

Fuego de diamantes: o noir literário de Muñoz Molina em El invierno en Lisboa

Fuego de Diamantes: the Literary Noir of Muñoz Molina in El Invierno en Lisboa

Wellington Ricardo Fioruci*
Universidade Tecnológica Federal do Paraná - UTFPR

50

RESUMO: O artigo pretende discutir a influência do cinema na construção do romance *El invierno en Lisboa* (1987), do escritor espanhol Muñoz Molina. A partir de elementos de cinefilia presentes na narrativa contemporânea, a análise visa demonstrar como não apenas a literatura serviu de fonte para o cinema, sobretudo na origem deste, mas também como a cultura própria da linguagem cinematográfica passou a ser referência para a literatura dos séculos XX e também XXI. Nesse sentido, tendo em vista o trânsito histórico e semiótico entre as duas linguagens artísticas, poder-se-á verificar pelo estudo em questão como o romance de Muñoz Molina é uma homenagem ao cinema *noir* realizada de forma poética e com a marca particular do autor.

PALAVRAS-CHAVE: *El invierno en Lisboa*. Muñoz Molina. Cinema *noir*. Romance contemporâneo.

ABSTRACT: This article intends to discuss the influence of cinema in the building of the novel *El invierno en Lisboa* (1987), by Spanish writer Muñoz Molina. Based on elements of cinephilia existent in contemporary narrative, this analysis aims to show how literature not only served as source for the cinema, mainly in its origin, but also the language of cinematographic culture began to be a reference for the 20th and 21st century literature. Therein, in view of historical and semiotic gatherings between these two artistic languages, it will be verified by the study

* Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Estadual Paulista - Unesp.

at issue how the novel of Muñoz Molina is a tribute to *noir* cinema realized poetically and with the style of the author.

KEYWORDS: *El invierno en Lisboa*. Muñoz Molina. Film *Noir*. Contemporary Novel.

La novela es la reina de la literatura.

Antonio Muñoz Molina

A produção literária do granadino Antonio Muñoz Molina, autor várias vezes galardoado e não menos popular, está delineada em grande medida pelas tintas do gênero policial, base sedimentar desse conciso estudo. O autor pertence à geração do pós-franquismo e ainda que possua ampla diversidade em sua produção é possível situá-lo no eixo do romance policial espanhol contemporâneo, cujas obras surgem entre as décadas de 1970 e 1980, sendo seus grandes representantes o próprio Muñoz Molina, além de Francisco González Ledesma, Juan Madrid, Andreu Martín e, claro, Manuel Vázquez Montalbán.

51

Subjaz à “novela negra”¹ desse período um teor de ambivalência política, o que explica certamente o fato de que “[...] a ficção policial na Espanha se encontra fora da corrente principal da literatura política do país²” (MACKLIN, 2006, tradução minha). Ao menos é o que se pode observar no romance *El invierno en Lisboa*, foco deste estudo, pois não obstante um certo viés de natureza crítico-social ou ainda histórico-político, sobressai o compromisso estético, já

¹ O termo “novela negra” em espanhol relaciona-se mais propriamente aos romances policiais de estilo *noir*. Para os romances policiais em geral se usa “novela de detective” ou “novela policiaca/policiaca/policial”.

² “[...] la ficción criminal en España se encuentra fuera de la corriente principal de literatura política del país”.

que se nota no romance “[...] sua imersão em um modelo estético codificado” de maneira que este “se desvincula de toda imitação da realidade”, isto é, “a arte se imita a si mesma³” (IZQUIERDO, 2002, p. 127, tradução minha).

Mesmo no período que precede a morte do ditador Francisco Franco já ocorre na narrativa espanhola um forte movimento de focalização sobre o discurso multifacetado da arte e de suas várias linguagens, como o cinema, a música, a pintura e, claro, a própria literatura. Assim, essas obras passaram a ser denominadas de “romances culturalistas” (*novelas culturalistas*), visto que deixavam de lado questões sociais cotidianas e valorizavam o próprio processo de escritura. Sobre a poética do autor em suas origens, pontua a pesquisadora Marta Beatriz Ferrari “[...] deslumbrado pela escrita borgeana e condicionado por sua admiração desmedida pela cultura em suas em suas múltiplas manifestações, escreveu romances que se nutriam quase exclusivamente de música, literatura e cinema⁴” (FERRARI, 2002, p. 171, tradução minha).

Com efeito, muitos dos romances de Muñoz Molina aproximam-se do cinema, segundo asseveram os trabalhos de críticos como Jorge Marí (1997), Kathleen Granrose (2000), Marta B. Ferrari (2000), Marta Vásquez Naveira (2002), Jaime Aguilera García (2006), dentre outros. Corroborando a opinião destes críticos está sua narrativa pictórica, que investe com maestria na montagem dos quadros e cenas ao abusar da anisocronia narrativa, não raro fazendo alusões mais ou menos explícitas ao universo cinematográfico. Em uma de suas muitas contribuições ao jornal de maior circulação na Espanha, *El País*, onde com frequência o cinema é foco de suas análises, dirá o romancista em tom de confissão:

³ “[...] su inmersión en un modelo estético codificado [...] se desvincula de toda imitación de la realidad [...] el arte se imita a sí mismo”.

⁴ “[...] deslumbrado por la escritura borgiana y condicionado por su admiración desmedida por la cultura en sus múltiples manifestaciones, escribió novelas que se nutrían casi exclusivamente de música, literatura y cine”.

As pessoas de minha geração serão as últimas em recordar um tempo em que a televisão ainda não existia e o cinema era a forma suprema do entretenimento. Nas cidades pequenas, nos povoados de maioria camponesa, o cinema se integrou em um rico ecossistema de ficções que eram sobretudo orais, complementado o rádio mas sem competir com ele, integrando suas mitologias nos repertórios da imaginação popular. A maior parte dos gêneros narrativos cultivados pelos autores de rádio-novelas eram os mesmos que oferecia o cinema: o melodrama, as histórias de mistérios e os crimes⁵ (MUÑOZ MOLINA, 2015, tradução minha).

Muito já se escreveu a respeito das cenas de seus romances *Beltenebros* (1989) como sendo representações literárias de filmes de Carol Reed, Orson Welles ou ainda Hitchcock. Do estilo *noir*, por sua vez um gênero cinematográfico ligado seminalmente ao romance estadunidense *hard-boiled*, fica patente a preferência por ambientes noturnos quase fantasmagóricos, marcados pela solidão e pelo estranhamento que refletem o interior de seus protagonistas (becos, bares envoltos numa atmosfera vacilante, armazéns abandonados, camarins de *cabarets* luxuriantes).

O relato em primeira pessoa é mantido, assim como os juízos de valor do narrador frente a uma sociedade decadente e amoral. A autocrítica também é amplamente desenvolvida por este sujeito narrador em crise. Ademais, os personagens, em número reduzido, apresentam contornos ambíguos, mas deixam transparecer sua predileção pelo sexo e pelo poder.

[...] Estas características - crime, sentimento de culpa e protagonistas moralmente confusos vivendo no mundo contemporâneo, e uma investigação - são complementados pelo *chiaroscuro*, o trabalho expressionista da câmera, cidade sombria e cenários noturnos, e

⁵ “Las personas de mi generación serán las últimas en recordar un tiempo en que la televisión aún no existía y el cine era la forma suprema del entretenimiento. En las ciudades pequeñas, en los pueblos de mayoría campesina, el cine se integró en un rico ecosistema de ficciones que eran sobre todo orales, complementando a la radio pero sin competir con ella, integrando sus mitologías en los repertorios de la imaginación popular. La mayor parte de los géneros narrativos cultivados por los autores de radionovelas eran los mismos que ofrecía el cine: el melodrama, las historias de misterios y crímenes”.

mecanismos narrativos tais como voice over e flashback, todos elementos do estilo noir [...]”⁶ (PARK, 2011, p. 26, tradução minha).

