

O crime não compensa as linhas desse romance

Roberto Sarmiento Lima
Ufal
sarmientorob@uol.com.br

RESUMO: Discussão sobre o caráter do romance contemporâneo, seguindo os movimentos da narrativa policial *Elogio da mentira* (1998), de Patrícia Melo, que empreende uma reflexão ficcionalizada acerca do papel da literatura na atualidade e da linguagem literária de que se serve o narrador, desfazendo a noção de representação e corolários.

PALAVRAS-CHAVE: Linguagem literária. Representação. Ficcionalização. Transparência.

ABSTRACT: Discussion about contemporary novel character following the motions of detective story of Patrícia Melo's *Elogio da mentira* (1998), who undertake a reflexion of fiction upon the role of literature in the present time and upon the literary language used by the narrator, dissolving the notion of representation and his corolarys.

KEYWORDS: Literary language. Representation. Ficcionalisation. Transparency.

A cena inicial do crime: nomes

Sobre a narrativa policial contemporânea muito já se disse: mergulho mórbido no submundo da violência urbana como sintoma do fenômeno de crescimento acelerado das cidades e sua consequente desestruturação; caracterização da crueldade como um estado e condição do homem com a mesma relatividade que ocupam sentimentos mais nobres, beirando o patológico; gratuidade, por vezes, na apresentação dos conflitos e situações cotidianos, mesmo os mais duros e insensíveis. Ao contrário do que ocorre nos romances mais conhecidos do gênero dentro de uma linhagem que remonta pelo menos a Edgar Allan Poe, seu expoente mais visível, não interessam à narrativa contemporânea o suspense criado pela iminência da descoberta da identidade do assassino nem a solução dada ao crime pela investigação detetivesca, figuras em torno das quais, em geral, se constrói a fábula desse gênero narrativo. Foi, no entanto, mirando esse modelo literário mais tradicional que assim se pronunciou Wilmer da Silva, editor de uma série policial de livros que se vendem em bancas de revistas, ao dirigir-se ao seu contratado, o autor José Guber, narrador de *Elogio da mentira*, de Patrícia Melo:

Um romance policial precisa de um cadáver, e quanto mais morto ele estiver, melhor. [...] a novela de detetives precisa de um detetive, alguém que junte as pistas e aponte quem faz a confusão. Se o leitor já sabe quem matou a velha, para que o detetive? (MELO, 1998, p. 36)

O editor Wilmer, nessa passagem do romance, criticava asperamente José Guber, que, copiando obras célebres, se inspirou no Dostoiévski de *Crime e castigo*, cuja trama anunciava, desde o seu início, sem mistério algum, o que Raskólnikov ia fazer: estava prestes a matar, por necessidade financeira, a usurária Alíona Ivânovna. Por esse prisma, *Crime e castigo* não é, de fato, um romance policial ou de detetive. E José Guber queria justamente imitar, entre tantos autores, o estilo do escritor russo, sem perceber que o mundo girava em outra direção. Nos dias que correm, imitar Dostoiévski é demonstrar pouca atenção às transformações por que passa o mundo social em seu cotidiano mais cru e elementar. Logo ele, José Guber, um autor de romances popularescos, desses que se misturam a revistas e jornais, em brochuras com capas de gosto duvidoso. Guber, que mirou a novela russa do século XIX, estava enganado quanto aos rumos do romance policial contemporâneo; e, ao que parece, Wilmer também, por achar que esse romance, do ponto de vista de sua estrutura, ainda precisa de um crime, de um detetive, de uma investigação, de uma solução para o caso, de...

A figura de Wilmer e a do próprio José Guber, ambos envolvidos por conceitos narrativos alheios à realidade atual, estão também, coincidentemente, inadaptados à vida que levam. O sinal disso começa pela simbologia da denominação: Wilmer, um mulato com nome inglês, se aborrece quando o pronunciam indevidamente, dando à letra inicial, o “w”, o som de um “v”:

Você disse Vilmer? Você está aqui há quase dois anos e ainda não sabe o meu nome? Meu no-me

é inglês, Uilmer, o dáblio tem som de *u*. [...] Minha mãe era inglesa (MELO, 1998, p. 35)

A secretária de Wilmer, de origem alemã, Ingrid, diz: “O cara tem olho amarelo de negro e fica falando que é inglês. Nunca vi um mulato inglês” (MELO, 1998, p. 36). Por sua vez, José Guber tem um nome alemão, e essa origem é também depreciada:

João Aroeira não é mais um nome, é uma marca. Você acha que se os livros fossem assinados por José Guber venderíamos um milhão e quinhentos mil exemplares? Guber é nome alemão. Serve para cerveja. (MELO, 1998, p. 134).

Enfim, dois nomes perdidos, sem função. Será, então, esse um motivo inútil no romance? A autoexaltação de um tem o mesmo valor da desvalorização que conferem ao outro. Com isso anuncia-se, como traço indicial, o desterro da novelística policial em país terceiro-mundista, desenraizamento de um gênero que, em terras tropicais, onde não há brumas nem fogs, só podia mesmo se oferecer como paródia, não como solene imitação, como pretendeu o pobre narrador. A “origem” alienígena é posta em xeque.

