanzani*. Mandrake e Gustavo Flávio também já haviam se encontrado em *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997).

Há, com esta estratégia, o desejo da arte chamar atenção para si mesma. Falar de si mesma e da sua história. Da língua citar-se. É uma tentativa de conversa do artista com seu público. O leitor, reconhecendo as referências, o território e o assunto da conversa, sente-se bem-vindo, aceita o convite e vira íntimo. Convence-se colaborador, e torna-se um leitor fiel. Os recursos intertextual e metalingüístico funcionam, aqui, como uma ponte, um chamariz, um convite à intimidade do produtor.

Rubem Fonseca parece usar o recurso intertextual como um tradutor, ou como um ilustrador. O recurso é uma ajuda, em forma de síntese, do emissor ao destinatário na sua leitura. O mesmo poder e elegância da metáfora. Uma referência ou uma citação, com o seu poder de resumo, de condensação (*dichten*), torna-se capaz de situar o leitor, colocando uma informação exatamente onde se quer.

A literatura policial brasileira mantém ainda a tradição dos personagens em série. Além dos personagens-detetives de Rubem Fonseca, temos os exemplos do Dr. Leite, protagonista de 23 dos 33 contos de Luiz Lopes Coelho, e o delegado Espinosa, personagem que conduz os cinco romances de Luiz Alfredo Garcia-Roza. Garcia-Roza, que é classificado por Sandra Reimão (2005, p. 45), como o principal autor nacional de literatura policial nos dias de hoje, tem seus cinco romances publicados numa coleção que trabalha esteticamente os volumes para que eles sejam inequivocamente reconhecidos como romances policiais. Este fato indica, para Reimão, que os agentes produtores de livros não enxergam o gênero como um elemento desqualificador. Ao contrário, realizam esforços para destacá-lo enquanto obra do gênero. E isso só pode significar que esta também é a visão do público. Textos de alta qualidade estética e literária, e a inserção no gênero de autores como Rubem Fonseca e Luis Fernando Verissimo trouxeram esta nova imagem para a literatura policial brasileira.

**III) *BORGES E OS ORANGOTANGOS ETERNOS* –
UMA LEITURA INTERTEXTUAL**

Se, como nos diz Deleuze, o sentido reside nos signos, ele deve ser buscado por cada leitor através de suas associações. O sentido, no entanto, também pode ser buscado nas tradições textuais, naquelas características categóricas comuns que farão um texto alinhar-se a outros – na sua *arquitextualidade*. Essas tradições são justamente formadas pelos intertextos que, usados e reusados, acabam por moldar esses padrões. E essas estruturas arquitextuais, quanto mais inseridas numa tradição, isto é, num formato reconhecido e consagrado, maior é o seu alcance intertextual, pelo menos no que diz respeito à sua estrutura.

Especialmente depois de Rubem Fonseca, o romance policial brasileiro sentiu-se livre dos moldes impostos pelos padrões europeus e americanos. Este é claramente o caso dos romances de Luis Fernando Verissimo que, embora de natureza policial, não se encaixam nas regras propostas por Van Dine ou por Freeman. O texto de Luis Fernando Verissimo, como o de Rubem Fonseca, traz uma marcante carga de sofisticação por meio da erudição. Esta sofisticação, assim como em Rubem Fonseca, aparece, por exemplo, nas discussões metalinguísticas sobre o papel do autor e do ato de escrever. No caso de Verissimo, essa erudição não aparece com tanta nitidez, embora esteja bem na superfície. Como uma carta escondida, cuidadosamente colocada no lugar mais visível sobre uma escrivadinha, ela vem camuflada pelo humor e pelo ritmo acelerado que “conferem ao texto uma leveza que pode ser confundida com superficialidade, com escrita apressada, o que, evidentemente, não passa de mais uma pista falsa” (CARNEIRO, 2005, p. 38). Não por acaso, um dos personagens criados pelo narrador do primeiro romance de Verissimo, *O jardim do diabo*, alerta o leitor:

“não me entenda muito depressa” (VERISSIMO, 2005, p. 46), pede, concedendo uma pista para a leitura de seus textos.

É, no mínimo, curioso que Verissimo tenha levado 15 anos para a publicação do seu primeiro romance, depois de 15 livros de crônicas e contos, o primeiro, *O popular*, de 1973. Especialmente por conta das crônicas rápidas, tornou-se um dos escritores mais populares do país e atrelou sua imagem a este gênero. O autor de textos curtos e rápidos de humor, talvez incomodado com a reputação, ou por receio de ser entendido depressa demais, cria um narrador improvável, e usa-o para um desabafo, no seu romance *A décima segunda noite*. O narrador é um papagaio, que, logo na abertura, reclama: “Tente dizer qualquer coisa séria, ou profunda, com voz de papagaio. [...] Eu avisando que não era comédia, era drama, tragédia. [...] Culpa da voz, minha sina. Com voz de papagaio, nada é importante, nada é trágico” (VERISSIMO, 2006, p. 7).

O primeiro romance de Luis Fernando Verissimo é *O jardim do diabo*, de 1988. Como todos os seus cinco romances, foi escrito por encomenda²⁵. Todos os seus outros romances também fazem parte de coleções²⁶. *O jardim do diabo* já traz como tema principal os subtextos. “Subtextos não se compram em bancas” (VERISSIMO, 2005, p. 19), avisa o narrador, um escritor de livros de bolso, desses que se compram em bancas. Outro tema sempre presente na prosa de Verissimo é, como na obra de Rubem Fonseca, a própria literatura. Este tema aparece com força em todos os seus romances mas, em especial, neste primeiro e no terceiro – *Borges e os orangotangos eternos*. Nestes, há uma aberta reflexão sobre a literatura – a sua função e a do escritor, o fazer literário, a discussão do jogo da percepção do ficcional versus a da ilusão do real. Estas reflexões vêm, certamente, sob forte influência, nunca escondida, de Jorge Luis Borges. Uma análise sobre esta característica borgiana é registrada por Davi Arrigucci Jr., no prefácio à edição do *Ficções*²⁷:

²⁵ *O jardim do diabo* foi encomendado a Luis Fernando Verissimo pela da agência de publicidade MPM, para ser dado como presente de natal a seus clientes.

²⁶ O segundo romance de Luis Fernando Verissimo é *O clube dos anjos*, de 1998, lançado dentro da coleção *Plenos Pecados* (sob o tema da *Gula*), pela editora Objetiva; o terceiro é exatamente o romance *Borges e os orangotangos eternos*, de 2000, da coleção *Literatura ou morte*, da editora Companhia das Letras; o quarto, *O opositor*, de 2004, faz parte da coleção *Cinco dedos de prosa*, da editora Objetiva; e *A décima segunda noite*, de 2006, da coleção *Devorando Shakespeare*, também lançado pela editora Objetiva.

²⁷ ARRIGUCCI JR. Borges ou do conto filosófico. In: Jorge Luis Borges. **Ficções**. São Paulo: Globo, 2001. p. 9-26. Davi Arrigucci Jr. é hoje o principal tradutor da obra de Borges no Brasil.

A reflexão artística, voltando-se muitas vezes sobre si mesma, acabou por se fazer uma característica interna das obras de arte, frequentemente portadoras de poéticas inclusas, apaixonada e especularmente debruçada sobre o próprio processo de sua constituição. E assim, também os artistas pensadores se tornaram centrais à nossa tradição, caracterizada por alto grau de autoconsciência do fazer artístico. Essa é, como se sabe, uma das marcas da modernidade nas artes (ARRIGUCCI JR., 2001, p. 13).

Esta marca aparece, nítida, neste terceiro romance de Luis Fernando Verissimo.

III.1. *Borges e os orangotangos eternos*

Flávio Carneiro, como já vimos, credita parte dessa sofisticação dos textos de Luis Fernando Verissimo ao uso dos recursos intertextuais. Em *Borges e os orangotangos eternos*, Luis Fernando Verissimo, na sua discussão sobre a literatura, trata da figura e da função do autor. A importância dessa figura fica clara quando o personagem-narrador Vogelstein se informa sobre o autor do conto que tentara “melhorar”. Ao descobrir quem era Jorge Luis Borges, ele muda de tom. “Minha segunda carta foi cheia de contrição e mais pedidos de perdão” (VERISSIMO, 2002, p. 20)²⁸. A subta tomada de consciência sobre a autoria modifica a sua percepção do texto. Isso bem nos ilustra a pré-concepção, pelo leitor, influenciado pelo nome do autor.

Além disso, Verissimo reitera a recorrência borgiana ao usar a metáfora do autor como Deus. Aqui, ele deixa claro os mecanismos pelos quais os intertextos trabalham, autor após autor, a repetirem-se eternamente:

Tudo o que me aconteceu aí em Buenos Aires eu devo, de alguma forma, [...] ao Deus por trás do Deus que move o Deus que move o jogador que move as peças e inicia a ronda de pó e tempo e sonho e agonia do seu poema, Jorge (p. 15).

A mesma metáfora reaparece, pouco depois, referindo-se, dessa vez ao “Borges por trás do Borges por trás do Deus conivente que me tirara da minha vida pacata e segura no Bonfim” (p. 26). Mais à frente, temos a confirmação, pela determinação da origem, da noção da figura do autor como Deus. Nesta fala, Borges diz que coube ao “faraó Akhnaton, que foi quem

²⁸ VERISSIMO, Luis Fernando. **Borges e os orangotangos eternos**. Porto: ASA Editores II, S.A., 2002. As demais citações do romance serão retiradas desta edição, sendo indicados, entre parênteses, somente os números das páginas onde se encontram.

primeiro teve a idéia de um deus como ‘autor’ do Universo. E, por conseqüência, do autor como um deus. Nosso padrinho, Vogelstein” (p. 63).

