

2 O Romance policial

O romance policial constitui a apoteose do espírito analítico, no seu estado mais puro e a sua ideologia assenta em desordem reposta em ordem, ordem desvanecendo-se em desordem; racionalidade subjugada pelo irracional, racionalidade restaurada após a irrupção de acontecimentos perturbantes e irracionais".

Ernest Mandel

As origens precisas do surgimento do romance policial não podem ser demarcadas, apenas temos idéia de que tenha surgido no século XIX, em decorrência do desenvolvimento da indústria cultural, época em que o crime passa a ser vislumbrado como *esteticamente* interessante e passa a objeto de pesquisas. Com a criação do Detetive Dupin, Edgar Allan Poe cria a história de “raciocínio, um jogo para cérebros privilegiados”¹, assim chamada por se tratar de uma narrativa baseada na descoberta de um crime ou enigma, em verdade, um exercício de racionalização, pois as pistas e detalhes presentes à narrativa podem ser identificados por leitores mais atentos antes do final esclarecedor. Poe abre a possibilidade de surgirem, baseadas em sua escrita, novas perspectivas para o gênero, ainda que nem sempre diferentes do trinômio: crime-investigação-solução.

A aceitação do romance policial pelo chamado grande público foi imediata, as pessoas ficaram fascinadas pela possibilidade de desvendar um mistério, ou pelo menos entender todo o desenrolar que culmina com a conclusão da investigação, o encaixar de todas as peças do quebra-cabeças. O leitor só não quer a sensação de ter sido “deixado para trás” quando houver a resolução final.

De certa maneira, o sucesso de vendas destas histórias fez com que fosse criado um público cativo e, conseqüentemente, algumas regras e ingredientes “básicos” como: violência, a presença de detetives, mulheres fatais, linguagem cinematográfica e fartas doses de sexo.

¹ SODRÉ, *Teoria da Literatura de Massa*, p.80.

Os críticos sempre consideraram o gênero policial como “literatura menor”. Com o passar dos anos, essa noção foi sendo demolida por escritores como Nabokov, Borges, Bioy Casares, Rubem Fonseca, Cardoso Pires, Umberto Eco, para citar apenas alguns, que aderiram à narrativa policial, valendo-se dos ingredientes fundamentais – morte, mistério, suspense, enigma – em seus livros. Conseqüentemente, o público cativo de romances policiais é desafiado a seguir por uma escrita mais elaborada, enquanto os leitores da, assim chamada, “alta literatura” são intimados ao gênero pela possibilidade de uma escrita em diferença, por parte destes grandes autores. Segundo Muniz Sodré, o romance:

(...) passa a ser o discurso de representação do espaço e do tempo sociais: o personagem representará o sujeito colocado num espaço organizado em níveis diferentes e num tempo estruturado numa progressão passado, presente e futuro. Produzem-se aí duas funções do sujeito: o autor (o romance passa a ser *assinado*) e o leitor (indivíduo que compra e lê o romance)².

Valendo-se, também, desse interesse do leitor por um autor específico, o romance policial passou a ser encarado, por esses grandes escritores, como suporte para uma outra história, um mecanismo de escrita que permite inovações neste gênero clássico. Tornou-se uma narrativa mista: *mezzo* raciocínio / *mezzo* erudição.

O tema morte/crime tem sido cada vez mais explorado na ficção e, a partir do final do século XX, começa a fazer parte do nosso cotidiano globalizado; não há mais indignação ou impacto, ninguém mais se choca com cadáveres e tragédias, pois estes já estão presentes em nossas casas, através de filmes, jornais, revistas, reportagens de TV. As novas gerações encaram as histórias policiais clássicas como “impossibilidades”, como cristalizações de uma época em que tudo era mais leve, em que um estripador mudava os hábitos e a vida de uma cidade como Londres.

Hoje em dia, sentamo-nos em frente do televisor e a guerra está lá, ao vivo. Os possíveis medos e traumas não impedem que a vida continue, o perigo não vai mais ser suprimido da vida de ninguém. O caos ou a ordem, que o esclarecimento do crime restabelece, não têm importância em um

² Ibid., p. 80.

mundo globalizado, soluções locais não afetam mais a vida da comunidade como antes; como à época em que se reuniam os suspeitos em uma sala e, depois de algumas horas de explicações detalhadas por parte do cerebral detetive, o grande culpado era desmascarado, para logo em seguida ser punido.

