



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Marta Maria Rodriguez Nebias

“Eu é um outro”: manifestações do duplo em Luiz Alfredo Garcia-Roza.

Rio de Janeiro
2011

Marta Maria Rodriguez Nebias

“Eu é um outro”: manifestações do duplo em Luiz Alfredo Garcia-Roza.



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Martins Carneiro

Rio de Janeiro

2011

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

G216	<p>Nebias, Marta Maria Rodriguez “Eu é um outro”: manifestações do duplo em Luiz Alfredo Garcia-Roza / Marta Maria Rodriguez Nebias. - 2011. 93 f.</p> <p>Orientador: Flávio Martins Carneiro. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Garcia-Roza, Luiz Alfredo, 1936- - Crítica e interpretação – Teses. 2. Duplo (Literatura) – Teses. 3. Ficção policial brasileira – História e crítica – Teses. I. Carneiro, Flávio Martins, 1962-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p>CDU 869.0(81)-95</p>
------	---

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Marta Maria Rodriguez Nebias

“Eu é um outro”: manifestações do duplo em Luiz Alfredo Garcia-Roza.

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em 29 de março de 2011.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Flávio Martins Carneiro (Orientador)
Instituto de Letras da UERJ

Profª. Dra. Adriana Maria Almeida de Freitas
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Lenivaldo Gomes de Almeida
Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio

Rio de Janeiro

2011

DEDICATÓRIA

À minha filha, Alice, que descobriu nos livros um mundo de maravilhas.

AGRADECIMENTOS

Ao Flávio Carneiro, orientador e amigo, pelo empenho, paciência e incentivo, fundamentais para a realização deste trabalho.

Aos meus pais, Vicente e Suely, pela força, auxílio e estímulo, que possibilitaram a conclusão desta etapa da minha vida.

Ao meu marido, Wanderson, pelo apoio e compreensão.

RESUMO

NEBIAS, Marta Maria Rodriguez. “Eu é um outro”: manifestações do duplo em Luiz Alfredo Garcia-Rosa. 2011. 93f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

Verificamos na ficção brasileira contemporânea uma reescritura do gênero policial, que deixa de ter como principal meta a retirada das máscaras que encobrem a verdade. Nesta era de ambiguidades e incertezas, em que a verdade passa a ser substituída pelas versões, o tema do duplo encontrará a condição ideal para sua revitalização. É o que podemos observar na obra de Luiz Alfredo Garcia-Roza, objeto desta dissertação, cuja finalidade principal é a de identificar e analisar as manifestações do duplo em alguns romances do autor, situando-os no contexto contemporâneo. Para tal, foram selecionados como *corpus* de análise cinco de seus nove romances: *Vento Sudoeste* (1999), *Perseguido* (2003), *Espinosa sem saída* (2006), *Na multidão* (2007) e *Céu de origamis* (2009). Traçamos, primeiramente, um breve panorama da representação literária do tema do duplo, além de alguns conceitos psicanalíticos, buscando introduzir o tema, utilizando como base teórica os estudos de Otto Rank, Freud, Nicole Bravo, Ana Maria Lisboa de Mello, entre outros. Num segundo momento, identificamos as manifestações do duplo nas narrativas policiais de enigma, *noir* e pós-utópica, empregando o termo criado por Haroldo de Campos. Verificamos que a narrativa policial brasileira, desde os seus primórdios, já revela uma incompatibilidade com as certezas preconizadas pela escola de enigma. Dessa forma, abrimos o caminho para atingirmos o foco deste estudo: a análise do duplo na narrativa de Luiz Alfredo Garcia-Roza, articulando o quadro teórico à leitura dos textos. O duplo aparece na ficção do autor como representação dos antagonismos humanos que levam à fragmentação do *eu* e como estratégia para ressaltar as ambiguidades e incertezas da narrativa policial pós-utópica, em contraposição às verdades absolutas do gênero policial em sua forma clássica. Daí deduzimos que, contrariando a principal norma do gênero, a narrativa de Garcia-Roza coloca máscaras, em vez de retirá-las.

Palavras-chave: Narrativa policial. Duplo. Luiz-Alfredo Garcia-Roza.

RESUMEN

Verificamos en la ficción brasileña una nueva escritura del género policial, que deja de tener como principal meta la retirada de las máscaras que encubren la verdad. En esta era de ambigüedades y incertidumbres, en la cual la verdad pasa a ser reemplazada por las versiones, el tema del doble hallará la condición ideal para su revitalización. Es lo que podemos observar en la obra de Luiz Alfredo Garcia-Roza, objeto de esta disertación, cuyo propósito principal es el de identificar y analizar las manifestaciones del doble en algunas novelas del autor situandoas nel ámbito de nuestro tiempo. Hacia esto se han escogido como *corpus* de análisis cinco novelas: *Vento Sudoeste* (1999); *Perseguido* (2003); *Espinosa sem saída* (2006); *Na multidão* (2007) e *Céu de origamis* (2009). Trazamos, primero, un breve paisaje de la representación literaria del tema del doble, más algunos conceptos psicoanalíticos, tratando de introducir el tema, usando los estudios teóricos de Otto Rank, Freud, Nicole Bravo, Ana Maria Lisboa de Mello, entre otros. En un segundo momento, reconocemos las manifestaciones del doble en las narraciones policiales de enigma, *noir* y posutópica, utilizandose el término creado por Haroldo de Campos, verificando que la narración policial brasileña, desde sus orígenes, ya revela una incompatibilidad con esas certezas preconizadas por la escuela de enigma. De esa manera, abrimos el camino para lograr el foco de este estudio: la análisis del doble en la narración de Luiz Alfredo Garcia-Roza, articulando la lectura teórica a los textos. El doble despunta em la ficción del autor como representación de los antagonismos humanos que llevan a la fragmentación del *eu* y como estrategia para resaltar las ambigüedades y las incertidumbres de la narración policial posutópica, en contraposición a las verdades absolutas del género policial en su forma clásica. De ahí deducimos que, contrariando la principal norma del género, la narración de Garcia-Roza coloca máscaras, en vez de retirarlas.

Palabras clave: Narración policial. Doble. Luiz Alfredo Garcia-Roza.

SUMÁRIO

1	O DUPLO.....	10
2	O DUPLO NA NARRATIVA POLICIAL.....	18
2.1	Dupin, Sherlock e Poirot: desdobramentos do detetive.....	19
2.2	Do pensamento à ação: outros desdobramentos	30
2.3	Narrativa policial pós-utópica: reflexos de um eu dividido.....	33
3	O DUPLO NA NARRATIVA POLICIAL DE LUIZ ALFREDO GARCIA-ROZA.....	45
3.1	A sombra	47
3.2	O monstro.....	54
3.3	O fantasma.....	65
3.4	O outro.....	71
3.5	O duplo.....	77
4	(DES)MASCARAMENTOS.....	86
	REFERÊNCIAS	89

Havia reconhecido o seu visitante noturno, amigo e inimigo ao mesmo tempo. Não era outro, senão ele mesmo, Goliádkin, ou a sua imagem, a sua figura, a sua personalidade, em todos os sentidos. Mais do que um sócia, o Outro é o desdobramento dele mesmo.

F.M.Dostoiévski

1 O DUPLO

A célebre formulação literária de Rimbaud, *je est un autre* (eu é um outro), toca numa das questões mais antigas e inquietantes do ser humano: quem sou eu? Tal indagação sugere representações de um *eu* que pensa e é objeto de reflexão, como comprova Descartes: *Dubito, ergo cogito, ergo sum* (Duvido, logo, penso, logo existo). Entretanto, este argumento, segundo Gustavo Bernardo Krause, é contestável:

(...) não há dúvida de que o pensamento exista, uma vez que o ato de duvidar funciona como prova dessa existência. Mas ela contém um problema que afeta a segunda certeza: não é possível provar, sem a mesma sombra de dúvida, que exista alguém que pense o pensamento. Na verdade, como não posso me definir, também não posso afirmar que sou eu quem pensa o “meu” pensamento (...). Por isso mesmo, a passagem da primeira certeza à segunda é contestável: de que o pensamento exista não se segue, necessariamente, a existência de algum ente que pense o pensamento (KRAUSE, 2004, p. 158).

Utilizamo-nos da problemática cartesiana para ilustrar a complexidade existente em torno da noção do *eu*, que pode ser vista no modo como se configura ficcionalmente o tema do duplo. O pensamento cartesiano que coloca o homem como o centro do universo conduz a um desdobramento subjetivo, em que o *eu* passa a ser fracionado, dividido entre o mundo real e o ideal, entre *ego* e *alter ego*. Segundo Beckett (*apud* KRAUSE, 2004, p. 159), aquele que diz *eu* sempre se trai, porque não pode ter controle sobre todas as vozes que o habitam. Esta afirmativa nos leva à idéia desse desdobramento, que remonta a épocas distantes, relacionando-se primeiramente à morte.

Já em antigas lendas germânicas e nórdicas, como a da alma viajante que sai do corpo do adormecido assumindo o aspecto de sombra, vemos uma representação do *alter ego* em que a libertação do duplo costuma ser interpretada como um acontecimento nefasto que pressagia a morte. No *Gênesis*, o homem, que era um ser uno, é dividido em dois, o que explicaria a crença em sua dupla natureza - masculina e feminina. Tal noção surge inicialmente em *O banquete*, de Platão, com o relato do mito do andrógino, ser composto de dois gêneros, masculino e feminino que, por punição dos deuses, foi bipartido, o que o levou ao enfraquecimento e à constante busca da sua metade perdida. Segundo Ana Maria Lisboa de Mello, “a ideia da divisão, como consequência de castigo divino, e a da

busca da outra metade, com aspectos benéficos e maléficos, coexistem na crença da perda da unidade original” (In: CAMPOS & INDURSKY, 2000, p.111). Platão aborda também o tema do duplo, porém sob outra perspectiva, em *A república*, através da alegoria da caverna. A imagem das sombras projetadas na parede da caverna representa o mundo. Entretanto, as sombras representam um mundo de aparências, que se situa aquém do real e do ideal, e nos remete à noção de que todas as coisas conhecidas são o duplo de uma realidade ideal, ou seja, “o real imediato só ganha sentido por ser expressão de um outro *real* de que é apenas uma projeção imperfeita” (MELLO. In: CAMPOS & INDURSKY, 2000, p. 111).

No âmbito religioso, encontramos a noção do duplo na concepção divina, se pensarmos, por exemplo, na hipótese de Deus ter criado o universo para nele se refletir, criando também o homem à sua imagem e semelhança. O pensamento cristão estabelece também outro princípio de duplicidade através da transformação da figura absoluta de Deus, com suas duas faces, bem e mal, para um dualismo externado, ao instituir a figura do Diabo, fundando a oposição entre Bem e Mal (RUSSEL, 1991, p.257).

O tema do duplo é muito amplo e presente em diversas áreas, como a religião e a filosofia, abrindo diversas possibilidades de interpretação. Entretanto, optamos por abordar a questão do duplo através da análise literária, o que não nos impede que, em alguns momentos, dialoguemos também com a filosofia e a psicanálise. Como declara Ana Maria Lisboa de Mello, a literatura possui uma vocação especial para tal tema, já que no ato de criar o autor se desdobra em narrador, liberando, através de seus personagens, “partes aprisionadas em si mesmo, que estão sob a máscara de um Eu particular, fixo no molde da personalidade” (2000, p. 123).

Antes de atingirmos, porém, o foco deste estudo, torna-se necessário traçar um panorama, ainda que conciso, da representação literária do tema do duplo, além de alguns conceitos psicanalíticos, pois, apesar de não privilegiarmos este enfoque, tal tema é largamente explorado pela psicanálise e alguns desses conceitos serão relevantes para a análise do *corpus*.

A cisão do *eu* na literatura apresenta-se sob múltiplas formas, desdobrando-se em sócias, sombras, irmãos - gêmeos ou não -, retratos, máscaras ou imagem refletida no espelho. Temos como exemplos mais antigos de duplo os irmãos, como Castor e Pólux, Helena e Cliptemnestra, Caim e Abel, Esaú e Jacó, e os sócias, como Anfitrião, de Plauto, que simbolizam o homogêneo, o idêntico. Entretanto,

essas narrativas não colocam em questão a personalidade do personagem que sofre a duplicação, apenas substitui, momentaneamente, o protagonista, que acaba retornando ao seu estado anterior, ou seja, à sua unicidade. Assim, a semelhança física entre duas criaturas acaba provocando efeitos de substituição e usurpação de identidade sem deixar de preservar a tendência à unidade, pois cada personagem possui sua identidade própria e não ocorre a divisão interna do eu.

Cabe ressaltar que o duplo frequentemente está associado a questões relacionadas à identidade. Segundo Berenice Sica Lamas, o vocábulo *identidade*, etimologicamente do latim escolástico *identitate*, pode significar qualidade de idêntico, bem como remeter a *idem* no latim, o mesmo. Identidade seria, portanto, “o reconhecimento de que o indivíduo é o próprio de que se trata, como simultaneamente é unir, confundir, assimilar a outros iguais” (LAMAS, 2004, p.46). Assim, não nos surpreende essa constante associação, que será reforçada no decorrer deste estudo.

Se da Antiguidade até o século XVI o que prevalecia era a tendência à unidade, com o surgimento do pensamento da subjetividade no século XVII, que delimita a relação sujeito-objeto, o mito do duplo, segundo Nicole Bravo, passa a representar o heterogêneo, “com a divisão do eu chegando à quebra da unidade (século XIX) e permitindo até mesmo um fracionamento infinito (século XX)” (2005, p.264). A partir do pensamento cartesiano, o homem, e não mais Deus, passa a ser o centro do universo, o que provoca um desenvolvimento excessivo do *ego*, que se refletirá na literatura. Assim, a concepção do duplo, que envolvia apenas um desdobramento objetivo de dois seres distintos que eram confundidos devido a sua semelhança física, passa a envolver um desdobramento subjetivo, em que o eu descobre-se fracionado, abrindo-se caminho para as posteriores reflexões românticas e psicanalíticas.

No século XIX assistimos a uma apoteótica aparição do tema do duplo. Segundo Otto Rank (1939), o tema foi introduzido no Romantismo alemão por Jean-Paul Richter, que criou o termo *Doppelgänger* para designar as pessoas “que se veem a si mesmas”, termo que se traduz por “duplo”, “segundo eu” e significa literalmente “aquele que caminha do lado” ou “companheiro de estrada”, marcando o tema da cisão do ser, do encontro com o outro, em que dois indivíduos coexistem em um mesmo espaço ficcional. De fato, o Romantismo será um momento em que as indagações sobre o sujeito se intensificam, e o tema do duplo torna-se quase

uma obsessão, adquirindo até uma “dimensão trágica e fatal” (PÉLICIER, 1995, *apud* LAMAS, p. 47) quando o outro, estrangeiro íntimo que habita em nós, torna-se o adversário que nos desvia do caminho considerado correto e, por isso, precisa ser combatido.

Segundo Ana Maria Lisboa de Mello, vários fenômenos contribuem para o desenvolvimento deste tema no imaginário europeu, como o sonambulismo provocado, a hipnose, as segundas personalidades, a histeria, que ressaltam a possibilidade de o ser manifestar-se em aspectos diferentes e até múltiplos. A possibilidade de ampliação da interioridade explica a ênfase dada pelos românticos ao sonho, aos mitos, à poesia e, principalmente, à questão do duplo. Assim, ainda de acordo com a autora, esta temática, apesar de antiga, “ganha uma coloração e ênfase especial a partir do Romantismo, momento em que as indagações sobre o sujeito se tornam agudas e se projetam na criação artística, ao mesmo tempo em que passam a ser objeto dos estudos empreendidos na área de psicologia” (In: CAMPOS & INDURSKY, 2000, p. 120).

O tema do duplo é largamente explorado pela narrativa fantástica que se desenvolveu nessa fase, o que se deve ao fortalecimento da investigação do obscuro e do irracional. A exploração dos pesadelos, expressões da angústia romântica, leva à investigação de mundos sombrios. Assim, o enigma e o mistério instaurados pelo fantástico encontram no tema do duplo uma condição ideal de sobrevivência. Enigma e mistério que são fundamentais na narrativa policial, como veremos mais adiante. Segundo Berenice Sica Lamas,

No contexto da literatura fantástica, a questão do duplo emerge como personificação destes antagonismos humanos, trazendo a dualidade como uma impressão de estranheza entre os limites do real e do supra-real, do natural e do sobrenatural, do racional e do irracional, da vida e da morte, explicitando as contradições do homem e da sociedade. O duplo pode ainda representar a loucura em oposição à sanidade, ou os dualismos entre sentimento e razão, consciência e inconsciência, imanência e transcendência, e muitos outros. Enquanto desdobramento psíquico, o duplo traz uma inquietação interna: um outro eu, que aparece de forma desdobrada em outro tempo ou espaço (2004, p. 46).

Otto Rank, no seu estudo *O duplo* (1914), aponta que os narradores modernos tendem a estudar o assunto do duplo, tratado por ele como “Dupla Personalidade”, sob o ponto de vista psicológico. De fato, no século XX, os estudos psicanalíticos serão aprofundados, e a descoberta da existência de um inconsciente consolidará a ideia da fragmentação do indivíduo, conforme analisa Carl G. Jung:

Do ponto de vista histórico, foi o estudo dos sonhos que permitiu, inicialmente, aos psicólogos investigarem o aspecto inconsciente de ocorrências psíquicas conscientes. Fundamentados nestas observações é que os psicólogos admitem a existência de uma psique inconsciente apesar de muitos cientistas e filósofos negarem-lhe a existência. Argumentam ingenuamente que tal pressuposição implica a existência de dois “sujeitos” ou (em linguagem comum) de duas personalidades dentro do mesmo indivíduo. E estão inteiramente certos: é exatamente isto que ela implica. É uma das maldições do homem moderno esta divisão de personalidades (JUNG, 1964, p.23).

A imagem do duplo provém dessa duplicidade da natureza humana que será reforçada por Jung através do conceito da *sombra* que, segundo Joseph L. Henderson, “ocupa lugar vital na psicologia analítica” (In: JUNG, 1964, p. 118). De acordo com o psicólogo suíço, os aspectos ocultos, reprimidos e desfavoráveis da personalidade do indivíduo fazem parte da sombra projetada pela sua mente consciente. Entretanto, esta sombra não será apenas o inverso do ego consciente, pois assim como este contém atitudes desfavoráveis, aquela também poderá possuir algumas boas qualidades. *Ego* e sombra, *ego* e *alter ego*, são indissoluvelmente ligados um ao outro.

O *ego*, como centro organizador da consciência, tem como função mediar os conteúdos do consciente e do inconsciente e a dimensão externa dessa estrutura mediadora é a *persona*, termo que Jung utiliza para definir a máscara adotada pelo indivíduo para representar os papéis sociais. A *persona* mascara o verdadeiro eu, construindo um mundo de aparências, encobre a verdadeira natureza do indivíduo. Entretanto, apesar dessa identificação entre *ego* e *persona*, a personalidade autêntica do indivíduo estará sempre presente (LAMAS, p.22). Percebemos nessas máscaras sociais uma representação do duplo, da identidade partida, em que o *ego*, multifacetado, encontra-se em um cenário em que prevalecem as ficções do sujeito.

Sombra e *persona* mantêm uma relação compensatória apesar de contraposta. O reconhecimento da sombra, ou seja, dos aspectos obscuros de nossa personalidade, é, para Jung, indispensável ao conhecimento do eu. Contudo, segundo Marie- Louise von Franz, “em lugar de conhecer os defeitos que a sombra nos revela, nós os projetamos em outra pessoa” (*apud* LAMAS, p. 23). A sombra representa o lado contrário do *ego*, assumindo uma faceta desagradável, o “lado sombrio da natureza humana” (LAMAS, p.24), o outro, o duplo antagônico.

Em seu estudo *The literature of the second self* (1972), Kepler, baseando-se na psicologia de Jung, caracteriza o duplo como uma parte que o *eu* não apreende, ou exclui como imagem de si, o que explica o seu caráter de proximidade e

antagonismo. Trata-se, portanto, das “duas faces complementares do mesmo ser” (*apud* BRUNEL, p. 263). O duplo seria ao mesmo tempo idêntico ao original e diferente, até mesmo o oposto dele, provocando reações emocionais extremas de atração ou repulsa.

Freud, em seu texto *O estranho* (1919), trata do tema do duplo sob outro viés. Parte da análise linguística do termo *unheimlich* (estranho), que seria o oposto de *heimlich* (doméstico, familiar), para concluir que “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (p.277). Segundo Freud, os temas de estranheza que mais se destacam dizem respeito ao fenômeno do duplo, “que aparece em todas as formas e em todos os graus de desenvolvimento”:

Assim, temos personagens que devem ser considerados idênticos porque parecem semelhantes, iguais. Essa relação é acentuada por processos mentais que saltam de um para outro desses personagens - pelo que chamaríamos de telepatia-, de modo que um possui conhecimento, sentimentos e experiência em comum com o outro. Ou é marcada pelo fato de que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (*self*), ou substitui os eu próprio eu (*self*) por um estranho. Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (*self*). E, finalmente, há o retorno constante da mesma coisa – a repetição dos mesmos aspectos, ou características, ou vicissitudes, dos mesmos crimes, ou até dos mesmos nomes, através das diversas gerações que se sucedem (p. 293).

Sonia Leite afirma que, para Freud, o duplo “nada mais seria do que a expressão do narcisismo primário, do amor próprio ilimitado e da garantia da ilusão de imortalidade” (2009, p.181). Rank também defende a ideia de que o duplo teria se originado do amor à própria personalidade: “O tema da Dupla Personalidade, cujo significado principal em folclore está ligado à alma e à morte, não é, portanto, estranho, em sua realidade essencial, ao narcisismo” (1939, p.124). Sem nos atermos a conceitos psicológicos, podemos relacionar o narcisismo, por constituir-se em uma estima voltada à própria imagem, ao duplo do sujeito.

A noção freudiana do duplo como estranho e familiar é fortalecida pelos estudos psicológicos de fenômenos de desdobramento da personalidade, que procuram traduzir os mistérios em torno do tênue limite entre realidade e imaginação. Tal limite também será confrontado pela literatura, que mascara a realidade através da ficção. Nicole Bravo afirma que “a literatura tem a vocação de pôr em cena o duplo, invalidando o princípio de identidade: o que é uno é também múltiplo, como o escritor sabe por experiência” (p. 282). Podemos dizer que a

literatura é ela própria um duplo, “uma enganadora imitação da realidade” (LAMAS, p.50).

Retomando a afirmativa de Rimbaud, percebemos que o eu é múltiplo, vários, fragmentado. Partindo dessa noção, podemos conceituar o duplo como “o mesmo” (eu) e, simultaneamente, “o outro”. O duplo é, em gênero, “qualquer modo de desdobramento do ser” (FRANÇA. In: GARCIA; MOTTA, 2009).

Neste estudo, procuramos privilegiar a abordagem do duplo em seu desenvolvimento subjetivo, de um *eu* que se descobre fracionado. O duplo surgirá em Garcia-Roza como estratégia de construção da ambiguidade. Apesar da exaltação deste tema no século XIX e da sua constante associação à literatura romântica, à fantástica e aos estudos psicológicos que foram aprofundados ao longo do século XX, tal tema sempre esteve presente na cultura ocidental e é ainda bastante produtivo, estendendo-se a um espaço literário mais vasto, como veremos a seguir.

Figuro-me dentro de um prisma; todos os personagens que giram em torno de mim são as minhas personalidades que me supliciam com as suas intrigas.

E.T.A.Hoffmann

2 O DUPLO NA NARRATIVA POLICIAL

No conto *O espelho*, de Guimarães Rosa, o narrador, após a experiência de ver-se refletido no espelho, inicia um processo de busca de si mesmo que o leva a deparar-se com o outro: “Que amedrontadora visão seria aquela? Quem o monstro?” (ROSA, 1972, p. 73). A indagação feita em frente ao espelho remete a uma das principais questões metafísicas, já mencionada no capítulo anterior: quem sou eu? A narrativa policial nos apresenta uma variante desta dúvida ao colocar como eixo principal a seguinte indagação: quem é o assassino? Como observa Umberto Eco: “no fundo, a pergunta básica da filosofia (como a da psicanálise) é a mesma do romance policial: de quem é a culpa?” (1985, p.45).

Tais indagações também nos remetem àquela que é considerada por muitos estudiosos a primeira história policial: Édipo Rei, de Sófocles. Segundo Gustavo Bernardo, “Édipo é o paradigma do homem desdobrado: o detetive que procura o criminoso encontra-o em si mesmo” (2004, p.159), ou seja, o monstro muitas vezes é justamente aquele que aparece refletido quando nos olhamos no espelho.

A narrativa policial é construída através de três elementos fundamentais: criminoso, vítima e detetive. O que relaciona estes elementos entre si é um crime e, segundo S.S. Van Dine, “nenhum crime menor que o homicídio será suficiente” (*apud* ALBUQUERQUE, 1979, p. 26). Assim, podemos dizer que a morte é um dos temas centrais desse tipo de narrativa.

No momento em que se apresenta a questão da sobrevivência da alma após a morte, esta se torna uma das possíveis representações do duplo. Segundo Edgar Morin, a morte é um momento “de duplicação imaginária” (*apud* LAMAS, 1988, p.52) e todas as associações do duplo, como, por exemplo, a sombra e o reflexo, a evocam.

O gênero policial e o mito do duplo, portanto, já revelam uma primeira identificação: ambos possuem como eixo a questão da morte. E, indo mais além, ambos se baseiam na busca por uma identidade desconhecida que, no caso da narrativa policial, é o assassino, e no caso do duplo, é o “outro eu”.

