

LABIRINTO DE TEXTOS: A REESCRITURA DO GÊNERO POLICIAL PELO VIÉS DA INTERTEXTUALIDADE

Labyrinth of texts: the re-writing of the detective fiction through the use of
intertextuality

Marta Maria Rodriguez Nebias¹

RESUMO: Verificamos na ficção policial brasileira contemporânea a presença constante de referências intertextuais. Tais referências procuram limitar-se ao próprio gênero, em um diálogo com a sua tradição. Desse modo, partindo de uma breve análise do conto “Romance negro”, de Rubem Fonseca, e dos romances *Na multidão*, de Luiz Alfredo Garcia-Roza e *O livro roubado*, de Flávio Carneiro, procuraremos demonstrar que essas obras, através de um jogo intertextual, incorporam e reescrevem a história da ficção policial.

PALAVRAS-CHAVE: ficção policial; intertextualidade; reescritura.

ABSTRACT: We note the reoccurring presence of self-reference within Brazilian contemporary detective novel’s narratives. Such references are normally limited to the genre itself, in a dialog with its own traditions. From a brief analysis of the Brazilian short story “Romance Negro”, by Rubem Fonseca, and the novels *Na multidão*, by Luiz Alfredo Garcia-Roza, and *O livro roubado*, by Flávio Carneiro, we will try to demonstrate that these literary works incorporate and re-write the history of detective fiction by employing intertextual references.

KEYWORDS: detective fiction; intertextuality; re-writing.

Yo afirmo que la Biblioteca es interminable.
Jorge Luis Borges

No conto “La Biblioteca de Babel”, Jorge Luis Borges idealiza uma biblioteca interminável, que abarca todos os livros do universo. Livros dentro de livros, num desdobramento infinito. O gênero policial parece retomar a ideia da biblioteca borgiana, ao realizar um jogo metalinguístico que se configura pela presença constante de referências intertextuais. Tais referências são, predominantemente, relativas a obras afins, ou seja, procuram limitar-se ao próprio gênero e, com isso, dialogar com a sua tradição. Segundo Sandra Reimão,

¹Doutoranda em Literatura Comparada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e bolsista do CNPq.

esse jogo intertextual com narrativas policiais anteriores é uma metalinguagem, uma autorreflexão do gênero nascida na própria história deste, e que se manterá em grande quantidade em todo o desenvolver do romance de enigma, até nossos dias, e que pode, também, ser facilmente encontrada nas narrativas "Série Noire" (REIMÃO, 1983, p. 40).

Se pensarmos na ideia de intertextualidade, *lato sensu*, concluiremos que ela é inerente a todo texto, pois, como observa Umberto Eco, “só se fazem livros sobre outros livros e em torno de outros livros[...]toda história conta uma história já contada” (ECO, 1985, p.20). Assim, em princípio, todo texto estabelece um diálogo com outros textos, tese defendida por Mikhael Bakhtin e corroborada, posteriormente, por Julia Kristeva, levando-a a cunhar o termo *intertextualidade*: “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (apud SAMOYAULT, 2008, p.16). David Lodge, por sua vez, afirma que “para muitos teóricos, a intertextualidade é a própria condição da literatura, se ‘todos os textos são tecidos com os fios de outros textos, independentemente de seus autores estarem ou não cientes’” (LODGE, 1992, p.106).

É notório que o diálogo com a tradição é intrínseco ao próprio ato da escrita literária, já que, como lembra Leyla Perrone-Moisés:

a literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea (PERRONE-MOISÉS, 1990, p.94).

Neste artigo, no entanto, buscaremos refletir sobre a intertextualidade em seu sentido restrito, que, de acordo com Gérard Genette, seria identificado “pela presença efetiva de um texto em outro” (GENETTE, 1982, p.08). Pretendemos demonstrar, a partir de uma breve análise do conto “Romance negro”, de Rubem Fonseca, e dos romances *Na multidão*, de Luiz Alfredo Garcia-Roza, e *O livro roubado*, de Flávio Carneiro, que a narrativa policial brasileira contemporânea, por meio das frequentes menções aos clássicos do gênero, incorpora e reescreve a história da ficção policial.

Nas obras mencionadas há uma intencionalidade nesse diálogo entre textos, de modo a reafirmar a tradição do gênero e, ao mesmo tempo, ainda que de maneira branda, subvertê-la.

Quando falamos em tradição do gênero, estamos pensando, primeiramente, em Edgar Allan Poe. De fato, com o conto “Os crimes da Rua Morgue”, Poe inaugura a narrativa policial moderna. O personagem Dupin, com sua mente privilegiada e sua infalibilidade, torna-se, dessa forma, o protótipo do detetive moderno, reflexo da sociedade europeia do século XIX, em que imperava o pensamento cientificista. Nasce a escola de enigma, que seria representada posteriormente por outros escritores, como Conan Doyle e Agatha Christie, e seus memoráveis personagens Sherlock Holmes e Hercule Poirot, verdadeiras “máquinas de pensar” capazes de, através de uma análise fria e meticulosa dos fatos, decifrar os mais complicados mistérios.

