

ASSASSINOS

LOQUAZES – OU: DA ARTE DE MATAR COM ARTE*

Jorge Bastos da Silva
Universidade do Porto

RESUMO:

Este artigo faz referência a um conjunto de obras narrativas dos séculos XX e XXI, de várias literaturas, que constituem virtualmente um subgénero literário autónomo – articulável com o subgénero do romance policial mas, sob aspectos determinantes, o seu reverso – desenvolvendo-se sobre duas ideias fundamentais: são obras que apresentam o tema do assassinio num regime de narração autodiegética, no qual não importa descobrir *quem* é o assassino mas reconhecer a *(ir)racionalidade* dos seus actos como que a partir de dentro; e figuram a estranha sedução do homicídio pela sua associação à experiência estética (o assassinio como *forma de arte*). Entre os autores relevantes encontram-se Cela, Camus, Nabokov, Burgess, Edna O'Brien, Bret Easton Ellis e José Prata.

ABSTRACT:

This article refers to a number of works of fiction published in the twentieth and twenty-first centuries, from different national literatures, which virtually constitute a specific subgenre – connected to the subgenre of the detective novel but its opposite in significant ways – structured upon two basic ideas: such works focus on the topic of murder by presenting it through the perspective of the killer, so that what matters is not establishing the identity of the murderer but exploring the *(ir)rationality* of his/her actions, as it were, from the inside; and they represent the uncannily seductive power of murder by associating it with the experience of art (murder as one of the fine arts). Cela, Camus, Nabokov, Burgess, Edna O'Brien, Bret Easton Ellis and José Prata are among the relevant authors.

PALAVRAS-CHAVE:

romance contemporâneo,
policial, assassino, crime,
arte como metáfora,
realismo, género literário,
mal, loucura, violência
na literatura

>>

KEY WORDS:

contemporary novel,
detective novel, murderer,
crime, art as metaphor,
realism, genre, evil,
insanity, violence in
literature

Murder is as fashionable a crime as a man can be guilty of.

John Gay, *The Beggar's Opera*

Todos os crimes são crimes perfeitos. A verdade é a reposição permanente de enigmas.

Herberto Helder, *Photomaton & Vox*

146>147

1. No romance de Graham Greene *A Burnt-Out Case*, certa personagem, confrontada com a sinceridade de outra, observa: "It's odd that you admit all this to me[.] People are more cautious with me as a rule. Except that I remember once there was a murderer – he talked as much as you". E o interlocutor arrisca uma conjectura: "Perhaps it's the mark of a murderer, loquacity" (Greene, 1970: 121). As típicas confissões de culpa dos assassinos, no final dos policiais clássicos, quando nem sempre há provas concludentes da sua culpa, são talvez um sinal dessa propensão. Mas aqui pretendemos deter-nos sobre uma ainda mais profusa, e estruturante, loquacidade: a dos assassinos ficcionais cujo discurso constitui a totalidade de uma narrativa literária de temática criminal (ou quase a totalidade, na medida em que pode intervir a figura de um "editor"). Assim, neste estudo faremos referência a um conjunto de obras narrativas dos séculos XX e XXI, de várias línguas e literaturas, que configuram virtualmente um subgénero literário autónomo – subordinado ao género romance –, articulável com o subgénero do romance policial mas, sob aspectos determinantes, o seu reverso. Entre os textos relevantes encontram-se os seguintes: *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro (1914); *Der Steppenwolf*, de Hermann Hesse (1927); *The Postman Always Rings Twice*, de James M. Cain (1934); *La Familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela (1942); *L'Etranger*, de Albert Camus (1942); *Lolita*, de Vladimir Nabokov (1955); *A Clockwork Orange*, de Anthony Burgess (1962); *An American Dream*, de Norman Mailer (1965); *The Collected Works of Billy the Kid*, de Michael Ondaatje (1970); *Johnny I Hardly Knew You*, de Edna O'Brien (1977); *Deadeye Dick*, de Kurt

Vonnegut, Jr. (1982); *Beltenebros*, de Antonio Muñoz Molina (1989); *Abaelards Liebe*, de Luise Rinser (1991); *American Psycho*, de Bret Easton Ellis (1991); *El Estrangulador*, de Manuel Vázquez Montalbán (1994); *Diario de un Killer Sentimental*, de Luis Sepúlveda (1996); *The Gun Seller*, de Hugh Laurie (1996); *Exquisite Corpse*, de Poppy Z. Brite (1996); *Kill Kill Faster Faster*, de Joel Rose (1997); *Os Coxos Dançam Sozinhos*, de José Prata (2002); *És Meu!*, de Rita Ferro (2003); *Esecuzione*, de Romana Petri (2005); *Matei um Homem*, de Alexandra Carita (2007); e *Os Parricidas*, de Luís Novais (2009).

Sendo de supor que a lista está longe de ser exaustiva, é desde já de assinalar a disseminação internacional desta temática. Num ensaio intitulado "On Murder Considered as One of the Fine Arts", publicado em 1827 no *Blackwood's Magazine*, Thomas De Quincey presumia que "The 17th and 18th centuries, together with so much of the 19th as we have yet seen, jointly compose the Augustan age of murder" (De Quincey, 2009: 24). A julgar, porém, pela concentração, na literatura do nosso tempo, de assassinos e assassinatos, podemos talvez dizer que os séculos XX e XXI têm ainda conseguido suplantar aqueles.

>>

2. O subgénero delineado por aquelas obras, que podemos designar como *romances de assassinos*, tem, pois, como característica fundamental o apresentar-se dominado pela perspectiva do criminoso, que informa a narrativa com um discurso que se supõe dito ou escrito, ou ainda com os seus pensamentos, sondados por meio de processos de focalização interna. O romance de assassino subordina-se ao paradigma do romance porque se constrói como uma narrativa longa apostada na exploração do realismo psicológico e porque, tipicamente, sendo o testemunho de uma consciência alienada, não dispensa apontamentos de individualização das personagens e de concretização da acção, dos seus tempos e dos seus lugares, apontamentos que muitas vezes operam eles próprios como denunciadores da natureza perturbada da perspectiva do narrador-protagonista (pela notação do con-

creto quotidiano percebe-se que a personagem central vai perdendo a noção exacta de onde está, do transcurso temporal, da fronteira entre a sua identidade e a dos outros, etc.). No caso dos assassinos profissionais, ressalta a indiferença perante as normas sociomoraes, quando não a assunção de um código de conduta que rompe com a ordem da sociedade. Deste modo, o romance de assassino cultiva uma forma de realismo psicológico que é paradoxal, pois a representação credível das experiências e mundividências dos seus protagonistas obrigam-no a atender a um inverosímil que é verosímil porque afecto a uma personalidade e a uma conduta perversas, resida tal perversão na psicose ou numa espécie de contramoralidade, de moralidade invertida. No fundo, quanto a este aspecto o romance de assassino encontra-se com outras representações do mal e da insanidade na literatura, de muitos tempos e lugares (lembramos Macbeth, o Satanás do *Paradise Lost* de Milton, Maximin no *Tyrannick Love* de Dryden, Raskolnikov no *Crime e Castigo* de Dostoievski).¹