Uma das “inovações” que permeiam os romances policiais atuais é uso do crime como recurso para denunciar violências e barbáries cometidas pela sociedade. Essa nova literatura policial apresenta, geralmente, um narrador em primeira pessoa, uma escrita ágil, urbana, sexual, contrapondo camadas sociais diferentes, e os preconceitos e abusos decorrentes desta divisão em castas. É um gênero extremamente imagético, que visa, como um de seus caracteres principais, remeter o leitor a linguagens semelhantes às usadas pelos telejornais, onde cenas de violência aparecem num crescente, sem pausas, só cedendo lugar no vídeo para outras cenas ainda mais espetaculares e/ou violentas.

Com isso, reforça-se a hipótese de estarmos vivendo uma época em que as formas de expressão convergem, tanto no cinema como na literatura, e a opção de recorrer ao argumento policial marca uma tendência que reúne dois fatores apontados anteriormente: a ação como indicador da narrativa e a busca da decifração de um enigma, de um crime.

A morte não é o ponto principal, e sim o mistério, o suspense. Os romances policiais contemporâneos acabam por exigir do leitor um percurso racional para a decifração de um enigma, estimulando-o a indagar sobre todos os acontecimentos, página após página, treinando sua capacidade de imaginação e investigação numa época em que a razão está em crise. Novas considerações sobre o gênero policial representam a oportunidade de se pensar, se lidar com variadas questões; é a abertura máxima do pensamento, a possibilidade de interrogar, de dizer que a dúvida é possível.

Nos dias de hoje, o desenvolvimento da linguagem, de equipamentos e de processos de tratamento da informação, assim como a releitura dos cânones e símbolos na área das artes, das ciências ou da geo-política (redefinição do Estado Nacional), tudo isso faz com que as noções, até então aceitas, do que seria “cultura de massa” tenham de ser repensadas. A aceitação da multiplicidade, em contraponto a dogmas e certezas, é uma das

marcas do fim do século XX e do início do XXI. Nesse contexto, o romance policial se impõe por (se) permitir a abordagem de questões fundamentais à sociedade dos dias de hoje, como: caos, violência, morte, espaço, ética, velocidade. A escrita aparece impregnada desse conceito de velocidade, através da concisão e da estruturação da narrativa que têm de acompanhar o ritmo destes dias - onde informações são passadas via celular e relógio – em que o leitor tem mais agilidade (menos tempo para gastar) e é ávido por imagens. A relação entre texto literário e linguagem cinematográfica se tornou mais estreita e, em consequência disso, as narrativas são cada vez mais imagéticas.

2.1

Cardoso Pires e seu modelo de romance policial

Cardoso Pires dá pistas sobre uma possível incorporação de noções “clássicas” e “modernas” acerca de romances policiais. Com isso, reestrutura e revitaliza um gênero, brincando com suas regras e subvertendo-as. Mostra-se ciente das transformações necessárias para a criação, em fins do século XX, de um novo tipo de literatura policial. Resta-nos tentar desvendar como isso se processou na construção de *O Delfim*.

O supracitado romance de Cardoso Pires muitas vezes é lido “apenas” como um livro policial. Partindo das definições anteriores, essa leitura é correta, pois a narrativa de investigação é uma das unidades mínimas postas em cena. O escritor peninsular simula os caracteres de um enredo policial, através de uma escrita que obriga o leitor à decifração do texto, à busca de pistas, à análise das situações e a participar desse *cassino* onde é, ao mesmo tempo, banca e jogador. Esta hipótese de leitura é correta porque é possível, mas, deve ser encarada como uma em um leque de múltiplas possibilidades. O livro não se esgota com esse tipo de “redução”, pois o escritor português criou uma obra camaleônica, cuja leitura é expansível a vários enfoques. Abrir mão de ler seus desdobramentos e centrar-se em um só ponto de análise acabaria por assassinar tudo que o livro apresenta. Não é o que pretendemos em momento algum.

Existe uma noção categorizada e categorizante sobre as coisas que estão sempre ocupando o mesmo lugar, seja ele físico, cultural ou psicológico. Esta é, segundo Bauman³: “uma visão da ordem – isto é, de uma situação em que cada coisa se acha em seu justo lugar e em nenhum outro”. O que faz de uma coisa aquilo que é, tanto a distingue quanto a separa de todas as restantes. No entanto, toda obra verdadeiramente original é regida por leis próprias, de tal modo que o que é correto para uma, pode ser equivocado quando transferido a outra. As obras diferem umas das outras, porque, dentro de uma mesma espécie (romance policial, por exemplo), cada uma delas tem características próprias que a individualizam (como no caso de *O Delfim*). Nesse sentido, o livro de José Cardoso Pires

³ BAUMAN, *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*, p. 14.

pode ser, também, considerado como um romance policial, visto que apresenta características pertinentes a este estilo literário. O escritor português sabe que leitores de romances policiais “clássicos” são, geralmente, mais atentos a tudo que ocorre no livro, são pessoas traquejadas na tarefa de buscar e decifrar pistas e é com esse atributo que o autor parece contar.