Nicole Bravo afirma que o mito do duplo demonstra afinidade particular com a ficção fantástica, prolongando-se na ficção científica. Neste capítulo, procuramos

demonstrar que a ficção policial também permite a entrada do duplo. Para tal, o separamos em três partes.

Na primeira trataremos da narrativa policial de enigma. Começaremos com uma breve análise do conto que é considerado a primeira narrativa policial moderna, *Os crimes da rua Morgue* (1841), de Edgar Allan Poe, identificando manifestações do duplo. Partindo de Dupin, abordaremos os desdobramentos do detetive, tomando como parâmetro a relação entre Sherlock Holmes e Watson, Poirot e Hastings. Na segunda parte, analisaremos o *roman-noir*, visto como um desdobramento do romance de enigma para, na terceira parte, abordarmos o tema na narrativa policial contemporânea, ou pós-utópica, empregando o termo criado por Haroldo de Campos (1997). Neste caso, utilizaremos como parâmetro a ficção policial brasileira, que, tardia, encontrou nos tempos pós-utópicos a condição ideal para sua revitalização. Assim, no capítulo seguinte, teremos o embasamento necessário para atingirmos o foco deste estudo: a questão do duplo nos romances de Luiz Alfredo Garcia-Roza.

2.1 Dupin, Sherlock e Poirot: desdobramentos do detetive.

- Venceste e eu pereço. Mas daqui para frente também tu estarás morto. Morreste para o mundo, para o céu e para a esperança! Existias em mim. Olha bem agora para a minha morte, e nessa imagem, que é a tua, verás o teu próprio suicídio.

O trecho acima, retirado do conto *Willian Wilson*, de Edgar Allan Poe, marca o duelo final entre o protagonista e o seu duplo, que pode ser entendido aqui como a sua própria consciência. O assassinato do duplo, assim, não passa de uma forma de suicídio.

O tema do duplo, tão comum na obra de Poe, surgirá sob outro viés no conto que irá consagrá-lo como o “pai das estórias policiais” (ALBUQUERQUE, 1979, p.08): *Os crimes da rua Morgue*.

A primeira narrativa dita policial já apresenta no parágrafo inicial uma tese que será o cerne da recém fundada escola de enigma:

As faculdades do espírito definidas pelo termo *analíticas* são, em si, pouco suscetíveis de análise. Apreciamos-las apenas pelos seus resultados. O que dela sabemos, entre outras coisas, é que são para quem as possui em grau extraordinário fonte de prazeres dos mais vivos. Assim como o homem forte se rejubila com a aptidão física e se compraz nos exercícios que compelem os músculos à ação, assim também o analista se orgulha da atividade espiritual cuja

função é desemaranhar. Encontra prazer até nas mais triviais ocasiões que lhe desafiam o talento. Gosta de enigmas, de rébus, de hieróglifos, e revela em cada uma das soluções um poder de perspicácia que, na opinião vulgar, assume caráter sobrenatural. Os resultados, habilmente deduzidos pela própria alma e essência do seu método, possuem, na realidade, todo o aspecto de uma intuição (POE, 1961).

O narrador nos expõe o método analítico de Dupin, que irá influenciar os detetives posteriores, “cuja função é desemaranhar”. De fato, a narrativa de Poe está inserida em um contexto que induz a essa ênfase no raciocínio e na lógica, colocando a investigação científica em primeiro plano. Torna-se necessário que, antes de analisarmos a temática do duplo no conto de Poe, abordemos, ainda que concisamente, as circunstâncias que acompanham o surgimento da chamada narrativa policial de enigma.

Segundo Gustavo Bernardo Krause, no século XIX, marcado pela crença positivista no progresso, acreditava-se que a certeza sobre a realidade, propiciada pela ciência, encontrava-se muito próxima. Por isso, “a ficção desse período se esmerava em emular os procedimentos científicos na sua prática discursiva” (2004, p. 24). Ortega Y Gasset denominará tal século de centúria realista: “romantismo e realismo, vistos da altura de hoje, aproximam-se e descobrem a sua comum raiz realista” (*apud* KRAUSE, 2004, p. 24).

O gênero policial em sua origem foi considerado uma forma completamente nova de literatura, mais objetiva, escapando assim da subjetividade dominante, como sintetiza o depoimento de Marjorie Nicholson:

Estamos revoltados diante da literatura subjetiva e desejamos a boa-vinda a uma literatura objetiva; fugimos diante dos abusos da emoção para afastar o apelo da inteligência; queremos renunciar ao informe para nos voltar ao que tem uma forma..., para um universo governado pelas leis das causas e dos efeitos... Tudo isso, encontramos-lo no romance policial (*apud* BOILEAU&NARCEJAC, 1975,p. 26).

Além da crença na racionalidade e da vigência dos pensamentos cientificista e positivista, assiste-se no século XIX ao desenvolvimento da cidade industrial, vista por Francis Lacassin como “símbolo do fantástico acaçapado sob a máscara do cotidiano” (*apud* BOILEAU & NARCEJAC, 1975, p. 14). Paralelamente, assiste-se ao desenvolvimento da polícia, dos jornais e, em consequência, ao surgimento do folhetim.

Paulo Medeiros e Albuquerque afirma que o romance de aventuras está intimamente ligado ao romance policial: “ com o advento do raciocínio e da lógica, o romance de aventuras se transformou, após um longo e algumas vezes confuso

período evolutivo, no que chamamos hoje de romance policial”(ALBUQUERQUE, 1979, p.01). Em ambos, assinala-se uma luta entre forças contrárias que expressam o bem e o mal. A dicotomia herói / vilão que constitui o romance de aventuras é substituída, no romance policial, pela dicotomia detetive / criminoso (FREITAS, 2007, p.02).

Cabe destacar que a narrativa policial surge no século em que, como vimos no capítulo anterior, o tema do duplo atinge seu auge. Entretanto, na narrativa policial de enigma, o duplo será abordado, na maioria das vezes, sob um viés objetivo, ou seja, através de duas figuras distintas que se identificam e se opõem. Já na narrativa policial pós-utópica, que veremos posteriormente, destaca-se a abordagem subjetiva do duplo, de um *eu* fragmentado.

O duplo se manifesta na narrativa policial de enigma não apenas na construção dos personagens (detetive / assistente, detetive / criminoso, detetive amador / detetive profissional), mas também através das dicotomias (ordem/ desordem, bem / mal). Constrói-se a partir de pares antagônicos (detetive/ criminoso, ordem /desordem) e complementares (detetive / assistente, narrador/ leitor).

É importante frisar que a narrativa de enigma surge em um momento em que as dicotomias são bem claras e definidas. Não há dúvidas acerca da origem ou da natureza das coisas e ainda está em vigor um pensamento maniqueísta, em que tudo é reduzido a pares antagônicos irreconciliáveis, ou seja, bem e mal representam pares opostos e excludentes.

Voltando à narrativa de Poe, Dupin é representante do bem e da ordem. E esta, só prevalece quando a verdade é atingida, como apregoa o detetive: “O meu objetivo final é a verdade” (POE, 1961, p. 26). Detetive, do latim *detectare*, é aquele que detecta, que descobre, que desmascara. Em outras palavras, é aquele que encontra a verdade. Nesse sentido, “Dupin é a personificação do espírito cientificista da época” (CARNEIRO, 2005, p. 19), uma época em que a verdade una, absoluta, é alcançada através do raciocínio lógico.

O narrador de *Os Crimes da Rua Morgue* e dos outros contos cujo protagonista é Dupin, *O Mistério de Maria Roget* e *A Carta Roubada*, é um grande admirador do detetive, conforme se observa no trecho abaixo, em que ele narra como ambos se conheceram:

O nosso primeiro conhecimento realizou-se numa escura sala de leitura da rua Montmartre, pelo acaso de estarmos ambos à procura do mesmo livro, bastante notável e raro; a coincidência nos aproximou. Viamo-nos cada vez mais. Interessou-me profundamente a sua história de família que me contou minuciosamente com a candura e o abandono a que se entrega todo francês, quando fala apenas do próprio eu. Assombrou-me também a prodigiosa extensão de suas leituras e, sobretudo senti a alma absorta pelo estranho calor e frescor vital de sua imaginação. Procurando em Paris alguns objetos que constituíam o meu único estudo, percebi que a companhia de semelhante homem seria para mim tesouro inestimável, e a partir de então dediquei-me francamente a ele.(...) Vivíamos apenas dentro de nós. (POE, 1961, p. 05)

Além de demonstrar grande admiração por Dupin, o narrador mostra também uma grande identificação e até uma simbiose: “vivíamos apenas dentro de nós”. Não há nada na narrativa que indique seu nome ou aparência física, sua preocupação é descrever e realçar as qualidades do detetive, que se contrapõem às suas.

O tema do duplo é explicitado pelo narrador, ao identificar em Dupin um caráter ambíguo: “Observava-o naqueles instantes, e meditava frequentemente na velha filosofia da alma bipartida. Divertia-me à ideia de um Dupin duplo, um Dupin criador e um Dupin analista” (POE, 1961, p.06).

O narrador dos contos policiais de Poe não é uma “máquina de raciocinar” (BOILEAU & NARCEJAC, 1991) como Dupin, mas um sujeito de capacidades medianas, que, como o leitor comum, despreza indícios reveladores e deixa passar lacunas. Desse modo, narrador e leitor compartilham o fato de não serem tão brilhantes e as soluções apresentadas por Dupin sempre os surpreende, o que gera uma imediata empatia entre ambos.

Da mesma maneira que o leitor se identifica com o narrador, identifica-se também com o detetive, “o homem que compreende para os outros” (BOILEAU & NARCEJAC, 1991, p.27) e retira as máscaras que encobrem a verdade, restabelecendo a ordem. De acordo com Pierre Boileau e Thomas Narcejac,

Produz-se, no leitor, a mesma transformação que no neurótico nas mãos de seu psiquiatra. Ele começa a retomar confiança. Por um fenômeno de transferência bem conhecido em psicanálise, ele se identifica ao detetive-médico, coloca-se sob sua dependência, recebe dele, com um indizível alívio, a verdade (1975, p. 27).

A função do personagem-narrador é, portanto, além de conservar o mistério e intensificar a admiração pelo detetive, exaltar sua superioridade intelectual. Através da figura desse personagem-narrador, constrói-se uma ambiguidade no texto, gerada pelo contraste entre os dois personagens que, apesar de opostos, também são complementares.

As dualidades na narrativa de Poe manifestam-se também na oposição entre o detetive amador, neste caso, Dupin, e o detetive profissional. Aquele representa a supremacia do método racional, este representa o atraso. Ao conseguir desvendar o mistério do duplo assassinato da Rua Morgue antes da polícia, Dupin se vangloria:

Estou contente por o ter vencido no seu próprio terreno. Mas o fato de não haver sabido desvendar o mistério não deve assombrar, e é menos estranho do que se pode crer, pois, na verdade, o nosso amigo chefe de polícia é um pouco astuto demais para ser profundo. A sua ciência não tem base. É só cabeça, não tem corpo, como os retratos da deusa Laverna, ou, se você preferir, é só cabeça e ombros, como os bacalhaus. Afinal, não deixa de ser um bom homem. Estimo-o sobretudo pela maravilhosa arte à qual deve a reputação de engenheiro. Refiro-me à sua mania de *nier ce qui este t d'expliquer ce qui n'est pa*¹ (POE, 1961, p. 37).

Dupin proclama a falta de habilidade da polícia, que confunde o “extraordinário com o abstruso” (POE, 1961, p. 19), “nega o que é, e explica o que não é”, procurando a verdade na “profundidade do vale, quando, muitas vezes, é no pico das montanhas que ela se encontra” (POE, 1961, p.17). A infalibilidade de Dupin opõe-se à mediocridade do narrador, da polícia e do leitor, que não conseguem acompanhar suas deduções.

Podemos nos lançar a conjeturas, como Dupin, e deduzir que o seu amigo narrador é, na verdade, o seu duplo, assim como, de acordo com Jorge Luis Borges, Dupin é um duplo de Poe ([19_], p.68). E todos os detetives que surgem depois são, de alguma maneira, duplos de Dupin.

Pierre Boileau e Thomas Narcejac declaram que Édipo viveu um romance policial por encontrar-se na posição de um detetive que, sob pena de morte, deve raciocinar precisamente. Comparam o romance policial à psicanálise, uma vez que aquele surgiu diante de nossos olhos exatamente como esta surgiu, “a partir do momento em que o inconsciente, tão velho como o mundo, é decomposto em seus elementos e reconstruído em seu dinamismo” (1991, p.13). Concluem que “Freud não inventou o inconsciente; ele o desvelou. Poe não forjou o romance policial. Divulgou-o, ajudado pelas circunstâncias” (p.13).

Edgar Alan Poe não inventou o detetive, pois, muito antes, Sófocles já o tinha revelado. Através de Dupin, entretanto, criou o protótipo do detetive, abrindo o caminho para os seus posteriores desdobramentos em Sherlock Holmes, Poirot, Padre Brown, Jules Maigret, Philip Marlowe, Sam Spade e os nossos Mandrake e Espinosa, entre outros que, peculiaridades à parte, não negam a sua origem.

¹ Negar o que é, e explicar o que não é.

...

Podemos afirmar, sem receio, que o detetive mais famoso de todos os tempos é Sherlock Holmes. Já em sua primeira aparição, na novela *Um estudo em vermelho*, publicada em 1887, Holmes é comparado por Watson àquele que é considerado o “primeiro detetive digno desse nome” (ALBUQUERQUE, 1979, p.37): “Você me faz lembrar o Dupin de Edgar Allan Poe. Eu não tinha a menor ideia de que tais pessoas existissem fora das histórias”. Entretanto, tal comparação parece não agradar ao detetive, que retruca: “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” (DOYLE, p. 26).

Como já mencionado, a ficção do século XIX pretendia escapar da subjetividade e ressaltar o cientificismo a tal ponto que “fingia que não fingia, isto é, fingia que não era ficção” (KRAUSE, 2004, p. 24), o que explica a alegação do narrador de que “não tinha a menor ideia de que tais pessoas existissem fora das histórias”. Apesar de o narrador reconhecer explicitamente que está escrevendo um livro, deixa claro que os fatos narrados são reais, pois, como assinala Todorov, “nenhum autor de romances policiais poderia permitir-se indicar ele mesmo o caráter imaginário da história, como acontece na literatura” (1970, p. 96/97).

Para que a afirmativa de Todorov fique clara, é importante assinalar que o teórico, em *Tipologia do romance policial* (1970), faz uma distinção entre a literatura e o romance policial. Para ele, a grande obra, ou seja, aquela obra que pode ser denominada literatura, “cria, de certo modo, um novo gênero, e ao mesmo tempo transgride as regras até então aceitas” (TODOROV, 1970, p. 94). Entretanto, a obra-prima da literatura de massa, na qual o gênero policial estaria inserido, “é precisamente o livro que melhor se inscreve no seu gênero” (TODOROV, 1970, p. 95), e não aquele que o transgride. Tal afirmativa será posta em questão ao estudarmos a narrativa de Garcia-Roza que, conforme veremos, transgride algumas regras do gênero sem deixar, no entanto, de reafirmá-las (FREITAS, 2006).

Todorov reforça sua tese ao afirmar que “o romance policial tem suas normas; fazer melhor do que elas pedem é ao mesmo tempo fazer ‘pior’: quem quer ‘embelezar’ o romance policial faz ‘literatura’, não romance policial” (TODOROV, 1970, p.95), enfatizando o caráter de subliteratura do romance policial. Assim, de

acordo com o teórico, o romance policial, por não ser considerado literatura, não deve ressaltar a ficcionalidade da história.

Voltemos, pois, a Sherlock Holmes. O mito em torno do detetive é tão grande que leva os leitores a confundirem-no com um personagem real. Muitos chegaram até a enviar cartas endereçadas a 221-B da Baker Street na esperança de terem seus casos solucionados pelo genial detetive (ALBUQUERQUE, 1979, p.48).

Ao inferiorizar Dupin em relação a si mesmo, Holmes declara sua essência narcisista, tão comum ao tema do duplo. Cerebral ao extremo, Sherlock parece incapaz de amar, pois “o amor é algo emocional, e tudo que é emocional se opõe ao raciocínio frio e verdadeiro” (DOYLE, [198_?], p.246), como declara. Rank, analisando *O retrato de Dorian Gray*, assinala que a “incapacidade para amar, Dorian Gray partilha com quase todos os protagonistas dos contos sobre Duplos” (1939, p. 126). Nesse sentido, podemos equiparar Sherlock Holmes a Dorian Gray, pois ambos são objetos do culto de si mesmos e apresentam uma predisposição amorosa voltada para o próprio ego. Enquanto o primeiro demonstra grande estima à própria beleza, como Narciso, o segundo a demonstra pela sua mente brilhante.

O narrador das aventuras de Sherlock, seguindo a linha iniciada por Poe, é um amigo do detetive. Entretanto, se o narrador de Poe não exterioriza suas características pessoais, nas narrativas de Conan Doyle é diferente. Watson explicita suas próprias características que, contudo, não são muito favoráveis, pois o que sobressai é a sua inferioridade intelectual em relação ao protagonista, inferioridade que este faz questão de acentuar: “Com todos esses dados você já deveria ser capaz de alguma inferência” (DOYLE, p. 176). Holmes tenta, em vão, estimular Watson a raciocinar:

- Meu caro Watson, tente você mesmo fazer uma pequena análise - disse ele com um toque de impaciência. - Você conhece os meus métodos. Aplique-os, e será muito instrutivo podermos comparar os resultados.
- Não consigo conceber nada que possa abranger os fatos – respondi (DOYLE, p. 174/175).

Watson seleciona as aventuras de Sherlock Holmes que devem ser narradas, o que lhe transmite certa autonomia em relação ao detetive. Além de escolher o que será narrado, opta por sua forma de narração, que nem sempre se coaduna com o que Holmes crê que deveria ser a narrativa de suas façanhas. Ao comentar com o detetive que relatou sua primeira aventura juntos “numa pequena brochura com o título um tanto fantástico de *Um estudo em vermelho*”, Holmes declara:

- Dei uma olhada nela. (...) Honestamente, não posso congratulá-lo. A detecção é, ou deveria ser, uma ciência exata, e deveria ser tratada da mesma maneira fria e sem envolvimento emocional. Você tentou pintá-la com romantismo, o que dá o mesmo efeito de elaborar uma história de amor ou de fuga com o auxílio do quinto postulado de Euclides (DOYLE, p. 139)

No trecho acima, ressalta-se a frieza de Sherlock, que se baseia na tese de que “as qualidades emocionais são antagonistas do raciocínio claro” (p. 149), reafirmando-se o caráter dual da narrativa policial clássica através de mais uma dicotomia: emoção / razão.

Em Conan Doyle, a noção do detetive e seu assistente como faces complementares é tão exacerbada que não se consegue dissociar a imagem de Sherlock da de Watson. Tomando-se a tradução literal do termo criado pelo romantismo alemão para designar o duplo, *doppelgänger*, que significa “aquele que caminha ao lado”, podemos inferir que o assistente é o duplo do detetive. Se considerarmos o estudo de Kepler, que declara que o duplo é “oposto e complementar” (1972, apud BRAVO, 2005, p. 263), confirmamos nossa inferência.

De um lado, temos toda a genialidade de Sherlock, de outro, a mediocridade de Watson, características opostas mas, ao mesmo tempo, complementares, pois a obstrução mental de Watson ressalta a intelectualidade de Holmes, como menciona o próprio Conan Doyle: “Ele [Holmes] não poderia contar suas próprias aventuras. Era-lhe necessário, portanto, um camarada banal, comum, que o valorizasse por contraste; um nome terno e discreto para essa personagem sem brilho: Watson, serviria.” (apud ALBUQUERQUE, 1979, p. 90). Esse contraste evidencia a presença do duplo na narrativa.

Jorge Luis Borges compara a relação de Sherlock e Watson à de D. Quixote e Sancho: “Conan Doyle pega de novo no tema, um tema em si atraente, o da amizade entre duas pessoas diferentes, que de algum modo vem a ser o tema da amizade entre D. Quixote e Sancho, embora nunca se chegue a uma amizade perfeita” ([19 _], p. 68).

Dom Quixote almeja ser o duplo dos heróis dos romances de cavalaria, trazendo o imaginário para o real. Faz de si próprio um mito e mobiliza Sancho Pança para os “serviços menos sublimes do real” (BRAVO, 2005, p.268). Entretanto, de acordo com Nicole Bravo, “por sua incapacidade de agir sobre o mundo, Dom Quixote é um herói da duplicidade moderna: ele fracassa na tentativa de unir o ideal à realidade” (2005, p.268). Como ocorre na narrativa de Conan Doyle, “vê-se

aparecer a representação de um homem em dois, pela reunião de dois personagens que não se parecem e são complementares” (BRAVO, 2005, p.268). Na segunda novela de Conan Doyle, *O signo dos quatro*, percebemos uma alusão aos personagens de Miguel de Cervantes

- É um romance!- exclamou Mrs. Forrester. – Uma dama injuriada, meio milhão num tesouro, um canibal negro, um vilão de perna de pau. Tomam o lugar do dragão e do príncipe encantado.
- *E dois cavaleiros andantes para salvá-la* – acrescentou Miss Morstan com um longo olhar na minha direção. (DOYLE, p. 202, grifo nosso).

Se uma das funções de Watson é acentuar o contraste entre ele e o detetive, principalmente no que se refere ao plano intelectual, Conan Doyle introduz outra personagem, cujas habilidades mentais se igualam às de Sherlock, mas que evidenciará ainda mais esse contraste: Professor Moriarty. Sherlock e Moriarty são duplos antagônicos; o primeiro é o “Servidor do Bem”, enquanto o segundo, “Representante do Mal” (BOILEAU & NARCEJAC, 1991, p.32). O próprio Sherlock Holmes reconhece que, finalmente, encontrou um antagonista à sua altura:

[Moriarty] é um homem muito culto, dotado pela natureza de dons fenomenais em matemática...Mas seu sangue carregava instintos diabólicos...Em vez de combatê-los, ele lhes permitiu desabrocharem, e seu extraordinário poder mental pôs-se a seu serviço... É o Napoleão do crime, Watson... É um gênio, um filósofo, um pensador do abstrato. Possui um cérebro de primeira ordem... Você conhece minhas faculdades, meu caro Watson. Contudo, ao fim de três meses, tive que convir que tinha, enfim, encontrado um adversário que era, no plano intelectual, igual a mim... Asseguro-lhe, meu amigo, que se pudesse ser redigido um relatório desse duelo silencioso, ele obteria o primeiro prêmio dos romances policiais (BOILEAU & NARCEJAC, 1991, p. 33).

Apesar do antagonismo entre os dois personagens, há também uma intensa identificação. Pierre Boileau e Thomas Narcejac afirmam que Moriarty é o “gêmeo satânico” de Sherlock e surge na obra de Conan Doyle para executar o detetive, afinal, o infalível Sherlock Holmes só poderia ser derrotado por outro Sherlock Holmes.

Se podemos considerar Watson um desdobramento de Sherlock, encarnando a sua outra face, menos cerebral, o mesmo pode ser feito em relação a Moriarty, que, entretanto, encarna sua face maligna. Do mesmo modo, se Watson é um desdobramento de Holmes, o leitor pode ser considerado um desdobramento de Watson, já que é através de seus olhos que acompanha a narrativa.

Percebemos ainda em Sherlock um desdobramento de personalidade. Watson observa no detetive o que poderíamos considerar um transtorno bipolar, em que fases de grande imaginação e euforia se revezam com fases depressivas:

“[Holmes] estava animado, impaciente, e de ótimo humor; um estado de espírito que no seu caso se alternava com crises profundas de depressão” (DOYLE, p.150). Esse desdobramento de si mesmo, o próprio Holmes reconhece:

(...) existem em mim traços de um perfeito vagabundo e também de um sujeito muito dinâmico. Muitas vezes penso naquelas linhas do velho Goethe:
 “Shade dass, die Natur nur einen Mensch aus Dir schuf,
 Denn zum würdigen Mann war und zum Schelmen der Stoff”² (DOYLE, p.247)

...

Não poderíamos encerrar este subcapítulo sem mencionar o terceiro elemento da tríade de ouro da narrativa de enigma: Hercule Poirot, o detetive belga criado por Agatha Christie. Como nas narrativas de Poe e de Conan Doyle, algumas de suas aventuras são narradas por um assistente, Capitão Hastings. Já em sua estreia, *O misterioso caso de Styles*, Hastings revela que sempre acalentou o desejo secreto de ser detetive e, interrogado por sua interlocutora acerca da sua preferência por Scotland Yard ou Sherlock Holmes, responde: “Oh, Sherlock Holmes, sem dúvida” (CHRISTIE, [19--], p. 15).

Entretanto, falta em Hastings o essencial para uma boa carreira de detetive, pois, como alega Poirot, ele “não tem instintos”, e “instinto e inteligência na maioria das vezes caminham juntos” (CHRISTIE, p. 128). A todo o momento o detetive ressalta a inferioridade mental do assistente.

De fato, Hastings é o personagem que demora mais tempo para encontrar as explicações dos fatos, como observa Sandra Reimão (1983, p. 45). O assistente é ludibriado pelos demais e até mesmo por Poirot, que o incumbe de divulgar pistas e interpretações falsas, sem que ele saiba. Já que Hastings é o porta-voz da narrativa, algumas vezes o leitor acaba por ser ludibriado junto com ele. Outras vezes, entretanto, percebe que o assistente do detetive está sendo enganado e adianta-se a ele, que, como Watson, costuma ser o último a chegar às conclusões certas, apesar dos pedidos de Poirot para que faça suas “pequenas células cinzentas” funcionarem.