O romance de assassino parte do criminoso, ao contrário do policial, que o busca, e tem mesmo o criminoso, no papel de narrador autodiegético, como consciência dominante do universo imaginativo. Neste quadro, a questão da verosimilhança equaciona-se no plano da deformação ostensiva do real, da constituição de perspectivas insanas, aberrantes, alheias à lógica comum dos entendimentos do mundo. Encontrando-se uma espécie de realismo na distorção do real – que pode sempre ser interpretada como uma sua interpelação crítica, claro está –, as narrativas deste tipo podem apresentar-se como irreduzíveis ao juízo moral explícito: tacitamente, a perspectiva do homicida vale tanto como a da sociedade que o condena (ou que ele condena); os romances de assassinos não são pura e simplesmente confissões, uma vez que nem sempre existe o reconhecimento da culpa ou sequer a necessidade de admitir perante outrem os próprios actos para suportar a verosimilhança do discurso da obra – na medida em que o monólogo interior é recurso suficiente para a composição de uma narrativa deste tipo.²

O paradigma indiciário informador do romance policial subentende um mundo dotado de racionalidade, e portanto inteligível e previsível, caracterizado pela estabilidade dos nexos de causa e efeito. É essa estabilidade que permite inferir dos efeitos as respectivas causas explicativas, *deduzir* do conhecimento daqueles nexos que a certo dado subjaz um outro dado igualmente certo: reconstitui-se o crime pela leitura de indícios, identifica-se o criminoso a partir de pistas, reconhecem-se nele as motivações do crime. No romance de assassino, construído num regime de narração autodiegética, não é pressuposto esse tipo de racionalidade do real. Aqui não interessa descobrir quem é o criminoso, contando com um mundo que se compreende, mas conhecer a (ir)racionalidade dos seus actos como que a partir de dentro, por psico-análise. Se detective há que importe, esse detective é o leitor, que busca sentidos para os actos do assassino.

>>

Decerto porque nesses casos há maior tensão romanesca, estas obras não se debruçam, de uma maneira geral, sobre personagens que fortuita ou casualmente cometem um crime, mas sobre assassinos profissionais ou sobre personagens cujos crimes são pensados, planeados, apreciados reflexivamente depois de cometidos, cumulados de ressonâncias literárias, históricas ou religiosas. Para estas personagens, o homicídio não é um acaso, é um modo de vida ou um acontecimento crucial no modo de entenderem as suas vidas.

3. O romance de assassino tem alguns traços temáticos secundários. Em muitos casos, o homicídio aparece associado à questão sexual, seja nas motivações (aspectos da vida passada do criminoso), seja no *modus operandi*. Com frequência, no contexto social encontra-se a vivência da guerra, com maior ou menor destaque, ou encontram-se conflitos familiares graves, nomeadamente com os pais. Há, pois, um pano de fundo de violência. Muito ocasionalmente, os assassinos praticam actos de sadismo sobre animais. Não raro, o romance de assassino explora o moti-

vo do *Doppelgänger*. O traço secundário mais relevante, todavia, prende-se com a opção de figurar a estranha sedução do homicídio pela sua associação à experiência estética (o assassinio como *forma de arte*). A ideia da morte como arte não é *de rigueur* – de *rigor mortis*... –, mas a sua recorrência é de facto assinalável, tornando-se uma metáfora determinante em vários exemplares do subgénero ao operar como dispositivo de auto-justificação.

4. É oportuno considerar, um a um, alguns exemplos de romances de assassinos. Ensaaiemos, em sinopses decerto apressadas, aproximações a sete casos, de entre os mais de vinte acima citados.

4.1. O corpo central de *La Familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela, é formado por um conjunto de cartas, em registo confessional e memorialístico, em que o protagonista, preso e arrependido das suas andanças, mas sobretudo resignado com a sua condenação à morte e como que entrevendo nela uma justiça superior, relata a sua vida de assassino. Em discurso directo, Pascual Duarte dá-nos conta da sua infância, das misérias da família, dos seus dois casamentos, das suas susceptibilidades, iras e violências. Daqui resulta a composição de uma personagem deveras complexa – um homem a um tempo sofredor e orgulhoso, sensível e agreste. Constrói-se um efeito de intimidade e mesmo de empatia com a personagem, que tão abertamente, tão ingenuamente se patenteia ao leitor. Gera-se uma certa compreensão, contudo não coincidente com qualquer tipo de absolvição (algo que não está, sequer, no horizonte do protagonista), e nesta mesma ambiguidade se jogam alguns dos efeitos cruciais do romance.

Pascual, um homem de natureza violenta mas dotado de profunda vulnerabilidade em matérias de relacionamento pessoal, é o autor de vários homicídios, entre os quais avulta o da própria mãe, que aliás é narrado duas vezes. Sobre a sucessão de acontecimentos que o levou a perpetrar tal acto reflecte ele da seguinte maneira:

Mucho me dio que pensar, en muchas veces, y aún ahora mismo si he de decir la verdad, el motivo de que a mi madre llegase a perderle la respeto, primero, y el cariño y las formas al andar de los años; mucho me dio que pensar, porque quería hacer un claro en la memoria que me dejase ver hacia qué tiempo dejó de ser una madre en mi corazón y hacia qué tiempo llegó después a convertírseme en un enemigo. En un enemigo rabioso, que no hay peor odio que el de la misma sangre; en un enemigo que me gastó toda la bilis, porque a nada se odia con más intensos bríos que a aquello a que uno se parece y uno llega a aborrecer el parecido. (Cela, 1977: 46)

O crescendo de emoções que leva à morte da mãe e a deliberação, a urgência do acto, são bem explorados na obra. A raiva acirrada pela má-convivência, uma fase de estranhamento e insociabilidade atravessada pelo protagonista, o prazer sentido no alimentar do ódio, o planejar da acção a partir do momento em que constata que “[...] al mal había que sangrarlo [...]” (*idem*: 129). E diz ainda, ele que acredita no destino:

Era algo fatal que había de venir y que venía, que yo había de causar y que no podía evitar aunque quisiera, porque me parecía imposible cambiar de opinión, volverme atrás, evitar lo que ahora daría una mano porque no hubiera ocurrido, pero que entonces gozaba en provocar con el mismo cálculo y la misma meditación por lo menos con los que un labrador emplearía para pensar en sus trigales. (*idem*: 129-130)

Verdadeiramente notáveis são as páginas em que o assassinio da mãe é narrado por Pascual como se de um acto impessoal se tratasse, duplamente impessoal até: a vítima é abstractamente designada por *o inimigo*, e é como se uma qualquer sobredeterminação presidisse ao acto de a matar, o exigisse, sobrepondo-se à própria obstinação do homicida:

Se mata sin pensar, bien probado lo tengo; a veces, sin querer. Se odia, se odia intensamente, ferozmente, y se abre la navaja, y con ella bien abierta se llega, descalzo, hasta la cama donde

>>

duerme el enemigo. Es de noche, pero por la ventana entra el claror de la luna; se ve bien. Sobre la cama está echado el muerto, el que va a ser el muerto. Uno lo mira, lo oye respirar; no se mueve, está quieto como si nada fuera a pasar. Como la alcoba es vieja, los muebles nos asustan con su crujir que puede despertarlo, que a lo mejor había de precipitar las puñaladas. El enemigo levanta un poco el embozo y se da la vuelta: sigue dormindo. Su cuerpo abulta mucho; la ropa engaña. Uno se acerca cautelosamente; lo toca con la mano con cuidado. Está dormido, bien dormido; ni se había de enterar...

Pero no se puede matar así; es de asesinos. Y uno piensa volver sobre sus pasos, desandar lo ya andado. No; no es posible. Todo está muy pensado; es un instante, un corto instante y después...