Patrícia Melo vem, na contramão, delimitar as fronteiras do novo romance policial na literatura brasileira, com as peculiaridades que o gênero requer deste lado de cá do Atlântico. Wilmer, esse mulato de nome inglês, desambientado e *dépaycé* — embora, do modo como encara a si próprio, ele não se veja assim —, encara o crime e o mistério que deve estar em torno desse crime como o motor da história policial, talvez por não ter atendido ainda que a transplantação de um gênero sofre alterações.

Por sua vez, Guber, em sua inocente imperícia escritural, parece uma “ideia fora do lugar”, ou, ao menos, por ainda vislumbrar a sedução que exerce o romance oitocentista, revela-se incapacitado para fazer o que lhe pede a empresa editorial, que se interessa sobretudo pelo fetiche do nome, e não tanto assim pela qualidade do produto. Resultado: não tem fôlego para o romance que a mídia contemporânea espera, como também não está preparado para o romance denso, de forte fundo psicológico na composição de suas personagens. Nem uma coisa nem outra. A saída para Guber, outro inadaptado, é travestir-se, lá para a metade da fábula, em autor de livros de autoajuda, usando o pseudônimo de João Aroeira, caricatura que serve de contraponto ao autor de novelas policiais que um dia ele foi, quando ainda usava nomes variados de autor em inglês.

Dar nomes, aqui, é um sintoma de desajuste e desequilíbrio, desacerto com a lógica da linguagem e com os sentidos da construção do gênero focalizado. E, como correlato desse desalinho, surgirão outras rupturas que a técnica da escrita irá revelar: um romance que toma o modelo clássico da novela policial — como é clássico o nome do próprio livro, tirado de Erasmo, *Elogio da loucura* — e o desmonta, dando importância à manifestação discursiva, mas não à história que se narra. Isso, no sentido amplo, é nomear, é usar a linguagem para “representar” o que se pretende fora de uma representação por simular uma escrita presencial, transparente, sem intermediações formais: um evento narrativo. É isso que Patrícia Melo tematiza em *Elogio da mentira*, livro publicado em 1998.

Paixão e morte da narrativa policial

Eis um romance policial em que não há propriamente heróis nem suspense, elementos típicos do gênero. Tem, antes, o estofo de um *reality show* no qual personagens exibem ao público sua face mais atraente à mídia, para que possam permanecer mais tempo no vídeo. Sem suspense ou mistério, as personagens oferecem-se como se estivessem numa vitrine. José Guber balança-se entre ser autor de novela policial e autor de livro de autoajuda, até resolver-se pelo último — nos dois casos, é uma fraude, apesar do relativo sucesso editorial que vai conhecer quando muda de gênero. Procura sobreviver na economia capitalista jogando-se numa aventura literária em que não conta a qualidade da obra. Juntam-se, desde o início da fábula, um escritor medíocre e uma bióloga cuidadora de víboras e cobras de um instituto municipal; interessam-se ambos por assuntos ligados a crimes e a narrativas policiais; e terminam, nessa relação em que se misturam interesses do trabalho e atração física, por se apaixonar. Mas esse pequeno amor, como não poderia deixar de ser, não é sentimento consistente; é engenho e arte, pois é artifício, tanto quanto a armação de um enredo literário:

Desde o início, fui o piloto. A verdade é que, em matéria de amor, não há casualidade. *Nós inventamos o amor*. Claro, temos um senso de direção instintivo, nossos hormônios são a seta, imaginamos o lugar onde ele possa estar escondido, o amor, e *metemos nossa mão lá dentro*, para ver o que acontece. (MELO, 1998, p. 26; grifos meus)

Tudo o que ocorre em *Elogio da mentira* — a palavra “mentira” do título já indicia o método composicional de Patrícia Melo, pondo ênfase no próprio ato de fingir que percorre todas as linhas do seu texto — é, de fato, uma construção, embora a aparência de que se conta uma história desprezível, novelesca, folhetinesca se imponha bastante ao conjunto da massa verbal do romance, a começar pela armação do amor ilícito e perigoso entre o narrador e a bióloga. O amor, símbolo de uma literatura que a atualidade trata quase a pancadas, dentro do clima de pressa e provisoriedade que a vida contemporânea respira, é visto como algo que, como um objeto qualquer, praticamente um brinquedo, se vê e pega (“imaginamos o lugar onde ele possa estar escondido, o amor, e metemos nossa mão lá dentro, para ver o que acontece”). Nada de superior ou significativo acontece em razão de uma suposta carga efetiva que as linhas desse romance fingem delinear. A personagem Fúlvia Melissa dá algumas direções a José Guber para ele compor o romance policial — o que explicita o caráter escancaradamente construcional dessa narrativa, já que a união dos dois amantes apenas serve para justificar a existência material da fábula. Patrícia Melo quer, na verdade, é empreender seu objetivo maior, discutir a natureza da ficção e definir o seu propósito ensaístico:

Não penso em escrever um crime passionnal, eu disse. Quem você vai matar?, ela perguntou. Duas herdeiras, respondi. Achei que fosse um casal, ela disse. Bem, isso vale para qualquer um. O importante é a armação logística. Se ela trabalha num serpentário e o marido morre

de picada de cobra, a polícia vai pensar, essa moça não seria tão burra a ponto de fazer isso. É tão óbvio, que deixa de ser suspeita. Estou errada? Tem até um filme assim, com aquela loira, esqueci o nome dela. Você acha que os policiais suspeitariam de mim, se eu matasse o meu marido dessa forma? (MELO, 1998, p. 18)

Fúlvia dá a José Guber o mote narrativo: uma mulher, que trabalha num ofidário, deverá matar o marido com o auxílio de uma cobra venenosa. O leitor desconfia, então, que ela fala de si própria, da sua experiência pessoal — José Guber ainda não tem esse alcance claro —, e logo se fica sabendo, por meio de uma prolepse, que ela vai justamente fazer isso com o marido, Ronald. O que se vê, pois, é uma conjunção de fatores postos entre a ficção literária que José Guber, com o auxílio da bióloga, tenta armar e a própria realidade vivida por ela, quando, já adúltera, decide pôr fim ao casamento, matando o marido com os mesmos truques que sugere sejam usados na narrativa policial a ser escrita pelo cúmplice. Até aí nada parece distinguir *Elogio da mentira* de um produto similar, na tradição literária do gênero. Mas, como tentarei mostrar, se há crime e assassinos, esses são da ordem do discurso que se realiza, mais do que elementos da fábula que se compõe. Mata-se, assim, o modelo clássico de narrativa policial, pois o crime e a morte *dessa linguagem* são, afinal, o que conta, uma vez que — sem suspense e sem detetive e sem investigação — a diegese, querendo simular ter alguma importância, perde terreno para a reflexão sobre o próprio caráter narrativo.

A vida privada e secreta dos amantes torna-se, desse modo, espetacularizada, nos dois sentidos do termo: é, metaforicamente, um espelho (de *speculum*, cuja raiz comum com “espetáculo” é *espec-*), no qual, sem interrupções, a realidade comum se reflete, e é, igualmente, um *show* para ser exibido. Para a fábula, entretanto, a vida dos dois, José Guber e Fúlvia Melissa, é um segredo que deve ser guardado ante os olhos do marido e do público em geral, pois ela pretende matá-lo, conforme sugeriu; já para o discurso, uma revelação mais do que exposta, quase um receituário, de como se faz um crime, como primeiro nível de leitura, e de como se opera no mercado do romance policial, num nível segundo. Mente-se em um plano para iluminar outro, menos claro para o leitor, e ambos se refletem mutuamente. Ao contrário do conto “O espelho” de Machado de Assis, no qual Jacobina só se livra da realidade quando, sem a farda de alferes, se vê a si próprio, atônito e espantado, como desarticulado do real, por meio de sombras e traços desconexos — o espelho é, portanto, nesse caso, um limite entre a vida e a ficção, com planos bem delimitados —, em *Elogio da mentira* o espelho que é a ficção elaborada pelos amantes também é a realidade que, duplicando o imaginário e com este se confundindo, interessa ler, não se distinguindo mais os planos da experiência vivida pelas personagens e a ficção que elas próprias perfazem.

Com isso, morre uma narrativa, a policial clássica, pois esta não dá certo em *Elogio da mentira*. Wilmer acusa, pois, nesse sentido, o que falta à narrativa de José Guber:

[...] a novela de detetives precisa de um detetive, alguém que junte as pistas e aponte quem fez a confusão. Se o leitor já sabe quem matou a velha, para que o detetive? (MELO, 1998, p. 36)

Pois o que se escrevia e se lia naquele tipo de texto era uma trama detetivesca que atraía o leitor para a cena do crime e na qual o narrador não se punha como espelho para a fábula, mas buscava manter a “distância estética”, no dizer de Adorno, entre a *ação* e o *comentário* (1983, p. 272). O teórico informa que, na situação atual, em tudo diferente do modelo oitocentista, “não se pode mais narrar”, enquanto, todavia, “a forma do romance exige a narração” (p. 269). A consequência disso seria a fusão dos planos, o da narração e o da diegese. Mas, como veremos, contra a própria posição de Adorno, *Elogio da mentira* mente quanto a esse princípio contemporâneo alertado por ele, pois, se entre a “ação” e o “comentário” parece não haver interrupção — o chamado “subjetivismo” do narrador, “que não admite mais a matéria intransformada” —, esse romance de Patrícia Melo simula duas coisas ao mesmo tempo, em flagrante contradição: obedecendo à tendência contemporânea, torna a fábula um plano menor, já que insiste em ser um ensaio sobre o gênero (um ensaio satírico como *Elogio da loucura*); mas, ao fazer isso, retoma, inesperadamente, o realismo dos romances tradicionais, pois quer expor, *em regime de transparência especular*, uma história de amantes com vistas a um assassinato. A linguagem de que se serve a narração evita requintes e artifícios de elaboração, impondo, como primeira instância da farsa, uma simplicidade formal gritante: uma história com começo, meio e fim, segundo

uma atmosfera narrativa muito conhecida e previsível, num uso verbal presentificado, entendido como *ocorrência* (um presente contínuo, digamos assim), como se a história se desenrolasse enquanto é verbalizada, transparentemente. Enfim, “matéria intransformada”, no dizer de Adorno, que talvez não tenha previsto o vaivém dos modelos narrativos, mas apenas a superação de um por outro, sem direito a retornos.