Uma concepção cristalizada do que seria um romance policial clássico apresenta a seguinte definição: “o assassinato deve ser esclarecido, e a justiça feita. Suas bases técnicas consistem na relativa insignificância de tudo, à exceção do desfecho final”⁴. As normas da narrativa policial não devem ser subvertidas sob o risco de, no lugar de se fazer diversão descompromissada, se criar o que alguns críticos chamam de *alta literatura*, porém elas podem ser adaptadas e é o que acontece com o livro de Cardoso Pires, onde tudo é significativo e o desfecho final do crime não é o clássico: punição aos culpados. É nesse aspecto que a subversão das regras chega ao ponto máximo.

Quanto às normas ou dogmas do gênero policial, W.H. Auden afirma que a história policial tem de comportar cinco elementos básicos: o meio, a vítima, o assassino, os suspeitos e o detetive. O teórico apresenta essas cinco noções, de flexibilidade pequena, como os elementos configuradores e necessários a um enredo policial clássico, que existem há um século e meio sem grandes variações, dos primórdios até hoje. Vamos considerá-las como possibilidades de aferição para o estudo de *O Delfim* como uma narrativa policial.

2.2 As Vítimas

Valendo-nos, para a análise, do conceito audeniano de vítima, temos a seguinte definição:

[a vítima] deve tentar satisfazer a duas exigências contraditórias. Deve suportar a suspeita de todos – o que implica ser ela uma personalidade negativa; e deve obrigar todos a se sentirem culpados – o que exige ser ela antes uma personalidade positiva. Quanto mais geral for a tentação de crime que ela suscita, melhor será; por exemplo, o desejo de liberdade é um motivo melhor que o dinheiro ou o sexo sozinhos.⁵

Na ressemantização que o romance de Cardoso Pires faz do gênero policial, as vítimas seriam, *a priori*, Maria das Mercês, mulher do engenheiro, e Domingos, o empregado cabo-verdiano. O golpe fatal no seio da família Palma Bravo é dado pela própria senhora, ao manter relações sexuais com o mestiço. O africano, em verdade mais “escudeiro” do que criado, é também um *produto* de Tomás Manuel. O serviçal, um ex-farrapo humano que teve a mão despedaçada por uma máquina quando trabalhava na indústria, foi restabelecido pelo casal (“adestrado” pelo marido e educado pela esposa). Essa recuperação, no entanto, aumenta o seu grau de dependência e servidão. Domingos tem como função principal cuidar dos animais de estimação do engenheiro: os cães e o carro (um Jaguar).

Com relação aos seus “pertences”, alguns dos lemas, ou palavras de ordem, de Tomás Manuel são: “para cabra e para mulher, corda curta é que se quer” e “vinho por medida, rédea curta e porrada na garupa”, assim iguala mulheres e animais que, junto aos criados, são propriedades do dono da casa. Não deveriam (empregado e esposa), sob hipótese alguma, engendrar a “morte”, como ruína, da mão que os alimentava. Na concepção dos Palma Bravo, um homem dá tudo menos os cães e os cavalos, símbolos de fidelidade e companheirismo, ou seja seres em que se pode confiar.

Maria das Mercês foi criada em colégio de freiras e, no romance, é representada como figura erotizada, sensual, que “aos onze já era mulher de

⁴ CHANDLER, *Matraga*, p. 94.

⁵ AUDEN, *Matraga*, p. 97.

corpo quase inteiro⁶” e, como parte do cerimonial de repressão à mulher, é acusada pelo marido de ser a responsável pela ausência de filhos do casal. Ela lê revistas francesas, assiste a paradas militares na televisão e tricota, enquanto espera o marido voltar das bebedeiras e das possíveis amantes. A “mulher inabitável” leva uma vida, sob determinados parâmetros, fútil, mas não se deve esquecer que vive o cotidiano típico das mulheres de seu nível social. Essas são as suas, assim chamadas, marcas de classe.

A senhora da Lagoa é um perfeito exemplo de vítima, se partirmos da definição de como esta deveria ser, segundo os supracitados critérios para construção de uma narrativa policial. É uma mulher, com desejos reprimidos pelo marido, vivendo em uma sociedade machista que, ao mesmo tempo que “libera” o engenheiro para o adultério, acaba por prendendo-a, cerceando seu espaço à casa. Para os habitantes da aldeia, Maria das Mercês era a mulher do engenheiro que ensinava um empregado a ler e cuidava dos outros, dando roupas velhas e remédios. Na visão da hospedeira e, muito provavelmente, na de outros habitantes da aldeia, a patroa de Domingos também era uma das vítimas de Palma Bravo: “também que idéia a do Engenheiro, desterrar a pobre da senhora num ermo daqueles.⁷”