Pero tampoco es posible volverse atrás. El día llegará y en el día no podríamos aguantar su mirada, esa mirada que en nosotros se clavará aún sin creerlo.

Habrà que huir; que huir lejos del pueblo, donde nadie nos conozca, donde podamos empezar a odiar con odios nuevos. El odio tarda años en incubar; uno ya no es un niño y cuando el odio crezca y nos ahogue los pulsos, nuestra vida se irá. El corazón no albergará más hiel y ya estos brazos, sin fuerza, caerán... (*idem*: 88-89)

Nestas palavras é todo o percurso da vida de Pascual, da infância até ao cadafalso, que se condensa.

4.2. O romance de Edna O'Brien *Johnny I Hardly Knew You* é um dos poucos casos que têm uma mulher como protagonista.³ A obra compõe-se dos pensamentos de Nora quando está presa a aguardar julgamento. É, portanto, como na obra anterior, a narração autodiegética que predomina, mas o discurso, produto de uma consciência perturbada, é muito menos um legado de clarividência, como o de Pascual Duarte, do que uma contínua interrogação, sempre aberta, uma busca pelos recessos da memória e dos afectos, com Nora, para mais, desconcertada pela proximidade da audiência em tribunal:

Tomorrow I shall have to tell them. I shall have to stand in that court and tell them why I did it. But how can I tell them when I do not know why. How can I say we were happy as sandbirds, and also to stress my happiness would stand me in no good stead, and oh merciful God, I like life now that I am in the gravest danger of losing it. So I will try to tell them as best I can and perhaps ask them to fathom it, to piece it together. Do murderers do that? (O'Brien, 1978: 7)

Esta mulher de meia-idade tornou-se amante de Hart, um amigo do seu filho, e matou-o. Uma vez mais, a execução do acto aparece à memória como um momento de despersonalização, de semi-consciência, não sendo o sujeito plenamente responsável por ele: "It was as if it had been done in sleep except that I was awake. I know I was awake because our eyes met and oh such a dumb speechless stare did I get, and it spoke multitudes" (*idem*: 142).

À primeira vista, o assassinato do amante não faz qualquer sentido. A própria Nora diz, com a lucidez possível: "[...] killing him was an aberration. It was not a crime. He was the last person I wanted to kill. I wanted him alive for us, for happiness, for cuddles, for the few years before I began to fade" (*idem*: 69). Há, porém, a sugestão de que o que acontece a esta mulher é o resultado de toda uma vida de frustrações e conflitos emocionais com homens: com o marido, insensível, autoritário e violento; com o pai, que maltratava a mãe, tal como o marido a maltratava a ela, e que Nora chegara a desejar assassinar; com o filho, que ama verdadeiramente (chegando a contemplar a possibilidade do incesto) mas do qual o marido a apartara; com amantes que lhe proporcionavam satisfação passageira mas acabavam por deixar-lhe desilusão e despeito; e há mesmo um desconhecido que a tenta violar. Hart, pelo contrário, fá-la feliz e ela fá-lo feliz a ele, a ponto de decidirem viver juntos. Por isso, "[...] to kill him – loving him as I did – constituted the truest and most perfect of sacrifices" (*idem*: 31). E ao sacrificá-lo (ou ao sacrificar-se a si no acto de o matar) era a todos os homens que ela estava a matar,

>>

eram todas as amarguras que saíam vingadas: "It is true that I killed them, in killing him" (*idem*: 138-139).

Profissionalmente, Nora dedica-se ao restauro de pinturas antigas. Hart também se encontra ligado às artes – é actor. E na sua agonia de morte é à desfiguração do efebo que se assiste, percebida pela amante como um conjunto de revelações plásticas assombrosas, Lúcifer substituindo-se a S. João da Cruz no rosto do agonizante e reconhecendo-se aquele David visto em Florença, "[...] that stone gaze that speaks with an incomprehensible sorrow of man's passion, man's fear and man's murderousness" (*idem*: 139). A percepção artística é indissociável da contemplação da vítima. Mais, é no acto artístico – em rigor, não o acto de criar mas o de restaurar obras cujo colorido o tempo corrompeu – que o homicídio encontra o seu contraponto e que a culpa encontra o seu refúgio:

It was before they got me that was worse. For ten days I foxed them. I would repeat the rigmarole to myself, the one I had repeated to his colleagues how we were together, how he felt a fit coming on and how I went to the chemist's to get the right medicines. How I came back and gave them to him. How he fell asleep. How I crept out so as not to disturb him. How he must have died in his sleep. They believed me. I then hoofed off to another part of Scotland, said my work took me there, to a castle. My work was to restore pictures. Galling. To think that I could bring a cheek back to life, give it its due of paint or turpentine, rub life-likeness into it, make it seem to breathe again, to think that I could take a ravelled sleeve and make it whole again, the very same as if I'd stitched it, and not only that, but the canvas itself might be falling apart, riddled with holes and I could take it and piece it together. I find it bizarre. As he died the colour in his cheeks came and went like dye. (*idem*: 27)

O jogo de palavras construído entre "die" e "dye", de forma porventura demasiado óbvia, reforça a associação da arte ao homicídio. E é como o restauro de uma memória desbotada que se faz o curso do romance, entre o saber a protagonista que tal-

vez só ela possa reparar a tela danificada e a relutância em aceitar que foi ela quem a teceu desde sempre, com a sua vontade e os seus fantasmas.

4.3. A figura central de *L'Etranger*, Meursault, tem uma sensibilidade singular e uma existência muito próxima da misantropia. O protagonista do romance de Albert Camus mata um homem com o qual esteve envolvido em confrontos, em torno de uma história sórdida que pouco mais que um acaso fizera de sua conta. O crime não implica qualquer tipo de premeditação, nem sequer intenção propriamente dita, é antes o produto de certa contingência ambiental:

>>

La brûlure du soleil gagnait mes joues et j'ai senti des gouttes de sueur s'amasser dans mes sourcils. C'était le même soleil que le jour où j'avais enterré maman et, comme alors, le front surtout me faisait mal et toutes ses veines battaient ensemble sous la peau. A cause de cette brûlure que je ne pouvais plus supporter, j'ai fait un mouvement en avant. [...] Et cette fois, sans se soulever, l'Arabe a tiré son couteau qu'il m'a présenté dans le soleil. La lumière a giclé sur l'acier et c'était comme une longue lame étincelante qui m'atteignait au front. Au même instant, la sueur amassée dans mes sourcils a coulé d'un coup sur les paupières et les a recouvertes d'un voile tiède et épais. Mes yeux étaient aveuglés derrière ce rideau de larmes et de sel. Je ne sentais plus que les cymbales du soleil sur mon front et, indistinctement, le glaive éclatant jailli du couteau toujours en face de moi. Cette épée brûlante rongait mes cils et fouillait mes yeux douloureux. C'est alors que tout a vacillé. La mer a charrié un souffle épais et ardent. Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu. Tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver. La gâchette a cédé, j'ai touché le ventre poli de la crosse et c'est là, dans le bruit à la fois sec et assourdissant, que tout a commencé. (Camus, 1994: 94-95)

Deste modo, Meursault mata o árabe por pura pressão dos elementos, por reacção sensitiva, orgânica, ao meio físico. Uma vez preso, explica ao seu defensor oficioso: "[...] j'avais une

nature telle que mes besoins physiques dérangent souvent mes sentiments” (*idem*: 102). Daí que a questão do arrependimento se lhe ponha também em termos particulares: “Je ne regrettais pas beaucoup mon acte. [...] J’aurais voulu essayer de lui expliquer cordialement [ao procurador], presque avec affection, que je n’avais jamais pu regretter vraiment quelque chose. J’étais toujours pris par ce qui allait arriver, par aujourd’hui ou par demain” (*idem*: 154-155).