Borges e os orangotangos eternos é, como todos os outros quatro romances de Verissimo, narrado na primeira pessoa. O narrador aqui é Vogelstein, um cinquentão que mora sozinho com seu gato Alef, tradutor e professor de inglês, sem muita sobra no orçamento. A sua narração é toda feita na forma de uma carta-romance escrita a Jorge Luis Borges. Esta carta foi escrita a pedido do próprio Borges e narra, em retrospecto, as ações ocorridas semanas antes, em Buenos Aires, quando Vogelstein encontra-se com o escritor argentino. Juntos, no ambiente da biblioteca da residência do escritor argentino, Vogelstein e Borges haviam tentado solucionar um crime usando deduções baseadas na literatura. A solução, nos diz o personagem-Borges, está sempre no relato e não nos fatos. São os intertextos então que funcionam como as pistas para a solução do enigma. A investigação pela solução do enigma é usada aqui como metáfora para a busca pelo sentido no texto.

“Escribe y recordarás”, foi o conselho dado por Borges ao se despedirem, sem terem alcançado a solução do mistério. Vogelstein então, de volta a Porto Alegre, escreve como forma de organizar os ocorridos, a linguagem a dar ordem ao caos dos eventos. E, ao escrever o que testemunhou, o personagem faz a sua leitura dos eventos, uma re-escritura dos acontecidos. Ele re-cria os eventos, agora moldados com as suas mãos, com as suas marcas e o seu ponto de vista. Ele, podemos dizer, coloca a *sua* ordem no caos. Este detalhe toma uma importância ainda maior quando descobrimos, ao final, a identidade do assassino. Neste último diálogo entre os dois, reescrito, Vogelstein deixa a última pista para o leitor Borges:

– *Escribe, y recordarás* – disse você.

– Farei isso, Jorge.

– A palavra escrita, Vogelstein. Tudo, para existir, tem que virar palavra. Seja complexo ou simples. Pense no Universo.

– Pense no “Escaravelho Dourado”. Pense no quarto fechado de Zangwill – disse eu.

Você sorriu, e repetiu:

– *Escribe, y recordarás* (p. 113, 114).

Podemos, como método de análise, seguir o conselho de Poe e começar pelo fim, pelo capítulo-resumo que, neste romance policial, nos é dado num formato peculiar.

III.2. O começo pelo fim – a leitura em retrospecto e o escaravelho

Luis Fernando Verissimo certamente conhece o método sugerido por Allan Poe de começar a escrever o texto pelo fim. Ele deixou por escrito o reconhecimento do valor deste método. “A única maneira inteligente de ler uma história policial é começar pelo fim. [...] muitas vezes pensara na felicidade que seria poder planejar o próprio fim. Seria um pouco como olhar o fim de uma história de mistério antes de ler. Lia-se com mais inteligência” (VERISSIMO, 1998, p. 73, 129).

O último capítulo de *Borges e os orangotangos eternos* traz a carta-resposta de Borges à narrativa de Vogelstein, e a leitura que ele re-faz dessa narrativa. Estabelecida a ordem pelo autor, Borges, o leitor ideal, agora é capaz de buscar o sentido, de desvendar o mistério do assassinato ocorrido pouco antes, testemunhado por Vogelstein, e não solucionado então. E nós, leitores, podemos agora ver pelos olhos do leitor ideal, que nos desvenda o mistério e a identidade do assassino tomando por base unicamente as informações contidas no texto. E aqui Verissimo faz questão de deixar muito clara a posição do autor como detentor, sim, de uma voz determinante no processo. Toda a leitura que Borges faz das recordações de Vogelstein é feita com base em indícios contidos no texto, colocados ali pelo autor. Se conscientemente ou não, talvez seja indiferente. Mas as pistas interpretadas por Borges foram todas incluídas propositalmente pelo autor Vogelstein. Mesmo que esse autor seja do tipo menos confiável, como notou o personagem Borges, em algum momento esse autor vai-se deixar trair pela vaidade de ser descoberto.

Poe, que já inventara a história de detetive e a paródia da história de detetive e a anti-história de detetive, estava inventando uma das convenções mais controvertidas da história de detetive, que é o narrador inconfiável. Embora o escaravelho de ouro dê nome ao conto e pareça ser o centro da trama, é, na verdade, um detalhe sem importância. [A solução] não se encontrava nas pistas deixadas na cena do crime ou mesmo no crime, e sim no seu relato. [...] há vários sinais claros de que “Vogelstein” está mentindo em toda a sua extensão.

Você quer que “Borges” saiba que “Vogelstein” está mentindo (p. 123, 124, 128).²⁹

Borges, o personagem-autor da carta-resposta, usa o nome “Borges”, da última citação acima, como símbolo da figura do leitor, do mesmo modo que “Vogelstein”, simboliza o autor. O personagem Borges criado por Verissimo é uma figura-símbolo, um Borges essencial, carregado de elementos da sua própria escrita. “Não confunda o autor com os personagens” (p. 107), alerta-nos Borges, o personagem. Este Borges de Verissimo é, como o Dupin de Poe, uma máquina de pensar. Mais que isso: é uma máquina de pensar a Biblioteca, de conectar e fazer interagir textos; é uma máquina de ler, aquilo que chamamos leitor ideal.

Dessa forma, o leitor-ideal Borges vai nos servindo de guia, ensinando-nos a ler, indicando-nos as pistas largadas *distraidamente* pelo autor Vogelstein. Numa brincadeira metalingüística, o autor Verissimo nos revela as técnicas usadas para camuflar as evidências deixadas pelo autor do romance policial. Numa visada em retrospecto, as pistas estão todas lá. Não vemos o pergaminho, distraídos que estamos pelo escaravelho. Somente em retrospecto nos damos conta. Como numa imagem subliminar, desenhada para esconder figuras que, uma vez enxergadas, tornam-se óbvias. Os dois exemplos da leitura que Borges faz para descobrir as identidades do assassinado e do assassino ilustram bem essa técnica. Bem no começo de seu relato, Vogelstein fala de sua infância, da separação precoce de sua mãe, da tia que o criou e o trouxe, criança, para o Brasil.

Eu deveria estar dedicado às minhas traduções e aos meus livros em vez de *me especializando em dosagens de calmantes para uma velha imprestável*. Ir para um asilo foi a sua maneira de me libertar da minha gratidão e outro modo de me proteger. Tia Raquel me protegeu demais durante toda a vida.

Talvez temesse que eu tivesse herdado a credulidade fatal da sua irmã, Miriam, minha mãe, que morreu num campo de extermínio na Polônia, depois de ter sido entregue à Gestapo pelo seu “protetor”. Tudo o que sei sobre a minha mãe foi tia Raquel quem contou. Os seus cabelos vermelhos, a sua pele muito branca, o seu coração inocente demais. Na única fotografia que tenho dela, as três irmãs Vogelstein – Raquel, a mais velha, Sofia, a do meio, Miriam, a mais moça – aparecem numa mesa de calçada na Unter den Linden, em Berlim, na companhia de um homem. O “protetor”, segundo tia Raquel. *O monstro do qual nunca mais tivemos notícia*. Os quatro sorriem para a câmera. Minha mãe é a mais bonita das três irmãs. Está radiante em seu vestido de

²⁹ Todo este último capítulo está em itálico.

Este tema da vaidade já havia sido ilustrado no romance: “[...] não contara com a vaidade intelectual. Com uma força mais destrutiva do que todas as outras, conhecidas ou ocultas. Com a força mais terrível do Universo. O amor-próprio. Nossa paixão arrasadora por nós mesmos” (p. 106).

verão e chapéu de abas largas. *O homem usa uma manta de lã em volta do pescoço* e tem um braço sobre o encosto da sua cadeira. Com o outro, levanta um brinde ao fotógrafo.

Mas isso não tem nada a ver com a nossa história, Jorge (p. 17, 18, itálicos nossos).

Somente na leitura em retrospecto nos damos conta de que os pergaminhos envolviam vários escaravelhos brilhantes. No caso dos calmantes, nossa atenção é desviada para o amor da tia pelo sobrinho na figura da sua superproteção. O conhecimento no uso de calmantes por Vogelstein passa-nos despercebido; na segunda pista, o maior peso é dado à lembrança da morte da mãe, à descrição da fotografia, reforçadas pelas frases mentirosas “o monstro do qual nunca mais tivemos notícias” e a que inicia o próximo parágrafo, o que não nos permite perceber a pista para a verdadeira identidade do assassinado Rotkopf. Eis a leitura atenta feita pelo leitor ideal:

Não sei se “Vogelstein” ficou sabendo então que o monstro era o seu pai, ou se foi nesse dia terrível que sua tia Raquel lhe contou tudo. Joachim Rotkopf, ou como quer que ele se chamasse na época, exigira que a mais jovem das irmãs Vogelstein se livrasse do filho para ficar com ele em Berlim, onde era bem relacionado no novo regime e cuidaria para que nada lhe acontecesse. Miriam, a bela Miriam da fotografia na Unter den Linden tirada num dia de verão, preferira o amante ao filho. Você teve o cuidado de incluir o detalhe da manta de lã usada pelo amante de Miriam na fotografia, em pleno verão, e depois sublinhar que Joachim Rotkopf sentia muito frio, e mantinha um fogo aceso na lareira da sua casa durante o verão mexicano. Dizem que uma das características dos demônios é sentir sempre muito frio (p. 124, 125).