“Os erros do meu português ruim”

Assim, o que a chamada narrativa contemporânea empreendeu fazer, muito mais do que a moderna, é questionar o próprio estatuto da noção de ficcionalização, conduzindo-a a uma provisória suspensão de valor. Do modo como, no romance aqui analisado, se dá esse distraimento do conceito, não é de estranhar que, em nome do realismo — com muito mais razão em uma novela policial —, se dê também uma completa miscigenação dos produtos erudito e popular, os quais entram, como na vida, em contato e diálogo contínuo. A sua separação, aliás, é resultado de certa artificialização e abstração promovidas por interesses de classe numa sociedade dividida no campo do trabalho e da propriedade privada, o que, todavia, não impede, na prática cotidiana, sua miscigenação. O plano da linguagem em *Elogio da mentira* segue, passo a passo, uma demonstração de relativização desses antípodas clássicos. Para isso é necessário que, à semelhança da ruptura com os sistemas científicos abstraizantes, a concepção de literário perca qualquer esteio na noção de “essencialidade” e de linguagem “diferenciada” (mas diferenciada de quê? pergunta-se hoje).

Patrícia Melo toma, por exemplo, um editor de uma revista, o argentino Santamaria, como um representante da camada dominante da sociedade e o torna a imagem acabada do empresário guiado por rígidos princípios de comportamento no ambiente de trabalho, regras que vão da forma de se vestir à maneira como os funcionários devem falar, seguindo a lógica da compartimentalização de setores sociais. Ordena-lhes evitar vulgaridades linguísticas (a pureza e a limpeza da linguagem seriam, assim, a condição para a manutenção de certos valores ligados à literatura, como se julgou um dia serem eles legítimos, tendo em vista o primado da produção da linguagem escrita formal):

Santamaria me recebeu em sua sala, olhando-me de uma maneira desconfiada. Talvez a minha aparência não estivesse muito boa. Notei que ele evitou me apertar a mão. Todos os nossos escritores batem ponto, disse Santamaria. O horário de trabalho é das doze às vinte horas. Não permito que levem trabalho para casa. Nem fotos. Trabalhamos de terno e gravata. É proibido usar palavreado chulo na redação. (MELO, 1998, p. 76)

No entanto, o próprio Santamaria, em contradição explícita ao que prega, serve-se, ao falar, de linguagem chula:

Sabe como deve ser seu conto? Tem que ter uma *cena de foda* em cima da outra. A regra é essa. Você já escolheu o seu pseudônimo? (MELO, 1998, p. 76; grifo meu)

O interessante é que, confirmando o que disse há pouco, a linguagem de Santamaria é a linguagem de José Guber narrador, mostrando que o plano da diegese e o plano do discurso são confundidos, interinfluentes, indemarcáveis:

Tem que me amar. Você me ama? Ou você só quer saber de foder, como no início? Responda, disse Ingrid, puxando-me pelos cabelos. Amo, eu disse. [...] *Antes a gente fodia, eu dizia, eu te amo, e você dizia, eu adoro foder com você.* (MELO, 1998, p. 126; grifo meu)

Patrícia Melo utiliza esse artifício da contradição entrevisto na atitude de Santamaria para minar, na base, o preconceito linguístico aplicado ao campo estrito da literatura. É como se a narrativa literária não consistisse mais, como se pensou até algum tempo atrás, em ser uma espécie de representação da linguagem padrão que, afinal, se espera(va) da arte do romance como o seu princípio formador e também da própria consciência literária quando ajustada a critérios de valor extraliterários. Nesse quesito vale recortar, aqui, um trecho da entrevista dada por Ariano Suassuna à revista *Língua Portuguesa* nº 21 (julho de 2007) no qual o escritor defende a ideia de que a linguagem literária tem de ter conformação própria, uma ilusão ainda atada ao “princípio de literaridade” pensado por Bakhtin (1988) na sua crítica à imagem de linguagem literária definida pela cultura oficial. Diz a esse respeito Suassuna:

É preciso distinguir as coisas. A linguagem escrita é uma coisa, a falada é outra. Na escrita, você

faz escolhas, às vezes se aproxima mais da fala, às vezes se afasta. *A linguagem literária é diferente*, inclusive, tenho antipatia pelos escritores que forçam uma *linguagem errada* para aproximar-se do linguajar do povo. Procuram imitar a letra da linguagem popular, não o espírito. É preconceito, uma discriminação. Quando você apresenta um personagem que pertence à classe média, não vai inventar e colocar prosódias de acordo com o que você diz. Eu, por exemplo, quando falo, não digo “cadeira”, digo “cadêra”. Mas, se a pessoa me põe como personagem, escreve “cadeira”, porque a escrita é uma convenção. Agora, se é personagem do povo, escrevem “cadêra”. Digo “nóis”, não “nós”. Mas se é um homem do povo põem “nóis”. Tenho horror a isso. Acho uma falta de respeito ao povo, uma tentativa de encontrar, na caricatura, uma naturalidade diferente. [...] Sem querer puxar a brasa para a minha sardinha, mas no *Auto da Compadecida* não tem um erro de português lá [...] (SUASSUNA, 2007, p. 18; grifos meus)

Apesar de o tópico do discurso de Ariano Suassuna ser outro, não exatamente a transparência e a continuidade da fala cotidiana no plano discursivo do romance — que é o que pretendo fixar nesta análise de *Elogio da mentira*, a ponto de levar a pensar que a arte da literatura não é mediada por representações, das quais a representação da linguagem seria uma das modalidades, senão a primeira —, o escritor paraibano toca numa questão que deve ser levada em conta, principalmente quando o assunto é a narrativa contemporânea (procurou evitar dizer “pós-moderna”

para que a configuração do problema aqui delineado saia mais evidente e menos tensa, como tento fazer ver nos limites deste artigo). Nesse confronto de valores posto à revelia dos dois “contendores”, Suassuna e Melo, avulta, de um lado, a “sinceridade” literária do escritor paraibano e, do outro, a “mentira” da romancista paulista — mais uma, entre tantas nesse romance. Apoiado em conceitos mal digeridos, precisando urgentemente de uma revisão com apoio na linguística, Suassuna fala em “linguagem errada” para sinalizar os artifícios que alguns autores fazem na hora de representar a linguagem mais chã das camadas populares. Não há erro nesse sentido, nem na literatura nem na vida, pois se trata de modalidades de registro conforme a situação e o contexto socioculturais que presidem os atos de fala empíricos. Pode-se acusar, se se quiser, inadequação ao contexto literário, e mesmo assim trata-se de um fato que ainda pode ser posto em discussão e debate.

A separação que Suassuna faz entre a linguagem do mundo e a linguagem da literatura — gabando-se ao dizer que no *Auto da compadecida* suas personagens não têm “um erro de português” — é algo comparável ao engano que, mesmo hoje, nas universidades, alguns setores da área das letras ainda cometem ao discriminar e isolar o poema da chamada alta literatura (este sim, legítimo! dizem) dos poemas das canções da chamada Música Popular Brasileira, para o que Eneida Maria de Souza chama atenção (2007, p. 139), com justa razão. Se se mantiver a separação, deixará de ser “cientificamente” conveniente, por exemplo, estudar Caetano Veloso em dissertações e teses acadêmicas. Esse estado de coisas, começando pelo registro linguístico, mantém

a distinção entre “literatura maior” e “literatura menor”; e, se for mesmo este o caso, nem valerá a pena estudar criticamente o romance policial, atado que está a uma tradição de literatura de massa, vista como subgênero ou coisa pior, ou, por outra hipótese, compreendido como mera adaptação (nem sempre muito proveitosa) do similar europeu às condições sociais locais (PELLEGRINI, 2008, p. 137-138).

Quem coloca os chamados “erros” na boca de um humilde, em uma narrativa literária ou num poema, não promove, só por isso, a decadência ou a descaracterização do *nível* literário: o que está implícito nesse velho ponto de vista é a manutenção do caráter enobrecido da linguagem literária, crença que, para Bakhtin, por muitos tida por natural, implica reconhecer e valorizar “princípios da literaridade e da poeticidade, próprios aos outros gêneros e às formas anteriores do romance (o romance heroico barroco, o romance sentimental de Richardson)” (BAKHTIN, 1988, p. 403). Ao propor, então, certa pureza de estilo — mesmo que o elemento erudito possa estar atravessado pelo elemento popular —, Suassuna revive, nessa declaração, a mesma desculpa que o eu lírico criado por Roberto Carlos, na canção “Detalhes”, dá à namorada pelos “erros do meu português ruim”. Isso é um conceito apenas, ou um preconceito, não um dogma ou uma verdade a ser seguida, o que faz autores assumirem posições distintas ao longo dos tempos da história da literatura. Saliento que Suassuna defende uma separação entre a linguagem do erudito e a linguagem do popular. (Mas de que língua fala ele?)