Como ocorre em Poe e Conan Doyle, nos romances de Agatha Christie o duplo também é construído através de figuras que se identificam e se opõem. Cabe a Poirot restabelecer a ordem e cabe a Hastings operar por contraste, ressaltando a

² Pena que a natureza tenha criado apenas uma pessoa de você,
 Pois havia material para um homem digno e para um tolo.

excelência do detetive e formando com ele um par ao mesmo tempo antagônico e complementar. O mesmo ocorre entre Poirot e o criminoso, simultaneamente opostos e complementares.

Em *Cai o pano*, percebemos um questionamento ao maniqueísmo do gênero, que coloca o detetive como representante do bem, e o assassino, como representante do mal. No último romance de Agatha Christie, o assassino é, na verdade, aquele de quem o leitor jamais desconfiaria: o detetive.

No romance em questão o detetive, no início, divulga ao assistente que já sabe quem é o assassino que, entretanto, só será revelado no final. Há uma peculiaridade neste que Poirot acredita ser o culpado. Norton não sujava suas mãos matando ninguém, mas sentia grande prazer em induzir os amigos a praticarem o crime, pois, segundo Poirot, ele “alimentava duas ambições, a ambição do sádico e a ambição do poder. Ele, Norton, tinha as chaves da vida e da morte” (CHRISTIE, 1975, p. 187). Os assassinatos, portanto, eram cometidos por Norton indiretamente através da sua estratégia de persuasão.

Se o “gêmeo satânico” de Sherlock é Moriarty, como alegam Boileau e Narcejac, podemos considerar Stephen Norton o “gêmeo satânico” de Poirot. Entretanto, enquanto Moriarty e Sherlock morrem simultaneamente, Poirot é quem mata o seu antagonista, acreditando que, assim, estaria livrando a sociedade do mal. Inconformado com o seu ato, – “Eu, que sou contra assassinatos. Eu, que dou imenso valor à vida humana, terminei minha carreira cometendo um assassinato” (CHRISTIE, 1975, p. 186) – Poirot acaba cometendo um segundo assassinato: o de si mesmo.

Assistimos em *Cai o pano* à relativização de um dos conceitos primordiais da narrativa de enigma: quem é o assassino? Na concepção de Poirot, o assassino era Norton, apesar de ele, em tese, não ter cometido nenhum assassinato. Sua função era influenciar as pessoas a cometê-lo e o próprio Poirot sofreu essa influência, pois, como analisa o detetive, “todo mundo é um assassino em potencial. Em todo mundo surge de vez em quando o desejo de matar, ainda que não a vontade de matar” (CHRISTIE, 1975, p. 185).

O detetive diferencia desejo e vontade e constata que para uma pessoa cometer um assassinato, “sua vontade tem de estar de acordo com o seu desejo” (CHRISTIE, 1975, p. 185). A arte de Norton não era sugerir o desejo, mas minar a resistência à vontade, já que, como Poirot mais uma vez ressalta, “somos todos

assassinos em potencial” (CHRISTIE , 1975, p. 185). Para alcançar a sua finalidade, Norton persuadia sua vítima sem que ela suspeitasse, despertando sua dupla natureza: “exigia o melhor de uma pessoa, aliado ao que tinha de pior” (CHRISTIE, 1975, p. 186). O papel do assassino é relativizado, pois ele passa a ocupar também o papel de vítima, no caso, vítima da “tortura psicológica” (CHRISTIE, 1975, p. 187) empregada por Norton.

Norton era tão hábil e ágil quanto Poirot, e só por ele poderia ser destruído. O detetive reconhecia em Norton sua imagem e semelhança que, entretanto, eram voltadas para o mal. Poirot, como no conto *Willian Wilson* mencionado no início deste capítulo, ao matar Norton, livrou-se da sua “alteridade projetada” (GOLDBERG, p. 11). O assassinato de seu duplo culminou em sua própria morte. E com o suicídio de Poirot, morre também o seu “companheiro de estrada”: “Hercule Poirot estava morto, e com ele morreu uma boa parte de Arthur Hastings” (CHRISTIE, 1975, p. 173).

2.2 Do pensamento à ação: outros desdobramentos.

No século XX, com a emergência de novas configurações sociais, políticas e culturais, surge, entre as décadas de 20 e 30, um tipo de narrativa que pode ser considerada um desdobramento do policial clássico: o romance negro (*roman noir*). Segundo Ernest Mandel, com o surgimento do romance negro, ocorre a “primeira grande revolução no romance policial” (1988, p. 63), cujas figuras predominantes foram Dashiell Hammet e Raymond Chandler. Tanto os pesquisadores quanto Raymond Chandler concordam que coube a Hammett a invenção do *roman noir*, que veio à tona com a revista *Black Mask*, fundada em 1920. Nesta revista, Dashiell Hammet publica seus cinco primeiros romances: *O grande golpe*, *Safra vermelha*, *Maldição em família*, *O falcão maltês* e *A chave de vidro*.

A narrativa *noir* espelha a sociedade americana da época, que se encontrava sob o contexto de grande confusão política que se seguiu à Primeira Guerra Mundial. De acordo com Mandel, “com a Lei Seca nos Estados Unidos, o crime atingiu sua maioridade, se expandindo das margens da sociedade burguesa até o âmago de todas as atividades” (1988, p. 59). E mais, com a chegada da Depressão,

ocorre a “expansão quantitativa do crime” e sua “transformação qualitativa, com o consequente domínio do crime organizado” (1988, p.59).

Este contexto torna inverossímil aquela narrativa de espaço fechado em que o detetive infalível desvenda o caso através do raciocínio lógico, sem a necessidade de ir ao local do crime. O detetive da narrativa *noir* não trabalha por diletantismo, é um detetive profissional, assalariado, que precisa ir às ruas para perseguir os suspeitos.

Ernest Mandel observa que “a evolução do romance policial reflete a própria história do crime” (1988, p. 59). Ainda segundo o estudioso, “a maioria do crime organizado colocou um ponto final no romance policial ambientado na sala de visitas. É impossível se imaginar Hercule Poirot (...) lutando contra a Máfia” (1988, p.62).

No romance de enigma, o assassino era uma espécie de “detetive do avesso”, uma “réplica do detetive” (BOILEAU & NARCEJAC, 1991, p. 57), pois a própria noção de o detetive ser mais esperto que o criminoso implica a existência de um criminoso de grande inteligência, porém, inferior à do detetive. Em alguns casos, como vimos em Sherlock e Moriarty, Poirot e Norton, a inteligência de ambos é equiparável. O criminoso é o duplo antagônico do detetive.

No romance negro, invertem-se os papéis. O detetive passa a ser uma “réplica do assassino”, uma espécie de “criminoso do avesso” (BOILEAU & NARCEJAC, 1991, p. 57). O detetive é o duplo antagônico do criminoso. O enigma cede lugar à violência.

Esse contraste entre o romance policial de enigma e o *roman noir* é ressaltado com a publicação da coleção *Série Noire*, em 1945, dirigida por Marcel Duhamell:

O leitor não prevenido desconfie: os volumes da Série Noire não podem, sem perigo, ser postos em todas as mãos. *O amante de enigma à Sherlock Holmes frequentemente não achará proveito neles.* O otimismo sistemático também não. A imoralidade, admitida em geral nesse gênero de obras, unicamente para servir de contraste à moralidade convencional, aí está naturalmente tanto quanto os belos sentimentos, como a amoralidade simplesmente. O espírito é raramente conformista. *Aí se veem policiais mais corrompidos do que os malfeitores que perseguem. O detetive simpático não resolve sempre o mistério. Às vezes, não há mistério.* E algumas vezes, nem detetive. (...) restam ação, angústia, violência. (Apud BOILEAU & NARCEJAC, 1991, p. 64- grifo nosso)

No trecho acima, transcrito do texto de apresentação existente nos primeiros volumes da coleção, percebemos o interesse em diferenciar o *roman noir* do

romance de enigma, apresentando aquele como a imagem inversa deste. É evidente também a ideia do detetive, representado pelo policial, como duplo do criminoso.

A figura do assistente narrador desaparece no romance negro. Os fatos costumam ser narrados pelo próprio detetive, que conhece apenas aquilo de que participa diretamente. Ciente de sua limitação, ele narra suas aventuras e fracassos, já que não é mais aquele ser infalível capaz de solucionar qualquer mistério através do raciocínio lógico. Apesar de ser mais comum esse tipo de narrativa, podemos encontrar também um narrador impessoal, onisciente em relação apenas à ação, por não possuir acesso aos sentimentos dos personagens.

Como mencionamos no capítulo anterior, a literatura mascara a realidade através da ficção, tornando-se ela própria um duplo, “uma enganadora imitação da realidade” (LAMAS, 2004, p.50). O *roman noir* imita a realidade que o circunscreve, ou seja, imita o clima de desilusão que pairava na sociedade americana da época. Flávio Carneiro observa que o detetive protagonista das narrativas de Hammet, Sam Spade, “é o espelho da crise americana do final dos anos 20, em que o sonho se transformara em pesadelo e um detetive como Dupin pareceria completamente despropositado” (2005, p. 20). De fato, como afirma Ernest Mandel, seria difícil conceber detetives cerebrais como Dupin ou Poirot lutando contra a máfia.

Raymond Chandler, ao reconhecer que não inventou o romance negro e que tal glória pertence a Dashiell Hammet, confessa: “No fim, todo mundo imita” (*apud* REIMÃO, 1983, p. 67). Chandler se espelha em Hammett, enquanto Hammett se espelha no submundo do crime americano que, por sua vez, reflete-se nas narrativas policiais de ambos os romancistas.

A descrição é bastante utilizada no romance negro como processo narrativo realista, ou seja, o narrador se ocupa em descrever em pormenores tanto os ambientes quanto as características dos personagens, com o objetivo de causar um efeito de real, como observamos na transcrição abaixo de *A dama do lago*, de Raymond Chandler:

Coloquei o telegrama sobre o tampo do meu lado da escrivaninha, enquanto ele me entregava um instantâneo grande e muito bem revelado em papel fotográfico brilhante, que mostrava um homem e uma mulher sentados na areia sob um guarda-sol. O homem usava um calção de banho e a mulher, um maiô feito de raiom bastante ousado. Era uma loura jovem, esguia, sedutora e sorridente. O homem era um rapagão simpático, forte e moreno, com ombros largos e pernas fortes, cabelo escuro e liso e dentes brancos. Um metro e oitenta e três e o tipo padrão do destruidor de lares. Braços fortes para abraçar com carinho, e todo o cérebro que possuía estava no rosto bonito. Estava segurando uns óculos escuros e sorria para a câmara com um sorriso preparado e experiente. (2007, p.14)

Nota-se no texto transcrito que a intenção de descrever os mínimos detalhes é tanta que, só de olhar para a foto, o narrador-detetive Marlowe consegue até precisar a altura do homem que nela está retratado.

Cabe ressaltar que, apesar da tendência de pensar no gênero policial como retrato da realidade, o seu estatuto não é o da realidade pura. O principal é o jogo do raciocínio, no caso do romance de enigma, e o da intuição, no caso do *roman noir*. A evolução do pensamento para a ação, segundo Ernest Mandel, é a chave para a transformação interna do gênero. Os detetives clássicos não agem, pensam, enquanto os detetives “durões” do romance negro não pensam, agem seguindo a sua intuição.

Os detetives do romance negro, apesar de cínicos e, aparentemente, insensíveis, mascaram um certo romantismo. Conservam a utopia de serem capazes de combater o crime organizado e a corrupção, “à dom Quixote”, o que, segundo Mandel, revela “uma certa dose de fantasia adolescente no seu conteúdo e nenhuma relação com a realidade social das décadas de 20 e 30” (1988, p. 64).

O romance negro, reiteremos, é um desdobramento do romance de enigma em que o detetive passa a ser um desdobramento do criminoso, gerando um certo relativismo no que concerne à polarização maniqueísta do gênero policial. Entretanto, apesar de sua falibilidade e da sua identificação com o criminoso – fala como ele, veste-se como ele, é brutal como ele -, o detetive ainda é o herói que se contrapõe ao vilão. É esse detetive, mais humanizado, que impulsionará o processo de desconstrução do modelo de detetive clássico e sua consequente reinvenção, como veremos a seguir.

2.3 Narrativa policial pós-utópica: reflexos de um eu dividido.

Paulo de Medeiros e Albuquerque, em *O mundo emocionante do romance policial*, afirma que o precursor do gênero no Brasil foi seu avô, Medeiros e Albuquerque. Muitos estudiosos concordam com esta asserção e apontam que a primeira narrativa policial brasileira foi *O mistério*, folhetim escrito por Afrânio Peixoto, Viriato Correia, Coelho Netto e Medeiros e Albuquerque.

A ficção policial propriamente dita surgiria no Brasil, portanto, em 1920, ou seja, quase um século depois da narrativa de Edgar Allan Poe, também sob a forma de folhetim. Entretanto, cabe ressaltar que no século XIX já existiam algumas manifestações, ainda que embrionárias, do gênero, o que nos faz pensar que, talvez, a glória de precursor da narrativa policial no Brasil se deva a Aluizio Azevedo, com a publicação de *Mattos, Malta, Matta?*

Essa discussão acerca do verdadeiro precursor da narrativa policial brasileira é, para este estudo, irrelevante. O que importa é reconhecer que, desde a sua origem, a ficção policial demonstra uma grande ligação com o tema do duplo, ligação que se potencializará na contemporaneidade.

Em 1885 é publicado em *A semana* o folhetim *Mattos, Malta ou Matta?*, que já nos antecede as indagações em torno da ideia de verdade, que serão o eixo da narrativa policial contemporânea. Jogando com as noções de ficção *versus* realidade, Aluizio Azevedo aproveita um fato real de grande repercussão na época e o transmite para a ficção. Trata-se da confusão gerada pelos parônimos João Alves Castro Malta e João Alves de Castro Mattos.

Em 18 de novembro de 1884, é publicada no *Jornal do Commercio* uma matéria sobre a prisão de João Alves Castro Malta; no dia 24, publica-se a notícia do sepultamento de João Alves de Castro Mattos. Estando Malta desaparecido desde a sua prisão, questiona-se seu paradeiro, e muitos acreditam que o Castro Malta seria, na verdade, o Castro Mattos, que estava enterrado. A polêmica em torno do fato é tanta que é ordenada a exumação do corpo, entretanto, para a surpresa de todos, o cadáver havia desaparecido.

Partindo desse fato real digno de ser tratado ficcionalmente, Azevedo cria sua história policial, questionando conceitos como o de verdade e versão, e, principalmente, abordando uma questão tão usual ao tema do duplo: a da identidade, que já se apresenta no título e na própria assinatura do romance, como veremos adiante. Antes, porém, de analisarmos esta que pode ser considerada a primeira narrativa policial brasileira, torna-se necessário esclarecermos algumas questões que surgiram em relação à sua autoria.

Em carta remetida a Lucio de Mendonça em 14 de janeiro de 1884, Valentim Magalhães, diretor de *A Semana*, adianta que o folhetim *Mattos, Malta, Matta?* seria um obra coletiva escrita pelo próprio, além de Aluizio Azevedo, Alfredo de Souza, Arthur Azevedo, Filinto de Almeida, Luiz Murat, Pedro Américo, Urbano Duarte.

Entretanto, apesar dos múltiplos autores, a ideia era não divulgar seus nomes para, conforme as palavras de Valentim a Lucio de Mendonça, “não estragar o efeito visado: convencer o público, enquanto possível, de que temos deveras um informante” (MONTELLO. In: AZEVEDO, 1985, p.33), já que a narrativa apresentava, inicialmente, a forma de cartas endereçadas à redação da revista.

O anonimato em relação aos escritores do romance permaneceu durante longo tempo até que, dois anos após a publicação do romance, a mesma revista iniciou uma seção denominada *Galeria do elogio mútuo*, em que um escritor homenageava outro, fornecendo aos leitores uma pequena biografia e bibliografia do homenageado. Emilio Rouede, ao traçar a bibliografia de Aluizio Azevedo, inclui *Mattos, Malta, Matta?* entre suas obras. Na semana seguinte coube a Aluizio escrever sobre Emilio e o fato de não ter havido nenhuma objeção à inclusão do referido romance em sua bibliografia acaba por levar os pesquisadores a concluir que *Mattos, Malta e Matta?* realmente foi escrito por Aluizio.

A obra somente foi publicada em livro em 1985, após a descoberta de sua autoria por pesquisadores da Fundação Casa de Rui Barbosa. Entretanto, o mistério em torno da verdadeira autoria do romance nunca poderá ser completamente elucidado, pois, como em um bom romance policial, sempre haverá espaço para as conjecturas. Josué Montello, em prefácio à referida obra, analisa:

Estendendo-se por duas colunas, e passando à página seguinte, Aluizio teria tido a oportunidade de retificar a autoria exclusiva do romance, caso o trabalho não lhe pertencesse. E nada diz. Silencia sobre o problema. Como explicar-lhe o silêncio, em face do que disse Valentim Magalhães a Lucio de Mendonça, na carta publicada no volume 43 da *Revista da Academia Brasileira*? E aqui cabe uma conjectura. Teria falhado a colaboração dos outros escritores, levando Aluizio a assumir sozinho essa responsabilidade? Parece-nos que sim. (AZEVEDO, 1985, p.34)

Quanto ao ocorrido, cabe também outra conjectura. Muitos estudiosos dividem a obra de Aluizio em dois grupos: o dos romances escritos “com a intenção da obra de arte” (MONTELLO. In: AZEVEDO, 1985, p.31) e o dos romances escritos ao correr da pena, “que teriam valor relativo, como urdidura aliciante. Eram o ganha-pão do escritor, na fase em que, não tendo emprego certo, viveria dos precários rendimentos da colaboração de jornal” (MONTELLO. In: AZEVEDO, 1985, p.32). Assim, poderíamos considerar que o fato de o texto ter sido publicado, na época, sem assinatura, deveu-se à sua condição de “romance ao correr da pena”? Será que a máscara em torno da autoria do romance foi colocada propositalmente pelo próprio

autor (ou autores) por falta de interesse em assinar um texto que era destinado à massa e considerado sublitteratura?

Deixemos, pois, ainda que momentaneamente, as conjeturas de lado, para retornarmos à análise do romance. A narrativa epistolar, direcionada ao redator de *A Semana*, confere verossimilhança ao texto e cria um jogo que faz com que o leitor, a princípio, acredite na sua relação com a realidade, que está sob a máscara da ficção, o que pode ser considerado uma estratégia dos autores para atrair o público, conforme relatou Valentim Magalhães.

O narrador e autor das cartas exerce o papel do detetive que irá investigar a traição da própria esposa. Acredita conhecer a identidade do culpado: Castro Matta (ou Malta). Entretanto, o suposto culpado possui não uma, mas várias identidades: “é Malta quando quer comprar a crédito qualquer cousa; é Mattos quando se mete em desordens e arruaças e só é Matta nas aventuras amorosas” (AZEVEDO, 1985, p. 11). Da mesma maneira, podemos considerar que o texto em si, ou seja, o próprio romance, possui várias identidades: é de Valentim Magalhães, de Alfredo de Souza, de Arthur Azevedo, de Filinto de Almeida, de Luiz Murat, de Pedro Américo, de Urbano Duarte e, principalmente, de Aluísio Azevedo.

A confusão entre as identidades se acentua e o narrador descobre que Mattos e Malta são personalidades diferentes e um dos dois estaria morto:

- Perdão - intervim eu, chegando-me para o sujeito. – Saberá dizer-me, caro senhor, de quem é este cadáver?
- Do Malta.
- Tem certeza que é Malta?
- Malta ou Mattos...- respondeu o sujeito.- Também não sei com certeza. Se não me engano é Castro. Castro Malta ou Castro Matta. Pelo nome não se perca! (AZEVEDO, 1985, p. 79)

Percebemos já nos primórdios da narrativa policial brasileira uma incompatibilidade com as certezas da escola de enigma. A dúvida ocupa o lugar das certezas e a verdade se esconde por trás das ambiguidades. A confusão relacionada à própria autoria da primeira narrativa policial brasileira já reflete o clima de dúvidas e incertezas que rege o gênero policial em suas manifestações brasileiras.

O duplo aparece não apenas através dessas ambiguidades, mas também, mais objetivamente, através da usurpação de identidade. Mattos, que estava no caixão, mas não estava morto, aproveitando-se da sua semelhança com Malta, troca

de lugar com ele, que acabara de morrer. Mattos passa a ser Malta e Malta passa a ser Mattos.

O final da narrativa subverte aquilo que é primordial na escola policial clássica: a retirada das máscaras e consequente descoberta da verdade. A busca do detetive pelas provas é inútil, já que não havia uma verdade a ser revelada - tudo não passou de uma invenção sua.

O detetive, e não o criminoso, é desmascarado no final da narrativa, o que acaba por relativizar a dicotomia criminoso/detetive, tão marcada no romance de enigma. No trecho abaixo vemos a desconstrução de toda a narrativa, que se dá com a revelação final de que o narrador é o criminoso:

(...) o senhor não passa de um especulador que se apoderou de uma questão que não lhe pertence. O senhor nunca foi casado; nunca teve o emprego público de que falou na sua carta; nunca teve relações com a tal Jeannite de que por várias vezes tratou, e muito menos teve relações com os empregados da Santa Casa de Misericórdia (AZEVEDO, 1985, p.157).

Creia, minha senhora, que falo a verdade. Este homem que está ao seu lado é um intrigante, é um enredador, é finalmente um romancista! (AZEVEDO, 1985, p.158).

Segundo Adriana Maria Almeida de Freitas, “o desfecho metanarrativo ignora totalmente o caso policial que deu origem ao folhetim” (2006, p.44), ou seja, ignora o mistério que parecia ser o ponto central da narrativa. O detetive desmascara a si próprio, reconhecendo que tudo o que foi narrado não passa de ficção: “(...) dei por acabado este livro, que não é um romance, nem um tratado científico, nem um catecismo, nem um panfleto político, nem um dicionário, nem tão pouco um livro de memórias; mas simplesmente – um prêmio para os assinantes dA Semana” (AZEVEDO, 1985, p.160).

Como na narrativa policial de enigma, há um reconhecimento de que os fatos estão sendo narrados em um livro, neste caso, no jornal. Entretanto, enquanto o narrador do romance de enigma ressalta que tais fatos são reais, o narrador de *Mattos, Malta ou Matta?* indica ele próprio o caráter ficcional da história.

Através dessa breve análise da narrativa de Aluizio Azevedo, percebemos que o duplo está presente na ficção policial brasileira desde os seus primórdios e que esta, desde o início, mostra uma dificuldade em lidar com os valores apregoados pela escola de enigma, como observa Vera Lúcia Follain de Figueiredo:

As obras iniciais já apontam a dificuldade de lidarmos com a ideia de uma sociedade justa em que o crime surgia como exceção, marginalidade a ser combatida para que o equilíbrio se restabelecesse.(...) A importação do modelo

européu, comum em nossa cultura, quando se trata do romance policial clássico, suscitava impasses imediatos para o escritor, em virtude do tratamento dado ao tema, que envolve questões como o papel do aparelho judicial, da polícia, a organização da sociedade e o próprio valor conferido à vida (1988, p. 21).

Assim, o modelo de detetive adotado por nós, segundo Flávio Carneiro, será Sam Spade que, ao contrário de Dupin, é “um detetive mais humanizado, menos máquina, um homem comum, que se envolve com prostitutas, que fuma e bebe muito, que age movido mais pela intuição do que por métodos científicos” (2005, p.20).

É importante destacar que a ficção policial brasileira precisou superar a rejeição da crítica - já aparente desde os seus primórdios, na época de Aluizio Azevedo - para que enfim encontrasse seu reconhecimento. Os próprios escritores do gênero o tratavam como subliteratura, como percebemos no primeiro parágrafo de *O mistério*, transcrito abaixo:

Ele tinha ruminado durante anos aquela vingança. Calculara tudo, previra tudo. *Lera centenas de romances e contos policiais, não pelo prazer que lhe pudesse fazer essa baixa literatura, mas pelo desejo de estudar todos os meios de levar a cabo o crime que projetava e de escapar à punição* (In : COSTA, 2005, p.69- grifo nosso)

Entretanto, sob a máscara do puro entretenimento, esconde-se um espaço de discussões teóricas sobre a própria literatura, o que atribui à ficção policial um duplo alcance de leitura, por atender às expectativas de um leitor mais especializado, sem deixar de atender ao leitor comum. Esse duplo alcance de leitura, característico da ficção contemporânea, representa uma mudança da relação do escritor com o mercado editorial, em que há a preocupação em produzir uma obra de qualidade, mas que também agrade ao mercado.

Assim, apesar de algumas esparsas manifestações entre os séculos XIX e meados do século XX, podemos considerar que a narrativa policial só vai vingar no Brasil a partir dos anos 80, já que, como observa Vera Lúcia Follain,

agora encontra solo fértil, em função da ausência de maiores motivações políticas, da generalizada descrença em projetos de transformação, permitindo que o olhar se volte para a decadência da sociedade e abrindo caminho para a atitude nostálgica e, ao mesmo tempo, negativa que caracteriza o detetive do roman-noir, mergulhado no cinismo, através do qual disfarça a persistência de ideais românticos, inadequados ao contexto (1985, p. 21).

A narrativa policial brasileira, portanto, encontrará nos tempos pós-utópicos a condição ideal para seu florescimento. Para que esta asserção fique clara, é

necessário que analisemos o termo *pós-utópico*, criado por Haroldo de Campos, que será utilizado no decorrer deste estudo.