No romance *Beltenebros*, o próprio cinema “Universal” parece decalcar as memórias do autor referentes ao cinema “Ideal”, espaço de formação em sua juventude em Úbeda. Outro romance, seu primeiro, *Beatus Ille* (1986), já trazia para o espaço democrático do papel muitos desses elementos de forma ainda propositiva. A própria obra faz questão, logo de início, de declarar a filiação à sétima arte ao introduzir o protagonista do romance, Minaya, e traçar uma relação entrecruzada de suas memórias pessoais com as dos filmes que havia visto: “Desde então, a casa e seu mitológico habitante cobraram para ele o tamanho heroico das aventuras do cinema.”⁷ (1986, p. 10, tradução minha).

No romance *El invierno en Lisboa* (1987), o autor também deixa clara *ab initio* sua cinefilia por meio da voz de seu narrador homodiegético. Num primeiro momento, este começa a rememorar a história com Biralbo, Lucrecia e os demais personagens da trama, quando então faz a primeira referência ao cinema:

Constantemente a música me inquietava para a revelação de uma recordação, ruas abandonadas na noite, um resplendor de lâmpadas do outro lado das esquinas, sobre fachadas com colunas e terrenos baldios, homens que fugiam e que se perseguiam alongados por suas sombras, com revólveres e chapéus enfiados e grandes casacos como o de Biralbo. Mas essa recordação agravada pela solidão e a música não pertence à minha vida, tenho certeza, mas sim a um filme que talvez vi na minha infância e cujo título nunca chegarei a saber⁸ (2011, p. 23, tradução minha).

⁶ “[...] these characteristics - crime, faulty and morally confused protagonist living in the contemporary world, and an investigation - are complemented by chiaroscuro, expressionistic camera work, dark city and night settings, and narrative devices such as the voice over and flashback, all elements of noir style [...]”.

⁷ “Desde entonces, la casa y su mitológico habitante cobraron para él el tamaño heroico de las aventuras del cine”.

⁸ “Constantemente la música me acuciaba hacia la revelación de un recuerdo, calles abandonadas en la noche, un resplendor de focos al otro lado de las esquinas, sobre fachadas con columnas y terraplenes de derribos, hombres que huían y que se perseguían alargados por sus sombras, con revólveres y sombreros calados y grandes abrigos como el de Biralbo. Pero ese

Os elementos descritos pelo narrador já trariam *per se* a memória de filmes *noir*, seja pela descrição do ambiente, seja pelos sujeitos e suas motivações inseridos na cena. Ainda assim, a voz narrativa opta pela referência direta ao cinema. Um pouco mais adiante, reforça-se a conexão com a linguagem cinematográfica, momento em que o narrador comenta sua percepção dos acontecimentos: “Eu tinha a dupla e incômoda sensação de ter sido enganado e estar atuando em um filme para o qual me haviam dado insuficientes instruções, mas isso me ocorre com frequência quando bebo entre estranhos”⁹. (2011, p. 27, tradução minha).

Por outro lado, apesar dessas evidências, cabe ressaltar o comentário de Muñoz Molina ainda a respeito de *El invierno en Lisboa*, um de seus livros mais premiados, juntamente com *El jinete polaco* (1991), porém certamente o mais imantado ao cinema:

Muito pouca gente se deu conta de que o cinema nesse livro vem a ser o que os romances de cavalaria para O Quixote: forma parte da trama, do caráter dos personagens, que vivem como se fossem protagonistas de um filme, que se reduzem a si mesmos à categoria de sombras, da mesma maneira que o personagem central de *Beatus Ille*, Minaya, se reduz à literatura e confunde a realidade com um livro. O cinema é então uma mera desculpa e, sendo assim, não o único elemento essencial¹⁰ (MUÑOZ MOLINA, 1989, tradução minha).

recuerdo que agravaron la soledad y la música no pertenece a mi vida, estoy seguro, sino a una película que tal vez vi en la infancia y cuyo título nunca llegaré a saber”.

⁹ “Yo tenía la doble y molesta sensación de haber sido estafado y de estar actuando en una película para la que me hubieran dado insuficientes instrucciones, pero eso me ocurre con frecuencia cuando bebo entre extraños”.

¹⁰ “Muy poca gente se ha dado cuenta de que el cine en ese libro viene a ser lo que las novelas de caballería al Quijote: forma parte de la trama, del carácter de los personajes, que viven como si fuesen los protagonistas de una película, que se reducen a sí mismos a la categoría de sombras, de la misma manera que el personaje central de *Beatus Ille*, Minaya, se reduce a la literatura y confunde la realidad con un libro. El cine es entonces una mera excusa y, desde luego, no el único elemento esencial”.

De fato, apesar do laço fraternal e criativo com a linguagem fílmica, o autor não perde de vista o controle da escrita, o apuro da linguagem narrativa, e faz questão de frisar que “Eu me eduquei na literatura e utilizei recursos que logo o cinema tomou e assumiu, mas que sempre pertenceram à literatura. Me incomoda muito que me tratem como um cinéfilo, porque acredito que a cinefilia muitas vezes aproxima-se do pedantismo”¹¹ (1989, tradução minha). Sobre a poética de sua narrativa, afirma ainda:

Eu concebo o romance como uma máquina de contar, feito de palavras visíveis e de artifícios invisíveis. Para fazer-me claro sempre recorro à comparação com o cinema: os melhores filmes são aqueles que fluem com uma naturalidade que se parece ao acaso da vida, e uma pessoa, enquanto o assiste, a não ser que seja um doente, não pensa nas acrobacias de um travelling nem nas elipses da montagem: a pessoa, na sala escura, limita-se a ser capturada e comovida, e depois lê livros e estabelece análises, mas no momento da verdade sua inteligência e seu coração estão somente diante da história que lhe contam¹² (MUÑOZ MOLINA, 1988, p. 56, tradução minha).

A sua devoção à linhagem literária não exclui nem tampouco minimiza o fato de que o romance *El invierno en Lisboa* dialoga intensamente com o meio cinematográfico, em especial com o gênero *noir*, ainda que a obra em questão seja mais *poiesis* do que *mimesis*, já que se mantém a identificação com o gênero, porém verifica-se um trabalho de reelaboração, eliminando-se aspectos e inserindo-se outros. Se levarmos em conta os principais traços do gênero/estilo: “O filme noir então pode ser definido por um tema, um local ou um personagem. Tal questão consiste em todos os três. Seu tema é o crime,

¹¹ “Yo me he educado en la literatura y he utilizado recursos que luego el cine ha tomado y ha asumido, pero que siempre pertenecieron a la literatura. Me molesta mucho que me traten como un cinéfilo, porque creo que la cinefilia muchas veces roza la pedantería”.

¹² “Yo concibo la novela como una máquina de contar, hecha de palabras visibles y de artificios invisibles. Para explicarme siempre recorro a la comparación con el cine: las mejores películas son aquellas que fluyen con una naturalidad que se parece al azar de la vida, y uno, mientras la ve, a no ser que sea un enfermo, no piensa en las acrobacias de un travelling ni en las elipses del montaje: uno, en la sala oscura, se limita a ser atrapado y conmovido, y luego lee libros y establece análisis, pero en el momento de la verdad su inteligencia y su corazón están solos ante la historia que le cuentan”.

quase sempre um assassinato, mas às vezes um roubo. Seu local é o mundo contemporâneo, comumente uma cidade à noite. Seu personagem é um homem ou mulher falível ou confuso”¹³ (PARK, 2011, p. 25, tradução minha), e ainda “Em acréscimo ao protagonista falível e ao detetive, um deles é provável que encontre a femme fatale [...] gângsteres ou criminosos [...]”¹⁴ (PARK, 2011, p. 26, tradução minha). Assim, em linhas gerais, Muñoz Molina preserva a essência do *noir*, pois temos o tema, o lugar e os personagens em papéis que remetem a esse estilo narrativo.