A fingida *transparência* da linguagem

Patrícia Melo “finge” que não faz literatura; finge que faz crônica de página policial de jornal e que isso, no final de tudo, pode transformar-se em romance; mas, sobretudo, finge que, ao fazer tal crônica, finge elaborar um narrador de romance policial, não deixando dúvidas de que a linguagem da literatura há muito perdeu a falsa consciência de pureza de estilo e de especialização de linguagem. É uma vertigem, uma queda no reino da linguagem, onde tudo se copia de tudo, como afirma José Guber:

Estávamos na sala de estar da casa de Ronald, ele, eu e Fúlvia, cada um com um copo de uísque na mão, eu na segunda dose. [...] Deixe o ser humano falar, tudo o que o ser humano almeja é um par de orelhas que sirva como um escoadouro dos seus problemas e aporrinhagens. Isso eu copiara do Pedro Jequitibá, e pelo que Laércio havia me dito isso não era problema, uns copiam dos outros, ele disse, você copia do Jequitibá, Jequitibá copia dos americanos, os americanos dos indianos, não tem fim o empréstimo, ele disse. (MELO, 1998, p. 100)

O conceito moderno (e chique) de “intertextualidade” é bastante relativizado na produção literária contemporânea: assim como o significado de um signo é sempre outro signo, a “fonte” do literário é pura dispersão, e tal relação não se enfraquece no meio de caminho (“uma pedra no meio do caminho” é, então, uma concepção moderna de escrita e composição literárias que a contemporaneidade não põe em questão nem vê como um

estorvo). Se, enfim, tudo se copia de tudo, a ponto de não se poder mais enxergar o que motivou o quê, o efeito disso na operação da linguagem do romance é um “efeito de real”, para usar aqui a célebre expressão de Roland Barthes, que é menos uma atitude de respeito ao realismo do texto e bem mais, na verdade, uma estratégia de criar uma sensação de que a linguagem é mera transparência, sem mediações de forma.

Nesse caminho, há, pelo menos, uma passagem, dentre tantas, em *Elogio da mentira*, que merece ser destacada, pois nela se finge perfeitamente que, entre a cena colhida para ser, diga-se assim, “representada” e a linguagem que supostamente serviria ao desígnio de “representar”, nada há que seja capaz, do ponto de vista formal literário, de servir de liame entre tais instâncias para que se possa (ou pudesse) dar corpo à realização da operação textual. Oferece-se, assim, a linguagem, em contrapartida, como fingida transparência:

Mas a verdade é que não houve um motivo, um fim, meu casamento acabou simplesmente, e o que foi mais triste, virou apenas uma empresa, contas a pagar, funções, obrigações, querida, passe o arroz, uma empresa saudável, onde os sócios, quer salada?, onde os sócios, apesar das diferenças, os sócios, é meu estômago que continua ruim, apesar das diferenças, os sócios, isso é stress, muito trabalho, apesar das diferenças, os sócios sentam à mesa e conversam amigavelmente. (MELO, 1998, p. 129)

Numa conversa mantida à mesa, o narrador José Guber reflete, ensimesmado, sobre o fim de sua relação com Fúlvia Melissa ao mesmo tempo que, sem perder o fio da realidade e da reflexão que faz, se dirige a ela, chamando-a ainda de “querida”, e pergunta se deseja salada ou lhe pede que passe o arroz. Simultaneamente, como se estivesse se dirigindo ao leitor, abstraída a cena do jantar, analisa sua convivência frustrada com Fúlvia e, então, voltando-se para ela, reclama de problemas estomacais. O solilóquio permite intromissões do discurso direto — como é normal em situações reais em que a linguagem é cortada por atos de fala de diversos tipos —, acarretando repetições e anacolutos, por causa justamente dessas intromissões, que retardam e prejudicam a formulação completa da frase pensada intimamente. Nessa dramatização da linguagem vista como um *evento* (presente à situação, desenrolando-se como se não estivesse sendo escrita) e não como uma *descrição* (como se dá em geral nas narrativas, com o tempo verbal no passado), o texto de Patrícia Melo constrói um discurso que se oferece como espetáculo, chamando atenção para sua performatividade, sem que, para isso, se cogite de lembrar ao leitor de que, ali, houve de fato um trabalho de linguagem, numa ação que, em tudo, parece uma neutra manifestação linguística.

O evento narrativo, dando-se como “matéria intransformada”, no dizer de Adorno — afinal, escreve-se como se fala, sem mediações (é o que estou chamando aqui de “transparência”) —, é um processo que aparece também nos textos de André Sant’Anna, autor que compartilha com Patrícia Melo essa incursão no terreno da novelística policial, com semelhantes opera-

ções de linguagem, conforme se pode ver neste fragmento, retirado do conto “A lei”:

Eu nunca percebi isso, mas eu sou muito burro. Não parece nem que sou eu que estou pensando nessas palavras que estão saindo no papel. Eu não sei juntar as palavras e fazer com que essas palavras, juntas, ganhem um sentido. Eu não conheço gramática, nem nada dessas coisas de escrever. *Eu não estou escrevendo. Eu só estou pensando que eu estou escrevendo.* É que eu sou burro. Sabe por quê? Porque eu sou da polícia. E na polícia todo mundo é burro. Tem que ser burro para ser da polícia. Nessa polícia da qual eu faço parte (Viu como eu pensei estar escrevendo bonito esse negócio de “da qual”? Na polícia, ninguém fala “da qual”.) só tem gente burra que nem eu. Nós, essa polícia, só sabemos mesmo é dar porrada, é fazer tráfico de arma. (SANT’ANNA, 2007, p. 34; grifos meus)