O machismo reinante, visto como algo natural tanto por homens como por mulheres, parece aceitar o possível assassinato de Maria das Mercês como algo normal, pois, sob a ótica de uma sociedade conservadora, ela traiu o marido em sua própria casa e com um empregado. A “tentação” de transgredir, de tentar reviver, tanto pode ter sido motivada pelo aspecto puramente sexual como pelo rancor compartilhado por empregado e patroa em face do encarceramento e das humilhações constantes. *Grosso modo*, a senhora da Gafeira e seu serviçal preenchem os requisitos necessários propostos para as vítimas. Podem suscitar pena ou ódio. Podem ser culpadas ou inocentes em sua própria fatalidade.

⁶ CARDOSO PIRES, *O Delfim*, p. 60

⁷ *Ibid.*, p. 51.

2.3 Os Suspeitos

No desenrolar da narrativa, surgem revelações e conflitos que nem sempre são fundamentais para a decifração final, mas funcionam como desvios e contradições que obrigam o leitor a manter a atenção e o raciocínio apurados, para questionar se continua vivo no “jogo”. A definição audeniana de como devem ser construídos os personagens-suspeitos permite ao autor do romance descrevê-los e situá-los, pois as pistas e os indícios, para se confirmarem, têm de esmiuçar o comportamento e o histórico desses alvos da desconfiança, já que os suspeitos:

(...) devem ser culpados de qualquer coisa, pois agora que o estético e o ético estão em oposição, se são totalmente inocentes (obedecendo à ética), perdem seu interesse estético, e o leitor não lhe prestará mais atenção (...) o crime é o ato de deslocamento pelo qual a inocência se perde, e o indivíduo e a lei chegam a opor-se um à outra.⁸

O engenheiro, pela posição que ocupa e pela classe social a que pertence, sempre foi tido como arrogante e capaz de impingir as maiores humilhações aos habitantes da vila, visto tratar a todos como se fossem seus serviçais. Nas versões contraditórias sobre o crime cruzam-se a aspereza oficiosa do Regedor, a ingenuidade conservadora da hospedeira, as superstições do cauteleiro, apoiadas sempre em alegorias ou provérbios, mas todas parecem unidas pelo desejo universal de encarcerar, fazer cair, justificar, o “pior” dos Palma Bravo.

Em *O Delfim*, o engenheiro é culpado de vários crimes, geralmente cometidos em prol da manutenção do *status quo*. No entanto, o que faz dele suspeito único da morte da esposa é o fato de ser apresentado, durante toda a narrativa, como um homem rude, violento, cuja autoridade não pode ser questionada. Torna-se passível de culpa, principalmente, por seu machismo e pela idéia fixa de manutenção da “honra” dos Palma Bravo – que se desdobra na tentativa de manutenção de uma imagem inatacável que procura sustentar junto ao povo da Gafeira. São estes dois “crimes” que provavelmente o colocam na condição de suspeito do assassinato, são os elementos deflagradores.

⁸ AUDEN, *Matraga*, p. 97.

Além disso, a pergunta que permeia o romance, “onde está o engenheiro?”, corrobora a suspeita de o assassino ser o marido de Maria das Mercês, pois, segundo as definições sobre a narrativa policial, os suspeitos “devem ser culpados de qualquer coisa”, mesmo que seja sob o pretexto de manter o interesse do leitor, ou para justificar a fuga da cena do possível crime – não interessa se essa fuga ocorreu por culpa ou por vergonha.

2.4 Meio, assassino, detetive

As definições de construção do meio, do assassino e do detetive apresentam algumas diferenças, às vezes significativas, às vezes não, quanto ao modelo *audeniano*, pois, ao contrário do perfeito encaixe obtido entre prática e teoria, no caso da vítima e dos suspeitos, as três noções restantes são, funcionalmente, grandes adaptações das supracitadas prerrogativas, como poderemos ver ao entrelaçá-las ao enredo do escritor português. Com relação ao meio, Auden diz que:

(...) a narrativa policial exige uma sociedade fechada (...) que deve parecer inocente e se encontrar num estado de graça⁹, isto é, uma sociedade em que não há necessidade de lei, em que não existe contradição entre o individual estético e o universo ético, e em que, por consequência, o crime é um ato desconhecido que precipita uma crise (pois revela que um membro caiu e não se encontra em estado de graça). A lei torna-se realidade e, por um momento, todos devem viver sob sua sombra, até que o indivíduo caído seja identificado. Com sua prisão, a inocência é restaurada, e a lei se retira para sempre¹⁰.