III.3. A biblioteca de Buenos Aires

Nestes trechos acima, o reconhecimento dos intertextos, a intertextualidade portanto, funcionou sub-repticiamente como a pista falsa, o escaravelho. O leitor ideal Borges nos mostra o que quis dizer quando afirma que a solução está no relato e não nos fatos. Veríssimo usa então uma imagem que permeia boa parte da obra de Borges – a da biblioteca como metáfora para o Universo³⁰. As pistas estão nos intertextos, as soluções estão sempre na biblioteca. Os intertextos funcionam como as pistas. Cabe ao leitor perceber a intertextualidade e solucionar o mistério, ao produzir o sentido. Não é à toa que boa parte do

³⁰ “O Universo (que outros chamam a Biblioteca) ...”. assim Borges inicia um de seus contos mais conhecidos, *A biblioteca de Babel*, que faz parte do seu livro *Ficcões*.

enredo de *Borges e os orangotangos eternos* se passa na biblioteca de Borges, a metáfora famosa do Universo. É ali, no centro das estantes invisíveis de Borges, que os dois personagens, enquanto conversam e passeiam pela literatura, tentam solucionar o mistério. E se, como já vimos, os textos referem-se não ao mundo designativo, mas já a uma cópia desse mundo, numa teia de referências, então

a intertextualidade se apresenta como uma maneira de abrir o texto, se não ao mundo, pelo menos aos livros, à biblioteca. [...] E essa é a única referência que importa nos textos literários, os quais são auto-suficientes e não falam do mundo, mas de si mesmos e de outros textos (COMPAGNON, 2001, p. 111).

Se assim é, a literatura criou o seu mundo próprio, rompeu com o real e a “intertextualidade é a própria literariedade, e que o mundo não existe mais para a literatura” (COMPAGNON, 2001, p. 111). Este tema, aliás, é uma recorrência na literatura de Luis Fernando Verissimo, certamente sob influência direta e assumida de Borges. Esta presença constante do escritor argentino no texto de Verissimo tanto pode acontecer sob a forma dos “temas borgianos” como por uma via bem mais nítida. Às vezes, esses temas podem aparecer trazidos pela explícita presença de Jorge Luis Borges como personagem. Como em *Borgianas*, um texto em que o autor vira personagem e se imagina jogando xadrez e dialogando com o escritor argentino, que lhe diz:

- Toda a experiência de vida de que eu necessito está nesta biblioteca – disse Borges, indicando a sala de espelhos com as mãos.
- Mas nós não estamos numa biblioteca, mestre – observei.
- Eu estou sempre numa biblioteca – disse Borges (VERISSIMO, 1994, p. 306).

Em *Borges e os orangotangos eternos*, temos novamente Borges e o autor brasileiro, dessa vez Vogelstein, a discorrer sobre o tema das bibliotecas, na penumbra das estantes do argentino.

Sabendo isso, saberemos o motivo do crime. Esperemos que Cuervo esteja, neste momento, cientificamente, procurando o documento desmoralizador de Rotkopf que o assassino não queria que fosse lido hoje, ou o documento de Johnson que Rotkopf ia desmoralizar. Embora eu desconfie...

Você parou de falar. [...] O seu gesto episcopal com as mãos abertas incluiu as estantes invisíveis à nossa volta, antes de você terminar a frase:

– ... que a solução esteja aqui. As soluções estão sempre nas bibliotecas (p. 67, 68).

Se as soluções estão sempre nas bibliotecas, elas só podem vir então sob o signo do intertexto. E este é precisamente o assunto que domina as conversas entre os dois personagens nas cenas estrategicamente montadas no centro da biblioteca de Borges, na qual Vogelstein, ao entrar pela primeira vez, buscará uma imagem no seu repertório e a chamará de “centro do labirinto”. Numa dessas conversas, os intertextos surgem nas figuras de

universos paralelos e de forças misteriosas que buscam expressão na palavra escrita.

– 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 e dominar. E que você e eu manejamos sem nenhuma licença especial, muitas vezes como crianças inocentes brincando com pistolas carregadas.*

– Ou facas afiadas.

– Ou facas assassinas. Temos o dom de colocar uma palavra depois da outra com coerência e criatividade, mas podemos estar servindo a uma coerência que desconhecemos e inventando verdades aterradoras. Escrevemos para recordar, *mas as recordações podem ser de outros* (p. 68, 69, itálicos nossos).

Neste trecho do diálogo, nos saltam duas constatações sobre o intertexto. A primeira, a sua vocação em servir de memória. Para que algo passe a existir, é preciso que vire linguagem, que faça parte, seja incluído na biblioteca. E cabe *ao autor* essa decisão *do que* recordar; do que será memória, ou do que, se não recordado, deixará de existir. Esta é a sua arma – a sua pistola carregada, a sua faca afiada. E esta arma tem o poder de decretar a existência ou o esquecimento; a vida, ou a morte.

A segunda constatação em relação ao intertexto, no diálogo acima, é a da incerteza em relação à autoria do texto. Como posso ter certeza de que o que escrevo é meu, como já nos preveniram Compagnon e, antes dele, Freud? Este é, aliás, um dos assuntos prediletos do autor Borges, sobre o qual podemos imaginá-lo, sua silhueta ao centro de sua biblioteca, a discorrer eternamente. Borges referia-se à literatura como uma obra única, uma grande biblioteca à disposição dos autores, que nada mais fariam que consultá-la e, consciente ou inconscientemente, referenciar-se continuamente a ela. Aos escritores, restariam consultá-la e

construir seus enredos, reencenando textos aleatórios. Borges insistia na figura do autor como um representante de todos os autores; num texto, como a possibilidade de todos os textos. Todos os textos nascem da combinação aleatória dos mesmos elementos, e são, portanto, em número finito de possibilidades. Ele cria então *A biblioteca de Babel*, que

existe *ab aeterno* [mas] não é infinita, todos os livros, por diversos que sejam, constam de elementos iguais: o espaço, o ponto, a vírgula, as vinte e duas letras do alfabeto. [...] ‘Não há, na vasta biblioteca, dois livros idênticos’. [...] A Biblioteca é total e que suas prateleiras registram todas as possíveis combinações dos vinte e tantos símbolos ortográficos (número, ainda que vastíssimo, não infinito), ou seja, tudo o que é dado expressar : em todos os idiomas (BORGES, 2001, p. 93, 95).

Esta imagem nos transporta diretamente a outro dos contos do volume *Ficções*. Em *Pierre Menard, autor do Quixote*, Borges propõe uma triste figura cuja ambição era a de abstrair-se o suficiente para encarnar o autor e, assim, ser capaz de combinar os mesmos elementos para fazer coincidir “palavra por palavra e linha por linha” com os usados por Miguel de Cervantes. Mas Borges chama a atenção para a quase impossibilidade da tarefa, num mundo que não é mais o mesmo no qual respirou Cervantes: “Não transcorreram em vão trezentos anos, carregados de complexíssimos fatos. Entre eles, para mencionar um apenas: o próprio Quixote” (BORGES, 2001, p. 60). Borges quer indicar também aquilo que já sugeriu Deleuze – a impossibilidade da realização da mesma leitura por mais de uma vez. A primeira leitura, a “leitura da inexperiência”, não é mais possível num mundo onde já existe a obra de Cervantes e toda a influência que gerou – todos os seus intertextos. Essa leitura já carrega as características de uma leitura em retrospecto, contaminada, já no nascedouro, pelas influências provocadas pelo autor Cervantes – pela sua obra e pelo seu nome.

III.4. Quartos fechados

Mas, em *Borges e os orangotangos eternos*, Verissimo joga com os intertextos de um modo a usar o repertório do leitor a seu favor, e faz um outro tipo de uso da técnica do escaravelho, desta vez pela criação de uma falsa expectativa: Vogelstein aproveita-se do previsível encantamento de Borges por um caso clássico de assassinato num quarto fechado, dessa vez ao alcance das suas deduções. Mas durante toda a narrativa, os autores, tanto Vogelstein quanto Luis Fernando Verissimo, usam referências retiradas da obra de Edgar Allan Poe. É a

isca, o escaravelho! O próprio título, *Borges e os orangotangos eternos*, remete-nos à idéia de uma relação do assassinato com a solução do conto de Poe. Um elemento a mais a reforçar esta idéia, o fato de o assassinato ter ocorrido durante o encontro de especialistas em Poe, remete-nos à solução do quarto fechado da Rua Morgue. Nós, leitores somos suavemente guiados a fazer esta relação natural. Cabe ao detetive Borges, ao leitor ideal Borges, a negação desta hipótese. A solução, o pergaminho, estava, sim, na biblioteca, mas em outro volume:

Não sei quando “Vogelstein” se lembra do “Big Bow Mystery”, a história do quarto fechado de Zangwill em que o assassino é quem arromba a porta e “descobre” o corpo. [...]“Vogelstein” já sabe o que vai fazer. A história desse quarto fechado será a de Zangwill, um mistério simples, bem mais simples do que o da rue Morgue, de Poe (p. 127).

Mais uma vez, a leitura em retrospectiva nos indicaria esta pista. Vogelstein escreve a Borges: “Escrevi para recordar e, como você viu, ou como viram para você, fiz um livro do que recordei – *com epígrafe e tudo!* Um livro dos nossos encontros, para você recordar também, Jorge” (p. 119, *itálicos nossos*). Olhando então para trás, olhando retrospectivamente para a epígrafe, vemos que a solução do mistério já havia sido anunciada, e com destaque, na epígrafe do texto de Vogelstein:

Unwin, cansado, lo detuvo.

– No multipliques los mistérios – le dijo. – Estos deben ser simples. Recuerda la carta robada de Poe, recuerda el cuarto cerrado de Zangwill.

– O complejos – replicó Dunraven. – Recuerda El universo.

Jorge Luis Borges.

“Abenjancán el Bojari, muerto em su laberinto”

Temos a certeza de que foi daí que Borges retirou a resposta para a solução do crime, por ter ele usado, no trecho da sua carta-resposta destacado acima, a referência a esta pista trazida pela epígrafe: “*um mistério simples, bem mais simples do que o da rue Morgue*”.

Com efeito, Vogelstein, no seu relato, deixa deliberadamente várias pistas sobre a técnica usada para o assassinato. Dois outros exemplos: numa das conversas na biblioteca de Borges,

o trio, Borges, Vogelstein e Cuervo brincam, completando uma citação ao texto de Poe, iniciada por Borges.

– Se for algum ponto que requer reflexão... – começou você.