Segundo o autor, a expressão “modernidade” é ambígua, pois ela pode ser tomada tanto

de um ponto de vista diacrônico, historiográfico-evolutivo, como de uma perspectiva sincrônica: aquela que corresponde a uma poética situada, necessariamente engajada no fazer de uma determinada época e que constitui o seu presente em função de uma certa “escolha” ou construção do passado (1997, p.243).

De fato, com o tempo, os modernos acabam se tornando antigos e outros passam a assumir o papel de modernos. O que seria, então, o pós-moderno?

Para solucionar esta questão de maneira mais adequada, Haroldo de Campos cria o termo *pós-utópico* para definir o período que começa por volta dos anos 60 e se estende até os dias atuais:

Entendo que o momento que atualmente vivemos – momento que estamos vivendo desde, pelo menos, o fim dos anos 60, quando se concluiu, segundo penso, o processo da poesia concreta enquanto movimento coletivo e experimento em progresso – não é propriamente um momento pós-moderno, mas, antes, pós-utópico (1997, p. 765).

Flávio Carneiro corrobora a designação de Haroldo de Campos, mais precisa que “pós-moderno”, por evitar certas ambiguidades, como a de “supor que se trata de um período cujo objetivo é encerrar definitivamente a modernidade”(2005, p.13). Além disso, a expressão “aponta para a diferença principal entre o imaginário estampado na produção estética, não só a literária, da primeira metade do século (...) daquele que, a partir pelo menos do final dos anos 60, temos vivenciado” (CARNEIRO, 2005, p.13).

A ausência de um projeto literário e um adversário a ser combatido nos torna pós-utópicos. Assim, “ao *princípio-esperança*, voltado para o futuro, sucede o *princípio-realidade*, fundamento ancorado no presente” (CAMPOS, 1997, p.268).

Tomando por base o estudo de Haroldo de Campos, Flávio Carneiro considera que tanto na geração de 20 quanto na de 30 havia “algo de *missionário*”, ou seja, “havia uma luta, havia algo a ser combatido” (2005, p.14). Ambas as gerações eram guiadas por um projeto definido. Da mesma maneira, para os concretistas, nos anos 50/60, havia um adversário, que era o atraso representado pela poesia da geração de 45. Já nos anos 70, que podem ser considerados o último momento utópico brasileiro, havia um adversário bastante visível: a ditadura.

Os momentos utópicos possuem em comum a ruptura com a tradição, que se dá através de novas criações. Já o que marca o momento pós-utópico não é uma negação do passado, mas a sua releitura. Analisando a contemporaneidade, Vera Lúcia Follain declara:

Se a modernidade desvalorizou o presente em nome de um sonho futuro, a chamada pós-modernidade tornou o futuro uma categoria obsoleta e fez do passado – a dimensão do tempo que dá origem às narrativas – um arquivo cujos dados são incorporados ao presente, reciclados, através de diferentes processos de “mixagem” (FIGUEIREDO, 2003, p. 80).

A narrativa pós-utópica se reflete no passado, fazendo dele o seu duplo. Não temos mais um grupo de escritores com um projeto literário e um adversário bem definidos. Não temos mais contra o que lutar. O que temos é a pluralidade de vertentes, convivendo em harmonia, e a ausência de combates. A transgressão se dá não através da negação dos clássicos, mas de sua reescritura.

Segundo Ítalo Moriconi,

As sucessivas levadas de novos escritores surgidas nos últimos anos, com algumas exceções, não têm estado nem um pouco interessadas em desconstruir o signo literário ou questionar convenções de qualquer tipo, até porque esse questionamento já se tornara ele próprio convencional e repetitivo. Elas têm se mostrado interessadas em recuperar e praticar o valor positivo do fetiche literário enquanto algo pragmático. Sobretudo estão interessadas em buscar seu público não através da mediação da academia (como ocorrera em parte no caso da geração 70) e sim na relação direta com as clássicas instituições do mercado e da vida literária extra-acadêmica (2010, p.03).

A literatura pós-utópica se assume como um jogo de espelhos e expõe sua incapacidade de tornar as palavras representações da realidade, “evidenciando seu ceticismo face à pretensão ocidental de retratar artisticamente essa realidade para transformá-la” (FIGUEIREDO, 2003, p. 83).

A narrativa policial, por se basear no raciocínio lógico como meio de atingir a verdade, parece ser incompatível com a literatura pós-utópica, pois, em tempos de incerteza, torna-se “indispensável duvidar, disputar, desconfiar, debater” (KRAUSE, 2004, p. 58). Decifrar um enigma já não significa encontrar a verdade, mas impor uma interpretação sobre outra. Desse modo, o detetive passa a ser visto como aquele que tem o poder de impor sua interpretação como verdade final, e não mais como aquele que possui a verdade final (FIGUEIREDO, 2003, p.87).

O homem pós-utópico já não acredita em verdades absolutas. É cético, não no sentido imposto pelo senso comum, daquele que em nada acredita, mas no sentido etimológico da palavra, que deriva do grego *sképsis* e significa “aquele que

observa, que reflete, que gosta de examinar, aquele que investiga” (POPKIN,1981 *apud* KRAUSE, 2004, p. 50).Nesses termos, o detetive é, acima de tudo, um cético. Não é por acaso que o paradigma do detetive pós-utópico, de que nos utilizaremos neste estudo, tem nome de filósofo: Espinosa.

Podemos relacionar o detetive de enigma e o pós-utópico a conceitos filosóficos, para ilustrar a diferença vital entre ambos. Segundo Gustavo Bernardo,

enquanto os dogmáticos têm certeza de que só eles sabem alguma coisa e os niilistas têm certeza de que não se pode ter certeza de nada, os cétricos duvidam do que se possa ter certeza de alguma coisa; enquanto os dogmáticos já acharam resposta e os niilistas já pararam de procurar, a dúvida dos cétricos os leva a continuar procurando a verdade (2004, p. 28).

O detetive clássico é dogmático; o detetive pós-utópico é cético³. Na narrativa de enigma, o detetive sempre acha as respostas. Todas as máscaras são retiradas. Já na narrativa pós-utópica, o detetive está em “constante estado de incerteza e investigação intelectual” (KRAUSE, 2004, p. 28), as máscaras nem sempre são retiradas e as respostas são ambíguas.

Nesta era de ambiguidades e incertezas, o tema do duplo encontrará a condição ideal para sua revitalização. Assim, a literatura brasileira contemporânea faz emergir, além da narrativa policial, a questão do duplo, importante para que entendamos o momento pós-utópico.

A clareza das dualidades é indispensável ao momento utópico. O antigo opõe-se ao novo, a cópia, ao original. No momento pós-utópico, as dualidades são relativizadas. Já não é possível determinar o que é original e o que é cópia, o que abre as portas para a entrada do duplo.

Dividido entre as imposições da vida social e seus instintos, o homem contemporâneo é dominado por forças conflituosas que geram uma cisão interna. O detetive pós-utópico reflete as questões do homem pós-utópico: não é herói, nem vilão; não é racional, nem instintivo; não é bom, nem mal. Procura a verdade, mas tem consciência de que nunca a atingirá por completo, pois, enquanto a verdade racionalista é toda luz, a verdade pós-utópica é feita de luz e sombra, é ambígua, e pode ser interpretada de diversas maneiras.

³ Sobre o assunto, ver tese defendida em 2006 por Adriana Maria Almeida de Freitas, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro: **O detetive cético: as dúvidas de Mandrake e Espinosa**

O bem e o mal não formam mais um dualismo, em que um existe independentemente do outro. Bem e mal formam uma dualidade, ou seja, formam-se na relação de um com o outro.

A narrativa policial pós-utópica parece, a princípio, estar sendo escrita de acordo com as regras do gênero, mas logo se percebe que esta aparente familiaridade não passa de uma de suas máscaras. O duplo manifesta-se através da reescritura do gênero, cujo ponto central deixa de ser a solução do problema, como no romance policial clássico, ou a ação e violência, como no romance negro. O primordial da narrativa policial pós-utópica e, mais especificamente, da narrativa de Luiz Alfredo Garcia-Roza, é o enigma. Segundo palavras do próprio escritor, “uma ficção não é um problema, é um enigma, pois um problema pede uma solução, e um enigma não tem solução”⁴. Assim, a narrativa de Garcia-Roza desconstrói aquilo que constitui o âmago da narrativa policial clássica: a retirada das máscaras e o consequente resgate da verdade, pois um enigma, por ser passível de interpretações, nunca poderá ser desvendado por completo.

Vera Lúcia Follain de Figueiredo, ao analisar a narrativa policial de Rubem Fonseca – grande responsável pela revitalização do gênero no Brasil - considera que o personagem fonsequiano refaz o percurso do pensamento para a ação, proposto por Ernest Mandel, “para chegar a um ponto ainda mais adiante: o uso da imaginação para criar versões plausíveis”. E prossegue: “na indagação sobre a verdade, questiona-se não só a dedução lógica do romance de enigma, a eficácia da técnica analítica, mas também a experiência concreta da perseguição do suspeito, como caminho para atingir o sentido último dos fatos” (2003, p.44). Assim, o detetive pós-utópico – representado dignamente pelos personagens de Rubem Fonseca e Garcia-Roza - utiliza a imaginação para construir a sua verdade que, por sua vez, “não passa de uma construção discursiva, de uma versão plausível” (FIGUEIREDO, 1988, p.23). A imaginação, por possuir uma forte carga de ambiguidade, também nos remete ao duplo.

O duplo surgirá em Garcia-Roza como representação dos antagonismos humanos e dicotomias da existência, exacerbados no contexto pós-utópico; surgirá como representação da cisão do eu, do homem estilhaçado; mas, principalmente, transgredindo a principal regra do gênero em sua forma tradicional, surgirá como

⁴ Aula ministrada por Luiz Alfredo Garcia-Roza no Pólo de Pensamento Contemporâneo em 07/10/2008.

estratégia de construção da ambiguidade e o conseqüente desmascaramento da ideia de uma única verdade.

Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas.

Fernando Pessoa

3 O DUPLO NA NARRATIVA POLICIAL DE LUIZ ALFREDO GARCIA-ROZA

O que a psicanálise te ensina é que aquilo que mais te ameaça é uma relação extremamente íntima. O delírio, o mortífero em cada um de nós está em nós mesmos. É aquilo que Freud chamou de “unheimlich”, é essa coisa familiar, próxima. Ele cunhou este termo, “unheimlich”. Porque “heimlich” é familiar, então “unheimlich” seria o familiar distante, o familiar desconhecido. É aquilo que está muito próximo de você e, no entanto, desconhecido de você. Mas que de alguma maneira se insinua. Essa coisa é terrífica, é o grande pavor que temos da nossa própria interioridade (...) Eu jogo um pouco com a ideia, que não é propriamente psicanalítica, não é propriedade da psicanálise, que é a ideia de que as maiores ameaças, as que te provocam e te assustam mais são exatamente as que são próximas e ao mesmo tempo invisíveis⁵

O trecho acima foi retirado de uma entrevista de Luiz Alfredo Garcia-Roza concedida ao site da *Com Ciência* em 16 de julho de 2001 e nos dá uma pista acerca de um tema muito presente em sua obra: o duplo.

Apesar de defender categoricamente que não faz psicanálise aplicada em sua ficção, Garcia-Roza afirma ter encontrado nesta uma maneira mais livre de trabalhar certos temas que a psicanálise trabalha. E conclui: “É como se minha vida fosse uma série de variações em torno de três temas: filosofia, teoria psicanalítica e romance policial. Só que o último é muito mais interessante”.⁶

Foi a atração pelo gênero policial aliada ao desejo de mudança que levou Garcia-Roza a largar o meio acadêmico e seus estudos sobre teoria psicanalítica e filosofia para lançar-se à carreira de ficcionista. O autor reconhece haver uma relação entre estas que podem ser consideradas três práticas da suspeita. Segundo ele, o psicanalista parte da suspeita de uma recusa do óbvio, que seria o relato do paciente, e a partir da recusa desse relato como verdade, procura o que seria a manifestação do inconsciente. Em outros termos, parte de certos fragmentos para procurar algo que está nas entrelinhas, como ocorre com a investigação policial. Entretanto, nesta, o detetive investiga *apesar* do assassino, enquanto na prática psicanalítica, quem descobre o crime é o próprio paciente, com o auxílio do analista.

O processo da psicanálise, a rigor, não tem fim, porque nunca se chegará à solução do problema, à verdade dos fatos. O mesmo ocorre com a filosofia, que busca a verdade mas não pode encontrá-la, pois “quando a filosofia encontra a verdade, a perde para a ciência” (KRAUSE, 2004, p. 43). O romance policial

⁵ Disponível em <http://www.comciencia.br/entrevistas/roza/roza01.htm>.

⁶ Encontro do projeto Paiol Literário realizado em Curitiba sob mediação de José Castello. Disponível em <http://rascunho.rpc.com.br>

também se caracteriza pela busca da verdade. Entretanto, enquanto no romance policial de enigma alcança-se êxito, no romance policial pós-utópico, representado pela obra de Garcia-Roza, há a consciência de que não existe uma verdade única, incontestável. A verdade é ambígua, passível de interpretações.

Tanto o romance policial quanto a psicanálise e a filosofia praticam o exercício da dúvida, já que trabalham em torno de um enigma. E, de acordo com o escritor, “o enigma busca uma verdade, mas o modo como ela é apresentada é sempre ambivalente. O enigma joga com signos ambíguos”.⁷ Apesar de declarar que a filosofia e a teoria psicanalítica são procedimentos conceituais, enquanto o romance policial “é uma libertação”⁸, percebemos que a ficção de Garcia-Roza buscará sempre um diálogo entre estes que ele considera os temas de sua vida.

A função do filósofo é proteger a dúvida, enquanto a função do detetive é acabar com ela. Entretanto, no personagem Espinosa, a função de detetive acaba fundindo-se à de filósofo. A figura do duplo nos romances de Luiz Alfredo Garcia-Roza já começa a se manifestar através de seu personagem principal. Um pouco filósofo, um pouco psicanalista, o detetive Espinosa joga com o seu imaginário na tentativa de decifrar os enigmas que o rodeiam.

É importante ressaltar que estudar o contemporâneo envolve certos riscos. Como afirma Flávio Carneiro, ao ler o contemporâneo de dentro do contemporâneo, o analista é obrigado a “lidar o tempo todo com a instabilidade, a dúvida” (CARNEIRO, 2005, p. 33). Entretanto, em se tratando de Garcia-Roza, tais dúvidas e incertezas têm a função de enriquecer a leitura por nos livrarem “da ilusão de que há verdades absolutas e de que todo gesto humano deve ser devidamente catalogado, depois de dissecado plenamente” (CARNEIRO, 2005, p.33).

Outro fato que também pode dificultar o estudo de autores contemporâneos é a escassez de material teórico como base para a análise. Entretanto, tal fato, de certa maneira, também acaba por enriquecer a análise, atribuindo a ela um certo ineditismo, apesar de termos consciência de que, parafraseando Jorge Luis Borges, não há originalidade absoluta e o que escrevemos será sempre uma reescritura de outros textos.

⁷ Disponível em <http://rascunho.rpc.com.br>

⁸ Ibidem

A narrativa de Garcia-Roza situa-se em um contexto propício ao seu desenvolvimento. A modernização do mercado editorial brasileiro acabou resultando em um aumento do público leitor e na valorização dos novos escritores nacionais. O gênero policial, por agradar tanto ao leitor comum quanto ao leitor mais especializado, passa por uma revitalização. As editoras possuem importante papel neste cenário ao organizarem coleções de romances policiais, como foi feito pela Record, Brasiliense e Companhia das Letras (ALMEIDA, 2003 *apud* FREITAS, 2006).

Garcia-Roza é um dos autores que mais publicaram romances na Série Policial da Companhia das Letras, perdendo apenas para Patrícia Cornwell, P.D. James e Rex Stout. São nove títulos até o momento: *O silêncio da chuva*, *Achados e perdidos*, *Vento Sudoeste*, *Uma janela em Copacabana*, *Perseguido*, *Berenice procura*, *Espinosa sem saída*, *Na multidão* e *Céu de origamis*.

Verificamos uma recorrência do tema do duplo em todos os romances de Luiz Alfredo Garcia-Roza, entretanto, em alguns desses títulos o tema surge como ponto central. Assim, selecionamos como *corpus* de análise os romances *Vento Sudoeste* (1999), *Perseguido* (2003), *Espinosa sem saída* (2006), *Na multidão* (2007) e *Céu de origamis* (2009). Dividimos este capítulo em cinco partes, e em cada uma será analisado um desses romances, identificando as manifestações do duplo.

Por ser o conceito de duplo muito amplo e explorado em diversas áreas, como a psicanálise e a filosofia, e pela relevância de tais áreas na obra de Luiz Alfredo Garcia-Roza, em algumas ocasiões, para um melhor desenvolvimento da análise dos romances, lançaremos mão de conceitos psicanalíticos e filosóficos, apesar de privilegiarmos um enfoque literário.

3.1 A sombra

O infortúnio de Édipo, narrado em *Édipo Rei*, de Sófocles, inicia-se quando, em uma festa, um homem em estado de embriaguez o chama de “filho enjeitado”. Ao relatar o fato a seus pais, eles se mostram extremamente irritados com o ocorrido. Entretanto, Édipo, sempre em busca de respostas, decide ir ao templo de Delfos questionar Apolo acerca de seus pais. Como resposta, uma previsão: Édipo

estava fadado a casar-se com a mãe e a matar o próprio pai. Assim, Édipo resolve exilar-se de Corinto para evitar tamanha desgraça.

Chega a Tebas e é desafiado a enfrentar a Esfinge sob a recompensa de casar-se com a rainha. O enigma da Esfinge é facilmente desvendado por Édipo, que se torna o rei da cidade. Contudo, uma peste abate-se sobre Tebas e novamente Apolo é consultado. Para que a paz volte a reinar na cidade, o assassino do rei Laio deverá ser punido.

Inicia-se a investigação de Édipo nesta que será considerada por muitos a primeira história policial. Os três elementos fundamentais estão presentes: Laio ocupa o papel da vítima, entretanto, os papéis de detetive e de assassino fundem-se em uma só pessoa. Este detetive incansável descobre que o criminoso que busca é ele próprio.

Édipo é visto como o modelo do homem desdobrado. Carrega em si duas faces contraditórias: é o homem sábio que salvou Tebas e, ao mesmo tempo, um ser desprezível, o responsável pelas desgraças de Tebas. É o oposto daquilo que acreditava ser. Segundo Gustavo Bernardo, “a peça *Édipo-Rei* ilustra como poucas a ironia do destino, transformando o protagonista em investigador do próprio crime - além de promotor, juiz, carrasco, réu e vítima de si mesmo” (2004, p.206).

Seguindo a tese edipiana de que nenhuma criatura humana pode fugir a seu destino, o protagonista de *Vento Sudoeste*, de Luiz Alfredo Garcia-Roza, também investiga um crime incansavelmente. Porém, neste caso, o assassino já é conhecido, apesar de o crime, teoricamente, ainda não ter sido cometido.

O infortúnio de Gabriel começa em seu último aniversário. Comemorando com os colegas do trabalho em uma roda de bar, Gabriel recebe de presente uma previsão sobre o seu futuro: antes de seu próximo aniversário, matará uma pessoa. Aquela frase dita pelo suposto vidente produz um grande efeito em sua vida. Como Édipo, Gabriel passa a investigar o próprio crime, com a diferença de que, enquanto o primeiro não tem consciência de que é o monstro que procura, o segundo sabe que o é. Gabriel conhece a identidade do assassino, entretanto, não conhece a identidade da vítima. Receoso de não poder escapar a seu destino, o personagem pede ajuda ao delegado Espinosa.

Em *Vento Sudoeste* percebemos a presença de um narrador onisciente que conhece até os sentimentos dos personagens. Seria o que Norman Friedman define como “Multiple selective omniscience” (Onisciência seletiva múltipla). Segundo

Friedman, neste tipo de narrativa, “não há propriamente narrador. A história vem diretamente, através da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas” (*apud* LEITE, 1987, p.47).

Cabe lembrar que a narrativa de enigma é, na maioria das vezes, narrada em primeira pessoa pelo assistente do detetive, estratégia que, além de conservar o mistério, intensifica a admiração pelo detetive e exalta sua superioridade intelectual. Entretanto, esse “eu” que narra vive os acontecimentos descritos como personagem secundária, quase como uma sombra do detetive.

Na narrativa *noir*, por sua vez, os fatos costumam ser narrados pelo próprio detetive, de um centro fixo e limitado, sem acesso ao estado mental das outras personagens. A narrativa em primeira pessoa reforça o desconhecimento do detetive, que conhece apenas aquilo de que participa diretamente. Podemos encontrar também um narrador em terceira pessoa, impessoal, onisciente em relação apenas à ação, por não possuir acesso aos sentimentos das personagens.

Garcia-Roza nos apresenta um narrador ambivalente, pois, ao mesmo tempo, onisciente e limitado. Onisciente porque parece tudo saber, limitado porque, apesar disso, esconde-se “por detrás”⁹ dos personagens, restringindo-se a seus ângulos de visão.

Em sua busca pela subjetividade, o autor utiliza-se de um narrador em terceira pessoa que, através do discurso indireto livre, aproxima-se da primeira, tendo as vantagens de mover-se com mais liberdade do que esta permite, já que abrange o ângulo de visão de diversos personagens. O narrador, mesmo não se interpondo diretamente entre leitor e personagens, o faz indiretamente ao esconder-se por trás destes, revelando e analisando seus sentimentos mais íntimos. Esconde-se por trás de uma terceira pessoa que nada mais é do que uma máscara da primeira. Esse tipo de narrador será recorrente nas obras do autor.

A cada momento um personagem é focado e seus pensamentos e sentimentos são transmitidos ao leitor. Temos como personagens, além de Gabriel e Espinosa, Welber, assistente do detetive, Dona Alzira, mãe de Gabriel, Olga, sua colega de trabalho, Irene, amiga de Olga e futura amante de Espinosa, Hidalgo, o vidente, e Stella, sua namorada.

⁹ Jean Pouillon, em *O tempo no romance* (1974), distingue três possibilidades na relação narrador-personagem: a visão “com”, a visão “por detrás” e a visão “de fora”. Na visão “por detrás”, o narrador domina um saber sobre a vida do personagem, inclusive seus pensamentos e emoções.

D.Alzira é uma mãe controladora e dependente: “Não suportaria ver o filho saindo de casa. A perdê-lo, preferia que fosse por morte, a sua própria ou a dele” (GARCIA-ROZA, 1999, p.14). Percebe no último ano uma transformação em Gabriel, que, de “claro e transparente como um cristal”, passara a lhe parecer “assustadoramente opaco” (p.13), o que considerava a “região de sombra do filho” (GARCIA-ROZA, 1999, p.13). De fato, a previsão do vidente trouxe à tona o seu lado sombrio, que se encontrava recalcado: o suposto parricídio, grande enigma de Gabriel, de que trataremos mais adiante.

Segundo D. Alzira, a transformação de Gabriel só poderia ser obra do demônio. Ela, que se dizia conhecedora da alma do filho, identifica nele outra pessoa: “O corpo é dele, mas a alma é de outro” (GARCIA-ROZA, 1999, p. 36). O duplo é visto por D.Alzira como a personificação do mal; o lado negro de Gabriel é ocupado pelo demônio que assume várias formas, sendo as mulheres a forma mais poderosa.

Para D. Alzira, as máscaras utilizadas pelo demônio vieram sob a forma de Olga e Irene, como percebemos em sua confissão ao delegado Espinosa:

O senhor não se deu conta, mas logo depois do vaticínio feito pelo estrangeiro o demo se fez presente sob a forma de duas mulheres. Uma para Gabriel, outra para o senhor, com a finalidade de amolecer os espíritos. Tanto que o senhor, que no início tinha acolhido com simpatia a causa do meu filho, em pouco tempo estava enamorado e inteiramente tomado por uma delas. O mesmo ocorreu com Gabriel, só que ele resistiu mais. *O senhor não se deu conta de como as duas eram parecidas? Na verdade elas eram duas formas do mesmo ser.* (GARCIA-ROZA, 1999, p. 198- grifo nosso).

A figura do duplo projeta-se nestas duas imagens femininas: Olga e Irene são personagens que se (con)fundem e se complementam. O próprio Espinosa, em um de seus monólogos, mostra-se perturbado com a ambiguidade que paira sobre as duas, idênticas, porém, diferentes:

Perturbava-o, sobretudo, o fato surpreendente de, a partir de um certo ponto, as figuras de Irene e de Olga se fundirem, tornando-as, também elas, indiscerníveis. Tinha a exata sensação de estar dormindo com uma de duas gêmeas, sem dispor de garantia quanto a ser uma ou outra. A perturbação era maior quando tentava separar na memória as duas figuras, e elas insistiam em se fundir numa só imagem. Eram da mesma altura, tinham a mesma idade, o mesmo tom de pele, o mesmo corpo bem-feito, embora o de Irene fosse mais esguio comparado ao de Olga, que lhe parecia mais forte, mas sem dúvida alguma os rostos eram diferentes, não apenas pelo comprimento e tom do cabelo, como pelas feições; boca, nariz e olhos, belos nas duas, eram definitivamente diferentes. Enfim, seria loucura considerá-las idênticas a ponto de imaginá-las indistintas ou, o que era muito pior, imaginá-las uma só (GARCIA-ROZA, 1999, p.167).

Irene, por si só, já se mostra uma personagem enigmática, ambígua:

(...)quanto mais Espinosa era capturado pelo encanto de Irene, mais se dava conta da existência de uma outra Irene não visível, não feita de imagem, que o assustava e que o atingia com intensidade ainda maior. Pensou que o que o assustava era precisamente essa evidência do oculto (GARCIA-ROZA, 1999, p.99).