Não obstante a permanência desses aspectos, o autor espanhol, em contrapartida, desvia do foco da investigação e do crime típicos dessa narrativa para arremeter-se a uma escrita que coloca em primeiro plano a importância da construção estilística, a qual deflagrará um caudaloso universo de sensações e imagens semióticas. Em primeiro plano não vem o crime ou os criminosos, mas os amantes, a música e o cinema, ponto nevrálgico, metáfora irradiadora dessa sinfonia semiótica.

O gênero *noir* é o que se poderia chamar um fenômeno artístico transnacional. Ainda que seja bastante comum e compreensível associá-lo à cultura do cinema hollywoodiano que vai dos anos 1940 aos anos 1959, segundo o *Dicionário histórico do filme noir* (SPICER, 2010), até mesmo porque a força dessa indústria cinematográfica é inegável, o fato é que se pode rastrear as bases desse estilo em tempos remotos e fora da cultura estadunidense.

As obras de Ann Radcliffe, por exemplo, são o berço da narrativa gótica, fundamental para o gênero *noir*, assim como o cinema expressionista alemão

¹³ “Film noir then can be defined by a subject, a locale and a character. It consists of all three. Its subject is crime, almost always a murder but sometimes a theft. Its locale is the contemporary world, usually a city at night. Its character is a fallible or tarnished man or woman”.

¹⁴ “In addition to the fallible protagonist and the investigator, one is likely to find a femme fatale [...] gangsters or criminals [...]”.

de Robert Wiene, diretor do clássico *O gabinete do Dr. Caligari* (1919), e de Fritz Lang com seu *M, o vampiro de Dusseldorf* (1931), de origem austríaca. Além desses dois, destacam-se ainda os nomes de Billy Wilder (Polônia), Otto Preminger (Ucrânia) e Robert Siodmark (Alemanha), que se tornariam medalhões para os estúdios de Los Angeles.

Vindo do mundo anglófono, Hitchcock, um mestre do gênero, já fazia experimentos na Inglaterra com obras muito afins ao gênero ainda na década de 1920, como seu filme *The Lodger* (1926) ou *Blackmail* (1929) (PARK, 2011). Segundo alguns críticos, o gênero em si mesmo nasce das mãos de imigrantes europeus em fuga da Europa fascista, o que leva a uma curiosa psicologia do olhar estrangeiro e, conseqüentemente, explica a ambigüidade característica do estilo. Tratar-se-ia, no que tange à relação entre os cineastas pioneiros do *noir* e a sociedade dos E.U.A de “Uma visão ao mesmo tempo crítica e condicionada pelo desejo de integrar-se nela [...]”¹⁵ (PÉREZ MILLÁN, 2010, p. 193, tradução minha).

Mais tarde, o gênero ainda deixaria seu legado no que se convencionou chamar de *neo-noir* e passaria a influenciar decisivamente não apenas outros cineastas estadunidenses de grande prestígio artístico, como Martin Scorsese, Francis Ford Coppola e os irmãos Coen, mas também um dos mais importantes movimentos do cinema contemporâneo, a *nouvelle vague* francesa. Essa relação foi deliberadamente enfatizada pelos epígonos da nova estética cinematográfica, Godard e Truffaut, a tal ponto que os críticos não hesitam em apontar Jean Paul Belmondo como a reencarnação europeia de Humphrey Bogart.

Em suma, seja o *noir*, seja sua reverberação contemporânea, o *neo-noir*, ambas as formas estéticas estão profundamente ligadas à cultura ocidental do século

¹⁵ “Una visión a la vez crítica y condicionada por el deseo de integrarse en ella [...]”.

XX, para além do imaginário e da geografia dos E.U.A, como é o caso da Espanha onde, a exemplo da França, e diferentemente do Brasil, sua recepção será também bastante profunda e fértil. O professor Javier Rivero Grandoso, em recente artigo publicado no Brasil, faz uma revisão crítica da trajetória deste gênero na Espanha e conclui que este se encontra em uma fase de esplendor no país (2014, p. 168). Tais conclusões podem ser transpostas sem prejuízo de sentido para a produção ficcional de Muñoz Molina, como é o caso emblemático de *El invierno en Lisboa*.

A trama do romance ora sob análise se tece basicamente em torno de um casal de amantes, Santiago Biralbo, um pianista negro, e Lucrecia, uma bela mulher casada com um gângster, Bruce Malcolm, perigoso contrabandista de obras de arte. Um quadro de Paul Cézanne, além da própria mulher, é o motivo que deflagra o conflito entre os dois homens, e a partir desse eixo advêm perseguições, fugas e encontros furtivos.

Não bastasse esse enredo típico de um filme *noir*, com direito à loira fatal, ao herói atormentado, um objeto valioso e o clássico vilão, o romance policial de Muñoz Molina ainda carrega as tintas nos ambientes soturnos, regados a muito cigarro e whisky, cenários quase sempre mergulhados na melancolia do jazz. A passagem abaixo carrega algumas dessas marcas na construção da atmosfera e, do ponto de vista da sua plasticidade, vai além de um roteiro do gênero: parece extraída da própria tela de cinema:

[...] notava que o ar ia se tornando mais espesso: via mais bares e mais rostos, máscaras escuras, olhos rasgados, de pupilas frias, feições pálidas e imóveis em saguões de lâmpadas vermelhas, pálpebras azuis, sorrisos como de lábios cortados que seguravam cigarros, que se curvavam para chamá-lo das esquinas, das entradas dos clubes com portas acolchoadas e cortinas de veludo púrpura, sob letreiros luminosos que se acendiam e apagavam embora ainda não fosse noite,

aliciando sua chegada, anunciando-a¹⁶ (2011, p. 146, tradução minha).

As cenas de ação e o clima de mistério muitas vezes emulam a narrativa de Chandler, Hammett ou mesmo a de Hitchcock, Carol Reed, Don Siegel e Orson Welles.

Imagem 01 - Fotograma de *O terceiro homem*¹⁷.



¹⁶ “[...] notaba que el aire se iba haciendo más espeso: veía más bares y más rostros, máscaras oscuras, ojos rasgados, de pupilas frías, facciones pálidas e inmóviles en zaguanes de bombillas rojas, párpados azules, sonrisas como de labios cortados que sostenían cigarrillos, que se curvaban para llamarlo desde las esquinas, desde los umbrales de clubes con puertas acolchadas y cortinas de terciopelo púrpura, bajo los letreros luminosos que se encendían y apagaban aunque todavía no era de noche, apeteciendo su llegada, anunciándola”.

¹⁷ Disponível em: https://www.google.com.br/search?q=narrow+margin+train&biw=1455&bih=655&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiFwKjL04jRAhUCGJAKHdHDBCYQ_AUICSgE#tbm=isch&q=the+third+man+noir&imgsrc=QgeQbZoKVLgd2M%3A. Acesso em: set. 2016.

Imagem 02 - Fotograma de *A marca da maldade*¹⁸.



Na descrição de uma cena inicial da narrativa pode-se perceber a construção do personagem favorável a esse gênero. Trata-se da apresentação de Biralbo pelos olhos do narrador, seu amigo:

61

Quando o vi voltar, alto e titubeante, as mãos enfiadas nos bolsos de seu grande casaco aberto e com as solapas levantadas, entendi que havia nele essa intensa sugestão de caráter que têm sempre os portadores de uma história, como os portadores de um revólver. Mas não estou fazendo uma vaga comparação literária: ele tinha uma história e portava um revólver¹⁹ (MUÑOZ MOLINA, 2011, p. 16, tradução minha).