Cuervo e eu continuamos a citação de Poe em uníssono, ele em espanhol e eu em inglês: – ...o examinaremos com melhor proveito no escuro.

Rimo-nos os três.

– “O Escaravelho Dourado” – disse eu.

Cuervo ficou chocado com o meu erro, depois de ter identificado a frase de Auguste Dupin tão prontamente. Você ficou apenas intrigado.

– Não, não – disse Cuervo. – “A carta roubada”.

– Claro. É que, não sei por que, “O Escaravelho Dourado” me parece mais pertinente a esse caso (p. 52, 53).

As insistentes lembranças ao *Escaravelho dourado* feitas por Vogelstein são algumas das pistas largadas por ele aqui e ali. Logo depois, ainda no mesmo encontro, há um novo “ato-falho” de Vogelstein, como que a confirmar o método do crime:

– Esperem – disse eu. – No conto do quarto fechado de Poe, “The Big Bow Mystery”, o assassino...

Mais uma vez eu tinha espantado Cuervo, agora trocando a história de Poe pela de Zangwill. Era ainda efeito da noite anterior.

– Você quer dizer no conto “Assassinato na rue Morgue”, do Poe... (p. 53).

Embora sob a desculpa do efeito da noite anterior, mal dormida, e a conseqüente ressaca alcoólica de Vogelstein, funcione como uma distração, o personagem Borges é capaz, na sua leitura retrospectiva, de compreender o recado, de entender que o ato-falho era, na verdade, uma mensagem enxertada no diálogo, a silepse de Riffaterre.

A imagem do quarto fechado, além de tudo isso, funciona muito bem como uma metáfora para a obra literária, aquilo que contém o sentido. Uma vez revelada a maneira usada pelo assassino para entrar ou sair do quarto, soluciona-se o crime. E a solução do crime desvela o sentido. O processo de investigação do crime funciona então como alegoria à busca silenciosa pelo sentido – há que se olhar as várias possibilidades, mas a investigação deve ser feita a

partir de uma hipótese de cada vez. Ou, como nos lembra Compagnon, “não é possível tudo ao mesmo tempo. Na pesquisa literária, ‘mais é menos’, motivo pelo qual devemos escolher. [dependendo da minha escolha], qualquer questão permite uma entrada satisfatória no sistema, e sugere todas as outras” (COMPAGNON, 2006, p. 26, 27).

III.5. De volta ao começo

É importante notar que a narração em primeira pessoa carrega consigo a noção psicológica de que o nosso personagem encontra-se em segurança. Sabemos que nada fatal lhe ocorreu ao cabo da sua aventura. Vogelstein escreve já de volta à sua Porto Alegre. Este detalhe é psicologicamente relevante, especialmente numa história policial. Sabemos que, o que quer que lhe tenha acontecido no curso dos eventos, ele sobreviveu. Todos os romances de Luis Fernando Verissimo carregam esta característica. Em *O clube dos anjos*, ele justifica essa escolha narrativa e faz o narrador explicitá-la. Sabemos que todos estão mortos, menos o narrador, o que o coloca em segurança: “Fui deixado para o fim justamente para isto, para escrever. Agora sei por que me pularam. Sou o recapitulador sagrado desta história estranha” (VERISSIMO, 1998, p. 60).

O primeiro parágrafo de *Borges e os orangotangos eternos*, em itálico, antecipa e revela muito sobre todo o ocorrido. Mas essas revelações só se tornam válidas olhadas em retrospecto. Se conhecemos o final, o culpado, entendemos a mensagem, as pistas agora claras diante dos nossos olhos. Lidas em retrospecto, como ensinava a escrever Poe, enxergamos as pistas, os sentidos, camuflados na primeira leitura, a “leitura da in experiência”, da qual nos fala Deleuze. Para uma leitura em retrospecto, o parágrafo ressurgiu, agora elucidativo. É a intratextualidade na sua forma mais imediata, o sentido produzido pelo ressurgimento do mesmo texto, lido agora mesmo, só que dessa vez reconhecendo-lhe um sentido – um sentido não percebido pela primeira leitura. Vejamos então este pequeno bilhete, o primeiro parágrafo do romance, e o que nos traz, lido em retrospecto.

Tentarei ser os seus olhos, Jorge. Sigo o conselho que você me deu, quando nos despedimos: “Escribe, y recordarás”. Tentarei recordar, com exatidão desta vez. Para que você possa enxergar o que eu vi, desvendar o mistério e chegar à verdade. Sempre escrevemos para

recordar a verdade. Quando inventamos, é para recordá-la mais exatamente (p. 13).

Na leitura em retrospecto, quando já sabemos quem é o assassino, e que as pistas foram entregues por ele mesmo através da carta, o texto principal que seguirá a este bilhete, somos capazes de entender o que o personagem-autor Vogelstein quis dizer por “*ser os seus olhos*”. Nada a ver com a cegueira física de Borges, mas com o fato de ter sido ele, Vogelstein, o único a presenciar o assassinato. Ao escrever “*para que você possa enxergar o que eu vi, desvendar o mistério e chegar à verdade*”, Vogelstein quer que Borges chegue, portanto, a ele mesmo, o assassino confesso. “*Tentarei recordar, com exatidão desta vez*”. Neste caso, durante toda a primeira leitura, tanto Borges, o personagem, como nós, leitores, acreditáramos que Vogelstein não conseguia ordenar os acontecimentos, pelo menos com precisão e certeza, por estar escandalosamente bêbado no momento do seu testemunho das condições do corpo do assassinado Rotkopf. Trata-se, aqui, de uma estratégia repetidamente usado por Verissimo para a prevalência de um estado de constante dúvida ao longo da nossa leitura. Em seu quinto romance, *O opositor*, o narrador nos repassa uma história, ouvida de um bêbado, quando estava sob efeito alucinógeno do chausca. Ele chega mesmo a avisar, na abertura do romance: “Não sei quanto desta história é da cachaça e quanto é do homem. O chausca aumenta a sensibilidade dos ouvidos” (VERISSIMO, 2006, p. 9); também em *O jardim do diabo*, um dos três finais propostos, talvez o mais interessante deles, propõe a loucura do narrador e a conseqüente inexistência (ou, pelo menos, inexatidão) de tudo o que foi narrado, delírios do personagem-narrador.

Mas agora, na leitura em retrospecto, sabemos que Vogelstein, o assassino, estava lúcido no momento do crime. Entendemos agora que, ao narrar os ocorridos, ao deitar em linguagem e organizar o caos, ele busca a exatidão.

III.6. “Escribe y recordarás”

Ao recordar, como vimos, Vogelstein tenta colocar a *sua* ordem no caos, narrar a sua versão dos eventos. Mas, além desse efeito, o conselho dado pelo personagem Borges vem também impregnado de sentidos. É uma mensagem que trafega em pelo menos duas direções. Na primeira delas, ao recordar, ao lembrar-me de outros textos, repasso estes textos anteriores

adiante. Produzo (e ajudo a manter), através da re-escritura, da colagens de textos já lidos, através destes intertextos, a memória da literatura. Num outro sentido, temos que recordar é também o ato de inscrever-se, de deixar algo gravado, que servirá, a partir de agora, de fonte para textos que virão.

Temos, portanto, duas equações. Na primeira, “escribe y recordarás” parece indicar diretamente “produza intertextos e forme memórias”. Assim, ao escrever, o autor produzirá o seu texto buscando-o em outros textos lidos. Ele assim passa adiante a memória da literatura e, como efeito deste ato, a mantém viva; e temos um segundo efeito: escreva e inscreva-se no rol da literatura, passe a fazer parte desta memória, que será, doravante, mantida pelos textos que o seguirão. Ao recordar outros textos, construo novos. Inscrevo-me assim como uma das fontes que eventualmente formarão os textos seguintes.

Pela análise dos recursos intertextuais trazidos por um texto, da maneira como este texto se alinha a outros, podemos também tentar enxergar a sua posição ideológica. Já nos perguntamos: quem falou mais? Quem ficou com a última palavra? Quem detinha a fala no clímax da cena? Agora podemos nos fazer a seguinte pergunta: a quem foi dada voz? A que outros autores (e, conseqüentemente, suas idéias), alinhou-se o autor do nosso texto? A leitura desse diálogo entre as diversas vozes de um texto, a sua polifonia textual, nos ajuda então a reconhecer as propostas ideológicas desse texto e a sua posição em relação aos textos em que se baseia. Assim como ocorre nos textos de Borges, que, pela presença constante do tema da literatura, alguns autores aparecem com frequência nos textos de Luis Fernando Verissimo. O próprio Jorge Luis Borges, Ítalo Calvino e Vladimir Nabokov aparecem, os três juntos, em pelo menos duas de suas crônicas³¹, nas quais conversam, claro, sobre literatura. Mas Borges é, de longe, a presença mais constante em seus textos. Aparte as idéias e as recorrências, o escritor argentino é presença constante nos textos de Verissimo, aparecendo de maneira mais explícita, como personagem mesmo. Em *Borgianas*, por exemplo, Verissimo dispõe, em poucos parágrafos, alguns dos temas mais frequentes na obra de Borges. Nesta crônica, aparecem também, juntos, Borges e Poe, os dois autores-temas de *Borges e os orangotangos eternos*.

³¹ As crônicas em que estes três escritores aparecem juntos são *Contículos*, uma minúscula crônica que faz parte da coletânea *Comédias da vida privada* (1994, p. 307) e *No céu*, crônica presente no livro *Banquete com os deuses* (2003). Nesta mesma coletânea, Borges aparece ainda na companhia do músico Benny Goodman na crônica *Jorge e Benny*.

Outra vez eu estava jogando xadrez com Jorge Luis Borges numa sala de espelhos, com peças invisíveis num tabuleiro imaginário, quando um corvo entrou pela janela, pousou numa estante e disse:

– Nunca mais.

– Por favor, chega de citações literárias – disse Borges, interrompendo sua concentração.