O narrador de “A lei” quer fazer crer, inicialmente, que *não escreve*, embora as palavras estejam “saindo no papel” (não é esse o estilo de Patrícia Melo?); insiste em dizer que apenas pensa com seus botões, fazendo a linguagem da narrativa assumir o mesmo ritmo irregular que tem o pensamento quando flui, com suas naturais lacunas, suas intromissões, seus recortes súbitos, sem a mediação da escrita ou da fala em voz alta dirigida a alguém. Com isso, dilui-se, programaticamente, a noção de representação — a linguagem constituiria apenas, sem ter essa função representacional, puro processo de manifestação em que ponti-

fica certa “agoridade”, um tempo presente indivisível; e, se por acaso isso só se dá a conhecer porque é escrito (pois, afinal, precisa ser escrito mesmo para virar texto literário), *não parece que é escrito*; ou, então, no limite, escreve-se como se pensa, sem intermediações gramaticais, sem preocupações de organizar o discurso e o estilo ou de fazer juntar as palavras coerentemente, dando-lhes nexos. Ariano Suassuna chamaria a isso, por precipitação de julgamento, de “erro”; Patrícia Melo e André Sant’Anna pretendem que tal “espontaneidade” seja a própria realização e funcionamento da linguagem, independentemente de contexto literário. Pode-se asseverar, no entanto, que tudo, no final, é *texto*, escrito ou não, falado em voz alta ou não. Pois é linguagem. Tentar fazer crer o contrário é uma “mentira”, uma elogiável mentira, sem dúvida, já que a transparência da linguagem é mais um artefato da arte contemporânea.

A maior das mentiras

Patrícia Melo pontua o tempo todo a realidade do comércio literário, torvelinho no qual o produtor — não mais o indivíduo que fala do alto de sua intimidade — é uma voz entre tantas vozes, sem direito a elevar-se do conjunto de que momentaneamente emerge. Ele, anônima voz, tem de ouvir outras, dobrar-se a outras vozes para se constituir (nesse sentido, a “carnavalização” e a “polifonia” bakhtinianas têm muito de contemporâneo), fato que é imposto pela empresa capitalista, para a qual não há nenhuma diferença entre produzir livros e produzir salsichas, parafraseando o que Marx certa vez dissera certa vez sobre isso:

Naquela época, é preciso dizer, eu escrevia livros, mas não era escritor, era uma espécie de operário da seção de enlatamento de uma fábrica de salsicha. Tínhamos prazo para entregar os livros, as salsichas, duas semanas, e mais nem um dia sequer. (MELO, 1998, p. 23)

Esse narrador perde-se em meio a tantas vozes em que se traveste, servindo-se, para isso, do recurso do pseudônimo — José Guber escreve para a editora de Wilmer com vários nomes ao mesmo tempo, sendo ora Richard Higgins, ora Hillary McClure, ora Ed Mason, ora Keith Findley, entre outros. É ele, assim, a mais acabada ficcionalização da fragmentação do eu, distanciando ou alienando tanto de si mesmo quanto do lugar e da cultura a que pertence. Note-se que todos os pseudônimos que adota vêm da língua inglesa, simulando ser pretensos autores norte-americanos, à exceção de um, que é russo, mas não foi nomeado (“nunca ouvi falar no romance policial russo”, disse Wilmer; além do mais, continuou ele, “a Rússia acabou com a queda do Muro de Berlim”).

Assim, *Elogio da mentira* põe em cena duas questões básicas, interinfluente e conexas entre si: 1. linguagem literária não tem essência e, por isso, literatura não pode ser definida confortavelmente, de modo que todos e quaisquer registros em circulação numa sociedade podem entrar em regime de cooperação, independentemente do lugar onde são mais frequentes (o objetivo do moderno era tornar literário o que pretensamente não era — fazer, por exemplo, um poema de uma notícia de jornal —; para a contemporaneidade isso já não tem importância, pois nem se sabe mais o que é literário em si mesmo); 2. por isso, a

linguagem do texto constitui — se ainda fizer sentido a noção de representação — uma teatralização de uma ocorrência linguística cujo registro simula fluir como uma longa fala, alheia às determinações da escrita. Não à toa, encabeçam alguns capítulos textos que são assumidamente “textos escritos”: bilhete, ofício, carta, sinopse, todos com destinatário e remetente devidamente formalizados, como se dá nesses gêneros textuais.