¹⁸ Disponível em: https://www.google.com.br/search?q=orson+welles+film-noir+classic&biw=1455&bih=655&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwif1avo3IjRAhVDjZAKHeKbAZoQ_AUlBygC#q=touch+by+evil+noir&tbm=isch&tbs=rimg:CYIJ8_1Gkj_1gYljgdTD7ChV1hqYcTmke_1B0hB0LaveLz-SUP-R6qF2gipQFDyMqHlp29mu9IRvr3JI22nr0qCS2lRnioSCR1MPsKFXWGpEfi3jmwS7U59KhIJhxOaR78HSEERYKA_1JwZG2EUqEgnQtq94vP5JQxGuCBndvPCXiCoSCf5HqoXaCKIAEbn3Y8reHQaKhIJUPLYocinb2YRUg1v1jFEz8sqEgm70hG-vckjbREBGV65pDn2DSoSCaevSoJLaVGeEQggtuNLOsOL&imgsrc=HUw-woVdYanGeM%3A. Acesso em: set. 2016.

¹⁹ “Cuando lo vi volver, alto y oscilante, las manos hundidas en los bolsillos de su gran abrigo abierto y con las solapas levantadas, entendí que había en él esa intensa sugestión de carácter que tienen siempre los portadores de una historia, como los portadores de un revólver. Pero no estoy haciendo una vaga comparación literaria: él tenía una historia y guardaba un revólver”.

A intriga que se abre para a curiosidade do leitor reside na compreensão do que significam a presença dessa arma e qual seria a história que esse homem carrega. A narrativa elegante de Muñoz Molina apresenta ao leitor com sutileza aquele universo dos personagens, e para tal se vale das impressões e da memória do narrador, nem sempre tão límpidas. Veja-se, por exemplo, na descrição de Lucrecia. Enfatiza-se tanto a figura da mulher quanto a incerteza da memória do narrador, dividido entre suas lembranças e as fotos desta:

Vinha com ele uma garota alta e muito magra, que se inclinava ligeiramente ao andar e mostrava quando sorria uns dentes muito brancos e um pouco separados. Tinha o cabelo liso, cortado justo à altura dos ombros, os pômulos largos e um tanto infantis, o nariz definido por uma linha irregular. Não sei se estou lembrando dela como a vi aquela noite ou o que vejo enquanto escrevo é uma das fotos que encontrei entre os papéis de Biralbo²⁰ (2011, p. 27).

A ligação com o subgênero *noir*, amplamente abordada pela crítica no tocante ao romance *El invierno en Lisboa*, não se justifica apenas pela presença da *femme fatale*, do enigma e do crime com apelo à violência, mas, sobretudo, pela composição da atmosfera. A intriga não é descartada, porém nota-se um trabalho apurado de filigrana com a construção de um espaço-tempo impregnado de nostalgia, de sugestibilidade. Não é gratuito, de fato, perceber ecos de filmes clássicos do gênero, como muito se alardeou sobre a presença ausente de *Casablanca* (1942), correlação que autorizaria ludicamente a troca do pianista Santiago Biralbo pelo pianista Sam do filme, jogo intertextual constante do próprio romance:

²⁰ “Venía con él una muchacha alta y muy delgada, que se inclinaba ligeramente al andar y mostraba cuando sonreía unos dientes muy blancos y un poco separados. Tenía el pelo liso, cortado justo a la altura de los hombros, los pómulos anchos y más bien infantiles, la nariz definida por una línea irregular. No sé si la estoy recordando como la vi aquella noche o si lo que veo mientras la describo es una de las fotos que hallé entre los papeles de Biralbo”.

Lucrecia debruçou-se sobre o balcão, provou o whisky e disse, burlando-se de si mesma e de Biralbo e do que estava a ponto de dizer e amando-o acima de tudo:

- Toque-a outra vez. Toque outra vez para mim.

- *Sam* - disse ele, calculando o riso e a cumplicidade - *Santiago Biralbo*²¹ (2011, p. 92, tradução e grifo meus).

Aliás, o fato de Biralbo não ser negro, como é o caso de Sam no filme, é um aspecto que ele mesmo preferiria que fosse diferente “Eu deveria ser negro, tocar o piano como Thelonius Monk, ter nascido em Memphis, Tennessee”²² (2011, p. 20, tradução minha). Note-se também que, de maneira similar ao filme, há no romance uma separação entre o casal de amantes durante longo tempo e um reencontro difícil em outro contexto, estrutura que aproxima o casal Ilsa/Rick de Lucrecia/Biralbo. Há ainda outra invocação do filme hollywoodiano de Michael Curtiz em uma passagem mais adiante:

- Dispara, Malcolm. Me faria um favor.

- Onde ouvi isso antes? - disse Toussaints Morton, mas Biralbo achou que sua voz soava em outro lugar, porque ele só via em frente de si as pupilas de Malcolm.

- Em Casablanca - disse Daphne, com indiferença e precisão. - Bogart disse isso a Ingrid Bergman²³ (2011, p. 165, tradução minha).

²¹ “Lucrecia se acodó en la barra, probó el whisky y dijo, burlándose de sí misma y de Biralbo y de lo que estaba a punto de decir y amándolo sobre todas las cosas:

-Tócala otra vez. Tócala otra vez para mí.

- Sam - dijo él, calculando la risa y la complicidad -. Santiago Biralbo”.

²² “Yo debiera ser negro, tocar el piano como Thelonius Monk, haber nacido en Memphis, Tennessee”.

²³ “- Dispara, Malcolm. Me harías un favor.

- ¿Dónde he oído yo eso antes? - dijo Toussaints Morton, pero a Biralbo le pareció que su voz sonaba en otra habitación, porque él sólo veía frente a sí las pupilas de Malcolm.

- En Casablanca - dijo Daphne, con indiferencia y precisión -. Bogart se lo dice a Ingrid Bergman” (2011, p. 165).

Muñoz Molina lança mão de um artifício muito comum à cultura pós-moderna²⁴ ao citar o filme estadunidense e, assim, estabelecer sua intertextualidade, recurso que o diferencia em grande parte da geração espanhola de escritores policiais coetânea a ele, os quais em grande medida deram vazão a uma narrativa de fortes traços realistas. Tal engenho conota uma preocupação fortemente estética com a recepção artística e, deste modo, acaba por convidar o leitor a percorrer algumas senhas culturais. A esse respeito, vale a pena resgatar aqui a observação pontual da crítica argentina Beatriz Ferrari:

[...] os intertextos do filme *Casablanca* formam parte das muitas piscadelas de cumplicidade existentes entre os amantes; nelas se cifram códigos e o artifício que preside seus escassos diálogos: o amor impossível entre Humphrey Bogart e Ingrid Bergman sobre um fundo noturno do bar, fumaça e música de jazz com um terceiro elemento na discórdia e um certo relativismo moral no personagem protagonista²⁵ (2007, tradução minha).

A própria apresentação dos personagens de Malcolm e Lucrecia no capítulo III, o ambiente inebriante do bar, o *Lady Bird*, a presença do piano e o clima de mistério ao redor dos personagens alude muito à clássica cena de *Casablanca* em que somos introduzidos ao *ménage à trois* da película.

²⁴ Sobre sua posição em relação à poética pós-moderna, ainda muito polêmica, disse o próprio Muñoz Molina em uma entrevista: “Si llamas posmodernidad a la falta de obligación de aceptar una vanguardia académica, efectivamente soy un escritor posmoderno. Y si es querer o poder asumir cualquier tradición, en ese aspecto soy posmoderno. Ahora si posmodernidad implica irresponsabilidad moral y estética, entonces no” (SCARLETT, 1994).

²⁵ “[...] los intertextos del film *Casablanca* forman parte de los muchos guiños de complicidad existentes entre los amantes; en ellos se cifran sus códigos y el artificio que preside sus escasos diálogos: el amor imposible entre Humphrey Bogart e Ingrid Bergman sobre un fondo nocturno de bar, humo y música de jazz con un tercero en discordia y un cierto relativismo moral en el personaje protagónico”.

Imagem 03 - Fotograma de *Casablanca*²⁶.



A filiação ao cinema *noir* não se resume, contudo, apenas a *Casablanca*, pode-se reconhecê-la em outras alusões mais ou menos diretas:

[...] sorrindo com inextinguível felicidade Toussaints Morton lhe apontava para a nuca. Continuava falando como um negro de filmes ou como um mau ator que imita no teatro o sotaque francês. Tinha o cabelo mais branco e estava mais gordo, mas ainda vestia as mesmas camisas e pulseiras douradas e uma tranquila cortesia ofídica.