O fato de Edgar Allan Poe ser considerado o fundador do gênero pode explicar a grande quantidade de referências a ele nas narrativas policiais, conforme detalharemos mais adiante, como uma forma de homenagear o “pai das histórias policiais” (ALBUQUERQUE, 1979, p.08) e, simultaneamente, de dialogar com a tradição. Essas referências já eram percebidas em Conan Doyle, contudo, muitas vezes surgiam com um tom de crítica, como na novela *Um estudo em vermelho*, publicada em 1887, em que Holmes é comparado por Watson àquele que é considerado o “primeiro detetive digno desse nome” (ALBUQUERQUE, 1979, p.37): “Você me traz à lembrança o personagem Dupin, de Edgar Allan Poe. Eu não fazia a mínima ideia de que tais indivíduos existissem de fato fora dos livros ficcionais”. Tal comparação, entretanto, parece não agradar ao detetive, que retruca:

Sem dúvida, acredita que me faz um elogio ao me comparar com Dupin[...] Pois bem, em minha opinião, Dupin era um sujeito bem inferior [...] Não nego que ele tinha algum gênio analítico, mas não era de modo nenhum o fenômeno que Poe parecia imaginar (DOYLE, 2014, p. 26).

Percebemos também um grande número de referências a Sherlock Holmes, personagem tão emblemático que seu nome chega a ser usado como sinônimo de detetive. Em *O misterioso caso de Styles*, de Agatha Christie, por exemplo, o assistente de Hercule Poirot, Capitão 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).

A partir do século XX configura-se uma mudança em relação à concepção da narrativa policial clássica, ou seja, da narrativa de enigma. Surge nos Estados Unidos o chamado “romance negro”, sob o contexto de

grande confusão política que se seguiu à Primeira Guerra Mundial, com a quebra financeira de 1929. Em 1945, com a publicação da coleção Série Noire, por Marcel Duhamell, dá-se o reconhecimento, pelo público, do *romannoir*, que contrasta com os romances policiais vistos até então, como se observa no trecho abaixo, transcrito do texto de apresentação existente nos primeiros volumes da coleção:

O leitor desprevenido que se acautele: os volumes da Série Noire não podem, sem perigo, estar em todas as mãos. O amante de enigma à Sherlock Holmes aí não encontrará nada a seu gosto. O otimismo sistemático tampouco. A imoralidade, admitida em geral nesse gênero de obras, unicamente para contrabalançar a moralidade convencional, aí se encontra bem como os belos sentimentos, ou a amoralidade simplesmente. O espírito é raramente conformista. Aí vemos policiais mais corrompidos do que os malfeitores que perseguem. O detetive simpático não resolve sempre o mistério. Algumas vezes nem há mistério. E até mesmo, outras vezes, nem detetive. (DUHAMELL *apud* REIMÃO, 1983, p. 52-53)

O texto de apresentação explicita um diálogo com o que se considera a tradição do gênero, entretanto o intuito é transgredi-la, e não reafirmá-la. Ora, em uma fase tão conturbada, em que cresce o desemprego e o crime se organiza, torna-se difícil para o leitor aceitar um personagem como Dupin, totalmente fora da realidade social. Desse modo, o herói passa a ser mais humanizado; o método da intuição e a experiência substituem o raciocínio lógico. Temos como principais representantes dessa escola Dashiell Hammett, considerado por muitos o iniciador do *romannoir*, e Raymond Chandler.

Na escola *noir* há uma reescritura do padrão defendido pela escola de enigma, de modo a torná-lo mais adequado ao contexto social vivenciado pelos Estados Unidos pós-guerra, que, inclusive, é bem mais condizente com a realidade brasileira. De fato, já nas primeiras manifestações do gênero no Brasil, encontramos uma dificuldade em seguir as regras apregoadas pela narrativa de enigma. Segundo Vera Follain,

A importação do modelo europeu, 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 (FOLLAIN, 1988, p. 21).

As manifestações do gênero no Brasil, portanto, apesar de dialogarem com a ficção policial de enigma, enveredam pelo caminho daquela narrativa surgida em meio ao caos social dos Estados Unidos da década de 1930. Já em sua primeira aparição, que muitos consideram ser *O mistério*, narrativa publicada em 1920, sob a forma de folhetim, em parceria por Medeiros e Albuquerque, Afrânio Peixoto, Viriato Correia e Coelho Neto, encontramos uma grande dificuldade em importar o modelo europeu. Há inclusive, uma ironia em relação ao próprio gênero, como percebemos no parágrafo inicial:

Ele tinha ruminado durante anos aquela vingança. Calculara tudo, previra tudo. Lera centenas de romances policiais, não pelo prazer que 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 (COELHO NETO et al, 1928, p.10).