Tínhamos eliminado tudo do xadrez, menos a concentração. Protestei que não estava fazendo citações literárias.

– Há horas que estou em silêncio.

– Citando entrelinhas – acusou Borges.

– E mesmo – insisti –, não fui eu que falei. Foi um corvo.

– Um corvo? – disse Borges, empinando a cabeça.

– O corvo de Poe.

– Obviamente, não – disse Borges. – Ele falou em português. É o corvo do Tradutor (VERISSIMO, 1994, p. 305).

III.7. Final dúbio

Os contos policiais de Borges perfilam-se junto aos textos do policial de estilo clássico. Assim como nos contos de Poe, que trazem um detetive afastado temporal ou fisicamente dos eventos, desde *Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto*³², o distanciamento entre o detetive de Borges e os eventos do assassinato é propositalmente aumentado (a narrativa de Dunraven para as deduções de Unwin estão separados por anos dos eventos e do crime). O mesmo acontece com os contos que trazem don Isidro Parodi³³ como detetive. Neste caso, o afastamento que o detetive mantém dos casos em que trabalha não poderia ser mais forçoso. Borges e Bioy Casares criam o personagem-detetive e deliberadamente encerram-no numa cela de presídio onde cumpre pena. Os crimes são narrados a don Isidro que, por simples e solitária dedução analítica, bem ao estilo Dupin, chega à sua solução.

³² Conto policial acrescentado à segunda edição de *El Aleph* em 1952.

³³ As histórias que trazem este personagem-detetive foram escritas por Borges em parceria com o amigo Adolfo Bioy Casares, sob o pseudônimo Honorio Bustos Domecq. São quatro os livros lançados sob este pseudônimo: *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), *Duas fantasias memoráveis* (1946), *Crônicas de Bustos Domecq* (1967) e *Novos contos de Bustos Domecq* (1977). O tom parodístico dos textos não é em nenhum momento escondido pela dupla, a começar pelo nome do protagonista, Parodi.

Uma das características que vão opor o romance noir às narrativas policiais clássicas é que, no noir, não existe aquela verdade final, absoluta e inquestionável. Não há a interpretação categórica e indiscutível imposta pelo detetive. Ao contrário, é normal que, ao longo da narrativa, outras propostas e possibilidades apareçam e será dado ao leitor a chance para o preenchimento dos espaços vazios, para a escolha ou definição de qual solução é a mais pertinente à sua leitura. Assim como ficará com o leitor o preenchimento, ou o molde das características psicológicas e emocionais dos personagens. Isso porque o romance noir vai se preocupar menos com essas definições do que com as descrições da ação. E é pelas ações e opções que tomam os personagens que podemos conhecê-los. Trata-se de uma literatura já descolada do clima positivista que regeu as primeiras histórias policiais clássicas. Uma literatura que presente e se aproxima da consciência de que tem um papel relativo, num mundo de verdades relativas. Os romances de Luis Fernando Verissimo aproximam-se, assim, dos romances noir americanos, mas mais especialmente pela constante opção que faz pelos finais dúbios.

Já em *O jardim do diabo* (1988), há três finais narrados pelo personagem-escritor. As três versões são separadas por uma pausa, enquanto ele imagina uma nova solução para a história que escreve. Ele então solta a interjeição “ou então.” e, logo depois, quando pensa numa terceira versão, talvez a da sua preferência, vem de estalo um “ou então. Ou então!”. Este recurso é uma recorrência dentro deste romance e acontece a todo tempo no texto do personagem-escritor. Trata-se de uma estratégia com dupla intenção. Ilustra a confusão mental do personagem Estevão enquanto escreve, mas funciona também como uma forma de demonstrar o *modus operandi* do autor na sua escrita, de expor e discutir, portanto, a literatura nos seus bastidores.

Em *O clube dos Anjos* (1988), há o final descrito pelo personagem-narrador, no qual ocorrerá o último jantar, o seu jantar, com o seu prato – a sua vez de morrer, portanto. Mas a última frase do romance, “Daniel, chega!”, também uma recorrência durante todo o texto, interrompe as idéias do personagem e conecta-se com o capítulo inicial que nos alerta que tudo aquilo não passou de uma história inventada pela mente inquieta e desorganizada do narrador. Embora o autor faça, logo de cara, este alerta, a leitura a partir dali nos distrai da dica. A estratégia de colocar o personagem num cenário realista (“Fomos vistos. Lucídio existe. Juro. Pergunte na loja” [p. 11]) nos distrai da confissão prévia (“está claro que o culpado é sempre

o mesmo. Não é preciso olhar a última página, leitor, o nome está na capa: é o autor” [p. 9]). Pensamos no autor real, no Luis Fernando, e não nos damos conta de que já estamos no texto produzido pelo personagem Daniel. A discussão filosófica é do personagem. Daniel é, portanto, o assassino, mas de seus personagens e os assassinatos em série não existiram senão na sua narrativa. Mas aqui, de novo, fica-nos a dúvida interpretativa.

Em *Borges e os orangotangos eternos*, este final dúbio vem pela exploração de mais uma recorrência borgiana – a eterna brincadeira de juntar, misturar e nivelar informações históricas, documentais e científicas com ficção. Da mesma maneira que, para Borges, a realidade não é confiável, não devemos, nós, leitores, acreditar em tudo o que ele escreve. Em seus contos, Borges não traçou fronteiras entre o mundo real e o ficcional, numa espécie de fusão de níveis de realidade. Nunca sabemos quando as informações, dados, documentos e personagens de um mundo invadem e passam a conviver e a fazer parte do outro. É conhecido o método borgiano de citar autores, textos, personagens e fatos verificáveis, para em seguida misturá-los aos fictícios. Estes últimos acabam por agregar uma espécie de aval historiográfico, aumentando-lhes, junto ao leitor, a sua “credibilidade”. Assim, escreve o personagem Borges ao final da sua carta-resposta a Vogelstein:

(Temos, todos, a vocação de conjuradores. Johannes Trithemius, famoso criptógrafo da época de Maximiliano I, inventou um historiador antigo chamado Hunibaldo para dar credibilidade a algumas das suas teses sobre o passado alemão. Foi tão convincente que Hunibaldo chegou a ser incluído numa edição da Enciclopédia Britânica como se tivesse mesmo existido, até que descobriram o engano e o purgaram na edição seguinte. Johannes Trithemius é o meu ídolo. Tentei, mas não consegui colocar uma das minhas falsas figuras históricas ou autoridades inventadas numa enciclopédia nem por dez minutos.) (p. 132, 133).

Não ficamos sabendo, a não ser que pesquisemos, a que nível esta história e este personagem pertencem – se à realidade histórica ou se ao mundo ficcional³⁴. Logo após, sutil e aparentemente, esses dois níveis de realidade fundem-se quando o personagem ficcional Borges põe-se a relatar sobre o destino do personagem histórico Borges.

Termina assim [a história que você me pediu para terminar]: “Vogelstein” em Porto Alegre, feliz por finalmente ter provocado uma resposta minha. Eu e “Borges”, interrompendo nosso trabalho no Tratado final dos espelhos,

³⁴ Johannes Trithemius, nascido Johann Heidenberg criptógrafo e escritor alemão, viveu. Nasceu em 1 de fevereiro de 1462 e morreu em 13 de dezembro de 1516. É mais conhecido pelo seu trabalho de invenção da estenografia.

viajando para Genebra, onde morreremos no ano que vem. Ou eu morrerei. “Borges” provavelmente sobreviverá para assombrar Buenos Aires por mais alguns anos e desaparecer aos poucos, como outros mitos a meu respeito (p. 133).

III.8. El cuervo

Borges e os orangotangos eternos traz um personagem-detetive Borges que, como o Dupin de Poe, busca a solução sem sair de sua biblioteca. Nos seus contos policiais, Borges parodia a estrutura das histórias arquitetadas por Poe. Essa influência está por toda parte nesse pedaço da obra de Borges, que não a escondia. Já no conto *Abenjancán el Bojari, muerto em su laberinto*, que traz, como já vimos, a estrutura dos contos policiais clássicos, temos que o personagem que relata a história chama-se Dunraven, uma referência gráfica e sonora não muito disfarçada ao poema mais famoso do criador de Dupin – *O Corvo, The Raven*. Em *Borges e os orangotangos eternos*, Luis Fernando Verissimo por sua vez cria o personagem do policial Cuervo. Além de ser o amigo que traz a Borges os casos a ser decifrados, compondo a clássica dupla do detetive, o personagem é também usado como o representante do homem ocidental, com seu raciocínio científico lógico, sua dificuldade em lidar com outra possibilidade para a realidade senão aquela que traga suas bases na ciência moderna. Por isso, o investigador Cuervo prefere o caminho da averiguação do lado de cá do mundo real, aquele que, segundo o personagem Borges, não é capaz de produzir o resultado, a elucidação. O racional Cuervo se enerva com as elucubrações de Borges e Vogelstein. As respostas (portanto o sentido) está, para estes, sempre na biblioteca. Quando a racionalidade não dá conta na busca por resultados, só então Cuervo costuma apelar para o raciocínio fantástico de Borges, como um desenganado que, às vésperas da morte, dobra-se para os misticismos e as feitiçarias que dizia não acreditar. Cuervo, que “não era um ficcionista” (p. 31), limitava-se a escritos técnicos, mas era um estudioso de Poe. Mas, em *Borges e os orangotangos eternos*, a racionalidade científica do policial Cuervo não é suficiente para solucionar o crime. Somente as possibilidades improváveis da ficção, da biblioteca, foram capazes de dizer o que aconteceu na cena do crime. É por isso que, para os escritores Borges e Vogelstein, a diversão está em pensar nas histórias que poderiam ter sido, ao invés da possibilidade única do fato real. As predileções de Borges em misturar e fazer conviverem fatos históricos e ficcionais apontam para a criação destas versões – aquelas que não foram; mas poderiam ter sido!