²⁶ Disponível em: https://www.google.com.br/search?q=strangers+on+a+train+hitchcock+noir&biw=1455&bih=700&tbm=isch&imgil=ZfWpNxYZv2JkuM%253A%253B6oweKCURMV3h6M%253Bhttp%25253A%25252F%25252Fwww.oldhollywoodfilms.com%25252F2015%25252F07%25252Ffi-lm-noir-of-week-strangers-on-train.html&source=iu&pf=m&fir=ZfWpNxYZv2JkuM%253A%252C6oweKCURMV3h6M%252C_&usg=__giA7glZjEKV_We7Wl6MrkMatZ5U%3D&ved=0ahUKEwjf_uW_0ojRAhWHfZAKHYVPAA4QyjckgE&ei=KThcWJ_GJ4f7wQSFn4Fw#tbn=isch&q=casablanca&imgrc=2iXIVu_Gw2M_1M%3A. Acesso em: set. 2016.

- Meu amigo - disse - Vire-se bem devagar, porém não levante as mãos, por favor, é uma vulgaridade, não a suporto nem no cinema. Basta mantê-las separadas do corpo²⁷ (2011, p. 156, tradução minha).

Ou ainda esta outra, dentre inúmeras piscadelas ao longo da narrativa, como estas, em que joga com os signos do cinema: “Pelo modo como me sorriu me dei conta de que não íamos nos beijar. Me disse: Viu como está chovendo? Eu lhe respondi que sempre chove assim nos filmes quando as pessoas vão se despedir”²⁸ (2011, p. 42, tradução minha), e neste outro, em que insere a própria literatura e a mídia:

Então Biralbo sentiu medo e frio e um desconsolo como de profecia de ressaca e pensou que talvez Malcolm tinha uma pistola, aquela que Lucrecia tinha visto, a que meteu no peito de um homem uma vez quando este estava sendo estrangulado com um fio de nylon... Mas não, quem acreditaria nessa história, quem pode imaginar que os assassinos existem fora dos romances ou dos noticiários e que podem sentar com uma pessoa e beber gim e lhe perguntem por amigos em comum em um porão de Lisboa²⁹ (2011, p. 153, tradução minha).

No primeiro excerto, existem dois níveis de percepção do elemento *noir* cinematográfico, expresso nas menções ao próprio cinema “como um negro de filmes” “não a suporto nem no cinema” e de forma mais ampla no conjunto da cena, em que se afiguram a presença do bandido, da arma e de uma construção

²⁷ “[...] sonriendo con inextinguible felicidad Toussaints Morton le apuntaba a la nuca. Seguía hablando como un negro de película o como un mal actor que imita en el teatro el acento francés. Tenía el pelo más gris y estaba más gordo, pero aún usaba las mismas camisas y pulseras doradas y una tranquila cortesía de ofidio.

- Amigo mío - dijo - Vuélvase muy despacio, pero no levante las manos, por favor, es una vulgaridad, no la soporto ni en el cine. Bastará que las mantenga separadas del cuerpo”.

²⁸ “Por el modo en que me sonrió me di cuenta de que no íbamos a besarnos. Me dijo: «¿Has visto cómo llueve?» Yo le contesté que así llueve siempre en las películas cuando la gente va a despedirse”.

²⁹ “Entonces Biralbo sintió miedo y frío y un desconsuelo como de vaticinio de resaca y pensó que tal vez Malcolm guardaba una pistola, aquella que Lucrecia había visto, la que se hincó una vez en el pecho de un hombre que estaba siendo estrangulado con un hilo de nilón... Pero no, quién creería esa historia, quién puede imaginar que los asesinos existan fuera de las novelas o de los noticiarios y que se sienten con uno a beber ginebra y le pregunten por amigos comunes en un sótano de Lisboa”.

propriamente policial afiançada pelo estilo de Muñoz Molina na descrição do bandido “uma tranquila cortesia ofídica”, a qual revela ironicamente a periculosidade de Morton. No segundo, a alusão ao cinema é direta e, pelo acúmulo de referências, interpõe-se novamente a presença-ausente de *Casablanca*, já que o par fílmico se despede na película sob um fundo chuvoso. Não será coincidência possivelmente que no penúltimo capítulo do romance Biralbo faz a última apresentação com Billy Swan em um animatógrafo lisboeta. Há ainda outras referências ao cinema, não estritamente *noir*, como esta em que o narrador descreve o hall de entrada do hotel de seu amigo Biralbo: “A recepção de seu hotel era como o vestíbulo de um desses cinemas antigos que parecem templos abandonados [...]”³⁰ (2011, p. 17, tradução minha) e, mais à frente, uma muito similar, em que se descreve o “sanatório de freiras”³¹ onde Billy Swan está internado “Penduradas nas altas arcadas globos de luz sujos de pó, como nos cinemas antigos [...]”³² (2011, p. 133, tradução minha). No capítulo XIV, outra menção, com um tom novamente bastante metalinguístico “Parou e sorriu quando conseguiu captar algo que parecia uma abertura de ópera. «Agora vai me golpear», pensou Biralbo, incuravelmente afeito ao cinema, «colocará a música muito alta para que ninguém ouça meus gritos».”³³ (2011, p. 159, tradução minha). Essas muitas referências levam à possibilidade de leitura do romance:

[...] como uma homenagem ao cinema policial norte-americano; nele [romance] encontramos seus emblemas mais característico: cenário urbano e noturno, atmosfera de suspense, fugas e perseguições, violência e morte, tudo isto acompanhado de revólveres, casacos, chapéus e miseráveis quartos de hotel A extrema visibilidade das cenas - cenas potencialmente cinematográficas, o emprego do

³⁰ “La recepción de su hotel era como el vestíbulo de uno de esos cines antiguos que parecen templos desertados [...]”.

³¹ “sanatorio de monjas”.

³² “De las altas arcadas colgaban globos de luz sucios de polvo, como en los cines antiguos [...]”.

³³ “Se detuvo y sonrió cuando logró captar algo que parecía una abertura de ópera. ‘Ahora va a golpearme’, pensó Biralbo, incurablemente adicto al cine, ‘pondrá la música muy alta para que nadie oiga mis gritos’”.

presente histórico para narrar o clímax do relato e os registros claramente impressionistas dos capítulos XV e XVI [...]”³⁴ (FERRARI, 2007, tradução minha).

O romance de Muñoz Molina, como demonstra Marta Ferrari, ampara-se nas estratégias do gênero policial *noir*. Além dos elementos citados pela pesquisadora, a personagem Lucrecia, representação da mulher misteriosa e que provoca uma atração irresistível no protagonista, em outras palavras, a *femme fatale*, é fundamental para a trama.

Notou que essa soma de contratempos menores o distraía de pensar em Lucrecia: quinze minutos antes que concluíssem os três anos de ausência, enquanto Biralbo buscava um táxi, Lucrecia esteve mais longe que nunca de seu pensamento. Apenas quando subiu no táxi e disse aonde ia lembrou estremecendo de medo que verdadeiramente tinha um encontro com ela, que ia vê-la da mesma forma como via seus próprios olhos assustados no retrovisor. Mas não era seu próprio rosto que estava olhando, mas sim outro cujos traços lhe pareciam parcialmente estranhos, porque era o que ia ser visto por Lucrecia, julgado por ela, interrogado em busca desses sinais do tempo que só agora Biralbo era capaz de perceber, como se pudesse ver a si mesmo pelos olhos de Lucrecia³⁵ (2011, p. 74-75, tradução minha).