Se para D. Alzira o demônio se fazia representar pelas mulheres, para Gabriel, era Hidalgo o “demônio todo-poderoso”(GARCIA-ROZA, 1999, p. 91), o responsável por fazer aflorar o mal que estava recalcado. Espinosa surge como polo antagônico, visto por Gabriel como “um deus salvador” (GARCIA-ROZA, 1999, p.91).

Hidalgo e Espinosa revelam faces ambíguas e contraditórias. Aquele, apesar de se apresentar como vidente, “não acreditava em nada que não fosse razão” (GARCIA-ROZA, 1999, p.80). Este, apesar de sua condição de policial, deixa a fantasia sobrepor-se ao raciocínio: “a fantasia ocupa a quase totalidade da minha atividade cerebral” (p.99). Sob a máscara da imaginação, Hidalgo esconde sua face racional. Sob a máscara da racionalidade, Espinosa esconde sua face imaginativa.

Sob outro aspecto, Gabriel também percebe uma contradição no comportamento de Espinosa, que apresentava faces ambíguas:

Inicialmente o delegado mostrara-se irritado e irônico, descontente por ter concordado com o encontro; de repente, sem mais nem menos, pedira desculpas, tornara-se compreensivo e delicado. Qual das duas faces corresponderia ao delegado que lhe apontaram como capaz de escutá-lo? As duas? (GARCIA-ROZA, 1999, p. 14)

O duplo manifesta-se não apenas através de figuras antinômicas, mas também através de simetrias. Espinosa, ao perceber que Gabriel, como ele, também realizava caminhadas como meio de reflexão, pensa: “Gostaria que as semelhanças ficassem por ali” (GARCIA-ROZA, 1999, p.112).

Apesar de percebermos a manifestação do duplo através da oposição e simetria entre os personagens, em Gabriel tal manifestação surgirá de maneira mais complexa. De modo geral, poderíamos resumir a questão do duplo neste romance através de uma fala do padre Crisóstomo dirigida a D. Alzira: “Ninguém conhece inteiramente o outro, minha filha. Mesmo o mais próximo pode nos surpreender” (GARCIA-ROZA, 1999, p.36). Em outros termos, o outro, esse familiar desconhecido, pode estar dentro de nós mesmos. Retomando as palavras de Garcia-Roza em entrevista ao site *Com Ciência*, transcritas no início deste capítulo, “as maiores ameaças, as que te provocam e te assustam mais são exatamente as que são próximas e ao mesmo tempo invisíveis”.

Freud reconhece a experiência do duplo como uma das manifestações do “estranho”, “aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (1976, p.277) . Segundo o psicanalista,

(...) estranho não é nada novo ou alheio porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo de recalque. Essa referência ao fator do recalque permite-nos, ademais, compreender a definição de Schelling do estranho como algo que deveria ter permanecido oculto mas veio à luz (1976, p.301).

Gabriel, ao receber a previsão do vidente, trouxe à luz aquilo que estava recalcado e que deveria ter permanecido oculto: a morte de seu pai. Apesar de já ter dez anos quando o fato ocorrera, Gabriel não se lembrava de nada. A mãe apenas relatava que saíra de casa deixando Gabriel com o pai, que estava tomando banho. O curioso é que o pai de Gabriel sempre tomava banho de porta aberta, por medo do gás, e naquele dia, quando D. Alzira chegou em casa, a porta estava fechada.

Segundo Nadiá Paulo Ferreira, “tudo que arranha a imagem de si mesmo e, justamente por isso, não pode ser reconhecido é retirado de cena. Ou seja: é recalcado” (2009, p. 108). Entretanto, “o inconsciente insiste em romper os bloqueios do eu, o que faz com que o recalcado regresse como disfarce no sintoma, como enigma nos sonhos, como surpresa no ato falho e como riso no chiste” (2009, p. 108).

No início, Gabriel “sentia-se encorajado a dormir pelo fato de os sonhos ainda não terem se contaminado pela ideia” (GARCIA-ROZA, 1999, p.23). Porém, como era de se esperar, já que “à noite os fantasmas tornavam-se mais ameaçadores” (p.23), com o decorrer dos acontecimentos, o recalcado em Gabriel regressa: “sonhou com o pai batendo na porta, querendo sair do banheiro” (GARCIA-ROZA, 1999, p. 163).

Podemos aprofundar a análise sob um ponto de vista psicológico, através do conceito de “sombra”, formulado por Jung. Segundo Marie-Louise Von Franz, “através dos sonhos passamos a conhecer aspectos de nossa personalidade que, por várias razões, havíamos preferido não olhar muito de perto. É o que Jung chamou ‘realização da sombra’” (1995, p. 168). Assim pode ser interpretado o sonho de Gabriel.

Para Jung, o reconhecimento da sombra, ou seja, dos aspectos obscuros da personalidade, seria um fator indispensável para o autoconhecimento. Entretanto,

esta ação frequentemente se depara com considerável resistência. Gabriel parte em um processo de autoconhecimento:

Nos três dias que se seguiram à reunião na delegacia, Gabriel mergulhou no mais profundo de si mesmo. Ou pelo menos tentou. Aprendera com os agostinianos, no tempo do colégio, que nos momentos de crise, quando a exterioridade se torna insuportável, o que se tem a fazer é mergulhar na própria interioridade. A verdade não está fora de nós, mas em nossa interioridade, diziam os padres. Por que não procurava no interior de si mesmo a resposta para o vaticínio do argentino? (GARCIA-ROZA, 1999, p.57)

Entretanto, ao procurar no interior de si a resposta, Gabriel corre o risco de deparar-se com o outro eu, com sua sombra, em um desdobramento que se revela com certa tensão, para suportar o encontro com o seu outro ou defender-se dele.

Gabriel desenvolve uma mania de perseguição e passa a andar armado, “não para matar alguém, mas para se defender daquele que tentaria matá-lo” (GARCIA-ROZA, 1999, p.72). Em sua paranoia,

começou a imaginar as mulheres que caminhavam em sua direção como possíveis assassinas. O gesto corriqueiro de abrir a bolsa ou mudar de mão uma sacola passaram a ser suspeitos; chegou a iniciar a travessia da rua no que julgou ser um momento de perigo iminente (...) Procurou ruas menos movimentadas, onde pudesse manter distância prudente de quem viesse atrás (GARCIA-ROZA, 1999, p.73)

Entretanto, por mais que tentasse, Gabriel não conseguiria escapar do seu real perseguidor: o outro eu, projeção de sua desordem íntima. O iminente encontro com seu duplo detona em Gabriel a loucura que, segundo Espinosa, estava represada.

Em vários romances de Garcia-Roza percebemos uma relativização dos papéis no que tange a essa questão da perseguição: quem é o perseguidor e quem é o perseguido? Gabriel passa a ser perseguido pela mãe, que tenta descobrir o que está acontecendo com o filho, entretanto, “sentia-se como se fosse ela a perseguida” (GARCIA-ROZA, 1999, p.84).

Gabriel, por outro lado, até chega a perceber que está sendo perseguido pela mãe, apesar de não saber ao certo se trata-se de uma alucinação, mas não a considera uma “ameaça vital” (GARCIA-ROZA, 1999, p. 125). A perseguição que realmente o ameaça é outra: a de sua personalidade.

Hidalgo, por sua vez, também passa a ser perseguido por Gabriel. Olga, uma das ameaças de Gabriel, que o atraía e amedrontava ao mesmo tempo, já estava morta: “Restava o argentino” (GARCIA-ROZA, 1999, p. 125). Gabriel chega a pensar “que o próprio argentino poderia surgir como perseguidor e vítima, mas depois de

refletir sobre o assunto concluiu que ele se encaixava muito melhor no papel de oráculo do que nesse lugar ambíguo de vítima e algoz” (GARCIA-ROZA, 1999, p. 125/126). Hidalgo, de fato, não se encaixará no lugar de vítima e algoz, mas no de oráculo, como Gabriel deduzira, e no de vítima, já que será o próximo a ser assassinado.

Se as suspeitas dos assassinatos caíam sobre Gabriel, passam a cair agora sobre D.Alzira, que confessa os crimes ao delegado Espinosa. No dia seguinte, contudo, ela aparece misteriosamente morta no chão da cozinha, aparentemente por monóxido de carbono, como o seu marido.

Quem assassinou Olga e Hidalgo? Teria Gabriel cometido o parricídio? Teria Gabriel confirmado a tese edípiana – de que não se pode fugir ao seu destino - e cometido um assassinato, no caso, o da mãe, conforme a profecia de Hidalgo?

O detetive Espinosa tenta responder a tais questões, entretanto, reforça: “não há nenhuma prova, nem mesmo indício, que sustente o que vou dizer, não passa de conjectura”(GARCIA-ROZA, 1999, p. 208). Em relação à primeira pergunta, responde: “Provavelmente Gabriel, mas não excluo a possibilidade de a mãe ter matado Olga; era uma ressentida, via as mulheres como encarnação do mal” (GARCIA-ROZA, 1999, p.209). Em relação à segunda, arrisca:

A única razão para alguém ficar tão aterrorizado com uma profecia de botequim, é ela ser verdadeira. Mas o próprio Gabriel via como absurdo o fato de vir a matar alguém. Como tornar verdade esse absurdo? A resposta, na minha opinião, é que Gabriel estava se sentindo culpado por um assassinato já cometido (p. 208).

Quanto à terceira pergunta, central neste romance, Espinosa deduz: “uma coisa, porém, é certa: se eu tiver razão, a profecia do chileno se cumpriu. Hoje é aniversário de Gabriel” (GARCIA-ROZA, 1999, p.210).

3.2 O monstro

Gabriel não tem consciência do monstro que carrega dentro de si. Tenta reprimi-lo, mas esta tentativa revela-se infrutífera, afinal, como deduzirá Espinosa em seu romance *Perseguido*, que analisaremos neste subcapítulo, “somos todos ao mesmo tempo santos e criminosos. Doutor Jekyll e Mister Hyde não são criaturas

excepcionais da literatura. Doutor Jekyll e Mister Hyde somos todos nós” (GARCIA-ROZA, 2003, p.113).

Em *The strange case of doctor Jekyll and Mister Hyde*, de Robert Louis Stevenson, uma das mais famosas histórias sobre o duplo, também conhecida como *O médico e o monstro*, Dr. Jekyll, ao contrário de Gabriel, tem consciência de sua dualidade:

A cada dia, e dos dois lados de minha inteligência – a moral e a intelectual -, portanto, fui-me aproximando inexoravelmente da verdade cuja descoberta condenou-me a tão medonha derrocada: que o homem não é verdadeiramente um, mas verdadeiramente dois (STEVENSON, 1997, p.80).

Dr. Jekyll considera que essa dupla natureza, “esses gêmeos antagônicos continuamente em luta no útero mortificado da consciência” (STEVENSON,1997, p.80), constituem a maldição da humanidade. Ao tentar dissociar tais gêmeos antagônicos, desvencilhando-se dos “elementos mais baixos” (STEVENSON,1997, p.81) de sua alma, que não coadunam com suas ambições sociais, acaba percebendo que estes ocupam a maior parte de seu ser.

Passa a alternar duas identidades: a de Mr. Hyde, “o único, nas fileiras da humanidade, feito apenas de mal” (STEVENSON,1997, p.83), e a de Dr. Jekyll, como todos os outros homens, composto de uma mistura de bem e mal. Apesar de conseguir, através de seu experimento, dissociar suas personalidades, o cientista não alcançou o que almejava, pois, enquanto uma era totalmente má, a outra continuava sendo “o velho Henry Jekyll, aquela mistura incongruente” que ele “já desesperara de aperfeiçoar e corrigir” (STEVENSON,1997, p. 83). Em vez de alternar uma face totalmente má com outra totalmente boa, alternava aquela com outra que era a mistura das duas.

Jekyll, o homem bipartido, passa a ser “parasitado” por Mr. Hyde, que encarna “o mal libertado”, mais vigoroso do que o médico (BRAVO, 2005, p.277). Sendo Hyde ou sendo Jekyll, o mal se faz presente, o que difere é apenas a sua intensidade. Segundo Nicole Bravo, “traduzindo a situação em termos freudianos, poderíamos dizer que, apertado entre o id = Hyde e o superego = doutor, o ego = Jekyll reduz-se a uma espessura mínima” (2005, p.277). Entendamos *id* como o “princípio de prazer”, “o verdadeiro inconsciente ou a parte mais profunda da psique”, que “ignora o mundo exterior, com quem não está em contato” (CABRAL; NICK, 2006, p.157); *superego* como a “consciência censória” (CABRAL; NICK, 2006,

p. 95), a “voz interna que julga, condena, recompensa e pune” (BREGER, 2002, p.358) e ego como “o componente intermédio das energias mentais (entre o id - inconsciente – e o superego - ego ideal ou consciência)”, que “exerce o controle das experiências conscientes e regula as ações entre a pessoa e o seu meio” (CABRAL; NICK, 2006, p.94/95).

Como em *Vento Sudoeste*, o romance de Stevenson nos revela o fracasso do processo de repressão. Jekyll, assim como Gabriel, queria escapar do mal que estava “escondido”¹⁰ dentro de si, entretanto, seu monstro interior retorna com poder redobrado. O antagonismo entre o sujeito de desejo (*id*) e o eu social (*superego*) acaba levando à morte, à destruição do eu.

O romance *Perseguido*, de Luiz Alfredo Garcia-Roza, também irá dialogar com o romance de Stevenson, entretanto, em *Perseguido*, as noções de bem e mal não aparecem de modo tão distinto.

A narrativa de *Perseguido*, em terceira pessoa, divide-se em três partes, além de um “Prólogo”: “História número um”, “História número dois” e “História número três”. O “Prólogo”, como é de se esperar, antecipa um dos problemas que deverão ser elucidados pelo detetive: o desaparecimento de uma das personagens, Letícia.

O primeiro parágrafo já sintetiza as características mais marcantes do detetive, um sujeito inadaptado ao ritmo da cidade, apesar de integrado a ela, e que, mesmo tendo que lidar com a realidade, como condiz a um policial, revela uma afeição à imaginação, que transparece através de seu apego à literatura. Em seu modo de caminhar pelas ruas, despretensiosamente, “com um pé na calçada e outro no calçamento de paralelepípedos”, Espinosa indica, além de sua instabilidade, uma identificação com o *flâneur*, de Baudelaire:

Os passos largos e o olhar fixo para a frente não facilitavam a locomoção pela rua repleta de pedestres, na tarde quente de março. Para não se chocar com as pessoas e não perder o ritmo das passadas, Espinosa chegava a andar longos trechos com um pé na calçada e outro no calçamento de paralelepípedos da rua, mancando em meio aos transeuntes. Não estava atrasado para nenhum encontro nem se dirigia a nenhum lugar predeterminado. Ao pegar a rua da Quitanda, fizera-o com o intuito de dobrar na rua do Carmo e passar num sebo que frequentava desde os tempos de estudante de direito. Mas, naquele ritmo acelerado, a rua do Carmo e o sebo tinham ficado para trás. Sempre que possível, Espinosa aproveitava uma tarde de pouco movimento na delegacia para conhecer um novo sebo ou fuçar alguma velha oficina num sobrado do Centro. Isso quando estava trabalhando, mas naquela tarde ele apenas tentava aproveitar um dos seus últimos dias de férias. Os anteriores não tinham sido diferentes daquele que já ia pela metade (p.09).

¹⁰ “Hide”, em inglês, significa “escondido”.

A caracterização de Espinosa se completa mais adiante, em um autorretrato construído através de oposições: “Não sou guerreiro, sou tira; não sou herói, sou funcionário público; tampouco sou filósofo, tenho apenas nome de filósofo” (GARCIA-ROZA, 2003, p.139)

Na primeira parte do romance, “História número um”, o narrador retorna aos fatos que antecederam o sumiço de Letícia relatado no “Prólogo” até chegar ao seu consequente aparecimento, alternando o foco narrativo entre Dr. Nesse e o personagem Isidoro Cruz, que nos é apresentado já no início.

Dr. Nesse, psiquiatra de um hospital universitário, recebe como paciente um jovem com problemas relacionados à identidade: diz que se chama Jonas, mas seu nome verdadeiro é Isidoro. Jonas/Isidoro representa o homem cindido, fragmentado. Segundo o médico, um psicótico, ou ainda, um psicopata.

O encontro entre o paciente e o psiquiatra causa neste uma estranha sensação de familiaridade que mais tarde irá transformar-se em sensações de ameaça e perseguição. A sensação de perseguição torna-se cada vez mais intensa, entretanto, Dr. Nesse começa a apresentar uma certa dificuldade em certificar-se acerca da realidade ou fantasia dessa perseguição:

Chegou a uma conclusão que de início lhe pareceu óbvia: precisava decidir se passava Jonas para um colega ou se o conservava como cliente. No caso de mantê-lo como cliente, não poderia permitir que suas fantasias continuassem a interferir no tratamento. Se é que eram fantasias. Não era fantasia Jonas ter ido a seu apartamento e falado com sua filha, como também não era fantasia ele se encontrar com ela enquanto andavam de bicicleta; não era fantasia ele anunciar que comprara uma bicicleta e fazer alusão ao fato de as filhas terem bicicleta, como também não era fantasia ele passar todas as manhãs sentado no pátio do hospital controlando seus passos. (GARCIA-ROZA, 2003, p. 38)

Quando Letícia desaparece, Dr. Nesse tem certeza de que o responsável pelo sumiço de sua filha é Jonas e procura o delegado Espinosa. O tempo narrativo retorna aos acontecimentos do “Prólogo”, com o encontro entre o médico e o delegado, entretanto, o foco passa a ser em Jonas e Letícia. O leitor acompanha os fatos sob os pontos de vista de Letícia e Jonas, através de um narrador que, como vimos anteriormente, esconde-se por trás dos personagens, revelando seus pensamentos e sentimentos.

O sumiço de Letícia, como desconfiava Dr. Nesse, tinha total relação com Jonas. Tratava-se de um encontro amoroso, e não de rapto ou sequestro. Ao voltar para casa, Letícia esclarece aos pais o que ocorrera. Há um aparente desfecho na

narrativa, com a resolução do problema inicial mencionado no “Prólogo”, entretanto, a trama está apenas começando.

Dr. Nesse, inconformado com o que considera uma perseguição do paciente, forja um surto psicótico e o interna. Letícia, por sua vez, inconformada com a internação de Jonas, depois de ser apanhada andando nua em plena Avenida Atlântica, consegue internar-se no mesmo hospital de Jonas, o que não receberá o aval do pai, que a transfere para outro hospital. Ao sair da clínica, a menina apresenta um estado quase catatônico.

Por outro lado, Jonas continua internado no hospital em que Dr. Nesse trabalhava e, recusando alimentação, acaba transferido para um hospital geral. Surge então o segundo problema, que deverá ser solucionado por Espinosa: o sumiço de Jonas.

A segunda parte, ‘História número dois”, começa com Espinosa marcando um encontro com Dr. Nesse, meses depois do problema com sua filha, Letícia . Jonas, antes de sumir, deixara uma carta com a secretária do hospital psiquiátrico com a recomendação de que a entregasse à polícia no caso de sua morte. No conteúdo da carta, o paciente revela como o médico forjou o seu surto psicótico para mantê-lo internado e sob medicação. Além disso, acusa o médico de ser seu suposto assassino.

Inicia-se o grande impasse: Jonas é o perseguidor ou o perseguido? Quem está falando a verdade? Se considerarmos que o narrador é digno de confiança, o leitor está em vantagem em relação ao detetive, pois sabe que o médico realmente inventara a crise de Jonas. O único relato que o detetive tem de concreto é o do médico, entretanto, este relato está sob suspeita. Dr. Nesse utiliza-se de sua condição de psiquiatra para convencer Espinosa da loucura de Jonas:

- Acho que o senhor está se deixando levar pelo discurso de um delirante. Há delírios extremamente bem elaborados, delegado. O discurso de um delirante é uma ficção com a qual ele pretende exorcizar o mundo que o ameaça. Essa ficção, em si mesma, pode ser perfeitamente lógica, o que lhe falta é correspondência com a realidade (...) Quanto ao fato de uma cópia ter sido enviada ao Conselho de Medicina, isso não me preocupa. Os médicos que compõem o Conselho sabem distinguir delírio de realidade (p.77).

A observação de Dr. Nesse pode aplicar-se a si próprio. Quem seria o delirante, o médico ou o paciente? Valendo-nos, mais uma vez, das palavras de Guimarães Rosa no conto *O espelho*, “quem o monstro?” No diálogo abaixo, entre

Espinosa e seu assistente Welber, percebemos que a grande dificuldade do detetive consiste em resolver tais questões:

- Só uma coisa não ficou clara para mim: a súbita transformação, em menos de cinco minutos, do Jonas que chega tranquilo para seu atendimento semanal para um Jonas psicopata violento e perigoso, tendo que ser contido à força, medicado e mantido amarrado à cama do hospital.
- Talvez essa súbita transformação não tenha se operado nele.
- O senhor está sugerindo que o doutor Nesse é que pode ter tido uma crise?
- É isso. *Seu problema agora é descobrir se essa história é “o médico e o monstro” ou se é “o paciente e o monstro”* (p.93- grifo nosso)

Há um grande mistério em torno do sumiço de Jonas. Apesar de estar internado quando desapareceu, ninguém no hospital é capaz de dizer se ele morreu, não há registros, não há um corpo. Jonas/Isidoro é um personagem ambíguo, a começar pela sua identidade partida. Segundo Espinosa, “é um personagem de narrativas divergentes” (GARCIA-ROZA, 2003, p.182), pois, enquanto para dr. Nesse, Jonas é um psicótico obcecado pelo médico, Letícia e os funcionários do hospital o descrevem como uma pessoa gentil, que nunca foi agressiva com ninguém. Jonas é uma sucessão de máscaras.

Dr. Nesse, por sua vez, também carrega uma grande carga de ambiguidade, a começar pela sua própria condição de médico. Segundo ele, “médicos costumam ser objeto tanto de amor como de ódio” (GARCIA-ROZA, 2003, p.94). Ainda segundo Dr. Nesse, a morte de um paciente pode render-lhes o estigma de “salvador” a “assassino” (GARCIA-ROZA, 2003, p. 95).

Desde o incidente com a filha, assistimos à progressiva decadência do psiquiatra: separou-se da esposa, passou a ser ignorado por Letícia, e sua outra filha, Roberta, parou de procurá-lo. Vive sozinho em um apartamento que reflete o seu estado interior:

Pensou em recolher as peças de roupa espalhadas pelo apartamento, assim como as várias caixas vazias de pizza, sacolas de Mc Donald’s, embalagens de restaurante, garrafas de vinho. Livros, discos antigos e cds. Talvez devesse chamar de volta a faxineira que despedira havia pouco mais de um mês. Mas não tinha paciência com faxineiras e não sabia como fazer uso das lavanderias automáticas do bairro. A roupa suja acumulava-se até ele não ter mais o que vestir, e só então telefonava para a tinturaria e mandava recolher tudo. Como não abria as janelas, o cheiro agri-doce dominante parecia impregnar roupas, cabelo e a própria pele (GARCIA-ROZA, 2003, p.106).

Utilizando-nos dos conceitos junguianos e retornando ao romance de Stevenson, podemos destacar uma relação entre a *persona* de Jekyll, ou seja, a sua máscara de médico respeitável e a sua *sombra*, o aspecto obscuro de sua personalidade, que se projeta no seu duplo, Mr. Hide. Aplicando tais conceitos ao

Dr. Nesse, poderíamos supor que, por trás de sua máscara de psiquiatra, aquele que trata das doenças mentais, esconde-se um indivíduo paranoico. Entretanto, em vez de reconhecer a sua faceta desagradável revelada pela sombra, projeta-a em outra pessoa, neste caso, em Jonas, o hipotético doente mental. O paciente representa o lado sombrio do médico, o seu duplo antagônico. No doente mental, Dr. Nesse reconhece o seu ego multifacetado:

[Dr. Nesse] Sempre se sentira profundamente devassado pelo olhar do doente mental, como se ele tivesse o poder de ver o médico por dentro, de percorrer o interior de seu corpo, de examinar cada órgão, cada recanto de sua interioridade corporal; outras vezes o olhar parecia trespassá-lo e ver além, como se diante desse olhar o corpo do médico se desmaterializasse e ficasse reduzido a uma névoa transparente (GARCIA-ROZA, 2003, p.150).

A situação se torna mais complexa quando Roberta, filha mais nova do Dr. Nesse, também desaparece, sob circunstâncias bem parecidas com as da irmã. A tentativa dos detetives de obterem um quadro mais amplo acerca do desaparecimento de Roberta resultava “numa tela quase vazia”, composta de “respostas vagas ou respostas que formavam um retrato muito semelhante ao da irmã. Era como se a menina não existisse realmente, como se fosse um fantasma. Ou, o que era pior, um fantasma da irmã” (GARCIA-ROZA, 2003, p.111). Leticia e Roberta formam figuras complementares, e esta parece ocupar o papel de duplo daquela.

Os acontecimentos em torno da família Nesse, apesar de aparentemente concretos, soam como abstrações. A própria família Nesse parece ser uma abstração, como apregoa Welber:

As pessoas naquela casa parecem fantasmas. Ninguém parece real. A filha mais velha, a que não fala, é um fantasma. A mãe, pela história que ela própria contou, sempre foi um fantasma que está tentando ser gente, só que não sabe como é que se faz; com o pai aconteceu o contrário, sempre foi o único real dentro de casa, agora virou fantasma. E, finalmente, essa menina que sumiu sem que ninguém saiba dizer como nem por quê, virou fantasma. Além, é claro, do Jonas, que parece ter virado fantasma de verdade (GARCIA-ROZA, 2003, p.112).