156>157

Com esta atitude imediatista, amoral, funcional perante a existência, Meursault nunca deixa de ser uma figura incompreendida e distante — esse estrangeiro cuja desadaptação o título desde logo sugere; esse “que morre só” insinuado no próprio nome. Aliás, o seu carácter é taciturno ao ponto de dar aos outros uma impressão de insensibilidade (impressão essa que torna verosímil, em tribunal, que o seu acto seja entendido como um homicídio premeditado). É com certo enfado que ele atravessa as relações humanas, ou antes, com íntima reserva, uma espécie de intangibilidade, uma quase indiferença que é na verdade um desprendimento face ao seu destino, mais do que face aos outros. E é por isso que ele confessa, tão aberta e innocentemente, que matara “à cause du soleil” (*idem*: 158).

Mais do que em qualquer outra das obras aqui estudadas, nesta retrata-se a experiência do cárcere: a rotina do estabelecimento prisional, a necessidade de matar o tempo, o hábito (inconsciente) de falar sozinho e em voz alta; acresce-se o próprio julgamento. Uma vez proferida a sentença, expõe-se a forma como o prisioneiro lida com a perspectiva da guilhotina. A relativa letargia e a indiferença de Meursault cedem lugar a uma nova consciência reflexiva — de si e dos outros, dos próprios mecanismos sociais — e mesmo a uma aspiração de reforma do sistema judiciário: o desejo de escapar à execução, de que o sistema comportasse um qualquer mecanismo de esperança para o sentenciado (cf. *idem*: 168-170). À falta deste elemento de esperança, porém, Meursault alcança uma espécie de consolação negativa na verdade kafkiana de que “Les autres

aussi, on les condamnerait un jour” (*idem*: 184). É um sentimento rente à consciência da insignificância de todos os indivíduos, da precariedade (absurda?) da sua existência, que os iguala na partilha de um destino indiferenciado e arbitrário. Na constatação ou aceitação desta uniformidade do destino da espécie – que transfere os problemas da responsabilidade individual e da justiça para um plano superior, verdadeiramente existencial – encontra o protagonista certa reparação (irónica, obviamente), porventura a remissão possível, e assim se vê resgatado da sua condição de estrangeiro.

>>

4.4. O romance de Vladimir Nabokov, *Lolita*, faz-se, como o de O’Brien, da introspecção de um criminoso à espera de julgamento. O protagonista ostenta o nome de Humbert Humbert, em cujo aspecto solipsístico não deixa, desde logo, de ser pressentido um traço de carácter. Humbert não esconde as facetas psicóticas da sua personalidade, afectada por “[...] melancholia and a sense of insufferable oppression [...]” (Nabokov, 1995: 34), antes deixa um testemunho das suas obsessões, como que para exorcisá-las, fazendo da confissão um paliativo do remorso:

Unless it can be proven to me – to me as I am now, today, with my heart and my beard, and my putrefaction – that in the infinite run it does not matter a jot that a North-American girl-child named Dolores Haze had been deprived of her childhood by a maniac, unless this can be proven (and if it can, then life is a joke), I see nothing for the treatment of my misery but the melancholy and very local palliative of articulate art. (*idem*: 283)

Esta Dolores, a Lolita do título, é uma jovem pela qual Humbert se apaixona e com a qual vagueia de localidade em localidade, envolvendo-a numa série de cumplicidades sexuais. Lolita, porém, mais do que uma rapariga específica, corresponde a um tipo estético-literário que Humbert construiu – ele que é poeta – a partir de leituras e de uma vivência de amor juvenil

imperfeitamente consumado. “The gentle and dreamy regions through which I crept were the patrimonies of poets – *not* crime’s prowling ground” (*idem*: 131), diz a propósito de um episódio em que se aproveitou de Lolita, adormecida depois de a drogar. E o carácter irreal, ficcional, da amada na perspectiva do amante transparece de forma ainda mais clara neste outro passo: “What I had madly possessed was not she, but my own creation, another, fanciful Lolita – perhaps, more than real Lolita; overlapping, encasing her; floating between me and her, and having no will, no consciousness – indeed, no life of her own» (*idem*: 62).

De acordo com o narrador, certas raparigas, entre os nove e os catorze anos de idade, possuem uma natureza não humana mas demoníaca, reconhecível como tal apenas a alguns homens adultos, e em regra entradotes, por uma intuição misteriosa: “You have to be an artist and a madman, a creature of infinite melancholy, [...] in order to discern at once [...] the little deadly demon among the wholesome children [...]” (*idem*, 17). Em todo o caso, esta percepção fantasiosa da sua relação com Lolita não obsta a que o narrador tenha consciência da ilicitude dessa mesma relação – consciência que o leva, aliás, a evocar casos em que o amor entre homem adulto e mulher criança é conhecido e/ou permitido, dando exemplos que vão de Petrarca e Dante aos costumes de certas províncias indianas (cf. *idem*: 19) –, tal como não o impede de estar ciente de certos aspectos legais da sua situação (cf. *idem*: 171-173).

Por outro lado, Lolita identifica-se, na mente do narrador, com uma amante da adolescência irremediavelmente perdida: “[...] in a certain magic and fateful way Lolita began with Annabel” (*idem*: 14; cf. 13-15, 39-40). Uma relação motiva e justifica a outra, como se a memória e a imaginação projectassem sobre o presente uma sombra do passado. Não por acaso, a amada da juventude chama-se Annabel Lee, como a saudosa figura do poema de Edgar Allan Poe.

A ideia de homicídio está presente nos pensamentos

mais secretos de Humbert, contudo sempre minada por um sentimento profundo de impotência:

Incidentally: if I ever commit a serious murder... Mark the "if". The urge should be something more than the kind of thing that happened to me with Valeria. Carefully mark that *then* I was rather inept. If and when you wish to sizzle me to death, remember that only a spell of insanity could ever give me the simple energy to be a brute (all this amended, perhaps). Sometimes I attempt to kill in my dreams. But do you know what happens? For instance I hold a gun. For instance I aim at a bland, quietly interested enemy. Oh, I press the trigger all right, but one bullet after another feebly drops on the floor from the sheepish muzzle. In those dreams, my only thought is to conceal the fiasco from my foe, who is slowly growing annoyed. (*idem*: 47)

>>

Há nisto uma certa antecipação da bizarra cena que se irá passar com Clare Quilty, o homem que Humbert efectivamente acaba por matar.

Quilty é um escritor decadente, tanto do ponto de vista moral como físico, e quase sexualmente impotente. O seu currículo literário resume-o ele mesmo desta forma: "I am a playwright. I have written tragedies, comedies, fantasies. I have made private movies out of *Justine* and other eighteenth-century sexcapades. I'm the author of fifty-two successful scenarios" (*idem*: 298). Como Humbert, Quilty aprecia jovens raparigas, e é com ele que Lolita escapa ao padrasto para andar, de novo, de terra em terra, de quarto alugado em quarto alugado. Por outras palavras, Quilty é um duplo do narrador.