Cuervo, ao não perseguir as possibilidades ficcionais, inspiradoras do crime, não foi capaz de solucionar o caso. Por isso, o personagem Borges encerra, com a resposta famosa do corvo às angústias do personagem do poema de Poe, a sua carta a Vogelstein:

E não resisto à tentação de dar a última palavra desta história, se você me permite, a Cuervo. Indagado sobre a possibilidade de o caso ser reaberto se aparecesse, por exemplo, uma confissão por escrito, mesmo romaneada, disse el Cuervo: Nunca más (p. 133).

III.9. Modalidades intertextuais

Verissimo parece concordar com o perfilamento dos textos policiais de Borges junto aos contos da narrativa clássica. No início da sua narração, Vogelstein lembra que enviara a Borges, numa de suas [Borges] cartas que nunca obtiveram resposta, um “estudo comparativo, em inglês, das suas histórias policiais e as histórias de Auguste Dupin, do Poe” (p. 22). Em seguida, neste mesmo parágrafo, o texto toca em duas outras modalidades de intertexto. São exemplos de formas de estilização³⁵ e de colagem: “[...] as três histórias ‘borgianas’, misturas de plágio e homenagem, que lhe enviei, depois de também tentar, inutilmente, publicá-las. A *cola* grotesca não tinha sido esquecida” (p. 22). Esta *cola* de que fala Vogelstein, rabo em espanhol, é como o personagem Borges se refere às modificações na estrutura do texto original que um ainda jovem Vogelstein havia feito ao traduzir um conto de um, para o desinformado tradutor, desconhecido Borges. Vogelstein narra esta história num parágrafo de curioso caso intratextual.

Achei o conto ruim, sem emoção e confuso. No fim não ficava claro quem era o criminoso, o leitor que deduzisse o que quisesse. Resolvi melhorá-lo. Apliquei alguns toques tetricos à moda de Poe à trama e um final completamente novo, surpreendente, que desmentia tudo o que viera antes, inclusive o relato do autor (p. 18).

Numa leitura em retrospecto, este pequeno parágrafo aparece revelador. Configura-se numa resumidíssima narrativa do enredo geral de *Borges e os orangotangos eternos*, e mais uma pista para os eventos que viriam pela frente.

³⁵ Para Sant’Anna (2004, p. 36), a estilização equivale à técnica que se usa ao se compor um texto. Deste uso, obtém-se os efeitos da paródia, quando o texto produzido vai em sentido oposto ao texto parodiado; ou o efeito da paráfrase, quando o sentido de ambos os textos é o mesmo.

Por conta dessa tradução, um ultrajado Borges e o jovem tradutor Vogelstein iniciam uma rápida troca de correspondências onde são usadas várias modalidades intertextuais. Na sua carta, Borges reclamava de um “solerte brasileiro, armado de incrível arrogância, atacando textos indefesos e deixando-os irreconhecíveis” (p. 19). Um ainda desinformado, e agressivo, Vogelstein, na sua resposta, lista mais duas modalidades de intervenções intertextuais: “longe de me ver como um *mutilador traiçoeiro*, me considerava um cirurgião plástico empenhando em pequenas *intervenções corretivas*” (p. 19, *itálicos nossos*). Finalmente Borges envia a sua resposta final, mais uma modalidade intertextual, ao dizer que

minha [Vogelstein] imprecisão anatômica era alarmante. Em vez de mexer na cara do seu texto, eu lhe acrescentara um rabo, “una cola” grotesca. Um desenlace que transformava o autor no pior vilão que uma história policial pode ter: um narrador inconfiável, que sonega ou falsifica informações ao leitor (p. 19, 20).

Novamente, Verissimo deixa caída uma migalha de pão, uma discreta pista na forma de um trecho premonitório do que seria o restante do enredo pela narração de Vogelstein, o nosso narrador inconfiável. Na nossa leitura em retrospecto, podemos agora ver que é exatamente esta estrutura e esta direção que tomará a nossa história, o enredo de *Borges e os orangotangos eternos*.

Luis Fernando Verissimo aproveita *Borges e os orangotangos eternos* para explorar várias modalidades intertextuais, desde a tradução, como vimos, o plágio, as colagens. Mas ele vai adiante e expõe uma outra modalidade intertextual, que ocorre sob uma forma muito mais abrangente – a das influências que uma cultura pode exercer sobre outras. Essas influências, levadas pela língua e pelas produções artísticas e culturais teriam como efeito uma penetração cultural, caminho eficiente para a ascendência econômica. Assim Rotkopf, o assassinado, resume uma das suas teorias:

Na história das relações da Europa com o Novo Mundo, era difícil saber quem estuprara quem. E era da carcaça do gótico abandonada na América que tinha nascido o surrealismo europeu, ou a resposta européia para o surrealismo inconsciente do Novo Mundo. Para Rotkopf, o verdadeiro Poe era o Poe traduzido por Baudelaire, ou o Poe resgatado dos bárbaros para revitalizar a vanguarda européia (p. 24, 25).

Numa outra modalidade intertextual, em uma alegoria, certamente exagerada, às colagens de que nos fala Compagnon, o personagem Borges conta-nos uma história que ilustra as técnicas usadas para a produção de textos na enorme biblioteca do rei da Boêmia no século XVI.

Tiravam livros das estantes de olhos fechados, abriam numa página qualquer e escolhiam uma linha sem olhar, copiando-a em seguida. O processo se repetia até que completassem um parágrafo com razoável coerência, ou com uma incoerência promissora para ser interpretada. Você se lembrava de fazer o mesmo na biblioteca do seu pai, aquele outro rei da Boêmia, e de acabar com histórias maravilhosas, em que duendes conviviam com tribunos, prostitutas citavam Descartes e baleias brancas subitamente emergiam no pampa (p. 74, 75).

Se pudermos confiar ou crer nesta confissão do personagem e transpô-la para o autor Borges, se a versão que Verissimo nos apresenta do autor é correta, por esta confissão acima, devemos a literatura de Borges aos intertextos, à sua biblioteca, herdada do pai. As *soluções* estão sempre nas bibliotecas!

Boa parte dos diálogos levados na biblioteca de Borges transcorre por conta das elucubrações feitas pela dupla para tentar chegar à solução do mistério do assassinato no quarto fechado argentino, e à identidade do assassino. E, como as soluções estão sempre nas bibliotecas, é pelos intertextos que os nossos detetives vão serpentear. Na verdade, o assassinato funciona para os dois como um mero pretexto para essas conjecturas. Desde o começo, eles estavam muito mais interessados em tatear versões, inventar as diversas histórias que poderiam ter sido – em produzir ficção! “Éramos uma dupla de escritores e decifradores de universos, simples e complexos” (p. 50). Assim, em meio a tentativas de encontrar a solução por meio de supostas mensagens deixadas pelo reflexo do corpo do assassinado no espelho de seu quarto, eles se metem a fantasiar e a produzir versões do que poderia ter sido. E, por meio dessas versões possíveis que vão sendo apresentadas ao leitor, somos levados a acompanhar o processo de leitura da dupla, a perceber o *como* da leitura – as diversas possibilidades apresentadas no nosso percurso pela busca do sentido.

E aqui eles nos mostram por que este sentido está na biblioteca. É dali, daquele ambiente sinuoso onde possibilidades múltiplas se nos apresentam, do labirinto, que os autores vão desencravar os seus próprios textos. Voltemos à penumbra da biblioteca de Borges. Nossos personagens conversam sobre “histórias misteriosas, com alusões falsamente eruditas a ritos

obscuros, como Poe... e como Borges”. Na mais longa cena ali, o assunto intertextualidade domina os diálogos. Nossa dupla está em plena “investigação”:

Você:

– Sempre se pensou que o *Necronomicon*³⁶ fosse pura invenção de Lovecraft, que gostava de histórias misteriosas, com alusões falsamente eruditas a ritos obscuros, como Poe.

Eu:

– E como Borges.

[...] o próprio Lovecraft duvidava da espontaneidade da sua criação.

– ou seja, Lovecraft não estava inventando nada. Intuíra uma verdade e a revelara sem querer.

– Ou inventara a verdade.

[...] Ou Poe também fora usado pelas entidades ocultas para se manifestarem em palavras (p. 66).

Podemos notar aqui os intertextos em plena atuação. Estes trechos do diálogo nos expõem algumas das diversas maneiras como os autores apropriam-se dos textos alheios, ou, mesmo, são apropriados por estes. Através da combinação das lembranças e da recuperação de outros textos, forjam-se os novos. Autores lidos por mim, trechos armazenados. E estes autores são agora as minhas “entidades ocultas”. Ocultas, porque, às vezes, inconscientes em mim, os meus textos carregam adiante o discurso do outro. Acabo por produzir, assim, a memória da literatura.

Mais adiante, no mesmo diálogo, somos lembrados da necessidade do reconhecimento do intertexto, ou seja, da produção da intertextualidade como forma de desvelar os sentidos do texto.

– [...] sua obra trazia referências veladas aos terríveis nomes mortos.

– Os dois usariam o mesmo código esotérico. Ou teriam, por acaso, tropeçado no mesmo código e destampado um ninho de significados ocultos.

³⁶ O *Necronomicon*, ou *Livro dos nomes mortos*, ou *Livro de invocação de demônios* é citado aqui e ali na obra do americano Howard Phillips Lovecraft (1890-1937). Lovecraft usa a estratégia de creditar a sua autoria a outra pessoa, Abdul alhazred que o teria escrito pelo século VIII da era cristã. Em seu poder estaria a última cópia existente. Trata-se da mesma estratégia de imbricação entre o real e o ficcional usada constantemente por Borges.

- Lovecraft podia, claro, também estar inventando esta sua ligação secreta com Poe, a quem admirava, e até imitava.
- Ou Johnson pode ter provas de que os dois eram, mesmo, intérpretes, voluntários ou involuntários, de uma mesma linguagem cifrada (p. 67).