A última parte do romance, “História número três”, inicia-se com um telefonema de Leticia a Espinosa, informando o desaparecimento da mãe. Cada novo acontecimento, em vez de esclarecer os anteriores, apenas mascara ainda mais verdade. Quem seria o responsável por todos estes desaparecimentos? Dr. Nesse? Jonas? Haveria uma ligação entre os fatos?

Letícia relata a Espinosa que sua mãe, Teresa, após receber um telefonema, saiu de casa às pressas e não voltou. Teresa é encontrada sentada em um banco, morta, em uma pracinha a menos de cinquenta metros de seu prédio, sendo aparentemente infundadas as hipóteses de morte natural e suicídio. Enquanto isso, na medida em que surgiam dificuldades na vida do Dr. Nesse, aumentava a sua sensação de estar sendo perseguido. E mais, de estar sendo perseguido por Jonas. Entretanto, Jonas estava sumido há meses e, supostamente, estava morto. Para o Dr. Nesse, contudo, Jonas estava vivo.

O psiquiatra relata a Espinosa que está recebendo telefonemas ameaçadores de Jonas, cumprimentando-o por ser avô. Dr. Nesse deduz que Roberta está com ele e, o que é pior, grávida. Segundo o médico, todos os atos praticados por Jonas tinham a única intenção de prejudicá-lo:

Tudo o que ele quer na vida é me ver sofrer. Ele não quer a minha morte. Morto, eu pararia de sofrer. É fundamental, para ele, que eu permaneça vivo. Não se trata de uma luta de vida ou morte, mas de uma luta na qual um dos lutadores vai aos poucos mutilando o outro, enquanto o mantém vivo. Vivo e mutilado. Foi assim que ele foi cortando da minha vida os seres que eu mais amava. Primeiro Letícia, depois, Roberta, e agora...(GARCIA-ROZA, 2003, p.157)

Cabe frisar que o relato do médico é duvidoso, ele conta os fatos a partir de seu ponto de vista. De tanto insistir que foi atacado por Jonas durante uma sessão, acaba acreditando na própria mentira:

(...) O senhor não pode se esquecer de que Isidoro era um paciente psiquiátrico, de que ele dizia ter um nome quando na verdade tinha outro, de que ele sumiu com minha filha durante dois dias, de que me perseguia de bicicleta pelas ruas, de que ficava dia após dia sentado no pátio do hospital controlando todos os meus movimentos, de que teve um surto psicótico e me atacou durante uma sessão. Isidoro não é um rapaz normal. Uma pessoa como ele é capaz de imaginar histórias de perseguição e de conferir a elas um grau de realidade irrefutável (GARCIA-ROZA, 2003, p.158).

O detetive só possui de concreto os relatos do Dr. Nesse e a carta de Jonas alegando que, no caso de sua morte, o médico deveria ser responsabilizado. É o discurso do psiquiatra contra o discurso do suposto doente mental. Entretanto, unindo a esses discursos os relatos das outras pessoas que conviveram com Jonas, o relato do médico parece infundado. O ponto de vista de Jonas só aparece para o leitor na primeira parte da história, porém, de forma ambígua, que deixa dúvidas acerca da intenção ou não do paciente de perseguir o médico:

Bastou uma semana, antes de iniciar o tratamento, para Jonas ficar a par da rotina do Dr.Nesse: qual era o seu carro, onde costumava estacionar, quais as dependências do hospital que frequentava, assim como o fato de que almoçava

todo dia no restaurante do hospital antes de ir embora. E fez isso sem que em nenhum momento o médico percebesse a sua presença (GARCIA-ROZA, 2003,p.19).

No ônibus, de volta para casa, pensava na consulta seguinte e no adiamento por uma semana das perguntas que havia preparado. Não se importava muito com o adiamento. Não tinha pressa. Como dissera dr. Nesse, estavam apenas nas preliminares. *E o tempo não importa, quando já se sabe o final da história* (GARCIA-ROZA, 2003,p. 20- grifo nosso).

Os trechos destacados acima podem ser interpretados como uma obsessão de Jonas pelo Dr. Nesse, mas também como mera curiosidade, tão comum no relacionamento entre médico e paciente. O diálogo abaixo, entre Jonas e Letícia, mostra o ponto de vista de Jonas acerca de um de seus atos que são interpretados pelo psiquiatra como perseguição. Jonas faz uma observação que é essencial nos romances de Garcia-Roza, a de que para um mesmo fato pode haver vários sentidos, o que torna a verdade cada vez mais fugidia:

- (...) Eu invento uma história que não sei se minha mãe engoliu, a gente vem para cá, passamos uma noite maravilhosa, e no dia seguinte você me deixa aqui sozinha e vai ver como está meu pai? É isso mesmo ou não entendi direito?

- É isso mesmo. O que não sei é se é o sentido que você está dando. Não deixei você sozinha para ver seu pai. Saí para comprar comida, não tínhamos mais nada para comer. Precisava ver como seu pai estava, não por estar preocupado com a saúde dele, mas por estar preocupado com a sua. Queria saber se ele tinha descoberto que você não estava na casa de nenhuma amiga. Por isso deixei que ele me visse. Dependendo da reação dele, eu saberia como estavam as coisas. Quando ele reagiu normalmente ao me ver, concluí que estava tudo correndo bem. Fiz as compras e vim para cá. Como você pode ver, *os fatos são os mesmos, mas os sentidos são diferentes* (GARCIA-ROZA, 2003, p.56 - grifo nosso).

Assistimos em *Perseguido* à relativização dos conceitos de sanidade/loucura, verdadeiro/falso, vítima/algóz, perseguidor/perseguido. Como mencionamos no início deste subcapítulo, as noções de bem e mal não serão tratadas de maneira tão distinta quanto no romance de Stevenson.

Quem é o louco e quem é o são? Após Espinosa expor a Letícia o ponto de vista de seu pai, segundo o qual todos os atos de Jonas visavam a sua destruição, ela exclama: “Isso é uma ideia louca!” Ao que Espinosa responde: “Ou pode ser a ideia de um louco” (GARCIA-ROZA, 2003, p.180). Letícia, por sua vez, alterna momentos de loucura e lucidez. Jonas, rotulado de louco, parece ser o mais lúcido, o que não descarta a possibilidade de uma máscara encobrendo sua loucura.

Quanto aos conceitos de verdadeiro e falso, estes se confundem. Não há como saber qual dos discursos, o do médico ou o do paciente, é verdadeiro. O próprio detetive conscientiza-se de que a verdade é ambígua, pois pode ser

interpretada de diversas maneiras, o que a torna inatingível. Quanto mais Espinosa aproxima-se da verdade, paradoxalmente, mais fugidia ela se torna: “a cada vez que alguém fornecia mais dados sobre determinada história, o conjunto se tornava mais obscuro” (GARCIA-ROZA, 2003, p. 160). A verdade está escondida sob máscaras:

(...) Espinosa pensava em como os retratos que inicialmente traçara das pessoas envolvidas naquele caso tinham se tornado menos nítidos, e isso não por um desgaste provocado pelo tempo, mas porque a face de cada uma delas se modificara. Cada máscara retirada não revelava um rosto mais verdadeiro, mas outra máscara. Isso, no entanto, era o que já esperava que acontecesse. Nunca se iludira com a ideia de uma verdadeira face assassina oculta pela máscara da santidade. Sabia que o inverso era igualmente possível (GARCIA-ROZA, 2003, p.159).

Um dos poucos casos que Espinosa consegue solucionar, ainda que não por inteiro, é o do desaparecimento de Roberta que, após sofrer um aborto, teve que ser internada devido a uma infecção generalizada que a levou ao óbito. A criança que carregava, segundo Roberta, era maldita. Quem a teria engravidado? Por que a criança seria maldita?

A última vítima no romance é o Dr. Nesse, que aparece morto dentro de seu carro. É aí que entra a relativização dos conceitos de vítima e culpado. Dr. Nesse foi vítima de assassinato, mas não podemos afirmar se ele foi vítima da perseguição de Jonas. Por outro lado, talvez o médico tenha sido o culpado pela perseguição a Jonas, pela loucura de Letícia ou pela morte de Teresa. Jonas, por sua vez, pode ser considerado vítima ou algoz do Dr. Nesse, enquanto Letícia pode ser considerada culpada pela morte do pai, o que Espinosa sugere ao achar um revólver em sua mochila e, simultaneamente, vítima da paranoia do pai, que a levou à loucura.

O ponto central do romance, no entanto, é a relativização do próprio título: quem é o perseguido? Otto Rank, analisando as manifestações da “Dupla Personalidade” em algumas obras literárias, observa que é muito frequente a mania de perseguição pelo duplo, que se desenvolve num estado de loucura: “mesmo quando a representação literária não alcança exatidão clínica tão notável quanto em Dostoiévsky, é fácil verificar que o problema se baseia na mania de perseguição e ofensas, sofridas pelo duplo, que obceca o protagonista” (1939, p.128). Rank deduz da explicação psicanalítica de Freud que a paranoia latente seria uma predisposição ao narcisismo, à qual corresponderiam idéias típicas de megalomania e exagero da personalidade:

As representações literárias do assunto sobre a Dupla Personalidade, ou sobre a mania de perseguição, demonstram com clareza poucas vezes alcançada, pela vítima na vida real, que o principal perseguidor é a Personalidade, de início o ente mais amado e contra o qual mais tarde se defende (RANK, 1939, p.128).

Em seu ensaio *O estranho*, Freud destaca a experiência do duplo como uma das situações que causam estranhamento. Nadiá Paulo Ferreira ratifica a abordagem freudiana e declara que “o estranho se caracteriza pela transformação do familiar em assustador” (2008, p. 109), ou seja, é aquilo que pertence ao sujeito, mas é recusado por ele.

Dr. Nesse, ao deparar-se com Jonas, sente uma estranha sensação de familiaridade:

Mas o médico se deu conta de que ainda não era isso que o perturbava, e sim a ideia de a filha ter desempenhado algum papel naquela mudança, e também ao fato de que, sem a barba, *a impressão anterior de já conhecer Jonas ficara ainda mais forte*, embora Jonas jamais tivesse dado sinal de já tê-lo visto antes (GARCIA-ROZA, 2003, p.25- grifo nosso).

Jonas pode ser visto como a projeção de tudo aquilo que o dr. Nesse despreza em si mesmo e no outro; pode ser visto como o duplo antagônico do médico que, assim como em Dr. Jekyll e Mr. Hyde, representa a encarnação do mal. Kepler (*apud* BRAVO, 2005, p.263) caracteriza o duplo como “uma parte não apreendida pela imagem de si que tem o eu, ou por ela excluída”, daí seu caráter de proximidade e antagonismo, de familiaridade e repulsa, como ocorre entre Dr. Nesse e Jonas.

Espinosa deduz que “o perseguidor Jonas/Isidoro tanto podia ser um paciente psiquiátrico atuando fora do hospital e ameaçando a família do médico como uma construção do próprio médico” (GARCIA-ROZA, 2003, p.173). E mais, coloca em dúvida a própria existência de Jonas, já que toda a imagem do rapaz fora construída através dos relatos do médico:

Para nós, Jonas é um fantasma. Um fantasma quase inteiramente construído por doutor Nesse. Até mesmo a imagem que Letícia nos forneceu dele é apenas o avesso romântico da imagem fornecida pelo pai. Jonas não passa de um personagem de narrativas divergentes. Tem tanta realidade quanto um disco voador (GARCIA-ROZA, 2003, p.182).

As ambiguidades que pairam sobre os relatos dos personagens reforçam o efeito da dúvida, marca do romance policial pós-utópico, além de reforçarem a ideia de duplicidade que envolve todo o romance. Na opinião do detetive, os comportamentos de Jonas apontados por Dr. Nesse podem ter realmente existido,

entretanto, não necessariamente com as significações atribuídas pelo médico a esses comportamentos.

Dr. Nesse pode ter assassinado Jonas, como um meio de livrar-se do seu mal projetado. Pode ter assassinado a ex-mulher para que ela não denunciase a morte de Roberta em decorrência de um aborto provocado pelo próprio pai. Pode ter sido vítima de parricídio. Entretanto, como declara Espinosa, “pode não ter sido exatamente assim. Há algumas lacunas que nunca iremos preencher” (p.201)”.

3.3 O fantasma

Jonas/Isidoro é, para Espinosa, um fantasma construído pelos relatos dos personagens. O grande desafio do detetive é desemaranhar esses relatos e descobrir qual deles mais se aproxima da verdade, tarefa que se mostra inextrincável. O mesmo pode ser dito sobre Marcos Rosalbo, personagem de *Céu de origamis* (2009).

O dentista Marcos, após um dia de trabalho, deixa o consultório, pega o seu carro e vai para casa. Estaciona o carro na garagem e simplesmente desaparece. Sua mulher, Adriana Rosalbo, liga para vários lugares tentando localizar o marido até que, por sugestão do advogado Reginaldo Bravo, procura Espinosa. Inicia-se mais um caso para o delegado da 12ª DP.

O romance é construído através de um sistema dual que transparece através de antagonismos e relativizações, que se evidenciam, principalmente, nas características dos personagens. Estes carregam uma grande carga de ambiguidade, como veremos ao longo desta análise. Temos como personagens, além de Adriana, Marcos, Espinosa e Reginaldo Bravo, já mencionados, Cecília, secretária de Marcos e Júlio, filho de Espinosa que vem dos Estados Unidos fazer uma visita ao pai.

Espinosa começa a investigação do desaparecimento de Marcos interrogando sua secretária, Cecília, cujo rosto “era agradavelmente contraditório” (GARCIA-ROZA, 2009, p.28). A secretária descreve o patrão como um “profissional competente e um homem um pouco tímido” (GARCIA-ROZA, 2009, p.29). E reforça: “é um homem extremamente delicado, que parece sempre pedir desculpas por estar

incomodando. E isso sem incomodar absolutamente ninguém” (p.29). Segundo Cecília, doutor Marcos parece um ser virtual, de uma leveza tamanha que o seu desaparecimento a faz suspeitar que ele simplesmente evaporou.

O detetive divaga acerca da disparidade entre as duas mulheres que rodeavam Marcos, imagens femininas antinômicas:

Enquanto o elevador descia, Espinosa pensava no dentista convivendo com duas mulheres tão díspares: em casa, a esposa bela e sensual, porém sem mistério; no consultório, a secretária não tão bonita, mas interessante e com um incrível senso de humor. E ele, o feliz beneficiário dessa conjugação de diferenças, desaparecia sem deixar vestígio (GARCIA-ROZA, 2009, p.31).

O próximo passo de Espinosa é interrogar Reginaldo Bravo. O advogado não encontra a mesma facilidade de Cecília em descrever doutor Marcos e a dificuldade reside na sua bipolaridade:

- (...) a dificuldade está em que o doutor Marcos não é sempre igual. Na verdade ela varia entre extremos: ora é tímido, silencioso, inacessível, ora é falante, agitado e tem projetos mirabolantes. Passado algum tempo volta ao estado anterior, e assim vai alternando de um extremo a outro.
 - O senhor diria que ele sofre de algum transtorno psíquico?
 - Não sei. Não entendo de medicina, sou advogado.
 - Compreendo. No entanto o senhor descreveu com bastante clareza essa alternância de estados vivida por ele.
 - Talvez eu tenha dado uma impressão de alternância, quando pode ser uma multiplicidade de estados... não dois que se alternam, mas vários diferentes... Como eu já disse, não sou médico (GARCIA-ROZA, 2009, p.35)

Reginaldo Bravo cultivava do amigo e cliente uma imagem ambígua que “oscilava da abulia à mania” (GARCIA-ROZA, 2009, p.38). Já sob o ponto de vista de Adriana, Marcos é uma pessoa muito fechada, apesar de “afável e de contato suave”, que “tem uma característica que o torna quase inacessível: não fala” (GARCIA-ROZA, 2009, p.133). A interioridade do marido, segundo ela, é impenetrável. Por passar às vezes um dia inteiro sem falar, a esposa chega a considerar a hipótese de que ele tem um interlocutor interiorizado: “essa fala interior lhe basta, ele prescinde do outro exterior, e essa interioridade é impenetrável” (p.133).

À imagem de um marido afável e suave, contrapõe-se a imagem do marido ciumento descrito por Adriana:

De alguns meses para cá, ele começou a dar pequenos sinais de ciúme. No começo eu me sentia gratificada, achando que aquilo podia também ser interpretado como sinal de que ele gostava mesmo de mim. Aconteceu, porém, de esse ciúme ir crescendo a ponto de ficar insuportável. Ele esperava eu sair de casa e me seguia pela rua, passou a me controlar pelo celular; chegou a ficar acordado à noite para ver se eu falava dormindo...E ultimamente vinha me fazendo ameaças...e

ao mesmo tempo dizia que me amava...Pensei que ele estava ficando louco (GARCIA-ROZA, 2009, p.21).

Os diferentes pontos de vista acerca de Marcos, as suas várias caracterizações como um ser irreal, virtual, vaporizado, nos fazem retornar ao primeiro parágrafo deste subcapítulo: Marcos Rosalbo é um fantasma construído pelos relatos dos personagens. Como Jonas, de *Perseguido*, é personagem de narrativas divergentes.

O narrador de *Céu de origamis* privilegia as análises interiores em detrimento das exteriores. O leitor tem acesso aos sentimentos de todos os personagens, que, introspectivos, estão sempre analisando os outros e se auto-analisando, como se estivessem à procura de si mesmos. Esta procura os torna suscetíveis ao encontro com o seu “outro eu”.

Julio não nega suas origens e, como Espinosa, também vê a rua como um espaço de reflexão. E mais, utiliza a rua, espaço da multidão, do outro, para refletir sobre a alteridade:

Júlio prestava atenção às pessoas na calçada, procurando identificar na multidão o punhuista, o pivete, o vapozeiro, o assaltante. De quem precisava se defender? Essa era a questão. E se deu conta de que a linha divisória tanto separava etnias como separava ricos e pobres. Entre as pessoas que caminhavam na mesma calçada, seu olhar procurava “os diferentes”, aqueles que apresentavam uma ameaça potencial. e esses eram sempre os moradores das comunidades pobres e dos morros circundantes. O “outro” ameaçador era o despossuído, aquele que por isso mesmo se sentia no direito de apossar-se materialmente daquilo que lhe fora privado. E a rua era o espaço comum a ambos, a zona de conflito, o espaço que ao longo do tempo vinha sendo conquistado – primeiro timidamente, depois abertamente e agora arrogantemente por esses despossuídos (GARCIA-ROZA, 2009, p.85).

A visita de Julio, que mora há vinte anos com a mãe nos Estados Unidos, é motivo de alegria, mas também de angústia para Espinosa: “a presença cotidiana de Julio o fazia passar pela experiência de ter o olhar confrontado pelo olhar do outro” (GARCIA-ROZA, 2009, p.138). Essa percepção de Julio como “o outro” e, portanto, estranho, é alvo de diversas reflexões. O próprio Espinosa se vê como um estranho no mundo, “*gauche* no lugar de pai” (GARCIA-ROZA, 2009, p.136). O filho é um grande mistério para Espinosa:

Apesar desse convívio e das longas conversas, Julio continuava sendo um mistério para ele. Em nenhum momento ele se recusara a falar sobre sua vida pessoal ou sua vida social em Washington. Em geral, a conversa fluía e ele se mostrava simpático e comunicativo. Contudo, quanto mais falava, mais extensa se tornava a região de sombra e de silêncio de sua vida. E não apenas essa região oculta se tornava mais opaca e silenciosa como adquiria mais intensidade do que a parte revelada, e talvez por isso mesmo resistisse a toda tentativa de acesso (GARCIA-ROZA, 2009, p.103).

Adriana Rosalbo também é um enigma para Espinosa. Personagem contraditória, “era uma mulher que oscilava da extrema ingenuidade ao mais fino raciocínio, da fragilidade quase infantil à sedução mais ferina” (p. 183). Típica personagem roziana, Adriana está sempre se auto-analisando:

Minha vida não tem unidade, não tem propriamente uma história, ela é feita de um amontoado desconexo de pedaços sem nenhum sentido. A imagem que faço dela é a das bolhas que se formam e desaparecem na superfície de um líquido fervente. Minha mãe foi uma dessas bolhas, Marcos é uma dessas bolhas, você é uma dessas bolhas. Nada tem persistência, tudo é instantâneo (GARCIA-ROZA, 2009, p.193).

E conclui: “cada momento da minha vida é incompatível. Eu sou incompatível comigo mesma” (GARCIA-ROZA, 2009, p.194).

Retornando à história, quando Reginaldo Bravo aparece morto em seu próprio banheiro, as investigações começam a tomar fôlego. Um desaparecimento e um aparente suicídio (ou assassinato) de duas pessoas que tinham ligações pessoais e profissionais num intervalo de duas semanas não parece mera coincidência para Espinosa, que deduz: “talvez o advogado Reginaldo Bravo guardasse segredos incômodos” (GARCIA-ROZA, 2009, p.79). Segundo Cecília, “o primeiro [Marcos] foi vaporizado, o segundo [Reginaldo] foi silenciado” (GARCIA-ROZA, 2009, p.113).

Ao interrogar os pais de Reginaldo à procura de alguma pista sobre sua morte, Espinosa consegue construir um retrato mais adequado do advogado. Descobre que começara sua vida amorosa um pouco tarde e que fora casado com uma moça bem mais jovem, o que ratifica a descrição de Adriana, que o via como imaturo e desajeitado, semelhante ao porquinho Prático da história infantil. Seria essa imagem uma máscara do advogado, “fruto de uma simulação bem estudada por parte dele”? Para Espinosa, é difícil “supor que o porquinho Prático fosse na verdade o Lobo Mau disfarçado” (GARCIA-ROZA, 2009, p.101).

Já Cecília, esta sim talvez estivesse escondida sob máscaras. Ao lembrar a conversa que teve com os pais de Reginaldo, Espinosa, tomado por uma “incrível clarividência seguida de confusão mental” (GARCIA-ROZA, 2009, p. 120), relaciona a secretária à ex- mulher do advogado. Mas por que Cecília disse que não conhecia Reginaldo? O que ela estaria escondendo? Espinosa reflete sobre sua descoberta:

Tinha sido enganado por uma menina de vinte e três anos. Mais do que enganado, tinha sido traído por essa menina. Não era o fato de ser enganado que o atormentava, não era a mentira que lhe doía, era o afeto que investira nela e que

agora via desabitar a imagem de Cecília como um balão de aniversário que se esvazia. Como não tinha percebido logo na primeira conversa com os pais de Reginaldo Bravo que a menina branca, magra, ruiva, muito mais nova que lê, chamada por engano de Clarisse, com quem ele vivera dois anos, era Cecília? Cegueira. Deixara o afeto se sobrepor à razão (GARCIA-ROZA, 2009, p.121).

Espinosa, sempre dividido entre a razão e a imaginação, distancia-se do protótipo de detetive criado pelo romance de enigma ao deixar o afeto se sobrepor à razão. Um detetive à la Sherlock Holmes jamais se comportaria de maneira semelhante. Mas Espinosa é um detetive pós-utópico, consciente de suas limitações, de suas falhas, e, principalmente, de que a linha que separa o bem e o mal não é claramente delimitada:

A verdade é que operamos o tempo todo numa zona de fronteira entre o bem e o mal, o legal e o ilegal, o certo e o errado. Essa fronteira não é uma linha que se possa traçar, delimitando claramente duas regiões: é uma fronteira larga o bastante para criar uma terceira região cujos limites não são nítidos nem rígidos. O mesmo acontece dentro de cada um de nós. Essa linha divisória é facilmente apagada, esses limites são facilmente ultrapassáveis - e são frequentemente ultrapassados (GARCIA-ROZA, 2009,p.59).

É provável que Cecília estivesse inserida nessa terceira região. Talvez, sob a máscara de boa moça, ela estivesse escondendo sua outra face. Espinosa observa que sua “parte iluminada, sorridente e sedutora se contrapõe a uma grande região irrevelada” (GARCIA-ROZA, 2009, p.175).

Mas não é apenas Espinosa que acaba se envolvendo pelos encantos de Cecília. O mesmo ocorre com Julio, que se sente dividido entre duas mulheres, entre a “beleza cinematográfica da loira Alice e a intimidade misteriosa da ruiva Cecília; a transparência da primeira e a opacidade da segunda”(GARCIA-ROZA, 2009, p.174).

A relativização dos papéis, tão frequente nos romances de Garcia-Roza, aparecerá também em *Céu de origamis*. Adriana Rosalbo alega ser vítima da perseguição do marido, entretanto, segundo Reginaldo Bravo, a situação era oposta à contada por ela: Adriana é que era louca, psicótica e, segundo o diagnóstico de um médico amigo do doutor Marcos, paranoica. Segundo a versão de doutor Marcos, corroborada por Reginaldo, “não era Marcos Rosalbo quem encarnava o médico e o monstro, e sim Adriana Rosalbo que incorporava em uma só pessoa a bela e a fera” (GARCIA-ROZA, 2009, p.164).

Levando-se em consideração a versão que coloca Adriana como a fera, começa a fazer sentido o desaparecimento de Marcos, que, atormentado pela mulher paranoica, encontra como única saída a fuga. O veio perseguidor de Adriana

fica mais evidente quando ela passa a perseguir Espinosa acusando-o de abuso de poder e assédio sexual. Segundo o detetive, “ela conseguiu inverter a situação. De suspeita passou a vítima e acusadora enquanto eu passei de investigador a acusado” (GARCIA-ROZA, 2009, p.222).