A narrativa segue com citações e referências, como por exemplo, quando o detetive Mello Bandeira é alcunhado o “Sherlock da cidade”. Ao tentar aplicar os métodos sherlockianos de investigação, entretanto, o detetive sempre acaba por se atrapalhar, intensificando o tom de ironia que permeia a história.

Depois de *O mistério*, encontramos também outras manifestações, ainda que esparsas, do gênero no Brasil. Será a partir da década de 1980, contudo, que a narrativa policial ocupará maior espaço em terras tupiniquins. Importante destacar que esta recorrência do gênero policial deve-se em grande parte à tendência atual da ficção brasileira, que passa a ter como marca uma relação mais próxima do escritor com a mídia e o mercado editorial, na expectativa de reconquistar e reeducar o leitor comum.

Ressalta-se também que, em relação à ficção policial brasileira, percebemos uma reformulação do gênero, “uma releitura crítica dos modelos, procurando reinventar o detetive de acordo com novas condições culturais, em que já não cabem as certezas nem tampouco a pura intuição de escolas anteriores” (CARNEIRO, 2005, p. 308). Tal releitura se consolida através do recurso da intertextualidade, ou seja, por meio de passagens em que a narrativa se refere, critica, recontextualiza ou elogia uma narrativa anterior, como veremos ao longo deste estudo.

Traçadas essas breves linhas acerca das circunstâncias que acompanham o surgimento do gênero policial, importantes para a melhor compreensão do que nos propomos analisar, podemos nos ater ao objetivo central deste artigo, ou seja, à análise do jogo intertextual que a ficção policial brasileira contemporânea trava com a tradição do gênero. Importante destacar que as obras analisadas compartilham o fato de prestarem uma homenagem, disfarçada ou explícita, ao mestre Edgar Allan Poe. Se foi Poe quem inaugurou o gênero policial, com “Os crimes da Rua Morgue”, é lícito considerarmos que, genericamente, todos os textos seguintes serão, de alguma forma, intertextos desse conto.

O “MOSAICO DE CITAÇÕES” EM RUBEM FONSECA

Como mencionado anteriormente, será a partir da década de 1980 que o gênero policial vai se destacar no Brasil, e podemos afirmar que a obra de Rubem Fonseca teve importância fundamental nessa revitalização. Uma de suas marcas é a forte carga intertextual; o autor se apoia intencionalmente em textos alheios, levando à constante reflexão sobre a própria literatura. Vera Lúcia Follain de Figueiredo ressalta que “as inúmeras citações levam a suspeitar que se está diante da costura de dados de um arquivo de computador: leitura e escritura se confundem, diluindo-se os limites entre ler e criar”. E conclui que “em estilo próprio, o autor segue, deste modo, a lição do mestre Jorge Luis Borges” (FOLLAIN, 2003, p.12). De fato, a biblioteca fonssequiana, como a de Borges, também nos parece interminável.

Ainda segundo Vera Follain, “em ‘Romance Negro’, Rubem Fonseca leva [...] às últimas consequências, a vocação metalinguística das narrativas policiais e volta-se para a própria história do gênero” (FOLLAIN, 2003, p. 73). Vejamos, então, como isso ocorre.

Iniciando o jogo intertextual, o conto tem como epígrafe o trecho de um poema de Edgar Allan Poe: “Allthat I seorseem / Isbut a dreamwithin a dream”. Cabe ressaltar que a epígrafe, ao ser estabelecida por uma citação seguida da referência a seu autor, “constitui uma prática ao mesmo tempo elementar e exemplar da intertextualidade”, como afirma TiphaineSamoyault (2008, p. 65). No caso do conto em questão, a ideia contida na citação já funciona como uma pista que dá ao leitor as coordenadas para a leitura do texto, afinal, o conto “Romance Negro”foi publicado em 1992 no livro *Romance Negro e outras histórias* e, paracompletar esse jogo de livros dentro de livros, o protagonista do referido conto é um escritor que fez sucesso com a publicação de seu livro “Romance Negro”. Assim, se tudo o que vemos ou nos parece é nada mais que um sonho dentro de um sonho, como disse Poe,

em Rubem Fonseca tudo o que lemos ou nos parece é nada mais que um livro dentro de um livro.

Há no conto os elementos básicos para sua inserção no gênero policial, menos o detetive. Transgredindo as regras do gênero em sua forma clássica, a história do crime é narrada pelo próprio assassino, cujo relato está sob suspeita. O leitor, aquele mesmo leitor perspicaz de romances policiais que, conforme alega Jorge Luis Borges, foi engendrado por Poe, passa a ocupar o espaço do detetive, mas sem um narrador que o conduza passo a passo à decifração do enigma. Em mais uma transgressão ao gênero, a identidade do assassino é revelada logo no início: Peter Winner. A surpresa fica por conta da revelação da identidade da vítima: Peter Winner. E não, não se tratava de um caso de suicídio. Na verdade, John Landers, um escritor fracassado, matara Peter Winner, um escritor famoso de romances policiais e, aproveitando-se da semelhança física entre ambos, assumira a sua identidade.