Expressões como “referências veladas”, “código esotérico”, “significados ocultos” e “linguagem cifrada”, aparecem aqui como substitutos para os intertextos e a sua ligação com a produção de sentidos. Uma vez “decifrados” estes intertextos, “intertextualizados”, passam a produzir ou, pelo menos, ajudam na produção do sentido.

Numa outra incursão pelas bibliotecas alheias, um outro diálogo ilustra bem a mecânica do serpentear dos intertextos através dos tempos:

- Sir Thomas Browne, um magnífico louco do século XVII e um dos meus autores favoritos...
- E o autor, por sinal, do texto que Poe usa como epígrafe de “Assassinato na rue Morgue”... – disse Cuervo.
- E que, por sua vez, é uma tradução de um trecho da vida do imperador Tibério escrita em latim por Suetônio... – acrescentei eu, encerrando nosso pequeno minueto de erudição, para a satisfação geral (p. 56).

Nesta rápida viagem pela história literária, vemos novamente aqui a intertextualidade alinhada à noção de erudição. Mas este diálogo esboça, especialmente, como a passagem dos textos, na carona dos intertextos, se dá – através das obras e do tempo. O diálogo ilustra ainda como é mantida a memória da literatura, como os autores e os textos decidem quais obras permanecerão. A longevidade de uma obra é, aqui, definida pelos deuses, por trás dos deuses, que movem os jogadores, que movem as peças...

Finalmente, temos os intertextos na figura do nosso título, nos *Orangotangos Eternos*. Esta figura estaria representando a recorrência borgiana do autor único e da quantidade imensa, mas finita, das possibilidades aleatórias da criação dos textos pela eternidade. Do jogo que distraidamente jogam os textos entre si. Estamos novamente na biblioteca de Borges, quando ele propõe a origem da figura do orangotango eterno na literatura.

- Foi John Dee o primeiro a falar no Orangotango Eterno... [...] munido de uma pena resistente, de tinta que bastasse e de uma superfície infinita, acabaria escrevendo todos os livros conhecidos, além de criar algumas obras originais. Estas de qualidade duvidosa, pode-se imaginar. [...]

– Lovecraft sendo um notório exemplo moderno do Orangotango Eterno em ação, pois inventou uma verdade que já existia.

– Exatamente. É preciso não esquecer que, em 1585, a terrível criação de Herr Gutemberg já tinha mais de cem anos de existência, o livro se vulgarizara e o Orangotango Eterno tinha a seu hipotético dispor não apenas toda a eternidade, como tipos móveis, para brincar de juntar vogais e consoantes. [...] Quem pode nos assegurar de que não serei eu o Orangotango Eterno de John Dee, hein Vogelstein? Viverei para sempre e escreverei tudo o que foi escrito no mundo. Já escrevi uma boa parte, mesmo (p. 72, 73, 86).

Luis Fernando Verissimo e o seu *Borges e os orangotangos eternos* fazem a sua parte. Carregam adiante outros textos, outros discursos, mas deixam ainda uma última possibilidade. O título do romance indica, como vimos, que os intertextos, ao eternizarem-se uns aos outros, pelos intertextos, perpetuam também a literatura. Mas sugere também que ambos, não só os textos, mas também Borges (o autor), carregados por outras obras como esta mesma que acabamos de analisar, são feitos eternos. Porque este é o trabalho dos deuses, por trás dos deuses, por trás do Poe, por trás do Borges, por trás do Verissimo...

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciei a introdução deste trabalho com a afirmação de que houve um “aumento, nos últimos anos, da incorporação de recursos intertextuais nas obras artísticas”. Esta é uma frase retirada do projeto que fiz quando me candidatei a este programa. Aqui estou, quase dois anos após ter escrito esta frase, a repeti-la. Há, no entanto, uma diferença. Desta vez, coloco-me na posição de, ao mesmo tempo, também contestá-la. Não que ela seja equivocada. Continuo achando que a percepção é válida. Ocorre que ela é inexata, porque reflete uma noção incompleta e restrita da idéia de intertextualidade e do potencial dos intertextos. O que aconteceu nestes quase dois anos foi um movimento, um deslocamento, uma *modificação da minha percepção da noção*. Ou, até mesmo, ousou dizer, a *amplificação* dessa percepção. O passo adiante teria sido dado ao entender que de quase nada me serve a simples identificação da origem intertextual, do *hipotexto*. As questões que devo colocar-me são de ordem histórica, afetiva, política e ideológica e são as seguintes: para onde nos leva esse reconhecimento e por que razões houve essa escolha?

Os três capítulos principais que formam esta pesquisa foram produzidos na mesma ordem em que aparecem. Em primeiro lugar, foi na busca pelo entendimento da noção que conduziu esta pesquisa que descobri que o conceito de intertextualidade era mais amplo e abrangente e, como consequência, menos consensual do que supunha então. Que há mais no céu e na Terra! Sinto-me agora capaz de enxergar que os textos alheios sempre estiveram presentes nos escritos de outros. Que, embora as idéias inaugurais tenham partido das propostas de Mikhail

Bakhtin, o termo intertextualidade foi proposto em fins dos anos 60 por Julia Kristeva e, daí, passou por uma ramificação de definições. O simples emprego do termo, então, não é assim tão preciso. Penso ter conseguido, por conta da pesquisa, alargar um pouco o ângulo pelo qual vejo os textos que olho.

Por esta mesma razão, desconcertante foi também perceber até que ponto eu, quando escrevo, posso chamar uma produção textual de minha. Os modos pelos quais depreendo outros textos para montar o meu, a quase total falta de leme nos mecanismos atuantes da minha memória são, no mínimo, inquietantes razões para por em dúvida a minha, ou qualquer autoria. Bricolando-se uns aos outros, os intertextos eternos acabam por formar o que chamamos neste trabalho de *memória da literatura*.

“Diz-me com quem andas e te direi quem és”, diz o provérbio. Fui convencido, nesta jornada, que somos forjados e formados pelos intertextos com os quais cruzamos. São eles que passarão a fazer parte de nós, uns com mais força, outros com menor intensidade. É prudente, então, que atentemos para aquilo que deixamos que faça parte de nós o que nos dá forma. Contra alguns, é melhor que tenhamos nossas defesas alertadas. E esta é uma boa razão para considerarmos os intertextos.

Há, pelo menos, mais três boas razões para procurarmos os intertextos. Em primeiro lugar, podemos vê-los pelo conteúdo que carregam e repassam, pelo viés ideológico dos intertextos. Dependendo de como um texto se alinha em relação a outros textos, de como um autor se alinha em relação a outros autores, consigo então perceber as intenções políticas desse texto e desse autor. A segunda boa razão está no fato de que, ao olhar para os intertextos, o leitor adiciona à sua leitura um outro provável caminho, uma possibilidade a mais. Em vez de perguntar, portanto, “por que procurar os intertextos”, podemos parafrasear Calvino e responder definitivamente: “por que não procurá-los?”³⁷. Em terceiro lugar, mas não necessariamente nessa ordem, está o fato de que na intertextualidade, no reconhecimento dos intertextos, reside parte do Prazer do texto, da sua fruição.

³⁷ O original de Calvino vai assim traduzido: “A única razão que se pode apresentar é que ler os clássicos é melhor do que não ler os clássicos”. CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

A idéia para esta pesquisa nasceu justamente dessa percepção intuitiva, de uma curiosidade afetiva pessoal. Sempre tive grande prazer em perceber, nas obras, os traços e rastros de outras obras incluídos ali pelos seus autores. Enxergar os reflexos e traços de outros textos no texto que leio causa-me uma sensação imediata de proximidade ainda maior com o texto lido. Durante a leitura, o texto ganha um estado de individualidade, fica mais parecido com uma mensagem pessoal, o que produz, como efeito, uma sensação de intimidade com aquela obra e de proximidade com o seu autor. Pensamos: “compartilhamos, leitor e autor, em algum momento, das mesmas experiências, das mesmas sensações, o que nos eleva a uma condição quase de irmãos. Sinto-me, eu leitor, um colaborador do texto que leio”.

Duas descobertas (pelo menos para mim) em relação ao nosso autor, Luis Fernando Verissimo: a primeira foi casual. Ao partir para a leitura de parte de sua obra – os seus romances – descobri que todos são policiais, além de terem sido escritos por encomenda. A revelação levou-me à pesquisa, bastante prazerosa, do gênero policial. Em relação ao gênero, deparo-me com outra informação preciosa. A literatura policial brasileira tem uma cara, uma identidade própria. A corrente da pesquisa guiou-me então, como forma de enxergar esse molde do policial nacional, aos textos de Rubem Fonseca, uma espécie de forjador responsável por essa cara. A segunda descoberta em relação ao nosso autor não foi tão prazerosa assim. Surpreendentemente (para mim, pelo menos), há pouquíssimos trabalhos de pesquisa sobre sua obra. Acho surpreendente porque tratamos de um dos autores mais conhecidos, vendidos, respeitados e sofisticados da nossa literatura contemporânea (para mim, pelo menos). Penso, por isso, ter, humildemente, contribuído, ao caminhar em direção oposta a um possível desencontro entre a pesquisa acadêmica e a literatura de um autor que tem sua imagem atrelada ao humor e cujo texto tem um enorme reconhecimento popular.

O policial, como qualquer gênero, é carregado e carrega adiante seus intertextos. Mas algo que parece destacá-lo de outros gêneros é a prevalência das referências vindas de dentro de obras afins. Os jogos intertextuais procuram restringir-se ao próprio gênero.