Essa passagem dá a dimensão do poder desta mulher sobre Biralbo e, por extensão, sobre o próprio romance. Todo o enredo estrutura-se ao redor de sua figura, seja para recordá-la ou para esquecê-la, seja fugindo dela ou

³⁴ “[...] como un homenaje al cine negro norteamericano; en ella [novela] encontramos sus emblemas más característicos: escenario urbano y nocturno, atmósfera de suspenso, huidas y persecuciones, violencia y muerte, todo ello acompañado de revólveres, gabardinas, sombreros y miserables cuartos de hotel. La extrema visibilidad de las escenas - escenas potencialmente cinematográficas, el empleo del presente histórico para narrar el clímax del relato y los registros claramente impresionistas de los capítulos XV y XVI [...]”.

³⁵ “Notó que esa suma de contratiempos menores lo distraía de pensar en Lucrecia: quince minutos antes de que concluyeran los tres años de su ausencia, mientras Biralbo buscaba un taxi, Lucrecia estuvo más lejos que nunca de su pensamiento. Sólo cuando subió al taxi y dijo a dónde iba recordó estremeciéndose de miedo que verdaderamente estaba citado con ella, que iba a verla igual que veía sus propios ojos asustados en el retrovisor. Pero no era su propia cara la que estaba mirando, sino otra cuyos rasgos le resultaban parcialmente extraños, porque era la que iba a ser mirada por Lucrecia, juzgada por ella, interrogada en busca de esas señales del tiempo que sólo ahora Biralbo era capaz de advertir, como si pudiera verse a sí mismo desde los ojos de Lucrecia”.

procurando-a, dada a perspectiva unidimensional de Biralbo narrativizada pela voz homodiegética, a qual não se identifica ao leitor. Além disso, Lucrecia também está diretamente ligada a outro viés do relato, a questão em torno do quadro de Cézanne, que motiva a ação e a violência no romance. Desse modo, pode-se dizer que a personagem feminina funciona como eixo enigmático, seja por si mesma e o efeito que provoca no protagonista, Santiago Biralbo, seja por estar ligada ao roubo da pintura, ato que causará uma reação em cadeia e levará ao envolvimento do protagonista com a morte.

Outro ponto relevante está nos contornos da arte que cercam e aproximam os dois amantes. A relação entre Biralbo e Lucrecia muitas vezes não apenas espelha cenas cinematográficas ou literárias, mas se alimenta da conexão que ambos mantêm em comum com estas, como faz questão de observar Malcolm ao amante de sua esposa antes de tentar matá-lo:

Falavam muito, faziam isso para poder se olharem nos olhos, conheciam todos os livros e tinham visto todos os filmes e sabiam os nomes de todos os atores e de todos os músicos, lembra? Eu os ouvia e me parecia que sempre estavam falando em um idioma que eu não podia entender. Por isso me deixou. Pelos livros e filmes e canções³⁶ (2011, p. 154, tradução minha).

Muñoz Molina apoia seu romance sobre um manancial cultural invejável, em que a arte é, sem dúvida, um motivo central. O cinema *noir* e sua estrutura detetivesca convivem em uma trama que vai além dos contornos da intriga policial. Não está em questão apenas o quadro de Cézanne e a cobiça dos gângsters de sempre, da satisfação do desejo dos amantes, da resolução dos nós narrativos que provocam a tensão entre os protagonistas. A própria narrativa se organiza em torno da perseguição de uma linguagem poética e

³⁶ “Hablabais mucho, lo hacíais para poder miraros a los ojos, conocíais todos los libros y habíais visto todas las películas y sabíais los nombres de todos los actores y de todos los músicos, ¿te acuerdas? Yo os escuchaba y me parecía siempre que estabais hablando en un idioma que no podía entender. Por eso me dejé. Por las películas y los libros y las canciones”.

plurívoca, sempre a meio caminho entre a música, a pintura e a verbalidade, e, por tal vocação, muito devedora do cinema e sua linguagem multiforme, intersemiótica e coletiva por excelência.

A prosa de Muñoz Molina transparece seu estilo refinado, o que nem sempre acontece com um gênero popular como o policial, como se nota no manejo elegante de dois elementos que se somam à escritura *noir*. Um deles é presença lírica da memória, um potente mecanismo que serve ao clima entremesclado de melancolia e nostalgia, próprio da novela negra, sentimento que pode ser sintetizado pelas expressões “axioma melancólico” (2011, p. 90) ou “infinita melancolia” (2011, p. 210) manifestas pelo narrador evocativo para definir o tom do relato.

A memória em chave simbólica exerce também papel diegético peculiar na construção em *flashbacks* de pretéritos alternados, dado que a temporalidade do romance se desmembra em ecos de um passado mais distante, plasmado pela imagem da cidade de San Sebastián, recuperado por um narrador que os rememora em Madrid num passado mais próximo do presente da enunciação.

Haviam passado quase dois anos desde a última vez que vi Santiago Biralbo, porém quando voltei a encontrá-lo, á meia-noite, no balcão do Metropolitano, houve em nosso mútuo cumprimento a mesma falta de ênfase como se se tivéssemos estado bebendo junto na noite anterior, não em Madri, mas sim em São Sebastião, no bar de Floro Bloom, onde ele havia tocado durante uma longa temporada³⁷ (2011, p. 9, tradução minha).

Fazendo jus ao estilo contemporâneo do qual faz parte, o autor espanhol apropria-se do gênero cinematográfico em prol de uma linguagem estetizante,

³⁷ “Habían pasado casi dos años desde la última vez que vi a Santiago Biralbo, pero cuando volví a encontrarme con él, a medianoche, en la barra del Metropolitano, hubo en nuestro mutuo saludo la misma falta de énfasis que si hubiéramos estado bebiendo juntos la noche anterior, no en Madrid, sino en San Sebastián, en el bar de Floro Bloom, donde él había estado tocando durante una larga temporada”.

sendo esta a responsável por dar ao clima de mistério e perigo próprio daquele universo um tom mais poético. Mantém-se, portanto, a essência do *thriller*, porém acrescenta-se a este camadas de um delicado e frágil sentido de beleza da palavra e, juntamente com ele, de reflexão sobre as contingências humanas. No excerto abaixo, o narrador imagina a cena em que Biralbo reencontra Lucrecia na “Quinta dos Lobos”, já em Portugal. Aflora nas passagens abaixo, com efeito, o cuidado com uma prosa de verve mais poética: [...] não sei imaginar como era o rosto que Biralbo viu então nem o modo como aconteceu entre eles o reconhecimento da ternura [...]: o que os unia, o que talvez agora continua unindo-os, era um vínculo que em si mesmo continha a qualidade de segredo.” E logo adiante “[...] nunca desejaram nem tiveram nada que não estivesse unicamente neles mesmos, um mútuo reino invisível que quase nunca habitaram, mas o qual também não podiam renegar, porque suas fronteiras os circundavam tão irremediavelmente como a pele ou o cheiro da forma de um corpo”³⁸ (2011, p. 182, tradução minha).

No que tange à construção da ação anteriormente mencionada, veja-se, por exemplo, num momento clímax da narrativa, a situação que envolve Biralbo, o músico protagonista da obra, em conflito com Malcom, seu antagonista. Há uma luta corporal entre os dois que resulta na morte do segundo. A cena, marcada pelo cenário de uma fuga e conseqüente perseguição em um trem é típica dos filmes de ação policial, bastando recordar exemplos deste cenário em clássicos como *Pacto sinistro* (1951), *Rumo ao inferno* (1952), *Operação França* (1971), *007 - O espião que me amava* (1977).

³⁸ “[...] no sé imaginar cómo era el rostro que Biralbo vio entonces ni el modo en que sucedió entre ellos el reconocimiento o la ternura [...]: lo que los unía, lo que tal vez ahora sigue uniéndolos, era un vínculo que en sí mismo contenía la cualidad del secreto. [...] nunca desearon ni tuvieron nada que no estuviera únicamente en ellos mismos, un mutuo reino invisible que casi nunca habitaron, pero del que tampoco podían renegar, porque sus fronteras los circundaban tan irremediabilmente como la piel o el olor a la forma de un cuerpo”.

Imagem 04 - Fotograma de *Pacto Sinistro*³⁹.