A grande “mentira” do romance — por certo a sua maior mentira — é fingir que é um romance nos moldes em que em geral se entende por romance, com uma fábula que pode ser contada, retransmitida, salva em outro código, transcodificada. Pela noção de representação, José Guber “conversa” com Wilmer, Fúlvia Melissa, Ingrid, Laércio; mistura assuntos, admitindo réplicas de diálogo no próprio discurso da narração; mantém o tempo todo a naturalidade da fala, a presença de gírias e palavras chulas, repetições e sequências entrecortadas. Ao mesmo tempo, porém, simula contar uma história que pressupõe não só um núcleo originador de planos narrativos, com seus graus variados de “imitação” da realidade, como também a mediação desse trabalho de linguagem, ela mesma uma representação. Para uma leitura mais atenta, entretanto, esse trabalho em camadas disfarça sua existência como tal, pois entre o chamado núcleo básico da imitação e o “mimema”, o ser imitante, não há diferenças nem opacidades, impondo-se, antes, a discursividade do tipo ocorrência, como o definem os linguistas:

[...] o dia está claro, um céu azul, maravilhoso, ou um dia cinzento de chuva, não importa, também é maravilhoso, você pode fazer amor

com a mulher que ama, fazer um filho, pode escrever um livro, plantar uma árvore, deitar-se no sol, deitar-se na chuva, mas você não faz nada, nem ama, nem escreve, nem planta, você simplesmente desperdiça o dia, enfia o dia no lixo, você vai ao banco, conserta a torneira, fala com o contador, você se irrita com o telefone que não funciona direito, joga o dia no lixo, e às cinco horas da tarde, pum, morre. Ninguém te avisou que aquele era o último dia. (MELO, 1998, p. 180-181)

Assim, a realidade e a literatura não têm separação, mas se confundem no decorrer da existência do humano, assim como o julgaram José Guber e Fúlvia Melissa. Escrever sobre um crime no qual o assassino se serviria de uma serpente para dar cabo a sua vítima é a mesma coisa que, no interior da fábula, matar o marido, dentro de um esquema solicitado pela tradição do romance policial. Escrever e fazer são a mesma coisa, pois. O que dá a esse romance acentuado caráter de evento, um fato linguístico, um longo ato de fala, performativo, não constativo, nos termos de Austin. As citações, tão a gosto dos modernos, perdem a função heurística de delimitar um terreno, o literário, mas entram no jogo da escrita da narrativa como uma espécie de motor de dispersão da própria narrativa que se julga construir. Na verdade, o ato de “escrever um livro” ou — para continuar a usar as expressões usadas pelo narrador — de “plantar uma árvore” é, entre tantos outros atos, igual ao de “consertar a torneira” da pia ou morrer no fim do dia. As ações se coordenam. E, no texto de Patrícia Melo, se coordenam sintaticamente, de modo a simboli-

zar, por esse processo de escrita, que o curso das ações — as que o narrador vive e conta, por um lado, e aquelas sobre as quais ele reflete, por outro — *se dá na mesma ocorrência de linguagem*, tentando desfazer a representação que se oculta por trás dessas ações. Nada há, portanto, de desigual ou de subordinado, porque não há núcleos que se coloquem em patamares distintos, nem na sintaxe nem na disposição das ações das personagens: as ações, enfim, não se hierarquizam, no máximo se confundem. Nada depende de nada, assim como a novelística policial brasileira busca, por esse princípio, tornar-se independente, tanto no espírito quanto na letra, da sua matriz estrangeira.

Completando o raciocínio, a linguagem usada para compor o romance não pode ser avaliada em função do estabelecimento de uma especialização discursiva, de uma diferença da linguagem usada na vida diária. Como diz Fernando Pessoa em “Liberdade”, um de seus poemas, “O sol doira / sem literatura” ou “Livros são papéis pintados com tinta”. Se o sol doira sem literatura — “mas você não faz nada, nem ama, nem escreve, nem planta, você simplesmente desperdiça o dia”, diz Guber —, a relação entre o livro e a vida é de mera transparência, sem obstáculos e opacidades: uma maneira, portanto, de *nomear*. Patrícia Melo, nessa sintonia involuntária com o poeta português, parece dizer que o crime não compensa; mas o diz não por estar movida por qualquer sentimento de repulsa pelo crime ou por puro moralismo cristão, e sim porque colocar um crime no centro de uma narrativa policial — que é o esperado pelo senso comum em qualquer narrativa de detetive — não vale as páginas que se escrevem e se leem. Vence, pois, a fraude, o engano, a mentira.

Referências

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. Tradução: José Lino Grünewald et alii. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 269-273.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance (Sobre a metodologia do estudo do romance). In: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini et alii. São Paulo: Hucitec; Fundação para o Desenvolvimento da Unesp, 1988. p. 397-428.

MELO, Patrícia. *Elogio da mentira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PELLEGRINI, Tânia. Claro enigma: a narrativa policial brasileira e a violência urbana. In: PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008. p. 137-175.

SANT'ANNA, André. A lei. In: SANT'ANNA André. *Sexo e amizade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 34-44.

SOUZA, Eneida Maria de. Jeitos do Brasil. In: SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007. p. 139-151.

SUASSUNA, Ariano. Um autor sem medo do adjetivo. *Língua Portuguesa*. São Paulo: Segmento, ano II, nº 21, jul. 2007, 14-19.

Artigo recebido em 17/11/2010 e aprovado em 15/12/2010.