A ação se passa numa pacata aldeia rural que vive da agricultura e da, ainda precária, indústria, às margens de uma lagoa. As duas mortes são os únicos acontecimentos significativos ocorridos em muitos anos e com capacidade para tumultuar um ambiente tão entregue à pasmaceira. Em face da definição dogmática do que seria o meio ideal para uma narrativa policial, tem-se o primeiro problema: a lei, pois ela está a serviço das necessidades/vontades do engenheiro, dono de tudo e de todos. O crime de certa forma desperta inquietação, fomenta discussões e comentários que a “lei” do patrão de Domingos não permitiria. Todos agora podem se expressar, ou seja, passam a viver “sob a sombra” da liberdade.

Em *O Delfim*, a sabedoria popular da Gafeira é apresentada através de uma certa permissividade em face das versões sobre o crime, pois o escritor-furão deixa as histórias serem contadas pelo cauteleiro, pela dona da pensão, pelo regedor, por quem as queira contar, aceitando-as, todas elas, como possibilidades, sem censuras quanto à verossimilhança. Com

⁹ O termo “estado de graça” parece utópico demais para ser empregado com relação à Gafeira, perderíamos muito tempo discutindo-o e esse não é um dos objetivos do trabalho.

¹⁰ AUDEN, *Matraga*, p. 96.

isso não elege uma única verdade. Se uma destas versões é escolhida, deve ser averiguada; se ela não se confirmar, volta à condição de hipótese. Cria-se um movimento constante de apropriação e descarte dessas histórias, na busca de uma possível solução para o mistério. No romance, o escritor-furão participa, quase sempre, apenas como observador das hipóteses levantadas, apropriando-se de algumas versões, rememorando e estabelecendo ligações e lendo-as, como escritor que é. Elas vão surgindo paralelas umas às outras e, com isso, são, todas, quantas forem, totalmente válidas e credíveis, forjadas que são por uma sociedade ingênua, mas nunca inocente. Através da leitura das versões e do discurso, nosso caçador acaba “caracterizando” o autor de cada uma delas. A versão rancorosa do cauteleiro e do Batedor, por exemplo:

“E o Infante também teve o fim justo. Preparou a cama, deitou-se nela. Foi ou não foi?”

“Grandessíssima cegada.”

“Já lá dizia o filho do enganado que quem muito fornicava acaba fornicado. E é o caso. A verdade está bem à vista.¹¹”

Por outro lado, o “viver” na Gafeira perpassa pela reprodução de uma história “oficial” e exemplar, que visa a manutenção de uma determinada ordem e também “assegura” fatos sobre determinadas situações, não dando, assim, margem à contestação. As pessoas ouvidas/interrogadas, pelo escritor-caçador, se apresentam como baluartes e esclarecedoras de uma verdade tida como absoluta. Cada versão apresentada possibilita a um personagem ocupar o lugar de detetive, que recolhe provas para atestar esta sua verdade-em-versão, buscando-as para comprovar suas teorias e não somente para a solução do que realmente aconteceu. Cada versão recheada de “provas e evidências incontestáveis” se superpõe à outra, o que faz com que o criador da última busque legitimar a sua, (re-)investigando o crime, porém só o escritor-furão apresenta mobilidade. A letargia da Gafeira impede a procura dessas provas legitimadoras, pois tudo que é contado só se sustenta pela aura de credibilidade que aparenta ter ou pela *verdade* de seu contador. A verdade deve ser descoberta sem a necessidade de se sair, por exemplo, do bar. As pistas surgem através da

¹¹ CARDOSO PIRES, *O Delfim*, p. 43.

troca de boatos. Quanto mais óbvia for a versão, mais próxima da verdade será para os habitantes da aldeia, pois assim não há necessidade do movimento, seja ele físico ou intelectual, pois o encaixe da história junto à não-necessidade de sair de um certo estado de inércia a tornam perfeita. Inércia pelo fato de que o esclarecimento do crime não interessa a ninguém, pois o objetivo de cada um dos personagens é convencer os outros de que apenas ele, verdadeiramente, é o possuidor da chave do mistério.

2.4.1 Assassino

O assassino é uma criação negativa, e todo assassino é então um rebelde que afirma o direito a todo poder. Seu patético reside em sua recusa a sofrer. O problema do escritor consiste em esconder o orgulho demoníaco do assassino aos outros personagens e ao leitor (...). Surpreender o leitor, quando a identidade do criminoso é revelada, convencendo-o de que tudo o que lhe foi contado antes sobre o assassino é coerente com este fato, constitui a pedra de toque da boa história policial¹².