Espinosa, apesar de ocupar o papel de investigador e perseguidor, muitas vezes se encontra na condição de perseguido. O detetive é perseguido por Adriana, pelos traficantes, que “volta e meia (..) declaram aberta a temporada de caça ao policial”(GARCIA-ROZA, 2009, p.150), e por seus próprios colegas de profissão, já que é um dos poucos que não se deixam levar pela corrupção.

A situação do detetive se torna mais complicada quando Adriana Rosalbo é encontrada morta em seu apartamento: os suspeitos pelo desaparecimento de Marcos, Reginaldo e Adriana, transformam-se em vítimas; o investigador transforma-se em suspeito.

Entretanto, logo a ordem será restabelecida. Ou quase. Cecília consegue localizar Marcos, que está em um hotel, e o caso é solucionado, ainda que não em sua totalidade. Marcos e Reginaldo mantinham um negócio ilícito e, segundo o dentista, Adriana estava ameaçando denunciá-los. Marcos, então, resolve esconder-se por um tempo até a ideia da denúncia esfriar. Adriana mata Reginaldo com o intuito de dispor dos bens acumulados. Marcos mata Adriana, vai para um hotel, liga para Cecília, pede que ela o encontre e relata tudo o que ocorreu.

O relato de Marcos, contudo, é desconexo. Marcos está, aparentemente, fora de si. Os fatos só poderiam ser esclarecidos quando ele estivesse em condições de contar a história completa – “caso isso viesse a acontecer algum dia” (GARCIA-ROZA, 2009, p.259).

Ao matar a mulher, Marcos liberou o monstro de dentro de si. O único meio de escapar do seu eu monstruoso é através da própria morte: “O barulho do tiro encheu o quarto antes de o salto simultâneo dos três policiais conseguir evitá-lo. Marcos Rosalbo tombou sobre os origamis no chão do quarto” (GARCIA-ROZA, 2009, p.260).

Momentos antes de seu suicídio, entretanto, Espinosa, ao entrar no quarto de hotel onde estava Marcos, deparou-se com um homem abatido, sentado no chão, rodeado de origamis feitos com papel prateado, os mesmos origamis que lhe serviriam de leito de morte:

--- Muito bonitos os seus origamis...Parecem um chão de estrelas.
 Marcos Rosalbo entreabriu a boca, e não saiu som. Os lábios estavam secos. Os olhos estavam úmidos. Pigarreou levemente.
 --- Mil origamis... Eu preciso... (GARCIA-ROZA, 2009,p.257)

Diz a cultura japonesa que aquele que fizer mil origamis terá seu desejo realizado. Qual seria o desejo de Marcos?

3.4 O outro

Há uma literatura policial que tenta resolver um problema e uma que busca decifrar um enigma. A primeira procura a solução no exterior, no criminoso, no monstro. E a segunda, no interior, naquilo que é silêncio. O terrível é quando se descobre que o que buscávamos no interior também é monstruoso¹¹.

As palavras acima foram ditas por Luiz Alfredo Garcia-Roza e sintetizam a diferença fundamental entre a sua literatura policial, feita de enigmas e de silêncios, e a literatura policial que se diz de enigma, mas que busca simplesmente equacionar e resolver um problema. E mais, ilustram uma das questões essenciais em seus romances: o monstro que percebemos no outro está, muitas vezes, dentro de nós. Difícil é deparar-se com este monstro interior. Assim foi com Gabriel, em *Vento Sudoeste*; com Dr. Nesse, em *Perseguido*; com Dr. Marcos, em *Céu de Origamis*, e com Aldo, em *Espinosa sem saída*, romance que passamos a analisar agora.

O romance *Espinosa sem saída* (2006) é dividido em três partes que se iniciam com retornos ao passado, que irão ajudar o leitor a compreender a origem da loucura que envolve os crimes. O narrador é, como de costume, onisciente e introspectivo. A duplicidade já se inicia através das duas narrativas que se entrecruzam: a do menino, que o leitor descobrirá mais tarde que se trata de Aldo na infância, e a da história em si. Além disso, teremos dois crimes, dois nomes para a primeira vítima, outros dois para uma das suspeitas, e muitas outras duplicidades que serão analisadas ao longo deste subcapítulo.

Um mendigo que não tem uma das pernas é encontrado morto com um tiro em uma rua sem saída de Copacabana. Um caso difícil de ser solucionado, pois a vítima é excluída socialmente e ninguém, com exceção do delegado Espinosa, possui interesse na investigação. A invisibilidade da vítima, que não tinha uma existência civil, não tinha documento, nem moradia, nem família, era tão grande

¹¹ Encontro promovido pela Livraria da Travessa em 02/12/2009- Prosa nas livrarias

quanto a do seu assassino: “sua carência era de tal ordem que o único traço distintivo que possuía era negativo: a falta de uma perna”(GARCIA-ROZA, 2010, p.67).

No local do crime, contrastando com a vítima, havia construções luxuosas, o que ilustra o caráter dual de uma personagem que está presente em todos os romances de Garcia-Roza: a cidade do Rio de Janeiro, palco de tantos contrastes. Em um dos prédios da rua, no momento do crime, estava sendo realizado um jantar para a exibição da nova decoração de um dos apartamentos, pelo arquiteto de interiores Aldo Bruno. Entre os convidados do jantar, apenas dois estacionaram o carro próximo ao corpo da vítima: Aldo e Rogério Antunes, cujos testemunhos seriam importantes para a tentativa de desvendamento do enigma.

Ao interrogarem as possíveis testemunhas do crime, os detetives Ramiro e Welber, auxiliares de Espinosa, suspeitam de Aldo, que “ficou o tempo todo na defensiva” (GARCIA-ROZA, 2006, p.48). O delegado, ao buscar com um colunista social um breve histórico dos suspeitos, depara-se com personalidades antagônicas: “Rogério Antunes e Aldo Bruno podiam ser considerados polos opostos de um mesmo transtorno psíquico: enquanto o primeiro era um maníaco inseqüente, para quem o mundo é uma festa ininterrupta, o segundo era um deprimido crônico” (GARCIA-ROZA, 2006, p.112).

O que deixou Aldo na defensiva durante o interrogatório dos policiais foi o fato de não se lembrar de nada do que ocorreu naquela noite, no momento em que foi buscar o seu carro. Tudo o que relatou aos detetives foi inventado com o intuito de preencher as lacunas que haviam se formado. Ao perguntar-se o porquê de ter dito tantas mentiras aos policiais, sua mulher, Camila, tenta analisá-lo: “Porque você tem plena consciência da lacuna da memória, então sente necessidade de preenchê-la. A diferença é que nesse caso o preenchimento é deliberadamente falso, seu objetivo é apenas enganar o outro, o policial, mas não a você mesmo” (GARCIA-ROZA, 2006, p.66).

Camila é psicóloga e a todo o momento analisa os personagens. Espinosa também o faz, mas, como ele próprio confessa, como lhe faltam “sutileza e instrumental teórico para ir diretamente ao suspeito”, ou seja, Aldo Bruno, acaba recorrendo a Camila, que, “além de mulher dele, é da área psi” (GARCIA-ROZA, 2006, p.117). Aldo e Camila formam um casal ambivalente: “o que Aldo tinha de

assustado e fugidio, Camila tinha de vigorosa e confrontadora” (GARCIA-ROZA, 2006, p.111).

A psicóloga Camila, reforçando a dualidade presente em todo o romance, revela sua bissexualidade ao interessar-se por duas pacientes, Antonia e Maria, que, apesar de contrárias, são personagens simétricas: “enquanto Maria era demoníaca, Antonia era divinamente perversa” (GARCIA-ROZA, 2006, p.111).

Camila está sempre comparando as duas pacientes, que, de tão conectadas no imaginário da psicóloga, são indissolúveis:

A única característica que Antonia tinha em comum com Maria (além do fato de seu primeiro nome ser também Maria) eram os cabelos negros, os de Maria longos e ondulados e os dela curtos, volumosos e lisos... e também a sensualidade discreta, quase tímida, mas poderosa (...) A comparação com Maria era involuntária, a imagem de uma surgia na lembrança sempre que estava na presença da outra (GARCIA-ROZA, 2006, p.74).

Maria e Antonia parecem desdobramentos de uma mesma mulher: “Antonia jogava mais com os silêncios, que vez por outra atravessavam o tempo todo da sessão. Assim como Maria, ela não recusava os suaves contatos físicos de Camila, mas ainda não atingira o despudor da colega de terapia. Eram elas suas duas Marias” (GARCIA-ROZA, 2006, p.104).

Quando Camila aparece morta em seu consultório, deitada no divã, completamente nua, as suspeitas que recaíam sobre Aldo tornam-se quase certezas para Espinosa : “dois assassinatos num intervalo de duas semanas e em ambos Aldo Bruno fora o primeiro a chegar à cena do crime”(GARCIA-ROZA, 2006, p.129). Espinosa, que não acredita em coincidências, chega a questionar: “Seria aquele um dos raros casos em que a coincidência era de fato mera coincidência?” (GARCIA-ROZA, 2006, p.129).

É necessário que façamos uma digressão para tratarmos da outra narrativa que se entrecruza à da história, de importância fundamental para o entendimento do romance. No início da “Parte I”, sob o título de *Confrontação*, a narrativa enfoca um menino que estava tranquilamente sentado no degrau do portão de casa olhando a movimentação da rua, quando surgem outros três meninos, descalços e sem camisa. O maior dos meninos, sem que se saiba explicitar a razão, desfere um soco no menino que estava sentado na calçada e depois vai embora, deixando-o lá, perplexo, “olhando fixo para a frente, nariz e boca sangrando, braços largados ao longo do corpo” (GARCIA-ROZA, 2006, p.11). Após esta breve narrativa irá iniciar-se

a narrativa da história propriamente dita, com Espinosa começando a investigação da morte do sem-teto.

No início da “Parte II”, seguindo o mesmo modelo anterior, voltamos à narrativa do menino, sob o título de *A caminho da escola*. Mais uma vez, o foco narrativo centra-se no menino, que tivera permissão dos pais para ir e voltar da escola sozinho. Um dia, depara-se no caminho com aquela figura “que aterrorizara suas noites e penetrara nos seus sonhos nos anos que se seguiram ao primeiro encontro” (GARCIA-ROZA, 2006, p.101). Como na vez em que levara o soco, “ficou novamente petrificado, incapaz de uma reação, ainda que de fuga” (p101). Entrou em uma loja para refugiar-se e só saiu de lá ao assegurar-se de que “o outro” não estava mais lá. E, “a partir daquele dia, teve a mais absoluta certeza de que aquela situação viria a se repetir ao longo de sua vida. Soube, tempos depois, através de colegas, que o nome dele era Nilson” (GARCIA-ROZA, 2006,p.102).

A parte III inicia-se de modo similar às outras partes, sob o título de *Cul-de-sac*, expressão que pode ser traduzida, conforme o contexto, por sem saída, reportando-se ao título do romance. Entretanto, aqui, o foco narrativo não se centrará mais no menino, mas em um homem que estava, aparentemente, em uma festa ou reunião social. Chovia torrencialmente quando se despediu dos donos de casa e, enquanto sua mulher esperava, foi buscar o carro, que estava estacionado a pouco mais de cinquenta metros do prédio. Entrou no carro e, quando acendeu o farol, deparou-se com outro homem, que parecia ser um morador de rua, em pé com o auxílio de muletas, sem preocupar-se com a chuva:

O homem que olhava de dentro do carro afastou bruscamente o rosto do vidro e abaixou instintivamente a cabeça. O homem de muletas na chuva era Nilson. Nenhuma dúvida quanto a isso. O mesmo rosto comprido, o mesmo olhar frio e desafiador o encarava, confrontando-o, mais de trinta anos depois do primeiro encontro (GARCIA-ROZA, 2006, p.144)

O leitor deduz a partir daí, que o menino das outras narrativas cresceu e seu nome é Aldo Bruno. Dá-se início, para Aldo, ao confronto final, entre “o eu” e Nilson, “o outro”, “o momento perfeito que fantasiara durante três décadas e meia” (GARCIA-ROZA, 2006, p.144). Sem hesitar, Aldo pega o revólver no porta-luvas, aponta para Nilson e aperta o gatilho. Retorna para o prédio onde sua mulher o espera e ambos vão para casa.

Ao chegar em casa, Aldo é “tomado pela dúvida quanto à veracidade do que supunha ter acontecido” (GARCIA-ROZA, 2006, p.146). Tinha bebido muito no

jantar, estava com sono, e tudo isso podia ter contribuído para “despertar fantasmas adormecidos e idéias delirantes” (GARCIA-ROZA, 2006, p.147). Teria sido mais uma de suas alucinações?

Contrariando as normas do romance policial de enigma, o narrador de *Espinosa sem saída* revela ao leitor o assassino antes do final, sem que por isso se perca o interesse na história. Leitor e narrador estão em vantagem em relação ao detetive. E mais, estão em vantagem em relação ao próprio assassino, que, através de suas falhas de memória e confusões mentais, retira de cena aquilo que arranha a imagem de si mesmo: “Aldo não tinha a menor dúvida quanto ao seu desejo antigo de matar Nilson, mas tinha todas as dúvidas quanto a efetivamente ter realizado esse desejo” (GARCIA-ROZA, 2006, p.148).

Quanto à morte de Camila, apesar de Aldo ter certeza de que não a desejou, estava acontecendo o mesmo que em relação à morte de Nilson. Não se lembrava de nada do que acontecera depois de ter descoberto o corpo da mulher, e o que o aterrorizava era a hipótese, ainda que remota, de tê-la matado, pois, apesar de esta ideia ser, para ele, absurda, “a falha na memória o remetia a uma região próxima à loucura” (GARCIA-ROZA, 2006, p.149).

Quando a memória falha, Aldo sente que o monstro está dentro de si. Mas ele não quer “expulsar os monstros do porão” (GARCIA-ROZA, 2006, p.96), “as portas estão fechadas (...) no mundo interno dele” (GARCIA-ROZA, 2006, p.117). A máscara de Aldo resulta em uma impenetrabilidade de si próprio. Já Espinosa, em suas introspecções, preocupava-se em

destampar o poço que dava acesso à loucura e deixar os monstros virem à tona. Alguns desses monstros ele mandava de volta para o poço, eram monstros já conhecidos, em geral já supostamente domados, outros examinava com mais cuidado. E aquela era uma situação na qual o recurso à loucura poderia ser tão eficaz quanto o recurso à razão (GARCIA-ROZA, 2006, p.152).

Aldo, em um de seus momentos de vulnerabilidade, acaba se envolvendo com sua colega de trabalho, Mercedes, “de um despudor exuberante, em contraste com a quase timidez sexual de Camila” (GARCIA-ROZA, 2006, p.107). Mas Aldo não imagina que, apesar de tão diferentes, Mercedes e sua mulher tinham muitas afinidades. Espinosa, ao investigar a morte de Camila, descobre que Mercedes, a colega de Aldo, e Antonia, a paciente e amante de Camila, são, na verdade, a mesma pessoa:

(...) Mercedes ou Antonia eram quase duas pessoas distintas. Uma, a paciente sensual e amante de Camila; outra, a arquiteta, colega e amante de Aldo Bruno. Dois mundos separados. Espinosa achava ainda que ela era perversa o bastante para suportar essa dualidade e obter dupla vantagem, além de duplo prazer da situação (GARCIA-ROZA, 2006,p.209).

Além da dupla identidade da personagem Mercedes/Antonia, encontramos também uma confusão de identidades na primeira vítima, o sem-teto. Espinosa descobre que seu nome, na verdade, é Elias do Nascimento. Aldo, entretanto, insiste em reconhecer nele o seu algoz, Nilson:

E agora vinha o delegado com aquela história de que o morto não era Nilson, mas um tal de Elias. Conhecia Nilson havia quase quarenta anos...Sabia de cada detalhe de sua fisionomia insana, conhecia como ninguém seus gestos, sua ausência de palavras...Quem era o delegado Espinosa para dizer que aquele não era Nilson? (GARCIA-ROZA, 2006,p.192)

Com a morte de Nilson, Aldo transfere para Espinosa o papel de algoz:

O mesmo estava acontecendo agora, como se Espinosa tivesse tomado o lugar de Nilson em sua vida, embora a natureza da ameaça fosse inteiramente diferente. A de Espinosa era legal, ascética. Nilson era uma ameaça primeva, quase mítica, impossível de ser eliminada...E no entanto fora extinta: desaparecera com sua morte (GARCIA-ROZA, 2006,p.192).

Nilson pode ser visto como a personificação do medo de Aldo. Medo de deparar-se com o lado obscuro da sua consciência. Garcia-Roza parece dialogar com o conto de Edgar Allan Poe, *Willian Wilson*, em que o narrador-protagonista relata o conflito com o seu duplo perseguidor até o confronto final. A epígrafe do conto de Poe já fornece ao leitor uma pista sobre quem, ou o que seria esse duplo: “Que dirá ela? Que dirá a terrível consciência, esse espectro no meu caminho?”¹² (2008, p.234).

Assim como *Wilson*, *Nilson* representa a consciência do protagonista. Aldo, ao matar Nilson, deixa-se levar pela ilusão de que conseguiu extinguir o que ele considerava uma “ameaça quase mítica”, “impossível de ser eliminada” (GARCIA-ROZA, 2006, p.192). Já *Willian Wilson*, ao matar seu duplo homônimo, acaba destruindo a si próprio.

Espinosa passa a representar a possibilidade do encontro de Aldo com o seu eu verdadeiro, já que, com a investigação das mortes de Camila e do sem-teto, a máscara de Aldo corre o risco de cair.

¹² What say of it? What say CONSCIENCE grim, that spectre in my path? (Chamberlayne, Pharonnida).

De fato, Espinosa consegue chegar a uma história que, segundo ele, está “muito próxima da verdade”. Aldo Bruno matou o sem-teto por confundi-lo com Nilson. Depois, o fato de estar emocionalmente fragilizado pelo assassinato cometido, somado à descoberta de que a mulher “tinha algumas excentricidades em sua prática clínica... tais como manter relações sexuais com algumas pacientes” (GARCIA-ROZA, 2006, p.205) o levou a matar Camila.

Ao desmascarar Aldo, Espinosa revela aquilo que até então estava recalcado: a sua face obscura. Aldo não suporta este confronto final que, agora, não é mais entre ele e Nilson, mas entre o “eu” e o “outro eu”, como no conto de Poe.

Como ocorreu com doutor Marcos, de *Céu de origamis*, a conscientização do assassinato da mulher, ou seja, a descoberta de seu monstro interior, leva à destruição do eu. Em Marcos, a destruição se configura através da própria morte. Em Aldo, através da loucura: “foi recolhido por uma ambulância para ser atendido em um hospital psiquiátrico” (GARCIA-ROZA, 2006, p.208). Entretanto, de certo modo, Aldo já estava morto. Ao ser acusado por Espinosa pelo assassinato de Nilson, defende-se: “Eu não o matei! Ele me matou!” (GARCIA-ROZA, 2006, p.207).

3.5 O duplo

De certo livro germânico, já se disse com propriedade que “*es lässt sich nicht lesen*” – não se deixa ler. Há certos segredos que não consentem ser ditos. Homens morrem à noite em seus leitos, agarrados às mãos de confessores fantasmais, olhando-os devotamente nos olhos; morrem com o desespero no coração e um aperto na garganta ante a horripilância de mistérios que não consentem ser revelados. De quando em quando, ai, a consciência do homem assume uma carga tão densa de horror que dela só se redime na sepultura. E destarte a essência de todo crime permanece oculta (POE, 1961, p.258).

Assim começa o conto de Edgar Allan Poe, *O homem da multidão*. Este parágrafo caberia perfeitamente em um romance de Garcia-Roza. “Há certos segredos que não consentem ser ditos”, “mistérios que não consentem ser revelados”. A revelação do segredo de Aldo o levou à loucura; a de Dr. Marcos, à morte. Entretanto, o essencial dos crimes permanece irrevelado. Em outros termos, tendo em vista a complexidade que envolve um crime, devemos levar em consideração não apenas os fatos em si, como ocorre no romance de enigma, mas também o íntimo de cada um, tarefa difícil de se realizar, pois, como disse a

personagem Camila, de *Espinosa sem saída*, “a subjetividade de cada pessoa é o que há de mais inacessível ao outro e a si mesmo” (GARCIA-ROZA, 2006, p.113).

Segundo Flávio Carneiro,

Um leitor acostumado com os contos de Poe certamente aguarda, após a breve introdução, a narrativa de um crime espetacular, indecifrável para a maioria dos homens, e, ao final da história, explicado brilhantemente pela inteligência e perspicácia incomuns de Auguste Dupin. O que se segue, porém, não é nada disso. No lugar de Dupin, temos um homem que passa a tarde a observar o movimento da cidade pela vidraça de um café londrino e que de uma hora para outra decide seguir os passos de um velho que o intriga (2010,p.134).

De fato, *O homem da multidão* não é um conto policial, mas, como afirma Walter Benjamin, “é algo como a radiografia de um romance policial” (1989, p.45). Ainda de acordo com Benjamin,

Nele, o invólucro que representa o crime foi suprimido; permanece a simples armadura: o perseguidor, a multidão, um desconhecido que estabelece seu trajeto através de Londres de modo a ficar sempre no seu centro. Esse desconhecido é o *flâneur*. Também Baudelaire o entende assim quando, em seu ensaio sobre Guys, denominou o *flâneur* “o homem das multidões” (1989, p.45).

Espinosa é o homem das multidões. E Hugo Breno, personagem de *Na multidão* (2007), romance que analisaremos neste subcapítulo, também o é, como veremos mais adiante. Garcia-Roza dialoga com o conto de Poe e introduz estrategicamente na epígrafe de seu oitavo romance uma frase de *O homem da multidão*: “A essência de todo crime permanece irrevelada”. Se no início deste subcapítulo afirmamos que o primeiro parágrafo do conto de Poe caberia em um dos romances de Garcia-Roza, agora podemos comprovar esta tese.

Temos também como epígrafe um trecho de “Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo”, em que Benjamin associa o romance policial ao desenvolvimento da cidade e à *flânerie*: “O conteúdo social originário do romance policial é a perda das pegadas de cada um na multidão da grande cidade”.

Espinosa “percorre a cidade em busca de seus mistérios” (FREITAS, 2006, p.124), e faz das ruas seu espaço de reflexão. Já o personagem Hugo Breno, como o *flâneur* de Poe, busca a multidão para esconder-se nela. Analisemos, portanto, o romance.

Na multidão inicia-se com uma visita da personagem D. Laureta à delegacia, à procura do delegado. Como *Espinosa*, no momento, estava em reunião, ela resolve voltar mais tarde. Entretanto, um estranho incidente a impede de retornar. Ao

esperar o sinal de trânsito abrir para atravessar a rua, D. Laureta é misteriosamente lançada para a frente e morre atropelada por um ônibus. Algumas testemunhas acreditam que foi empurrada, mas nenhuma presenciou efetivamente o que ocorreu.

Apesar de as evidências de que houve um crime serem “meras suposições, sem nenhum fundamento real” (GARCIA-ROZA, 2007, p.16), o delegado resolve investigar o caso e refaz todos os passos de D. Laureta antes e depois de sua ida à delegacia. Descobre que ela passara toda a manhã em uma agência da Caixa Econômica para receber a pensão. Assim, chega ao principal suspeito, Hugo Breno, o funcionário que a atendeu no banco.

No segundo capítulo, Hugo Breno é apresentado ao leitor:

No meio da massa compacta de pedestres que se movia lentamente pela calçada como um miriápode gigante, o homem tinha a impressão de que não eram as pessoas que andavam, mas que suas pernas pertenciam na verdade a esse grande animal urbano que se arrasta pesadamente pelas ruas das grandes cidades. A situação, contudo, não o desagradava. *Gostava de multidão*, apenas não considerava aquele o momento mais adequado para usufruir dela. Às seis e meia da tarde tinha que estar no bar defronte à 12ª DP, na rua Hilário de Gouveia, e já passava das seis (GARCIA-ROZA, 2007, p.20- grifo nosso).

Hugo Breno tinha o costume de seguir Espinosa pelas ruas. Seu intuito não era persegui-lo, mas “usufruir do prazer secreto de estar lado a lado com ele e até de comprar e saborear as mesmas iguarias árabes”(GARCIA-ROZA, 2007, p.21). Cada vez mais Hugo se convencia de que ele e o delegado tinham muitos traços em comum:

Eram mais ou menos da mesma idade (ele era um ano mais moço), ambos eram funcionários públicos, viviam sozinhos, moravam no mesmo bairro desde meninos (a apenas duas quadras de distância um do outro) e ambos gostavam de se deslocar a pé por Copacabana. Talvez devesse dizer ainda que nenhum dos dois era muito sociável – desde menino. (...) Enquanto comia o quibe, pensava que podia acrescentar mais um item às semelhanças entre eles: o gosto por comida árabe (GARCIA-ROZA, 2007, p.23).

Como Espinosa, Hugo também gostava de ler e frequentava sebos, com a diferença de que não acumulava os livros, mas desfazia-se deles após a leitura. A maior identificação entre ambos, contudo, era o gosto por caminhar pelas ruas da cidade, apesar de haver uma diferença entre o modo de caminhar de cada um: “o dele [Hugo] era firme, apressado, quase militar, enquanto o do delegado era lento, distraído, como se o pensamento errasse a quilômetros de distância” (p.25). Podemos relacioná-los a dois tipos de *flâneur* mencionados por Walter Benjamin. Espinosa seria o tipo *baudelairiano*, do “filósofo que passeia” e Hugo Breno “o

lobisomem irrequieto a vagar na selva social”, tipo fixado por Poe (BENJAMIN, 1989, p. 187).