Imagem 05 - Fotograma de *Rumo ao inferno*⁴⁰.



³⁹ Disponível em: https://www.google.com.br/search?q=strangers+on+a+train+hitchcock+noir&biw=1455&bih=700&tbm=isch&imgil=ZfWpNxYZv2JkuM%253A%253B6oweKCURMV3h6M%253Bhttp%25253A%25252F%25252Fwww.oldhollywoodfilms.com%25252F2015%25252F07%25252Ffi-lm-noir-of-week-strangers-on-train.html&source=iu&pf=m&fir=ZfWpNxYZv2JkuM%253A%252C6oweKCURMV3h6M%252C_&usg=__giA7glZjEKV_We7Wl6MrkMatZ5U%3D&ved=0ahUKEwjf_uW_0ojRAhWHfZAKHYVPAA4QyjclkgE&ei=KThcWJ_GJ4f7wQSFn4Fw#tbn=isch&q=strangers+on+a+train&imgrc=ZfWpNxYZv2JkuM%3A. Acesso em: set. 2016.

⁴⁰ Disponível em: https://www.google.com.br/search?q=narrow+margin+train&biw=1455&bih=655&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiFwKjL04jRAhUCGJAKHdHDBCyQ_AUICSgE#imgrc=BEeTTjQU-e5b8M%3A. Acesso em: set. 2016.

Mas também traz as marcas da linguagem bem elaborada do escritor:

Mais alto e impreciso que nunca Malcolm oscilou sobre ele e estendeu em direção ao seu pescoço as grandes mãos estáticas, e por um momento, quando Biralbo postou-se de lado, pareceu que se inclinava sobre a grade como se fosse examinar a profundidade do terreno ou da noite. Biralbo viu agitarem-se as mãos como asas de pássaro, viu um olhar de estupor e de súplica quando o trem saltou como se fosse virar e ele caiu jogado contra as chapas metálicas: ouviu um grito tão agudo e tão longo como o chiado dos freios e fechou os olhos como se a voluntária escuridão o salvasse de continuar escutando-o⁴¹ (2011, p. 180, tradução minha).

A cena descrita brevemente é parte essencial do capítulo XVI, que culmina no ponto alto da tensão narrativa envolvendo os dois personagens centrais da trama. Por isso sua escolha, pois é também um momento chave do romance como um todo. Percebe-se no breve trecho a preocupação com a ação em associação com as imagens plásticas e metafóricas. A morte não é declarada, apenas sugerida. O grito de Malcom se confunde com o ruído do trem e implica o que se comprovará depois: sua queda para a morte.

73

Na sequência, poucas páginas depois, ainda neste capítulo, Biralbo consegue chegar à “Quinta dos Lobos”, em Lisboa, onde deveria encontrar Lucrecia. E o *mise-en-scène* mediado pelo narrador é bastante significativo da obra e de sua linguagem. A mulher o espera ali com o quadro de Cézanne. Juntas, ela e a pintura, formam o motivo central da intriga, e explicam o porquê da perseguição e da fuga de Biralbo. Muñoz Molina, então, faz sua mágica, dando uma nova vida ao estilo *noir* do policial do qual se vale:

⁴¹ “Más alto y borroso que nunca Malcolm osciló sobre él y extendió hacia su cuello las grandes manos estáticas, y por un momento, cuando Biralbo se hizo a un lado, pareció que se inclinaba sobre la barandilla como para examinar la hondura del terraplén o de la noche. Biralbo vio agitarse las manos como alas de pájaros, vio una mirada de estupor y de súplica cuando el tren saltó como si fuera a volcarse y él cayó derribado contra las planchas metálicas: oyó un grito tan agudo y tan largo como el chirrido de los frenos y cerró los ojos como si la voluntaria oscuridad lo salvara de seguir escuchándolo”.

Biralbo me disse que olhar aquele quadro era como ouvir uma música muito próxima ao silêncio, como ser muito lentamente possuído por uma melancolia e pela felicidade. Compreendeu num instante que era assim como ele deveria tocar o piano, do mesmo modo como aquele homem tinha pintado: com gratidão e pudor, com sabedoria e inocência, como sabendo tudo e ignorando tudo, com a delicadeza e o medo de quem se atreve a uma carícia pela primeira vez, a uma necessária palavra⁴² (2011, p. 186-187, tradução minha).

Estamos em um dos capítulos derradeiros da narrativa, quando esta já se encaminha para o desfecho. Importa aqui ressaltar que o escritor procura valorizar a análise do quadro de Cézanne que Biralbo faz para o narrador homodiegético e que permite que ele, voz condutora do relato, e o leitor, compreendam um pouco mais da música do protagonista e, possivelmente, possam interpretar com mais acuidade as motivações do complexo protagonista. No entanto, este fragmento, apenas um breve trecho do capítulo, é mais do que isso: representa também a tendência estetizante da obra, aut centrada na discussão da linguagem artística e os sentidos que emanam de suas propriedades.

Por esse prisma, a música é extremamente relevante, já que o protagonista é pianista e seu fazer artístico revela muito sobre a poética do romance e sua constante reflexão sobre a arte. Além disso, é claro, não se trata de uma variedade qualquer de música e sim o jazz, em sua vertente mais avizinhada do *blues*. Por esse viés, simboliza por antonomásia o cinema *noir*, com sua música melancólica e ao mesmo tempo envolvente, provocadora e dispersante, conhecido por impor sua fragmentação criadora. O excerto a seguir condensa bastante do sentido evocado pela música no romance:

⁴² “Biralbo me dijo que mirar aquel cuadro era como oír una música muy cercana al silencio, como ser muy lentamente poseído por la melancolía y la felicidad. Comprendió en un instante que era así como él debería tocar el piano, igual que había pintado aquel hombre: con gratitud y pudor, con sabiduría e inocencia, como sabiéndolo todo e ignorándolo todo, con la delicadeza y el miedo con que uno se atreve por primera vez a una caricia, a una necesaria palabra”.

[...] a cidade, a música, sua memória, sua vida, haviam-se entrelaçado desde que conheceu Lucrecia num jogo de correspondências ou de símbolos que se sustentavam tão delicadamente entre si, me disse, como os instrumentos de uma banda de jazz. Billy Swann costumava dizer-lhe que o que importa na música não é a maestria, mas sim a ressonância: num espaço vazio, num local cheio de vozes e fumaça, na alma de alguém⁴³ (2011, p. 96, tradução minha).

Biralbo explica ao amigo, o narrador, o quão potente é a arte como expressão dos sentidos humanos, e sua explicação aponta para uma leitura baudelairiana dos signos quando remete ao “jogo das correspondências” entre linguagem e mundo. Tamanha é a força dessa correlação que o narrador logo adiante confessa para si mesmo em tom epifânico: “Não é isso, uma pura ressonância, um instinto de tempo e de adivinhação, o que acontece em mim quando escuto aquelas canções que Billy Swann e Biralbo tocaram juntos, Burma ou Lisboa?”⁴⁴ (2011, p. 96-97, tradução minha).

Provavelmente nessa reflexão reside uma das chaves mais significativas para a compreensão da obra de Muñoz Molina, entendido aqui como uma proposta de leitura criativa e intersemiótica do gênero *noir*, de modo que se poderia abordar a obra como sendo duplamente estruturada: como romance metalinguístico e como romance policial.

Todavia o autor, por meio da voz narrativa, desenreda um pouco mais essa concepção pluriartística, fazendo-a desdobrar em uma reflexão de alto calibre poético:

⁴³ “[...] la ciudad, la música, su memoria, su vida, se habían entramado desde que conoció a Lucrecia en un juego de correspondencias o de símbolos que se sostenían tan delicadamente entre sí, me dijo, como los instrumentos de una banda de jazz. Billy Swann solía decirle que lo que importa en la música no es la maestría, sino la resonancia: en un espacio vacío, en un local lleno de voces y de humo, en el alma de alguien”.