Essas mesmas definições normativas para uma escrita policial apresentam a idéia de que todo assassino/criminoso é um rebelde, pois desafia as convenções, para fazer valer suas vontades, impor seu atos, por considerá-los mais importantes que as normas repressoras. O que torna a narrativa policial verossímil é a construção coerente do personagem-criminoso. O leitor pode não saber quem é o “culpado”, mas, desde o início, deve reconhecer/perceber, nos personagens, caracteres que indiquem um desvio de conduta qualquer. A preocupação de Tomás Manuel é centrada em sua própria imagem e na fixação de figurar nos livros ao lado de seus antepassados, que são muito mais emblemas de poder do que heróis legendários. Todo o dinheiro e tempo devem ser gastos nesse intento. O governo da lagoa pelos Palma Bravo não poderia acabar justamente na vez do engenheiro, pois para ele não se tratava de dinheiro, mas de dignidade, de manter o nome e o poder da família.

Tal pensamento fica claro através das palavras da Hospedeira sobre o delfim: “só Deus sabe a vida regalada que ele levava, se quisesse. A fábrica punha-lhe um *chalet* à disposição na Vila, mas isso sim, a lagoa cegava-o. E

¹² AUDEN, *Matraga*, p. 97.

tudo por causa daquela idéia de figurar nos livros.”¹³. Percebe-se, neste trecho, o desespero do marido de Maria das Mercês em face à própria derrocada, pois, em sua concepção, tudo o que foi construído/tomado por várias gerações não poderia ruir pela queda de um só homem.

Para o último dos Palma Bravo tudo é uma questão de respeito e tradição.

Cardoso Pires reafirma isso com o seguinte comentário: “mata-se o homem matando-se as imagens que o definem na vida social, e nesse sacrifício está sempre oculto um desejo de purificação”.¹⁴

NO *Delfim*, essa idéia é apresentada na narração do episódio sobre o Tio Gaspar que, ao ser *desonrado* pela filha fugitiva, mata o cavalo e o cão. Na verdade, a morte dos animais simboliza o assassinato da rebelde e funciona, também, como uma prova de força, que reafirma o poder do dono da casa sobre tudo e todos que possui, mas não deixa de ser também uma expressão de autoflagelação, lavagem da honra com o próprio sangue. A leitura/narração da história, feita pelo engenheiro, revela sua aprovação ao gesto do tio, pois, na concepção de ambos, esforços não podem e não devem ser medidos quando se trata de reafirmar a própria autoridade. Nesta mesma linha de raciocínio, o ato de violência contra dois símbolos máximos de fidelidade e devoção deve ser encarado como um ato de engrandecimento de um cavaleiro desde sempre digno. A tragédia, sob a ótica do senhor da Lagoa, se torna uma narrativa exemplar de glorificação, é o termômetro ideal para se medir a fibra de um homem. Uma outra leitura pode considerar o extermínio como a marca da impotência de um pai que não consegue ou não quer matar a própria filha. A morte dos animais *salva* o pai desonrado de um crime maior, além de manter a aparência de ordem em seus domínios, mas sua punição é interna, pois o dilaceramento ocorre na alma humilhada do assassino. Esta lenda serve de referencial para o *Delfim*, como um modelo de conduta e, principalmente, de barragem a transgressões em seu domínios. No entanto, esse tipo de episódio acaba por se tornar mais uma evidência da ferocidade e deslimite de Tomás Manuel quando se trata de defender sua honra. Essa linha de pensamento e conduta da família

¹³ CARDOSO PIRES, *O Delfim*, p.49.

¹⁴ Id., *E Agora José ?*, p.155

Palma Bravo transforma-se em mais uma evidência, que configura o engenheiro como o principal suspeito das mortes de Maria das Mercês e Domingos.

2.4.2 Detetive

Desde o início do romance, sabe-se das mortes, possivelmente criminosas, de uma mulher e de seu criado, mas nada se sabe do *que* ou do *como* efetivamente ocorreu, porque estamos sempre frente a versões contraditórias ou apenas diferentes, sobre o presumido crime. O caçador-escritor apreende essas versões, ouvindo personagens que têm histórias caricaturais ou mitificadoras, a respeito não só das mortes ocorridas na casa da Lagoa, mas sobre todos os assuntos pertinentes à Gafeira.

O narrador-furão também rememora histórias e episódios passados, depois tenta estabelecer relações entre os fatos que consegue lembrar e as versões que ouve. Ele une, corrige, (re)afirma esses dados. Na narrativa policial clássica, o investigador busca solucionar o crime; *no Delfim*, o narrador-autor não busca soluções, mas quer entender o que se passou, está interessado em saber “onde está o engenheiro?”. O problema é que este interesse acaba antes do fim do livro. Para ele, as versões são mais importantes que “a versão”. O escritor-furão acaba agindo como uma espécie de inquiridor, movido pela curiosidade típica dos escritores. Para a trama de Cardoso Pires ele é um personagem capital, pois é o que mais se aproxima da figura de detetive que, segundo as definições audenianas, seria aquele cuja tarefa:

(...) consiste em restaurar o estado de graça no qual o estético e o ético formavam apenas uma unidade. Como o assassino que causou a separação é o indivíduo esteticamente provocante, seu adversário, o detetive, deve ser ou o representante oficial do ético, ou um indivíduo excepcional que se encontra, ele próprio, em estado de graça. No primeiro caso, é um profissional; no segundo, um amador.¹⁵

¹⁵ AUDEN, *Matraga*, p. 97.