Quando Humbert anda à procura de Quilty para o matar, a pulsão assassina, a impaciência da vingança, vai crescendo, gerando-se uma relação tátil, nervosa, quase sensual com a própria arma: "Push the magazine into the butt. Press home until you hear or feel the magazine catch engage. Delightfully snug. Capacity: eight cartridges. Full Blued. Aching to be discharged" (*idem*: 292). Depois, quando finalmente o homicida

localiza a futura vítima, o assassinio de Quilty é uma verdadeira execução em forma, não lhe faltando a confissão, escrita por Humbert para ele ler, que é uma paródia do poema de T. S. Eliot *Ash-Wednesday*. Quilty morre, soltando tiradas teatrais a cada tiro que o fere (cf. *idem*: 302-305), enquanto, mesmo no momento culminar da execução, a consciência do algoz parece sofrer um certo tipo de turvação:

I may have lost contact with reality for a second or two – oh, nothing of the I-just-blacked-out sort that your common criminal enacts; on the contrary, I want to stress the fact that I was responsible for every shed drop of his bubbleblood; but a kind of momentary shift occurred as if I were in the connubial bedroom, and Charlotte were sick in bed. (*idem*: 304)

O assassino deixar-se-á capturar pela polícia (nada faz, aliás, para não ser preso; pelo contrário, infringe o código da estrada de uma maneira escandalosa), não sem que antes tenha interpretado a sua conduta como a de uma personagem num drama, como que afirmando a inelutabilidade do desígnio que realizou e remetendo toda a responsabilidade para o dramaturgo: “This, I said to myself, was the end of the ingenious play staged for me by Quilty” (*idem*: 305). O autor, afinal, torna-se personagem; o assassino é invenção da sua vítima.

4.5. O psicopata americano do romance de Bret Easton Ellis é Patrick Bateman, vindo de uma família muito rica (com a qual não se dá), com a mãe internada num hospital psiquiátrico, licenciado por Harvard, corretor em Wall Street, que trabalha porque quer integrar-se mas que secretamente se debate com uma compulsão para paroxismos de violência sádica e com o problema de ninguém à sua volta reconhecer o seu verdadeiro caráter de assassino em série. É frequente Bateman revelar a outros a psicose que o afecta, ora em tom de aviso e confissão, ora em tom de ameaça. “I’m a fucking evil psychopath”, diz à namorada, quando ela insiste vê-lo como “the boy next door” (Ellis, 1991: 20). A

uma mulher chinesa de uma lavanderia que não fala inglês diz: "If-you-don't-shut-your-fucking-mouth-I-will-kill-you-are-you-understanding-me?" (*idem*: 82). De novo à namorada, declara de passagem que matou dois rapazes negros no metropolitano: "I say all of this staring straight at Evelyn, enunciating precisely, trying to explain myself, and she opens her mouth and I finally expect her to acknowledge my character" (*idem*: 121) – mas ela não lhe presta atenção. O tema repete-se. Ninguém o escuta (cf. *idem*: 141, 206, 216, 338). Na prática, Bateman passa boa parte do romance a exprimir o desejo de matar e a confessar homicídios, mas essas tentativas de se fazer conhecido permanecem despercebidas no ambiente de incomunicabilidade profunda em que vive. Tal incomunicabilidade prevalece entre os *yuppies* que andam de *walkman* nos ouvidos, cínicos, encerrados sobre si mesmos, obcecados com o consumo ostensivo de boas marcas, seja no aprumo do vestuário e do calçado, seja no degustar de bons vinhos nos restaurantes da moda. E a mesma incomunicabilidade resulta do embotamento da consciência moral que predomina na sociedade representada. Desde o início, a Nova Iorque da obra é marcada por personagens com comportamentos obsessivos, neuróticas, frenéticas, alienadas, e por violência generalizada, que se reflecte nas notícias da imprensa (cf. *idem*: 4). Significativamente, não é o protagonista mas uma outra personagem quem, em jeito de humor negro entre amigos, coloca a questão: "If all of your friends are morons is it a felony, a misdemeanor or an act of God if you blow their fucking heads off with a thirty-eight magnum?" (*idem*: 35). O próprio Bateman é dado a ler biografias de assassinos e a falar sobre eles (cf. *idem*: 92, 153). O mundo, por seu lado, sofre com a fome, o terrorismo, o *apartheid*, a instabilidade política internacional (cf. *idem*: 15). E os programas televisivos mencionados têm por temas a tortura de mulheres, o assassinato de bebés, os nazis e os campos de concentração, os ataques de tubarões, OVNI's que matam, um novo desporto chamado *dwarf tossing*, a iminência de uma guerra nuclear – e o autismo.

>>

American Psycho relata a história de Bateman não apenas na primeira pessoa mas no tempo presente, o que lhe dá uma imediatidade reforçada. A obra oferece um discurso absolutamente sincero, sem destinatário, sem público – o discurso de uma consciência autenticamente percebida na sua experiência vivencial. Essa experiência não é senão um percurso de alucinações e angústias, de actos de crueldade gratuita, no sentido em que não lhe assiste qualquer conformação moral ou pragmática, onde sobressai a arbitrariedade do designio homicida, a sua absoluta dependência de uma vontade individual que não conhece restrições, a sua absoluta idiossincrasia: “This is simply how the world, *my* world, moves” (*idem*: 77). Consumidor de filmes violentos e pornográficos, Bateman percepçiona os seus crimes como filmes e chega a gravá-los, obtendo gratificação sexual daquilo que em certo ponto designa por “[...] a hardcore montage” (*idem*: 303).

O comportamento perverso de Bateman prende-se não somente com uma suposta visão de artista mas com um problema de sociabilidade. Deparando-se com o mendigo negro, que se queixa de ter fome, esfaqueia-o repetida e barbaramente com uma lucidez e uma deliberação gélidas, tendo contudo cuidado para não o matar. Fere-o no rosto, nas mãos e no estômago, e arranca-lhe os olhos. Ao afastar-se, o estado de espírito de Bateman é de celebração, de triunfo. Mas o mais notável é a passagem de uma atitude de completa distanciação – “I don’t have anything in common with you”, começa por dizer ao mendigo (*idem*: 131) – para, depois do ataque, a assunção pelo criminoso da conduta que, no seu entender, o mendigo teria: sentindo fome, vai a um McDonald’s próximo beber um batido de baunilha (cf. *idem*: 131-132).

Como se percebe pela insistência do protagonista em evidenciar aos outros a sua personalidade psicótica, o problema de sociabilidade é um problema de identidade. Bethany, uma antiga namorada que Bateman acaba também por matar, pergunta-lhe: “Are you seeing anyone, Patrick?”. Bateman esquiva-se ao sentido

da pergunta, dando uma resposta que contudo, num outro plano de interpretação, é significativa: "No, I'm not really, [...] I mean, does anyone really *see* anyone? Does anyone really *see* anyone else? Did *you* ever see *me*?" (*idem*: 238). O problema da comunicação afigura-se, no fundo, um problema de inteligibilidade, até de si para si mesmo. Sobre a secretária, observa: "She shrugs and nods after I say something about forms of anxiety. It's as if her mind is having a hard time communicating with her mouth, as if she is searching for a rational analysis of who I am, which is, of course, an impossibility: there ... is ... no ... key" (*idem*: 264). Não havendo uma chave, sequer de si para si próprio, resta a percepção do eu como um ser humano *manqué*, destituído da compreensão dos seus actos e da sua mente – um esquizofrénico, como desde o início se suspeita que ele é (cf. *idem*: 29-30). Numa outra conversa com a secretária, a auto-análise do apagamento moral de si redundava num relativismo que o autoriza a repercutir na pessoa de outrem a dor de si que o angustia:

>>

... there is an idea of a Patrick Bateman, some kind of abstraction, but there is no real me, only an entity, something illusory, and though I can hide my cold gaze and you can shake my hand and feel flesh gripping yours and maybe you can even sense our lifestyles are probably comparable: *I simply am not there*. It is hard for me to make sense on any given level. Myself is fabricated, an aberration. I am a noncontingent human being. [...] There are no more barriers to cross. All I have in common with the uncontrollable and the insane, the vicious and the evil, all the mayhem I have caused and my utter indifference toward it, I have now surpassed. I still, though, hold on to one single bleak truth: no one is safe, nothing is redeemed. Yet I am blameless. Each model of human behavior must be assumed to have some validity. Is evil something you are? Or is it something you do? My pain is constant and sharp and I do not hope for a better world for anyone. In fact I want my pain to be inflicted on others. I want no one to escape. But even after admitting this – and I have, countless times, in just about every act I've committed – and coming face-to-face

with these truths, there is no catharsis. I gain no deeper knowledge about myself, no new understanding can be extracted from my telling. There has been no reason for me to tell you any of this. This confession has meant *nothing*....
(*idem*: 376-377)

Porém, num momento de franca perturbação, em que Bateman cozinha e come uma vítima esquartejada, assoma a consciência daquilo que pode ser a motivação profunda da sua conduta, a razão que noutras alturas lhe escapa: "I just want to be loved", soluça, amargurado (*idem*: 345).

164>165

4.6. Um romance como o de Nabokov – e com ele poderiam ser citados os de Hesse e Vázquez Montalbán – interpela o âmagos não só da existência emocional mas também da memória cultural dos homens do nosso tempo. Nas mãos de Anthony Burgess, o romance de assassino passa a comportar uma visão de carácter utópico – ou, mais precisamente, de carácter distópico –, uma visão projectada para o futuro, geradora no leitor de um efeito de estranhamento que aliás é largamente suportado pelo experimentalismo estilístico que dá corpo à obra. Num jargão engenhoso, mescla das línguas dominantes nos dois blocos político-militares da Guerra Fria, o inglês e o russo, *A Clockwork Orange* conta a história de Alex e da sua vida de marginal.

No início da narrativa, Alex tem quinze anos de idade, vive com os pais, embora tenha já passado por casas de correcção, e é dado a uma violência que se pode qualificar de gratuita, por nem sempre se apresentar ligada a qualquer motivação material ou a desejos de gratificação sexual, ainda que não lhe falte uma dimensão estética. Alex emparceira com um grupo de companheiros e com eles entrega-se aos desmandos mais arbitrários, que no seu caso pessoal se associam à música. A fruição da música clássica provoca nele um enlevo que não é alheio ao desejo de violência extrema (cf. Burgess, 1978: 28-30). É ao som de Beethoven que viola duas raparigas muito novas, ou que perpetra algo muito próximo de uma violação (cf. 38-39).

Quando a sua liderança é contestada pelos demais membros do gangue, é ao ouvir por acaso a música de Beethoven que Alex se dispõe a agir, por meio da sua faca, para reafirmar a sua supremacia dentro do bando (cf. *idem*: 44). A música proporciona-lhe uma exaltação, uma euforia, que o faz sentir-se Deus – um Deus autoritário e sádico: “Music always sort of sharpened me up, O my brothers, and made me like feel like old Bog himself, ready to make with the old donner and blitzen and have vecks and ptitsas creeching away in my ha ha power” (35-36). No decurso de um assalto a uma residência, como que por acaso, é brandindo um busto de Beethoven que Alex mata uma mulher idosa (cf. *idem*: 50-52).

>>

Dois anos volvidos – de catorze a que foi condenado por aquele crime –, Alex está preso, mas de forma alguma redimido. O capelão da cadeia encarrega-o de ler passos da Bíblia ao som de música – e Alex fá-lo imaginando-se um dos crucificadores de Cristo (cf. *idem*: 64). Mais tarde, espanca outro preso até à morte, experienciando a circunstância num delírio que constitui uma espécie de êxtase musical (cf. *idem*: 71-72).

Para efectuar a reconversão de Alex à sociedade, é colocada a hipótese de o submeter à Técnica de Ludovico. Este tratamento correcional, destinado a erradicar a criminalidade, consiste na aplicação de injeções e no visionamento de filmes pejados de cenas de brutalidade, com o objectivo de provocar um intenso reflexo de repulsa pela violência (cf. *idem*: 77-101). O visionamento desses filmes torna-se insuportável quando num deles surge a música de Beethoven, o que deixa Alex revoltado por achar que o compositor está a ser objecto de uma injustiça (cf. *idem*: 90-91). De facto, desintoxicar Alex dos seus delírios de violência implicará desintoxicá-lo da sua relação exacerbada com a música. Mas o problema é que Alex é sujeito a um condicionamento orgânico, não a uma genuína conversão moral. O processo suscita, assim, uma questão importante. Se a natureza do mal é, porventura, insondável (“Is it some devil that crawls inside you?”, pergunta o funcionário da Justiça

encarregado de acompanhar o jovem meliante [*idem*: 33]), a Técnica de Ludovico priva os seus pacientes da capacidade de fazer escolhas éticas, como assinala o capelão (cf. *idem*: 76-77, 99); e, ao privá-los dessa capacidade, transforma-os em outra coisa que não seres humanos, diz um escritor que em tempos foi vítima do bando do protagonista (cf. *idem*: 122). O próprio Alex interroga os médicos acerca da sua condição: "Where do I come into all this? Am I like just some animal or dog? [...] Am I just to be like a clockwork orange?" (*idem*: 100). Ironicamente, o argumento ético do sacerdote e do escritor converge com a rejeição da ética por parte de Alex, que assume a delinquência como uma manifestação do livre-arbítrio, relacionada com o prazer físico e artístico:

[...] badness is of the self, the one, the you or me on our oddy knockies, and that self is made by old Bog or God and is his great pride and radosty. But the not-self cannot have the bad, meaning they of the government and the judges and the schools cannot allow the bad because they cannot allow the self. And is not our modern history, my brothers, the story of brave malenky selves fighting these big machines? I am serious with you, brothers, over this. But what I do I do because I like to do. (*idem*: 34)

Antes da sua prisão, Alex deixa assim explicitado o valor de certo prazer mórbido como razão suficiente para a sua conduta desviante. No seu caso, o tratamento pela Técnica de Ludovico como que confirma a assunção do mal como a única afirmação possível da individualidade perante um estado que está no caminho do totalitarismo, posto ao seu alcance pelo desenvolvimento tecnológico. Neste cenário, conformar-se é deixar de ser gente; resistir é ser amoralmente criminoso. São duas formas de infra-humanidade. Fica implícita a questão: num mundo como o de *A Clockwork Orange*, poder-se-á ainda conceber o sujeito plenamente humano, dotado não apenas de livre-arbítrio mas de um fundo de bondade que o leve naturalmente a preferir o bem?

Já liberto, Alex verifica que o condicionamento emocional a que o sujeitaram, e que opera por associação, ao tornar-lhe repugnante a violência lhe tornou também insuportável a música. Após verificar que a sociedade como que não tem lugar para ele, e não conseguindo tolerar a música que vem de um apartamento contíguo, lança-se de uma janela, tentando o suicídio (cf. *idem*: 130-131). Mas Alex não morre. No último capítulo, encontra-se no hospital a recuperar fisicamente – e vê-se também resgatado (curado, a seu modo) no plano psicológico: a obra termina com o protagonista a ouvir música e a imaginar-se a cometer novas barbaridades.