Mas não é só de transgressões que se faz a narrativa de Rubem Fonseca. Ao apresentar essa intriga repleta de ambiguidades, principalmente no que tange à relação Landers / Winner, Fonseca nos remete ao tema do duplo, tão frequente na obra de Edgar Allan Poe. Além disso, o autor reafirma a tradição do gênero através de várias homenagens ao criador da narrativa policial, prestadas no decorrer do texto. Landers e Winner, por exemplo, têm em comum a grande admiração por Poe:

Eu não tinha a menor ideia de como era Winner, seus hábitos, sua fisionomia, sua altura, se era gordo ou magro; afinal, não havia fotografias recentes dele.[...] Mas eu conhecia uma fraqueza dele: sua admiração doentia por Edgar Allan Poe. Aqui surge outra coincidência: eu também admirava, e admiro, como você sabe, a obra de Poe (FONSECA, 2006, p.474).

Ciente da fraqueza do escritor em relação ao grande mestre, Landers usa como isca para atraí-lo a rara edição de abril de 1841 da *Graham's Magazine*, em que foi publicado o conto "Os crimes da Rua Morgue". Ao assumir a identidade da vítima, comete o que poderia ser considerado o crime perfeito, "façanha difícil de ser alcançada até na ficção" (FONSECA, 2006, p. 473). Dessa forma, travestido de Peter Winner, consegue ir a um renomado festival cujo tema é a literatura policial, como relata à sua mulher, Clotilde:

Há dois anos, na manhã do dia 20 de outubro, eu estava na gare de Lyon, dentro do Trem Negro que em alguns minutos partiria de Paris para Grenoble lotado de escritores famosos. Mas para

conseguir isso precisei, num lance rocambolesco, matar um homem e assumir sua identidade. O nome desse homem? Peter Winner (FONSECA, 2006, p.473).

O festival acaba servindo de pretexto para inserir na narrativa várias citações e teorias sobre o gênero policial, misturando realidade e ficção, como se observa neste trecho do debate:

Dizem que para a chamada escola inglesa, crime, criminoso e vítima existem apenas para permitir ao detetive o trabalho de solucionar o Enigma. Segundo esse ponto de vista, os autores ingleses não perderiam muito tempo na descrição dos personagens e de suas motivações. Por outro lado, na escola americana, o Enigma é pretexto para o crime. [...] O detetive americano despreza os valores da sociedade em que atua, seja ele um investigador privado, como Sam Spade e Marlowe; seja um membro da força policial, como Hopkins; seja um paranoico obsessivo, fugitivo de um asilo de loucos, como Kramer, do *Romance Negro*, de Winner (FONSECA, 2006, p. 468).

Um dos ouvintes do debate é o inspetor Papin, cujo nome nos remete a Dupin, e cujo charuto nos faz lembrar da figura emblemática de Sherlock Holmes. Esse resgate da tradição ocorre durante toda a narrativa, com alusões aos detetives mais conhecidos, desde Dupin, é claro, passando por Maigret, Poirot, até chegarmos a Spade e Marlowe. Autores reais de literatura policial, como P.D. James e James Ellroy, passam a ser coadjuvantes da trama, provocando um questionamento acerca das fronteiras entre ficção e realidade. Os próprios nomes do personagem duplicado, John Landers/Peter Winner, nos remetem ao gênero, como deduz Vera Follain:

O nome de Peter Winner nos faz lembrar Lord Peter Winsey, herói esnobe e bem-sucedido, caracterizado pelo humor, criado por Dorothy Sayers. Já o nome e a intriga que envolvem John Landers, em “Romance Negro”, nos remete a Jack London, escritor que se suicidou em 1916, deixando quase acabado um romance policial considerado surpreendente pela crítica – *Assassinatin Bureau Ltd*: uma história policial filosófica na qual se trava uma luta de intelecto entre dois homens que representavam correntes de pensamento opostas (FOLLAIN, 2003, p. 73).

Através do jogo borgiano de texto em cima de texto, Rubem Fonseca vai tecendo a sua narrativa, reescrevendo o gênero por meio de transgressões, mas sem deixar de lado as homenagens, principalmente ao “pai das histórias policiais”. O veneno usado por Landers para matar Winner, nesse crime digno de ser desvendado por Dupin, por exemplo, foi colocado na mesma taça de champanhe em que brindavam ao mestre, como narra o assassino: “‘A Edgar Allan Poe’, brindei. ‘A Poe’, respondeu Winner, sorvendo de um gole todo o conteúdo da taça” (FONSECA, 2006, p.481).