O narrador se nega, porém, a uma ação investigativa tradicional. Ele é o “leitor ideal¹⁶” de José Cardoso Pires porque quer saber como aquilo vai se desenvolver e, talvez, solucionar, mas não parece querer interferir em nada.. A grande diferença é que ele, ao contrário de todos na Gafeira, preferiu ser um não-autor: negando-se a apresentar sua própria versão, apenas promove o entrelaçamento das versões do povo da aldeia. No momento em que narra, o escritor-caçador vai observando, colhendo notas, ajuizando-se de tudo (e de todos), encaixando as histórias sobre o crime. Com isso, vão aparecendo novas cenas e são estas que lhe parecem importantes. Todos os discursos lhe são úteis, toda versão é válida, seu trabalho consiste em se apropriar delas. Esse mosaico monta uma história que talvez esconda uma outra.

O escritor-furão movimenta-se, verdadeiramente, como uma espécie de detetive, sempre preocupado com seus apontamentos e com uma visão ampla de todos os acontecimentos, pois antes de investigador é escritor. Escritor e caçador, esta última é a sua “função” primordial na Gafeira, porque a razão de sua presença na aldeia é apenas como “visita de caça”. Ele age, sistematicamente, como detetive, no entanto, está interessado apenas em entender os acontecimentos e não em que a justiça seja feita e o culpado punido. Validando, assim, a noção segundo a qual só poderemos compreender os atos dos outros se nos pudermos colocar como praticantes, numa situação igual e específica, dos mesmos atos. A condição de nos imaginarmos nessas posições é que nos permite pensarmos o outro e nos comportarmos como este e, com isso, romper a barreira que limita o pensamento à questão do culto ao *eu*, não como pessoa (boa, má, triste) mas como praticante de um ato nem sempre aceitável socialmente. Segundo Bauman, “para a suposição da nossa reciprocidade de pontos de vista permanecer, primeiro devo aceitar de modo não problemático a nossa mútua semelhança¹⁷” ou seja, a disposição do outro para pensar e se comportar ao longo de diretrizes idênticas às minhas.

A narrativa de *O Delfim* segue um processo de “reconstituição”, como nos modelos clássicos do gênero policial, seja pelo interrogatório velado ao

¹⁶ CARDOSO PIRES, *E Agora José ?*, p. 143.

¹⁷ BAUMAN, *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*, p. 18.

cauteleiro, à hospedeira, ao padre (que acham que estão apenas “gastando conversa”), feito pelo narrador-escritor, seja pela constatação de que o melhor *modus operandi* para ele, tendo como modelos citados nominalmente Dickson, Gardner, Simenon, Hammett, Poe e Holmes, é o de não deixar transparecer os verdadeiros motivos de sua investigação e nem que ela existe. Nas palavras de Cardoso Pires, o Senhor-Escritor é um: “monógrafo melancólico; narrador que se anula o mais possível para não perturbar o correr das águas; que se evade da acção e a comenta; que se comenta para dar um registro mais intenso à intriga.”¹⁸

Como foi visto, o (mau-)uso das pistas e conclusões por parte do narrador-investigador fere as características essenciais da função de detetive e, conseqüentemente, subvertem o conceito primordial do romance policial: o crime deve ser desvendado e os culpados punidos para que todos possam dormir em paz. O grande problema é que todos só dormem em paz, na aldeia, porque o criminoso de vários crimes não está sendo punido por, ou inocentado de, nenhum destes e muito menos pelas duas mortes. A paz é mantida pelo não cumprimento da lei – pelo menos da que sempre foi utilizada em benefício do engenheiro. Com o desaparecimento de Tomás Manuel, essa lei “particular” se fragmenta e, por conseguinte, a Lagoa volta a ser um bem comum, não mais o quintal do engenheiro. Socialmente ocorre uma melhoria das condições de vida do povo da Gafeira, de novo posto em liberdade.