Segundo Benjamin, “o *flâneur* é acima de tudo alguém que não se sente seguro em sua própria sociedade. Por isso busca a multidão. (...) A diferença entre o antissocial e o *flâneur* é deliberadamente apagada em Poe” (1989, p.45). Hugo Breno, como o *flâneur* apresentado por Poe, é antissocial: “achava sua vida satisfatoriamente preenchida por ele mesmo”(GARCIA-ROZA, 2007, p.24). Segundo o detetive Welber, o interesse de Hugo Breno não era pelas pessoas, mas pela multidão: “individualmente, as pessoas não o [sic] interessavam”(GARCIA-ROZA, 2007, p.82).

A comparação entre Hugo e Espinosa parece ser inevitável. Ambos são vistos pelos colegas como sujeitos estranhos. No caso de Espinosa, excêntrico seria um termo mais adequado. Ramiro reforça que Hugo é “muito estranho” (GARCIA-ROZA, 2007, p.88):

Eu o segui durante quase três horas pelas ruas do Centro sem que ele parasse nem um instante para descansar, entrar numa loja ou falar com alguém, ou mesmo para apreciar o movimento. Nada, delegado. E tem mais. De vez em quando ele desaparecia. Simplesmente sumia. De repente, aparecia ao meu lado, quase me cutucando, como quem diz “Olha eu aqui”, como ele fazia isso? Ele é sem dúvida estranho. Parece um replicante, um autômato à solta pelo Rio de Janeiro. O que Welber observou anteontem, eu confirmei ontem. Ele não é normal (p.88).

Para Espinosa, entretanto, o relevante não é discutir acerca da sanidade mental de Hugo, já que eles são policiais, não psiquiatras – “por mais que as duas coisas sejam parecidas” (GARCIA-ROZA, 2007, p.89) -, mas verificar se ele é ou não autor de um assassinato. E completa: “Claro que todos somos culpados de assassinato, mas aqui só está em questão um assassinato real” (p.89). A excentricidade de Espinosa é ressaltada através deste comentário psicanalítico que o coloca, perante seus colegas de trabalho, em pé de igualdade com Hugo Breno no que diz respeito à estranheza. Policial, psiquiatra, filósofo, as múltiplas personalidades de Espinosa fazem dele um sujeito estranho ou, utilizando uma expressão eufêmica, excêntrico.

Em várias ocasiões Espinosa observa uma sensação de estranheza e familiaridade em relação a Hugo Breno, o que pode ser atribuído ao fato de ambos terem sido colegas na infância, mas também, de certo modo, remetem à estranha familiaridade que, de acordo com Freud, a experiência do duplo provoca:

Sua fisionomia não lhe era estranha, tinha a impressão de que o conhecia, apesar de não saber de onde. O próprio nome “Hugo Breno” não lhe era estranho (GARCIA-ROZA, 2007, p.55).

A cada momento que passava, aumentava a certeza de conhecê-lo. Não um conhecimento ocasional, de vê-lo passar na rua, mas um conhecimento ligado a alguma história que não conseguia recordar (GARCIA-ROZA, 2007, p.57)

A fisionomia daquele homem lembrava a Espinosa alguém que ele sabia ser-lhe próximo, familiar, embora, estranhamente, não pudesse identificá-lo (GARCIA-ROZA, 2007, p.60).

(...) havia outra coisa que dizia respeito não propriamente à imagem do menino, e sim ao sentimento ligado à imagem dele. Um sentimento de estranheza. A vaga ideia de alguma coisa que teria acontecido àquele menino ou a alguém ligado a ele. Espinosa não se lembrava (ou não sabia) o que era, mas algo estranho estava associado à sua imagem (GARCIA-ROZA, 2007, p.62).

Ao associar Hugo Breno a seu passado, Espinosa teme acordar os fantasmas que, até então, estavam adormecidos. Recorda-se de um acidente ocorrido há mais de trinta anos, em que uma menina da vizinhança morreu ao cair da escada de seu prédio. A lembrança do acidente o intrigava e “vinha acompanhada de um sentimento de estranheza e ameaça” (GARCIA-ROZA, 2007, p.102). Como conseguia formar uma imagem tão clara do acidente? Tal imagem seria fruto de sua imaginação ou era uma lembrança real?

O acidente ocorrido com D. Laureta, que Espinosa insiste ter sido proposital, mistura-se em seu imaginário ao acidente da menina que ocorrera no passado, e que o detetive também acredita que tenha sido intencional. As duas histórias atormentam Espinosa, pois, como ele próprio analisa, são, na verdade, episódios de sua própria história. Irene, tentando compreender o motivo de tanto receio por parte de Espinosa, assombrado pelos fantasmas de ontem e de hoje, questiona:

- Espinosa, você me contou duas histórias-fantasma. Em nenhuma delas você tem a garantia de que ocorreu um assassinato, como em nenhuma delas você tem o assassino. Sem dúvida, duas pessoas morreram. Mas quem disse que foram assassinadas? O que está te assombrando nessas histórias? (GARCIA-ROZA, 2007, p.105)

Espinosa teme justamente a revelação daquilo que está oculto, a confrontação com o seu outro *eu* :

- O fato de eu não distinguir as lembranças verdadeiras das lembranças que se sobrepõem às verdadeiras, ocultando-as. Tenho medo de estar usando a imagem do menino que Hugo Breno foi para ocultar outra imagem, que seria a do verdadeiro causador da morte da menina (GARCIA-ROZA, 2007, p.105).

O que amedronta o detetive é, na verdade, a possibilidade de, edipianamente, descobrir-se culpado pela morte da menina, ou seja, de descobrir em si mesmo o criminoso que procura.

A investigação prossegue e Espinosa constata que a mãe de Hugo Breno também morrerá sob circunstâncias desconhecidas, e que ela era amiga de D. Laureta. Em uma de suas suposições, Espinosa considera que a mãe de Hugo, sabendo que ele fora o responsável pela morte da menina, conta para D. Laureta. Hugo as mata, eliminando as testemunhas de seu crime. Entretanto, esta hipótese parece infundada. Espinosa reconhece sua incapacidade em descobrir a verdade encoberta por trás das máscaras, como declara a seus auxiliares, Ramiro e Welber:

Não há evidências de que Hugo Breno seja responsável por nenhuma das mortes a que fizemos referência. É possível, portanto, que nós três tenhamos sido presas de nossas próprias fantasias e que Hugo Breno, em vez de culpado, seja na verdade vítima de cabeças doentias. As nossas. (...) Confesso a vocês que quanto mais tento esclarecer essa história, mais misteriosa e inverossímil ela se torna (GARCIA-ROZA, 2007, p.117).

Quanto mais Espinosa tenta tirar as máscaras, mais máscaras se formam. As máscaras se estendem a sua vida pessoal, tanto no que diz respeito a sua infância, quanto a sua vida adulta, em sua relação com Irene.

Irene chega de São Paulo com uma amiga, Vânia, que irá passar alguns dias no Rio de Janeiro. Espinosa destaca que ambas eram muito bonitas e parecidas. Mas o surgimento de Vânia o leva a reflexões sobre a verdadeira opção sexual de Irene. Quando se conheceram, ela vinha de uma relação amorosa com uma amiga, também de São Paulo. Apesar de Irene insistir que iniciar uma relação com ele significava que o escolhera como pessoa e como opção sexual, Espinosa teme essa ambiguidade sexual da namorada. Estaria Irene escondida sob máscaras?

Espinosa, por sua vez, revela uma face que Irene desconhecia, como percebemos na seguinte discussão:

- Você está querendo dizer que eu estou tendo um caso com a Vânia?
- Meu bem, se que quisesse dizer isso, eu teria dito... Quem acabou de dizer foi você.
- Eu não afirmei, eu perguntei.
- Não é a mim que você tem que perguntar isso.
- Espinosa, o que deu em você? *Não estou te reconhecendo.*
- *Mas eu tenho medo de estar reconhecendo você.*
- Puta que pariu! *Baixou o gênio maligno em você?*
- *Só o gênio. O maligno ainda não.* Veja bem: você me conta que passou quinze dias em São Paulo trabalhando junto com a Vânia e hospedada no apartamento dela. Portanto, vendo-a dia e noite. Terminado o trabalho, você volta para o Rio com ela e a hospeda em sua casa. Vânia é uma mulher muito bonita, sensual, sedutora. *Muito parecida com você, diga-se de passagem.* Na primeira noite no Rio, depois de duas semanas longe de mim, com quem você escolhe dormir? Com

Vânia. *Pergunto: foi em mim que baixou o gênio maligno?* (GARCIA-ROZA, 2007, p.38- grifos nossos)

A situação se complica quando Vânia insinua-se para Espinosa e depois foge “como uma adolescente prestes a ser deflorada pelo namorado” (GARCIA-ROZA, 2007, p.70). O seu comportamento “quase pudico” (p.70) contrasta com a sensualidade passada pela sua imagem. Talvez Vânia também estivesse escondida sob máscaras.

Vânia e Irene contribuem para intensificar o sistema dual do romance por serem personagens, ao mesmo tempo, contraditórias e simétricas. Entretanto, o dualismo que ocupa lugar central no romance é o existente entre Espinosa e Hugo Breno.

Hugo envia a Espinosa um bilhete solicitando um encontro fora da delegacia e Espinosa concorda, pois entende que não há perigo: “ele não quer me matar, quer que eu o reconheça como um igual. E para isso eu preciso estar vivo” (GARCIA-ROZA, 2007, p.125).

Encontram-se em um hotel e Hugo conta a Espinosa a sua versão dos fatos. D. Laureta, segundo ele, “não era a velhinha boa, era o lobo mau” (GARCIA-ROZA, 2007, p.132). Todo mês, ao recolher a pensão, recebia um pequeno acréscimo de Hugo em troca de não revelar a ninguém as conversas que tivera com sua mãe. Segundo Hugo, sua mãe e D. Laureta “eram iguais. Variavam apenas no estilo” (GARCIA-ROZA, 2007, p.133). Ambas escondiam as verdadeiras faces sob máscaras. A primeira era uma pessoa demoníaca e, de acordo com Hugo, ainda pior do que a segunda, “porque se apresentava sob o manto da religiosidade e da fé no Senhor” (GARCIA-ROZA, 2007, p.133).

Ao tentar revelar a Espinosa que terrível segredo era este que sua mãe contara a D. Laureta, Hugo ressalta que não pode garantir a verdade do que disser, já que “seria impossível reter com clareza fatos que aconteceram há tanto tempo” (GARCIA-ROZA, 2007, p.135). O único que poderia expor a verdade acerca do incidente que tanto atormentou Espinosa não possui um relato confiável.

Hugo confessa que a fixação por Espinosa nascera ainda na infância: “você era meu ídolo. Eu queria ser igual a você. Ficava prestando atenção em como você andava, falava, em como se vestia. Eu passava horas em frente ao espelho treinando ser você” (GARCIA-ROZA, 2007, p.136). E confessa aquilo que Espinosa

queria ouvir para aliviar o peso em sua consciência: os responsáveis, ainda que acidentalmente, pela morte da menina, foram Hugo Breno e outro menino do bairro.

Segundo o relato de Hugo, ao saber do envolvimento do filho na morte, sua mãe passou a atormentá-lo, controlando seu comportamento e sua vida. Após a morte da mãe, Hugo entra em pânico por perceber que a exploração praticada por ela seria perpetuada por D. Laureta, que o acusou de tê-la matado, assim como matou a menina do prédio.

No dia de sua morte, D. Laureta ameaçou ir à delegacia contar tudo caso Hugo não aumentasse o valor recebido com a chantagem. Hugo não cedeu e, ao término do expediente, saiu para confirmar se ela realmente cumpriria a ameaça. Chegou a ver D. Laureta entrar na delegacia e sair logo depois. Começa a segui-la e, ao pararem em um sinal de trânsito, resolve dar um susto na mulher: “aproximei o rosto do ouvido dela e falei com a voz impostada e grossa: ‘Chegou o seu pagamento!’. Assim que virou o rosto e me viu, ela deu um pulo para a frente. Eu nem toquei nela” (GARCIA-ROZA, 2007, p.142).

Após a confissão de Hugo, Espinosa se convence de que o caso, que nem chegou a ter início, estava encerrado, “mesmo que algumas ambiguidades permanecessem”:

Não creio que ele vá fazer nada além de continuar se metendo no meio da multidão. Isso, se conseguir continuar carregando a culpa pela morte da menina por muito mais tempo. E ele também não tem mais a mãe para dividir com ele esse peso. Não dispomos de nada material que possa incriminá-lo. De modo que podemos dar esse caso por encerrado, um caso que nem teve início (GARCIA-ROZA, 2007, p.145).

Um novo acontecimento, porém, faz Espinosa repensar o arquivamento do caso. D. Adélia, amiga de D. Laureta e da mãe de Hugo, com quem D. Laureta compartilhava seus segredos, aparece morta no banheiro do hotel onde morava. Surge mais uma morte cuja causa é ambígua: fora acidente ou assassinato? Teria Hugo Breno matado a idosa para eliminar a última testemunha das confidências feitas pela mãe às amigas?

Como Welber observa, entretanto, todas as testemunhas do passado de Hugo estavam mortas, exceto uma: Espinosa. O *grand finale* estava reservado para o delegado:

Desde aquela sexta-feira no hotel do Bairro Peixoto em que ouvira a narrativa de Hugo Breno, Espinosa ficara com a sensação de não ser apenas um confidente, mas parte integrante da história. E não apenas parte de um episódio obscuro e longínquo, mas peça importante do desfecho de uma história de vida. Fazia sentido que a cena final fosse com ele (GARCIA-ROZA, 2007, p.154/155).

No delírio de Hugo Breno, Espinosa representa o bem, como o próprio detetive reconhece: “ao se identificar comigo, isto é, com o bem, ele escapa à figura do mal que o habita” (GARCIA-ROZA, 2007, p.161). A identificação entre ambos é indiscutível, entretanto, Hugo pode ser considerado uma versão monótona de Espinosa: “só não digo que somos almas gêmeas porque seus jantares de sexta-feira não são solitários quanto os meus” (GARCIA-ROZA, 2007, p.163).

Podemos ir mais além e considerarmos a definição de Kepler em que o duplo é visto “como uma parte não apreendida pela imagem de si que tem o eu ou por ela excluída - daí seu caráter de proximidade e antagonismo” (*apud* BRAVO, p.263). Neste caso, Hugo representaria o lado obscuro de Espinosa, sua face antagônica, contrastando com o detetive, representante do bem. Se, ao identificar-se com Espinosa, Hugo escapa à figura do mal que o habita, identificando-se com Hugo, Espinosa percebe que o mal também pode estar dentro de si. Essa confrontação com o duplo pode levar à revelação do que estava oculto, ou seja, ao autoconhecimento. O encontro com seu duplo em meio à multidão significa, para Espinosa, reavaliar a alteridade e deparar-se com o próprio *eu*.

No duelo final entre Espinosa e Hugo o resultado esperado é a morte. Mas Hugo não quer eliminar Espinosa, pois desse modo perderá sua identidade. Assim, Hugo Breno opta pela própria morte. O detetive deduz: “Não acredito que quisesse atirar em mim. *Ele queria que eu o visse se matar*. Provavelmente era o que imaginava como cena final... É o que eu suponho. Naquele momento ele é quem escrevia a peça” (GARCIA-ROZA, 2007, p.175- grifo nosso).

E como já iniciamos este subcapítulo mencionando Edgar Allan Poe, que também o finalizamos com o “pai das histórias policiais”. No conto *Willian Wilson*, o protagonista, no último encontro com seu duplo, o mata, entretanto, não atina para o fato de que, sem o *outro*, perde-se a integridade do *eu*. Hugo, ao suicidar-se, parece querer dizer a Espinosa as mesmas palavras ditas a Willian Wilson por seu duplo: “Olha bem agora para a minha morte, e nessa imagem, que é a tua, verás o teu próprio suicídio” (POE, 2008, p.253).

4 (DES)MASCARAMENTOS

Havia a estante, alvo permanente de preocupação de sua faxineira – e também dele próprio, desde que decidira, havia anos, erigir uma estante para livros feita exclusivamente de livros. Bem entendido, não era uma estante destinada exclusivamente a conter livros, mas uma estante *feita* de livros. O que ele chamava de “estante em estado puro”, e que consistia em dispor uma fileira de livros no chão da parede maior da sala, como se estivessem arrumados em uma prateleira; em seguida, sobre essa fileira de livros em pé, arrumar livros deitados de modo a formar uma prateleira com os próprios livros, e depois dispor sobre eles outra fileira de livros em pé em toda a extensão da parede, e assim sucessivamente (GARCIA-ROZA, 2006, p.122).

A estante de Espinosa, descrita minuciosamente no trecho acima, reflete a ficção de Luiz Alfredo Garcia-Roza: livros dentro de livros, em um desdobramento infinito, retomando a ideia borgeana de uma Biblioteca de Babel composta de textos que se inter-referenciam¹³. Os romances do autor sempre espelham outro romance, seja do gênero policial ou não, seja de Poe ou Stevenson, assim como cada um de seus romances espelha o outro. Relembrando as palavras de Umberto Eco, “só se fazem livros sobre outros livros e em torno de outros livros” (1985, p. 40); “toda história conta uma história já contada”(1985, p.20)

Como vimos, Garcia-Roza reescreve os romances de enigma e *noir* de modo a situá-los no contexto pós-utópico, mas sem deixar de dialogar com a tradição. Ainda temos a presença do detetive como aquele que questiona, procura as respostas, entretanto, com a consciência de que estas, na maioria das vezes, são inacessíveis.

O duplo na narrativa policial de enigma transparece através de pares antagônicos e/ou complementares. As dicotomias nesse tipo de narrativa são bem marcadas, pois ainda impera a polarização maniqueísta que coloca o bem e o mal como opostos e excludentes. O desmascaramento do duplo significa o triunfo da razão sobre o obscuro e o detetive é aquele que tem a capacidade de tirar as máscaras que encobriam a verdade. Entre as décadas de 20 e 30 do século XX surge um desdobramento da narrativa policial de enigma que começa a colocar em xeque a crença nas verdades absolutas que até então vigorava.

Desconstruindo o gênero policial em sua forma tradicional, na ficção policial contemporânea, representada neste estudo por Luiz Alfredo Garcia-Roza, a verdade

¹³ Sobre o assunto, ver “A estante de Espinosa” (In: CARNEIRO, Flávio. **No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p.221/224).

final ou não é solucionada por completo, ou é posta em dúvida, refletindo um mundo esfacelado e caótico que não se reduz às categorias de explicação racional. Na ficção de Garcia-Roza não há uma verdade única, não há um rosto, há apenas máscaras dentro de máscaras. Espinosa *cobre*, contrariando a própria acepção do termo “detetive” como aquele que *descobre*; coloca máscaras em vez de retirá-las.

O duplo já está na essência do gênero policial através das dicotomias e dos antagonismos/simetrias entre os personagens. Nos romances de Garcia-Roza, tais dicotomias são relativizadas e a questão do duplo surge como estratégia de construção da ambiguidade e consequente desmascaramento da ideia de uma única verdade. Surge para ressaltar a dúvida em contraposição às certezas do gênero policial em sua forma clássica; para destacar o enigma em detrimento da decifração; para representar os antagonismos humanos que levam à cisão do *eu*. É constante nos romances de Garcia-Roza a presença de pistas linguísticas que representam o duplo no imaginário, tais como as repetições das palavras “máscara”, “sombra”, “fantasma”, “o outro”.

As ambiguidades são construídas não apenas através do efeito da dúvida, mas também através da fragmentação dos personagens, que estão sempre em busca do *eu*, tornando-se suscetíveis ao encontro com o *outro eu*.

Há uma simbiose entre o narrador roziano e os personagens. Utilizando-se, na maioria das vezes, do discurso indireto livre, o narrador esconde-se por trás dos personagens, analisando seus sentimentos mais íntimos e produzindo, através dessa interiorização, uma grande carga de ambiguidade, por possibilitar a convivência de elementos imaginários e dados documentais.

O detetive Espinosa vive a problemática do homem contemporâneo, ao encontrar-se dividido entre dois pólos: o policial, que lida com a racionalidade, e o leitor, que lida com a imaginação, em uma “bizarra combinação de pensamento lógico e imaginação delirante” (GARCIA-ROZA, 2003, p. 83). Como um filósofo, o detetive está sempre à procura de respostas. Entretanto, enquanto o detetive tradicional as encontra, o detetive - filósofo sabe que não poderá encontrá-las.

Neste estudo, refletindo o detetive contemporâneo, não almejamos chegar a uma conclusão, a uma verdade final, mas levantar questões, deixando fluírem as diversas possibilidades de interpretação e leitura que os romances analisados proporcionam ao leitor. A pretensão de desmascarar a ficção roziana mostrou-se infundada. Desse modo, optamos por deixar intactas as máscaras que a encobrem.

A ficção de Garcia-Roza não nos oferece respostas, pois, lembrando Poe, o essencial de todo crime sempre permanecerá irrevelado. Os melhores livros, já observava Proust, não terminam na última linha; exigem que o leitor os retome de algum modo (KRAUSE, p. 91). A obra de arte, segundo Wolfgang Iser, “dá satisfação ao receptor apenas quando ele participa da solução e não se limita a contemplar a solução já formulada” (1996, p.95). Assim, espelhando as palavras de Poe, Proust e Iser, podemos dizer que Luiz Alfredo Garcia-Roza cumpriu seu papel.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. **O mundo emocionante do romance policial**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979.

AZEVEDO, Aluizio. **Mattos, Malta ou Matta?** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas III. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

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

BORGES, Jorge Luiz. O conto policial. In: **Borges oral**. Trad. Rafael Gomes Filipe. Lisboa: Veja, [19__].

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

BREGER, Louis. **Freud: o lado oculto do visionário**. São Paulo: Manole, 2002.

CABRAL, Álvaro; NICK, Eva. **Dicionário técnico de psicologia**. São Paulo: Cultrix, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia e Modernidade: Da Morte do Verso à Constelação. O Poema Pós-Utópico. In: **O arco-iris branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CARNEIRO, Flávio. Das vanguardas ao pós-utópico: ficção brasileira no século XX e O duplo retorno. In: _____. **No país do presente: ficção brasileira do século XXI**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. **O leitor fingido**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

CHANDLER, Raymond. **A dama do lago**. Porto Alegre: L&PM, 2007.

CHRISTIE, Agatha. **Cai o pano**. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

----- **O misterioso caso de Styles**. São Paulo: Círculo do Livro, [19--].

COSTA, Flávio Moreira da (Org.). **Crime feito em casa**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

DOYLE, Conan. **Um estudo em vermelho. O signo dos quatro**. São Paulo: Círculo do Livro, [198-?].

ECO, Umberto. **Pós-escrito a O nome da Rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FERREIRA, Nadiá Paulo. O insólito é o estranho. In: GARCÍA, Flavio; MOTTA, Marcus Alexandre (Org.). **O insólito e seu duplo**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2009.

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

_____. O assassino é o leitor. In: **Matraga- Revista do Instituto de Letras da UERJ**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4-5, jan.-ago. 1988.

FRANÇA, Julio. O insólito e seu duplo. In: GARCÍA, Flavio; MOTTA, Marcus Alexandre (Org.). **O insólito e seu duplo**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2009.

FRANZ, Marie Louise von. O processo de individuação. In: JUNG, Carl G. **O Homem e seus Símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

FREITAS, Adriana Maria Almeida de. **O detetive cético: as dúvidas de Mandrake e Espinosa**. 2006. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2006.

_____. Romance Policial: Origens e Experiências Contemporâneas. *Revista ContraCultura*, n. 01, dez. 2007. Disponível em: <<http://www.uff.br/revistacontracultura>>

FREUD, Sigmund. O estranho. In: **História de uma neurose infantil e outros trabalhos**. Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. 17.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Vento Sudoeste**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Perseguido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Espinosa sem saída**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Na multidão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Céu de origamis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GOLDBERG, Aline. **Noir à brasileira no cardápio do mercado: as origens do gênero policial no Brasil e sua manifestação na contemporaneidade**. 2004. Tese (Doutorado em Literatura Comparada)- Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

HENDERSON, Joseph L. Os mitos antigos e o homem moderno. In: JUNG, Carl G. **O Homem e seus Símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

JUNG, Carl G. Chegando ao inconsciente. In: _____. **O Homem e seus Símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. **A ficção cética**. São Paulo: Annablume, 2004.

LAMAS, Berenice Sica. **O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em literatura e psicologia**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1987

LEITE, Sonia. Silêncio, solidão e escuridão: sobre a travessia da angústia. In: GARCÍA, Flavio; MOTTA, Marcus Alexandre (Org.). **O insólito e seu duplo**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2009.

MANDEL, Ernest. **Delícias do crime: história social do romance policial**. São Paulo: Busca Vida, 1988.

MELLO, Ana Maria Lisboa. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo. **Discurso, memória, identidade**. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000.

MONTELLO, Josué. A autoria deste romance. In: **Mattos, Malta ou Matta?** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

MORICONI, Ítalo. **A reinvenção do fetiche literário**. O Globo, Rio de Janeiro, 20/11/2010. Prosa & Verso, p. 03.

POE, Edgar Allan. **Os crimes da Rua Morgue e outras histórias**. São Paulo: Saraiva, 1961.

_____. **Histórias extraordinárias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. São Paulo: Cultrix, 1974.

RANK, Otto. **O duplo**. Rio de Janeiro: Coeditora Basílica, 1939.

REIMÃO, Sandra Lúcia. **O que é romance policial**. São Paulo: Braziliense, 1983.

ROSA, Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

RUSSEL, Burton. **O diabo**. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Tradução de J.B.Mello e Souza. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

STEVENSON, R.L. **O médico e o monstro**. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Ática, 1997.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1979.