>>

4.7. Embora haja exceções ilustres, como o Maigret de Simeon, é lugar-comum do policial clássico o retrato da polícia como instituição pouco estimável, não raro se preferindo o detective privado (Holmes) ou mesmo o amador (Dupin). *Os Coxos Dançam Sozinhos* retoma essa incidência caricatural, fazendo recair sobre o Alminha, um estagiário, mas também sobre as chefias, o vazo do remoque. De facto, o romance de José Prata tem a originalidade de explorar esse lugar-comum a partir de dentro da corporação, pelo olhar de um inspetor da Polícia Judiciária que é também um *serial killer*. O parágrafo de abertura instaura de imediato a insólita situação narrativa:

Estou no quarto e não estou sozinho. À minha frente, deitada ao comprido, de barriga para baixo, está a velha que matei hoje de manhã. Bem morta, nua de todo, as banhas esparramadas pela alcatifa. Um mimo. O problema foi terem destacado para o caso o inspetor Brandão – e caso não saibam o Brandão sou eu, Porto Brandão, prazer em conhecer-vos. (Prata, 2002: 9)

O narrador é o assassino e o assassino é o detective. E o assassino-detective declara-se artista: depois do espancamento mortal, “Fui eu que arqueei com o peso morto e o dispus artisticamente no chão, em pose de crucifixo, *ars longa, vita brevis*, a vida é breve, a arte perdura” (*idem*: 10).

Há uma história por trás desta história de assassino-artista, e é uma história a que não é alheio um desejo de salvação pessoal como aquele que transparece na crucificação simbólica, encenada, das prostitutas. A narrativa principal é intercalada por trechos com episódios da infância de Porto Brandão. Essas reminiscências colocam o protagonista em Moçambique, ao tempo da Guerra Colonial, e mostram-no a iniciar-se em actos de crueldade e a fazer a descoberta da sexualidade – por meio de uma relação de tipo pedófilo com a mãe e de escandalosos actos de exposição fálica. As recordações da infância incluem uma cena de especial violência: o pai a espancar a mulher e o filho e a matar a criada, que para se defender tanto o fere numa perna que obriga à sua amputação (cf. *idem*: 190-191). De seguida, o pai é preso e a mãe regressa à metrópole com o filho, mudando ambos de nome. Anos mais tarde, o pai, António de Noronha, condenado também por um segundo homicídio cometido na prisão, evade-se e espanca a antiga mulher, deixando-a em estado quase vegetativo (cf. *idem*: 122-124). Deste modo, o leitor vai descortinando que *Os Coxos Dançam Sozinhos* é uma história de vingança – de Noronha sobre a mulher e o filho, de Porto Brandão sobre o pai, até de Porto Brandão sobre a mãe por interposta pessoa das prostitutas que assassina.

Quando a narrativa começa, estamos já perante a terceira vítima de Porto Brandão. Entrevê-se que as mulheres que ele mata, de tipo físico determinado e de costumes duvidosos, de algum modo se identificam com a mãe. E os crimes dão-se sempre segundo o mesmo *modus operandi*: a morte deve-se a espancamento e o assassino gosta de chapinhar nas poças de sangue com quatro pares de sapatilhas, para confundir os investigadores (a caricatura da polícia encontra-se nesta dedução de um rigor espantoso: “Isto foram pretos de certeza. As pegadas são todas de Nike” [*idem*: 11]). Mas aquando do terceiro crime surge um quinto par de pegadas, deixadas por alguém que Porto Brandão toma por um admirador secreto e que depois lhe envia pelo correio “[...] a língua da velha mergulha-

da em formol” (*idem*: 22). Este novo assassino, que persegue o inspetor nas suas actividades clandestinas, passa a imitar o seu modo de actuar, acrescentando-lhe a particularidade de cortar a língua aos cadáveres e de lhes coser a boca com pontos que demonstram a perícia de um profissional.

O imitador, que não é senão António de Noronha, chega a entrar em casa de Porto Brandão e a roubar-lhe alguns dos seus instrumentos. Porto Brandão, por seu turno, executa os seus assassinios com a gabardina e a maleta de médico que eram do pai. Afinal, quem imita quem no romance? E mais se identificam ainda pai e filho quando o Alminha, na sua proverbial inépcia, alveja Porto Brandão numa perna (o tiro era para ser de aviso, numa altura em que querem prender o inspetor por suspeitarem ser ele o indivíduo que procuram).

>>

Armando uma cilada a Noronha, Porto Brandão envolve-se numa luta com ele e mata-o com um tiro na cabeça. É agora considerado um herói pelos colegas da corporação, que o levam em ombros, mas permanece incapaz de admitir que o homem que matou é o seu pai, preferindo continuar a acreditar que o pai era um médico bom que, enquanto militar, morreu na guerra.

No final, Porto Brandão é um homem feliz: como detetive, apanhou o seu assassino; como homicida, escapou às autoridades; como filho, vingou-se dos maus-tratos que sofrera, ele como a mãe, da parte do pai; e tão feliz é que, recusando admitir que o pai sobreviveu à guerra, nem sequer é obrigado a encarar a verdadeira natureza dos seus actos. Se o desejar, nada o impede de matar outra vez. Mas talvez o seu desejo possa ficar saciado. A Dra. Florbela, a médica legista, passou a olhar para ele com outros olhos, agora que ele é um herói. Talvez os coxos, afinal, não tenham que dançar sozinhos.

5. Se é verdade que nas últimas décadas se verificou uma adesão notória de escritores da literatura (por assim dizer) erudita à narrativa de tipo policial, a cuja tradição vêm acrescentando interessantes episódios – escritores como Dürrenmatt, Fowles,

Cardoso Pires, Eco, Pérez-Reverte e Auster —, não é menos certo que os desenvolvimentos aqui verificados só em parte são dependentes dessa circunstância e explicáveis por ela. Muito pelo contrário, a partir de um crime consumado, a intriga policial típica ocupa-se da descoberta da identidade do culpado e da forma como o crime se realizou; visa a dedução dos factos a partir dos dados observados e de grelhas explicativas de validade consensualizada; opera pela interpretação racional de sintomas. Como ficou acima exposto, esse esteio de racionalidade e essa atenção ao externo e ao observável cede o lugar a uma outra ordem de análise no romance de assassino: pelo aprofundamento psicológico, pretende-se chegar à concepção e às motivações do acto, seguindo em certos casos a ordem precisa pela qual ele é gerado e concretizado, e não a ordem inversa, que é a do detective. Há, assim, uma penetração na obscuridade da psicologia marginal. A esta luz, o crime não é o facto basilar mas um resultado, não o dado a analisar mas a expressão daquilo que se analisa. O “herói” deixa de ser o detective para passar a ser o criminoso, enquanto a aventura da detecção deixa de constituir o enredo para ser o próprio corpo do texto.⁴

Um dado correlato é este: perdendo-se virtualmente a noção de ordenação racional das coisas, que é um pressuposto do policial clássico, a narração deixa de ser assegurada por uma instância objectiva e omnisciente. O discurso torna-se intensamente dramatizado. Em certos casos, o narrador, tal como o leitor, anda mesmo à procura da verdade daquilo que transmite; por vezes, anda até a calcular as omissões, a atentar no que deve calar. Derrogada a mundividência que o policial toma por evidente, estas obras tornam-se verdadeiramente ensaios ficcionais, não teses nem demonstrações.