O escritor-furão decide nada fazer, ou melhor decide ir dormir porque está preocupado com a caçada do dia seguinte. A sua não-ação legitima *O Delfim*, frente aos parâmetros tradicionais do gênero, como um romance policial, que cumpre parte dos dogmas deste tipo de literatura, mas, como o publicitário-furão não quer solucionar o mistério, acaba por apresentar uma nova leitura do gênero. Por outro lado, o escritor sabe que, se a trama policial não for visível, o leitor pode perder precioso tempo tentando decifrar mecanismos de uma provável subversão dos parâmetros do gênero policial, o que nem sempre acontece, como foi visto.

¹⁸ CARDOSO PIRES, *E Agora José ?*, p. 170.

Um dos objetivos, talvez o principal, do escritor português parece ser o de incentivar o “vício” que leitores de histórias de detetive têm de desvendar textos e, assim, fazer com que percebam que a trama policial está presente para induzir o desvelamento da(s) outra(s) trama(s). Cardoso Pires escreve, num período de censura, um romance policial para poder falar de política, história, sociedade. Ele se vale desse tipo de narrativa, até mesmo, porque, segundo o escritor português Francisco José Viegas, “o policial é sobretudo aquilo que quisermos. É essa a principal vantagem de se escrever romances policiais¹⁹.”

Segundo Gauguin, a forma ideal deve ser imitada por todos que almejam ser artistas, nunca esquecendo que ela é invisível. A trama policial do escritor português é visível, e ele nada mais quer do que isso. Porque o que verdadeiramente importa está na parte invisível do *iceberg*.

¹⁹ VIEGAS, Conferência, PUC-RIO. Rio de Janeiro, 14 mai. 2003.

2.5 Adendo para um Crime Perfeito

Tomás Manuel, sempre às voltas com histórias exemplificadoras, narra, ao escritor-furão, a história da assassina das unhas de prata como a realização de um crime perfeito. Uma manicura pretende matar o amante com a prática “intensa” de relações sexuais, após o almoço. Uma morte sem armas ou venenos, a única acusação possível seria considerar a assassina apaixonada demais. A suspeita passa ao largo, pois o crime não é ficar com a herança, mas matar o velho. O crime perfeito se realiza como a solução final para uma determinada situação sem que se possa identificar seu autor, com isso não há possibilidade de punição. Segundo Palma Bravo: “por definição todos os crimes que não se descobrem são perfeitos.”²⁰

Uma outra leitura identifica crime perfeito como a eliminação do mundo real porque a perfeição só pode existir utopicamente. Quando essa utopia é tornada real, configura a criação de um novo mundo em substituição a um outro, anterior, imperfeito e sujeito a dualidades como o bem e o mal, o crime e a justiça. Esta perfeição criminosa constituiria a própria destruição do conceito de crime, que estaria subordinado a regras vigentes em um mundo que já não existe. Tudo que era considerado crime antes, agora não encontra lugar, pois não há dualidade, antagonismo, punição.

As instituições burguesas não devem viver à sombra do medo de uma não-punição para os vilões; a ordem tem de ser mantida através do cumprimento da lei, pois todo ato ilegal tem por objetivo barbarizar a sociedade e atingir a quem conseguiu capitalizar o próprio esforço. A idéia de um crime perfeito, nesse sentido, geraria um desconforto na burguesia, que quer ver salvaguardada sua condição social. Seguindo o mesmo pensamento, deve-se sempre saber de onde vem o perigo para evitá-lo ou para poder punir seu responsável. Crime perfeito é sinônimo de caos e onde há caos não há tranquilidade ou lucro.

²⁰ CARDOSO PIRES, *O Delfim*, p.163.

Através desses parâmetros podemos considerar a queda do engenheiro como um crime perfeito. Não há como se identificarem os culpados – certo apenas não ser apenas um – mas a culpa pode ser distribuída pelo engenheiro (que não se dá conta dos ventos da mudança, soprando cada vez mais perto e mais forte, cego pela empáfia, sem perceber o que acontecia em sua própria casa), por Maria das Mercês (que mantém relações sexuais com o empregado, atingindo o marido no que lhe era mais caro: a honra), pelo escudeiro (que chega com a função de cuidar das propriedades de um patrão, que acaba pondo a perder todas elas: mulher, animais e uma suposta honra ancestral), pelos novos tempos, geradores de mudanças, tanto sociais quanto econômicas.

São todos eles “culpados” da criação de um mundo virtual que aos poucos vai exercendo a possibilidade de *vir a ser*, são culpados de um crime tornado perfeito (por ser a soma de vários crimes), mas, como não se pode fazer uma aferição da importância de cada um desses pequenos delitos na construção do maior deles, não existe possibilidade de uma punição, a não ser que ela seja coletiva. Uma punição que, se ocorresse, reafirmaria a não-destruição do mundo anterior, onde a Gafeira era dos Palma Bravo, em face da criação de um outro mundo: mais livre.