A BIBLIOTECA DE GARCIA-ROZA

Como no conto “Romance Negro”, de Rubem Fonseca, Luiz Alfredo Garcia-Roza também inicia seu romance, *Na multidão*, com duas citações que servirão como pista para o leitor desvendar os sentidos da narrativa:

O conteúdo social originário do romance policial é a perda das pedradas de cada um na multidão da grande cidade.

A essência de todo crime permanece irrelvelada.

A primeira citação é um trecho de *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, em que Walter Benjamin associa o romance policial ao surgimento da cidade e à *flânerie*. Nessa obra, o autor discorre sobre o *flâneur*, ou o “homem das multidões”, segundo Baudelaire, aquele ser incógnito que se mistura em meio à massa humana das grandes cidades. Benjamin, então, analisa o conto de Poe, “O Homem da Multidão”, observando que a narrativa “é algo como a radiografia de um romance policial”. E completa: “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*”. (BENJAMIN, 1989, p.45). Cabe ressaltar que o referido conto de Poe foi publicado em 1840, ou seja, apenas um ano antes da inauguração do gênero policial com “Os crimes da Rua Morgue”, fundamentando assim os alicerces desse novo gênero.

A segunda citação que aparece na epígrafe do romance de Garcia-Roza é justamente um trecho da obra de Edgar Allan Poe, “O homem da multidão”, o que torna clara a intenção daquele autor de dialogar com este. Como evidências iniciais desse propósito, temos não apenas a epígrafe, mas também o título: *Na multidão*. Além disso, em ambas as obras, a figura do *flâneur* é evidenciada.

No conto de Poe, o narrador, sentado à mesa de um café londrino, passa a analisar os transeuntes, tentando classificá-los a partir da observação de suas características: os fidalgos, os comerciantes, os jogadores, os bêbados, as prostitutas. Depara-se com “um velho decrepito, de uns sessenta e cinco, setenta anos de idade”, que poderia servir de modelo para “encarnações pictóricas do demônio” (POE, 2008, p.263). Resolve então segui-lo, com o intuito de tentar saber mais sobre ele. A perseguição dura dia e noite e o velho não para de caminhar por um momento sequer. O narrador, enfim, desiste de perseguir aquele misterioso homem, concluindo: “Esse velho [...] é o tipo e o gênio do crime profundo. Recusa-se a estar só. É o homem da multidão” (POE, 2008, p. 267).

No romance de Garcia-Roza, também encontramos dois personagens fascinados pela *flânerie*. O detetive Espinosa “percorre a cidade em busca de seus mistérios” (FREITAS, 2006, p.124), e faz das ruas seu espaço de reflexão: “caminhando, tentaria decifrar o enigma” (GARCIA-ROZA, 2007, p.70). Já o personagem Hugo Breno busca a multidão para esconder-se nela: “sentia-se melhor nas vias de maior movimento, quando se deixava perder na multidão” (GARCIA-ROZA, 2007, p.28). Hugo Breno, como o narrador do conto de Poe, decide seguir constantemente um homem. O homem, no caso, é o delegado Espinosa. Analisemos, pois, 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, a mulher 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, entra em cena Hugo Breno, funcionário que a atendeu no banco e que passa a ser o principal suspeito.

Já 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).

O intuito de Hugo Breno não era, necessariamente, perseguir Espinosa, 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). De acordo com Hugo, havia uma grande identificação entre ambos, sobretudo no que tange ao 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” (GARCIA-ROZA, 2007, 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).

Ainda 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” (BENJAMIN, 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). O detetive Welber analisa que, para Hugo Breno, “andar não era um meio, mas um fim em si”. E complementa: “O detalhe curioso era que Hugo Breno não caminhava em qualquer lugar ou de qualquer maneira, mas parecia achar essencial caminhar em meio à multidão”. Espinosa conclui, então, que ele é “um eremita na multidão” (GARCIA-ROZA, 2007, p. 77).

O jogo intertextual com o conto de Poe também é sugerido, ainda que de maneira implícita, quando o inspetor Ramiro relata a Espinosa as atitudes de Hugo Breno diante da multidão:

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 (GARCIA-ROZA, 2007, p.88).

Esse jogo se dá de forma mais explícita quando Espinosa conclui que o caso da pensionista estava se tornando o caso do “homem da multidão”, advertindo sua namorada Irene para não romantizar a figura: “chamamos de o ‘homem da multidão’ por causa do conto de Poe, mas não passa de um funcionário da Caixa Econômica com algumas esquisitices” (GARCIA-ROZA, 2007, p. 105).

Cabe mencionar que o tema por excelência de Edgar Allan Poe, o duplo, também se destaca no romance de Garcia-Roza. São feitas várias insinuações ao longo da narrativa em relação à grande identificação entre o detetive Espinosa e o suposto criminoso Hugo Breno, como se observa no relato deste: “Só não digo que somos almas gêmeas porque seus jantares de sexta-feira não são tão solitários quanto os meus” (GARCIA-ROZA, 2007, p. 163). 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). Há inclusive um embate final entre Espinosa e Hugo Breno, que nos remete ao duelo travado entre o protagonista do conto “Willian Wilson”, de Poe, e seu duplo.