⁴⁴ “¿No es eso, una pura resonancia, un instinto de tiempo y de adivinación, lo que sucede en mí cuando escucho aquellas canciones que Billy Swann y Biralbo tocaron juntos, Burma o Lisboa?”.

Bruscamente lhe havia sobrevivido o silêncio: sentiu que nele se desfaleciam os últimos anos de sua vida como ruínas derrubadas no fundo do mar. De agora em diante o mundo já não seria um sistema de símbolos que aludissem a Lucrecia. Cada gesto e desejo e cada canção que tocasse se esgotariam em si mesmos como uma chama que se extingue sem deixar cinzas⁴⁵ (2011, p. 97, tradução minha).

A força lírica contida nessa passagem, tanto pelas imagens que descortina quanto pela coerência da leitura que entretece, reforça o potencial poético do texto, com sua metáfora artística, pungente e evocadora, plasmada na ideia de um momento etéreo do criador diante da criação. Entre essas imagens, sem dúvida uma das mais intraduzíveis é a da música, da arte, enfim, como “fogo de diamantes”⁴⁶ (2011, p. 203).

Apesar disso, caberia ainda uma última passagem do romance, retirada das páginas finais, em que o narrador evocando uma conversa que tivera com Biralbo antes de que se despedissem definitivamente. Após uma longa e sugestiva alegoria, por meio da qual o amigo confidente lhe explica o valor da vida e da arte como um palco de circo, conta-lhe sobre a sensação que sempre lhe marcara relativa a última apresentação que fizera com o mestre jazzista Billy Swan:

Me disse que aquela noite Billy Swann sequer tocou para eles, suas testemunhas ou cúmplices: tocou para si mesmo, para a escuridão e o silêncio, para as cabeças sombrias e sem traços que se agitavam quase imóveis do outro lado da tela das luzes, olhos e ouvidos e rítmicos corações de ninguém, perfis alinhados de um sereno abismo onde unicamente Billy Swann, armado de sua trombeta, nem mesmo dela, porque a manuseava como se não existisse, se atrevia a aparecer⁴⁷ (2011, p. 213, grifo meu).

⁴⁵ “Bruscamente le había sobrevenido el silencio: sintió que en él se desvanecían los últimos años de su vida como ruinas derrumbadas en el fondo del mar. De ahora en adelante el mundo ya no sería un sistema de símbolos que aludieran a Lucrecia. Cada gesto y deseo y cada canción que tocara se agotarían en sí mismos como una llama que se extingue sin dejar cenizas”.

⁴⁶ “Fogo de diamantes”.

⁴⁷ “Me dijo que aquella noche Billy Swann ni siquiera tocó para ellos, sus testigos o cómplices: tocó para sí mismo, para la oscuridad y el silencio, para las cabezas sombrias y sin rasgos que

A literatura de Muñoz Molina trata seu leitor como essas testemunhas-cúmplices, posto que o seduz com sua linguagem esculpida em delicado tecido que é palavra, melodia e imagem fundidos em uma mesma folha de papel. Graças a esta preocupação, que vai muito além da proposta policial, hipnotiza seu receptor como uma música que enleva e o faz penetrar nas entranhas do texto. Esta tela iluminada é a metáfora do véu que separa o músico do público, o cinema do espectador, enfim, as páginas povoadas de signos vivos do leitor suspenso à borda do sereno abismo da interpretação.

Em vista da concisa análise desenvolvida por este artigo, pode-se depreender que o romance de Muñoz Molina ressignifica os elementos próprios do gênero *noir*, isto é, ele os reelabora em busca de uma linguagem que é ao mesmo tempo homenagem e reinvenção. Para tal, o autor lança mão de recursos próprios a uma zona fronteira entre o cinema e a literatura, portanto, espaço propício à análise intersemiótica, sendo assim, poder-se-ia dizer que esta obra de Muñoz Molina presta uma homenagem criativa à sétima arte. *El invierno en Lisboa*, por tais características, pode ser considerado um exemplar muito bem realizado da literatura ibérica neopolicial.

Referências:

AGUILERA GARCÍA, Jaime. *Novela policíaca y cine negro en la obra de Muñoz Molina*. Málaga: Universidad de Málaga, 2006.

se agitaban casi inmóviles al otro lado del telón de las luces, ojos y oídos y rítmicos corazones de nadie, perfiles alineados de un sereno abismo donde únicamente Billy Swann, armado de su trompeta, ni aun de ella, porque la manejaba como si no existiera, se atrevía a asomarse”.

- ARIAS, Jesús. Muñoz Molina, en el cine. *El País*, Madrid, 30 sept. 1989. Hemeroteca (Archivo). Disponível em: http://elpais.com/diario/1989/09/30/cultura/623113209_850215.html. Acesso em: 12 fev. 2016.
- FERRARI, Marta B. El cine, la tradición y Borges en *Beltenebros*, de Antonio Muñoz Molina. *Hispanic Journal*, Pennsylvania, v. 2, n. 21, p. 435-446, 2000.
- FERRARI, Marta B. El juego de las máscaras: sobre *El invierno en Lisboa*, de Antonio Muñoz Molina. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, Madrid, n. 34. 2007. Disponível em: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero34/invlisbo.html>. Acesso em: 19 jul. 2014.
- FERRARI, Marta B. La retórica del artificio. *El invierno en Lisboa*, de Antonio Muñoz Molina. *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, Colorado, v. 18, n. 2, p. 171-181, 2002.
- RIVERO GRANDOSO, Javier. La novela criminal española: del desencanto al boom editorial. *Miscelânea*, Assis, n. 11, p. 153-170, 2014. Disponível em: <http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/RevistaMiscelanea/11-primeiro-texto---la-novela-criminal-espaola---javier-rivero-grandoso---online.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2016.
- GRANROSE, Kathleen Diane. Between Cinema and Novel: The Case of *Casablanca* and *El invierno en Lisboa*. *España Contemporánea*, Zaragoza, v. 2, n. 12, p. 7-21, 2000.
- IZQUIERDO, José María. El modelo de la narrativa policíaca en la narrativa española actual. *Iberoamericana*, año 2, n. 7, p. 119-132, set. 2002.
- MACKLIN, John. Conformismo y disidencia: realismo, género y “novela negra” en España. *Moenia: Revista Lucense de Linguística & Literatura*, Santiago de Compostela, v. 12, p. 485-504, 2006.
- MARÍ, Jorge. Embrujos visuales: cine y narración en Marsé y Muñoz Molina. *Revista Estudios Hispánicos*, v. 3, n. 21, p. 449-474, 1997.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. Arqueologías del cine. *El País*, Madrid, 15 sept. 2015. Disponível em: http://cultura.elpais.com/cultura/2015/09/10/babelia/1441893980_988125.html. Acesso em: 14 fev. 2016.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Beatus ille*. Barcelona: Seix Barral, 1986.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. *El invierno en Lisboa*. Barcelona: Seix Barral, 2011.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. La edad de la novela. *ABC literario*, Madrid, p.56, abr. 1988.
- PARK, Willian. *What is Film Noir?* Plymouth: Scarecrow, 2011.
- PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio. El cine negro y la sociedad estadounidense de los años cuarenta. In: SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier. *Realidad y ficción criminal: Dimensiones narrativas del género negro*. Valladolid: Difácil, 2010. p. 189-215.

SCARLETT, Elizabeth A. Conversación con Antonio Muñoz Molina. *España Contemporánea: Revista de Literatura y Cultura*, Zaragoza, t. VII, n. 1, p. 69-82, 1994.

SPICER, Andrew. *Historical Dictionary of Film Noir*. Plymouth: Scarecrow, 2010.

VÁSQUEZ NAVEIRA, Marta. *Texto literario y texto fílmico: análisis comparativo textual entre la obra novelística de Antonio Muñoz Molina y el cine*. A Coruña: Universidad de A Coruña, 2002.

Recebido em: 12 de setembro de 2016.
Aprovado em: 12 de dezembro de 2016.