O texto de Luis Fernando Verissimo imbrica-se no de Rubem Fonseca naquilo que ambos carregam de sofisticação pela erudição, pelo uso constante das referências intertextuais e pela constante reflexão sobre a própria literatura e sobre o ato criativo. Essas características, em Verissimo, costumam vir camufladas pela aparente leveza ou descomplicação do seu texto. Em *Borges e os orangotangos eternos*, Verissimo alinha-se e carrega adiante o texto de

Borges ao assumir algumas das recorrências do autor argentino. Há o uso das metáforas do autor como Deus; da biblioteca ao mesmo tempo como a memória do mundo e como substituta do universo inteiro – a linguagem a dar sentido ao mundo; a literatura como uma obra única, os autores como usuários aleatórios dessa biblioteca; o uso de falsas atribuições a supostos personagens históricos, num nivelamento entre os mundos real e ficcional; a discussão, como em Rubem Fonseca, acerca da literatura e do fazer literário; a imagem do labirinto e de universos paralelos – versões do que poderiam ter sido.

Há também o uso de estruturas típicas do gênero policial como o capítulo-resumo, ao final da narrativa; um narrador inconfiável; as pistas aparentemente falsas largadas na narrativa que, numa leitura em retrospecto, confirmam-se como elementos para a elucidação do crime; a própria leitura em retrospecto; A investigação como metáfora para a busca pelo sentido no texto, assim como a situação do quarto fechado; o uso de um final dúbio – neste caso, Verissimo alinha-se aos romances noir americanos, com finais dúbios presentes em todos os seus romances.

A literatura policial de Borges alinha-se aos policiais clássicos. Verissimo, neste *Borges e os orangotangos eternos*, mira-se na estrutura dos policiais de Borges e de Poe, mas faz questão de manter-se livre para dialogar com todos os gêneros, como faz, aliás, em todos os seus romances. Nesta condição, ele fica solto para brincar e explorar as diversas modalidades intertextuais. Dessa forma, como Borges, Verissimo nos mostra que a biblioteca é o lugar para se buscar as soluções dos nossos mistérios.

Joseph Campbell passou a vida coletando mitos de todas as culturas e organizando-as para nos dizer que, aonde quer que fosse, até onde alcançasse, e sobre quase tudo, a grande aventura humana era, e é, sempre contada de maneiras muito parecidas. Como histórias que são perpetuadas através da linguagem, os mitos transportam-se e são carregados adiante por outros, como os intertextos. Em seu primeiro livro, Campbell propôs a figura do “Herói de Mil Faces”³⁸, uma espécie de arquétipo de todos os mitos. O Herói, para ele, é aquele que, por alguma razão, decide ou é levado pelas circunstâncias a partir. Como consequência dessa partida, ele vive uma aventura e retorna, transformado, de sua experiência trazendo uma mensagem. Por *transformado*, queremos entender que quem volta não é mais a mesma

pessoa. É um indivíduo diferente daquele que partiu. Algo aconteceu com ele no seu percurso, na sua jornada. Assim como a figura do Herói de Campbell, descubro, ao fim deste trabalho, que as experiências pelas quais passou o nosso herói foram transformadoras porque, na sua jornada, este herói viveu experiências pelas quais ainda não havia passado. Ele travou contatos. Esteve com pessoas diferentes das que ele conhecia na sua tribo. Vivenciou culturas que pensavam os seus problemas, muitas vezes os mesmos problemas que enfrentava a sua tribo, de ângulos inusitados. Estas experiências que o nosso herói traz consigo são os seus intertextos. E ele as repassará à sua tribo, percebendo ou não, porque elas fazem parte dele de agora em diante.

Este meu percurso foi feito nestes últimos anos. E foi essa minha jornada que tornou possível aquilo que chamei de amplificação da minha percepção. O que eu trouxe de volta está aqui na sua frente, sua leitura sendo concluída nestas últimas linhas. São estes intertextos que, tendo-me transformado, lanço agora adiante, na esperança de que transforme-se também em intertextos para outros...

³⁸ CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1988.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLEN, Graham. **Intertextuality**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2000.

_____. A intertextualidade e sua “dupla” origem. **Revista Pátio**, Porto Alegre, ano 4, n. 15, p. 21-24, nov. 2000/jan. 2001.

ARISTÓTELES. **A poética**. São Paulo: Abril S. A. Cultural, 1984.

ARRIGUCCI JR. Borges ou do conto filosófico. In: Jorge Luis Borges. **Ficções**. São Paulo: Globo, 2001. p. 9-26.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

_____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. São Paulo: Editora Hucitec/Annablume, 2002.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: Diana Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. p. 1-9.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

_____. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BAZERMAN, Charles. Intertextuality: how texts rely on other texts. In: Charles Bazerman e Paul A. Prior (Org). **What writing does and how it does it: an introduction to analyzing texts and textual practices**. New Jersey: Lawrence Earlbaum Associates, Inc., 2004.

BOILEAU-NARCEJAC. **O romance policial**. São Paulo: Ática, 1991.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. São Paulo: Globo, 1999.

_____. **Ficções**. São Paulo: Globo, 2001.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. In: Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas; textos escolhidos. São Paulo: Abril, 1983.

BRAIT, Beth. As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso. In: Diana Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. p. 11-27.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARDOSO, Fernanda. **Rubem Fonseca: violento, erótico e, sobretudo, solitário**, [200-?]. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/r00004.htm>>. Acesso em: 10 jan. 2006.

CARNEIRO, Flávio. **No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CARVALHO, Dimas. O trágico e o dramático em “São Bernardo”. **Famigerado #6**. disponível em <<http://www.famigerado.com/seis/dcarvalho.htm>>. Acesso em : 17 mar. 2009.

CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. São Pulo: Editora Ática, 2002.

_____. **Funções da linguagem**. São Paulo: Ática, 1987.

CHARTIER, Roger. **Formas e sentido**: cultura escrita: entre distinção e apropriação. Campinas: Mercado de Letras, 2003.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

_____. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DONATO, Hernani. O folclore se torna literatura. In: Regina Zilberman e Marisa Lajolo (Org.). **Um Brasil para crianças**: para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos. São Paulo: Global, 1988. p. 342-346.

FELDMAN, Carol Fleisher. Metalinguagem oral. In: David R. Olson e Nancy Torrance (Org.). **Cultura escrita e oralidade**. São Paulo: Ática, 1995.

FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e discursiva. In: Diana Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. p. 29-43.

FONSECA, Rubem. **O caso Morel**. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

_____. **Intestino grosso**. In: Contos reunidos. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

_____. **A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro**. In: Contos reunidos. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

_____. **Bufo & Spallanzani**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1991.

_____. **Vastas emoções e pensamentos imperfeitos**. São Paulo: Planeta De Agostini, 2003.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FREUD, Sigmund. **Lembranças encobridoras**. In: Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago, vol. III. 1 CD-ROM.

_____. **A interpretação dos sonhos**. In: Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago, vol. IV. 1 CD-ROM.

_____. **Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen**. In: Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago, vol. IX. 1 CD-ROM.

_____. **Uma recordação de infância de *dichtung und wahrheit***. In: Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago, vol. XVII. 1 CD-ROM.

_____. **O estranho**. In: Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago, vol. XVII. 1 CD-ROM.

_____. **Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico**. In: Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago, vol. XIV. 1 CD-ROM.

_____. **Dostoiévski e o parricídio**. In: Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago, vol. XXI. 1 CD-ROM.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos**: la literatura en segundo grado. Madrid: Taurus Ediciones, 1989.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1996a.

_____. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996b.

JAUSS, Hans Robert, et al. **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

JENSEN, Wilhelm. **Gradiva: uma fantasia pompeiana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

LEMOS, Cláudia T. G. de. A função e o destino da palavra alheia: três momentos da reflexão de Bakhtin. In: Diana Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. p. 37-43.

LOPES, Edward. **Fundamentos da lingüística contemporânea**. São Paulo: Cultrix, 1985.

MAIA, Eduardo. **O complexo de Hamlet**. Continente. Recife: junho 2006, ano VI, nº 66.

MARTINS, Luis. **Obras-primas do conto policial**. São Paulo: Ed. Martins, 1954.

NEVES, Inês Aguiar dos Santos. **O texto encarnado: afinidades de Jorge Luis Borges com a literatura policial, tendo como clímax uma leitura do conto “O evangelho segundo Marcos”**. 2005. 148f. dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2005.

ONG, Walter J. **Oralidade e cultura escrita: a tecnologia da palavra**. Campinas: Papirus, 1998.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: **Edgar Allan Poe: ficção completa, poesia & ensaios**. Organização e tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

_____. **Assassinatos na rua Morgue e outras histórias**. Porto Alegre: L&PM, 2006.

_____. **A carta roubada**. Porto Alegre: L&PM, 2007.

REIMÃO, Sandra Lucia. **Romance policial**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Literatura policial brasileira**. São Paulo: Jorge Zahar, 2005.

RIFFATERRE, Michael. **A produção do texto**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ROCHA, João Cezar de Castro. Literatura ou narrativa? Representações (materiais) da narrativa. In: H. K. Olinto e K. E Schøllhammer (Org.). **Literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio; São Paulo: Loyola, 2003.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTAELLA, Lucia. **Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo**. São Paulo: Paulus Editora, 2004.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. São Paulo: Ática, 2004.

SOUZA, Olga Maria M. C. de. **A psicanálise e as letras**. In: Modernidades e pós-modernidades: literatura em dois tempos / Alexandre Jairo Marinho Moraes, organizador. Vitória: Programa de Pós-graduação em letras; Centro de Ciências Humanas e Naturais; UFES, 2002.

VAN DINE, S. S. **The great detective stories**, 1927. Disponível em: <<http://gaslight.mtroyal.ab.ca/vandine.htm>>. Acesso em: 8 jun. 2009.

VERISSIMO, Luis Fernando. **Ed Mort e outras histórias**. Porto Alegre: LPM, 1987.

_____. **Comédias da vida privada: 101 crônicas escolhidas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.

_____. **O clube dos anjos**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

_____. **Banquete com os deuses**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

_____. **O opositor**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

_____. **O jardim do diabo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

_____. **A décima segunda noite**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 2004.