A intertextualidade também se revela nas leituras do delegado Espinosa, que não esconde sua atração por romances policiais: “naquela noite, gostaria de retomar leituras interrompidas havia mais de uma semana, entre elas a do último e alentado livro de Montálban”. Ora, Montálban é o criador de Pepe Carvalho, detetive (culto como Espinosa, diga-se de passagem), que tem o estranho hábito de queimar livros. E o faz sem remorsos, pois já aprendeu tudo o que tinha que aprender com eles, que agora servem para aquecer sua lareira.

Diferente de Pepe, o hábito de Espinosa não é queimar os livros, mas acumulá-los em sua “estante sem estante”, ou “estante em estado puro”, ou ainda “estante só livros” (GARCIA-ROZA, 2007, p. 36). Essa peculiar estante é composta por uma fileira de livros em pé, seguida por uma fileira de livros deitados, como uma prateleira, sobre a qual alinha outra fileira de livros deitados, *ad infinitum*, sugerindo uma biblioteca interminável. Como a de Babel. E todos os caminhos se bifurcam e acabam por nos levar novamente a Borges, cuja citação, inclusive, servirá de epígrafe para o próximo romance que iremos analisar.

O LABIRINTO INTERTEXTUAL DE FLÁVIO CARNEIRO

Dando prosseguimento ao jogo intertextual, o romance de Flávio Carneiro, *O livro roubado*, também é introduzido por uma citação: “Bastam dois espelhos opostos para construir um labirinto”. Trata-se de um trecho da conferência *O pesadelo*, de Jorge Luis Borges, que parece ter sido estrategicamente colocado ali para advertir o leitor de que está prestes a adentrar uma leitura labiríntica em que nada é o que parece ser e a verdade é escorregadia.

A história começa por obra do acaso. Enquanto o narrador, André, esperava o detetive Miranda, que lhe devia dinheiro, retornar ao escritório, surge uma oportunidade tentadora: fazer-se passar por ele e aceitar o caso proposto pelo milionário Mattos, faturando em troca a módica quantia de trinta mil euros. Tarefa fácil, já que o caso, aparentemente, já estava solucionado, e o culpado era o mordomo, como em um romance policial daqueles que se encontram em bancas de jornal. André aceita a proposta e com a ajuda de seu assistente Gordo, e de outros que vão surgindo no caminho, tenta recuperar um livro raro que fora roubado da biblioteca do milionário.

Como vimos anteriormente, no conto *Romance Negro*, de Rubem Fonseca, o assassino usa a rara edição de abril de 1841 da *Graham's Magazine*, em que foi publicado “Os crimes da Rua Morgue”, para atrair sua vítima, grande admiradora de Poe. No romance de Flávio Carneiro também está em foco um livro raro de Edgar Allan Poe, neste caso, “a primeira edição de *Histoires extraordinaires*, a coletânea de contos de Edgar Allan Poe organizada e traduzida por Baudelaire, em 1856”, como descreve Mattos (CARNEIRO, 2013, p. 09). Ao saber que deverá recuperar esse livro, André se empolga: “Poe é um dos meus autores preferidos. Sei tudo sobre ele, já li várias vezes. Em português, claro. É nele que está o ‘Assassinatos da Rua Morgue’.” (CARNEIRO, 2013, p. 09).

O jogo intertextual com o gênero policial se consolida não apenas por meio de homenagens à tradição, mas também através da subversão do modelo tradicional. Em primeiro lugar, porque logo no início já é revelada a identidade do culpado, transgredindo a principal regra do gênero, de que tal revelação deve ser resguardada para o final da trama, de modo a preservar o suspense que caracteriza esse tipo de narrativa. Em segundo lugar, porque o culpado é o mordomo, o que vai de encontro a uma das regrasmencionadas por Van Dine, em seu artigo publicado em 1828, no *American Magazine*, de que o autor nunca deve escolher o criminoso entre o pessoal doméstico. Ou seja, o clichê que vincula ao mordomo a culpa pelo crime deve ser, a todo custo, evitado, já que, segundo as normas de Van Dine, o culpado deve gozar de certa “importância”.

Além disso, os personagens André e Gordo transgridemo paradigma do detetive e seu assistente, conforme vemos nas narrativas de Edgar Allan Poe e Conan Doyle. Watson, por exemplo, é um sujeito de capacidades medianas, e sua função é, além de conservar o mistério e intensificar a admiração por Sherlock, exaltar sua superioridade intelectual. O mesmo se aplica ao narrador das narrativas policiais de Poe. O assistente de André, Gordo, diferente do modelo tradicional, chega a ser muitas vezes mais sagaz que o detetive:

O que realmente me liga a Nero Wolf é o método. Não saio por aí enfrentando bandidos, pra isso existe a polícia. Eu penso, André, eu raciocino. Enquanto você corre a cidade atrás de cartomantes, eu exercito minha massa cinzenta, como diria Poirot. [...] Somos uma dupla. Você precisa do meu cérebro e eu das suas informações (CARNEIRO, 2013, p.40/41).

O trecho acima, repleto de referências intertextuais, sintetiza o método de investigação da dupla. Enquanto André, como Sam Spade e Philip Marlowe, é o detetive da ação, que se envolve na perseguição dos suspeitos, Gordo é o detetive cerebral, à la Poirot, como ele mesmo observa. Ambos se complementam, pois enquanto um corre atrás das informações, o outro as decodifica.

As referências a outros textos continuam durante toda a narrativa, já que o detetive André e seu amigo “assistente” Gordo são leitores vorazes de narrativas policiais, tema constante em suas conversas. Essas conversas servirão de disfarce para que, metalinguisticamente, sejam proferidas várias teorias sobre o gênero, como no trecho abaixo, em que Gordo explica a uma das personagens porque colocara na estante o livro de Borges ao lado do de Hammett:

Os dois escreveram romances policiais. Mas Borges não gostava do estilo noir introduzido por Hammett. Ele achava que a narrativa policial deveria ser um gênero intelectual, do pensamento, não da ação ou da violência. Dizia que aquilo que os americanos faziam era subliteratura. Borges estava errado, é o que eu acho. Borges e Hammett não se conheceram, mas na minha livraria, estão discutindo até hoje. Ou melhor, estavam, antes de você levar um deles embora (CARNEIRO, 2013, p. 85).

O objetivo de tais referências parece ser, acima de tudo, propiciar um diálogo com o gênero. Começando por Poe e passando por Conan Doyle, Agatha Christie, Chesterton, RexStout, Raymond Chandler, Dashiell Hammett, sem se esquecer de Borges e Umberto Eco, Carneiro percorre toda a trajetória da literatura policial. Não se esquece nemdeLuiz Alfredo Garcia-Roza:

Será que algum daqueles caras era o Espinosa, o delegado de polícia dos romances do Garcia-Roza? O delegado costumava jantar no Trattoria. Fiquei olhando para os homens do restaurante, vendo se achava o Espinosa. Em dois minutos concluí que seria mais agradável procurar a namorada dele, Irene (CARNEIRO, 2013, p. 113).

Contudo, como nas outras narrativas analisadas, o principal homenageado é Edgar Allan Poe, a começar pelo título, uma referência a um dos três contos protagonizados por Dupin: “A carta roubada”. Neste conto (que, não por acaso, também está inserido em *Histoires extraordinaires*), enquanto o amigo-narrador de Dupin relembra mentalmente o assunto da conversa iniciada mais cedo com o detetive, o qual dizia respeito “ao caso da rua Morgue e ao mistério que envolveu o assassinato de Marie Roget” (CARNEIRO. 2013, p. 48), o comissário da polícia parisiense adentra o apartamento para pedir uma orientação sobre um caso.

Aqui cabe uma digressão para observarmos a intratextualidade — ou autotextualidade, como denominam alguns autores — existente no conto. Enquanto a intertextualidade é entendida como a recorrência de um autor a textos alheios, a intratextualidade ocorre quando o autor se remete a suas próprias obras. Dessa forma, ao mencionarseus contos anteriores (“Os crimes da Rua Morgue” e “O mistério de Marie Roget”), Poe ofereceu ao leitor a chance de rememorar as aventuras passadas do detetive e recomenda a leitura àquele que não as conheceu.

O caso relatado pelo comissário, o sumiço de uma importante carta, é facilmente desvendado por Dupin, que descobre que o referido documento estava, todo o tempo, em um lugar tão óbvio que acabou por confundir a polícia. O mistério, na verdade, como o detetive desde o início previu, era “um pouco simples demais” (POE, 2008, p.49), e o que atrapalhava a sua solução pela polícia era justamente a sua simplicidade.

O título do romance de Flávio Carneiro, portanto, acaba servindo como uma pista que nos levará ao desfecho que, como no conto de Poe, talvez fosse simples demais.

O livro roubado estava todo o tempo no lugar onde deveria estar, ou seja, na biblioteca, ao lado de outro livro de Poe, *Tales of the Grotesque and Arabesque*, o original do qual Baudelaire traduziu para o francês *Histoires Extraordinaires*. O culpado, como o leitor sabia desde o início, era o mordomo. Entretanto, a surpresa fica por conta da revelação de sua dupla identidade. A solução final — que para contrariar a norma é apresentada pelo assistente do detetive, Gordo — acompanha o jogo de referências textuais, alimentando o tão recorrente tema do duplo:

“Thomas quis fazer o jogo do duplo. Poe usava muito isso. Não esqueçamos que foi ele quem escreveu ‘William Wilson’. Aliás, lembra quando estivemos no apartamento do Diego, ou Thomas, na Rua da Relação, e ele disse que dos contos de Poe o seu preferido era ‘William Wilson’? já estava brincando com a gente, o safado.”

“Voltando à vaca fria, o que essa coisa de duplo tem a ver com a escolha de Thomas, do lugar para esconder o livro?”

“Elementar, meu caro André. Thomas desempenhava um duplo papel na vida do Mattos: o mocinho e o vilão. E depois passou a ser Thomas e Diego. Ora, a tradução de Baudelaire, como toda tradução, é uma espécie de duplo do original. Noutras palavras, *Histoires Extraordinaires* é um duplo de *Tales of the Grotesque and Arabesque*” (CARNEIRO, 2013, p. 221).

Retornamos, assim, ao início, pois, como sugerido na epígrafe do romance, através desse emaranhado de referências intertextuais, em que a literatura reflete a si mesma (como dois espelhos opostos), o autor reafirma a propensão do gênero policial à metalinguagem, construindo um labirinto de textos que caberá ao leitor percorrere cujo destino é a Biblioteca.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das marcas da ficção contemporânea é o retorno ao passado e à tradição, não sob um viés genuinamente nostálgico, nem tampouco puramente transgressor, mas como reescritura. De acordo com Flávio Carneiro, “não se trata [...] de levantar bandeiras contra adversários, estéticos ou políticos, mas de reescrever o passado, buscando acrescentar-lhe o que pode haver de novidade, de inovação, no âmbito do presente” (CARNEIRO, 2005, p. 27). No gênero policial, como vimos, é frequente a ocorrência de um jogo intertextual como estratégia de diálogo com a tradição.

Nas obras analisadas, a prática da intertextualidade manifesta-se, algumas vezes, de maneira explícita, através de citações e referências diretas, como no conto de Rubem Fonseca e no romance de Flávio Carneiro, e outras vezes de modo mais sutil, como em Garcia-Roza. Dependendo do conhecimento do leitor, a relação intertextual pode até mesmo passar despercebida, o que não prejudicará a compreensão do texto. Porém, enquanto o leitor comum vai se concentrar na história propriamente dita, sem se ater ao jogo de referências e citações, o leitor especializado no tema vai identificar esse jogo, utilizando-o na decifração dos sentidos do texto.

Tais obras oferecem, desse modo, um duplo alcance de leitura, já que atende tanto aos anseios de um leitor que está meramente à procura de entretenimento, quanto aos de um leitor crítico, em busca de experimentações literárias. Os recursos intertextuais são fundamentais para acabar de vez com o estigma de subliteratura que o gênero policial carregou por anos, pois inserem refinamento e complexidade aos textos através das constantes reflexões metalinguísticas sobre a própria literatura.

O diálogo travado com a tradição se concretiza tanto através de homenagens, veladas ou explícitas, aos clássicos, quanto através da submissão consciente às regras impostas pelo gênero e até pela sua subversão e consequente reescritura. Tal reescritura, contanto, visa a um diálogo com o passado de forma positiva, sem a negação modernista, como observa Damiana Carvalho:

A ficção brasileira recente ao retomar o passado, o faz de forma não inocente, num jogo intertextual de soma: ficção a partir de ficção, um livro sobre outro livro, como uma rede participante de um sistema de forças, no qual modelos e reescrituras se ligam, numa relação de semelhanças e dessemelhanças (CARVALHO, 2012, p. 5).

A história da ficção policial, portanto, é reconstruída a partir de um jogo de citações e referências intertextuais, em um diálogo entre passado e presente que almeja ser, ao mesmo tempo, regresso e inovação. Nesse entrecruzamento de textos, cada livro leva a outro e, como reflete Umberto Eco, se os livros falam de livros, é como se falassem entre si, em um diálogo eterno, já que, retomando as palavras de Borges, “la Biblioteca es interminable”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

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, p.13-34.

_____. *O livro roubado*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

CARVALHO, Damiana. *Reescritura: uma leitura de Lúcia, de Gustavo Bernardo*. Paraná: Appris, 2012.

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

COELHO NETO et al. *O mysterio*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1928.

DOYLE, Conan. Um estudo em vermelho. In: _____. *Sherlock Holmes: volume I/romances/Sir Arthur Conan Doyle*. São Paulo: Martin Claret, 2014, p. 9-122.

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

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*. Vol. II, nº4-5. Rio de Janeiro: jan-ago 1988.

FONSECA, Rubem. Romance negro. In: _____. *64 contos de Rubem Fonseca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

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.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Na multidão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

LODGE, David. *A arte da ficção*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: _____. *As Flores da Escrivantina*. São Paulo: Companhia da Letras, 1990.

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

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

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