A diferença entre o policial e esta ficção de ensaio psicológico encontra-se representada na obra de Dürrenmatt *Der Richter und sein Henker*. Num episódio deste romance, dois investigadores, que procuram resolver o mistério de certo homicídio, vão interrogar, para o seu inquérito, um escritor. Entre diversas refle-

xões acerca do mal, o escritor caracteriza a sua profissão: "Er sei eben auch eine Art Polizist sagte er, aber ohne Macht, ohne Staat, ohne Gesetz und ohne Gefängnis hinter sich. Es sei auch sein Beruf, den Menschen auf die Finger zu sehen" (Dürrenmatt, 1986: 75). Depois de identificar assim o seu mister e o da polícia, o escritor é confrontado com o problema de se saber se as teorias que elaborou têm correspondência com o real, ao que responde: "Ich wei, es nicht [...] Ich habe mich um dergleichen nie gekümmert. Es ist schlie,lich Aufgabe der Polizei, diese Frage zu untersuchen" (*idem*: 78). Há, pois, uma espécie de criminalística especulativa, imaginativa, desenvolvida pelo escritor, distinta da criminalística aplicada que cumpre às forças policiais levar a cabo. Daí que ao escritor interesse certa personagem como encarnação do mal, enquanto à polícia ela interessa como suspeito de um crime. Aqui, de certo modo, se simboliza a diferença de intenções e de pressupostos entre a narrativa policial e o romance de assassino.

>>

6. Naturalmente, seria interessante ensaiar uma caracterologia dos assassinos na literatura, considerando aliás um repertório de obras mais amplo do que aquele que releva directamente para o subgénero em apreço, caracterologia essa que teria presumivelmente num extremo o indivíduo dotado de uma limitada consciencialização dos seus actos, como o mentecapto Lennie em *Of Mice and Men*, de John Steinbeck, e que teria no extremo oposto o indivíduo que assume em pleno o ofício de matar, concebido de forma quase institucionalizada, na dependência de um aprendizado formal, como o Lima Prado de *A Grande Arte*, de Rubem Fonseca, passando pelo tresloucado que não resiste à compulsão da violência, como o Meursault de Camus, pelo homicida accidental, como o Rudolph Waltz de Vonnegut em *Deadeye Dick*, e pelo assassino que idealiza os seus actos atribuindo-lhes um significado estético ou salvífico, como o Grenouille de Süskind em *Das Parfum* – onde, ironia última, o corolário da sua arte é ele próprio vir a ser morto e comido por uma turba num inebriamento amoroso.

Obviamente, o fascínio do crime não é novidade na produção literária, mas no tratamento dado ao tema nos romances de assassinos detectar-se-á uma especificidade. À parte facínoras secundários, na literatura de épocas anteriores os criminosos tendem a ser figuras de tragédia, de Medeia a Othello e Macbeth. Em contexto épico, o Hagen de *Das Nibelungenlied* (aliás uma figura de incontestável grandeza e não de todo independente de modelos trágicos) é um caso excepcional. De resto, encontram-se assassinos insertos em enredos fabulosos ou francamente irrealistas, onde tendem a aparecer como meras representações da perfidia, como o monge de Matthew Lewis e outras figuras do romance gótico, Drácula, Mr Hyde, o protagonista queirosiano de *O Mandarim* e, já no século XX, Fu-Manchu. Agora, porém, os assassinos ascendem à condição de protagonistas de outro tipo de tramas, em que se instauram dialéticas diferentes daquelas que relevam das matrizes trágicas, heróicas e fantásticas. São assassinos de carne e osso, e é nessa mesma condição (humana, comum) de figuras sensíveis, ainda que porventura rudes, dotadas de uma íntima vulnerabilidade, que interessam aos escritores.

7. Fica pois identificado um conjunto de coincidências: a intenção, por parte de um número apreciável de escritores, de explorar a psicologia dos criminosos tomando-a como instância fundadora de um relato ficcional; o homicídio concebido ou percebido como uma modalidade de expressão artística; a alteridade do eu que mata ou do eu no acto de matar... Caracterizado que está (se não é presunção) o subgénero do romance de assassino, nos termos acima enunciados, cumpre apontar paralelismos, precedentes e casos de hibridismo.

No romance *Abaelards Liebe*, de Luise Rinser, o narrador, Pierre Astrolabius, filho de Abelardo e Heloísa, considera-se um assassino sem que, pelo entendimento comum dos homens, ele deva ser assim considerado. Astrolabius não comete qualquer acto criminoso, mas tem-se por culpado por acreditar que a intenção

do crime é já um crime. Esse preceito, aliás, é-lhe incutido por Abelardo, seu pai e seu professor – pelo que Abelardo é, ao mesmo tempo, a vítima e o sentenciador. Edipianamente, Astrolabius acalenta o desejo de possuir a mãe, e por outro lado deseja matar o pai, entre outros motivos porque considera Heloísa sua vítima e aspira a vingá-la. Filho do pecado, Astrolabius peca ao querer repará-lo pelo sangue, e por isso, ainda que não cometa qualquer crime efectivo, físico, declara-se um homem com uma ferida que não pode sarar (cf. Rinser, 1998: 36), sem resolução afectiva nem consagração moral para a própria existência.

Também destituído da possibilidade de pacificação se apresenta o narrador de *Os Parricidas*, de Luís Novais, embora por razões diferentes. Marcado por uma educação opressora, imposta pelo pai, durante muito tempo pondera se deve ou não matá-lo e de que modo o deve fazer. Depois de muito planear – e nesse tempo vai-se cimentando o estranhamento do mundo e a convicção de que toda a gente, no fundo, não quer senão dedicar-se ao parricídio –, quando chega à casa da vítima encontra-a já morta, presume-se que de morte natural. No fim, à exasperação de se ver assim frustrado junta-se a angústia de suspeitar que o filho chega para o matar a ele.

O protagonista de *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro, é um assassino condenado, que já cumpriu dez anos de cárcere. Lúcio constrói uma narrativa ilibatória, que exhibe uma normalidade ostensiva, mimetizando um discurso de sanidade e verosimilhança. Contudo, nas entrelinhas pode reconhecer-se a sua culpa.

Diferentemente, o narrador de *The Gun Seller*, de Hugh Laurie, é um assassino profissional que, tendo passado a encarar com relutância o seu ofício, se vê envolvido numa intriga do “complexo militar-industrial”, que vai ao ponto de promover o terrorismo. A especificidade da personagem reside na sua obstinação em prevenir a ocorrência de crimes e, por outro lado, no tom de comédia com que vai pontuando os episódios da sua história.

The Murder of Roger Ackroyd, de Agatha Christie, tem a

>>

particularidade de conciliar a perspectiva do assassino com o modelo detectivesco. Dito de outro modo, a autora engendra um policial em que o leitor convive com o criminoso desde a primeira linha. Há um protagonista ostensivo da acção, o detective Hercule Poirot, e um protagonista oculto, o médico James Shepard, a um tempo homicida, narrador e assistente do detective. A narração fica a cargo de uma personagem metódica, assim se respeitando o carácter de ordenação racional característico do *whodunit*, a teleologia própria do paradigma dedutivo. A atenção aos acontecimentos é perfeitamente conduzida, apresentando-se a narrativa informada por uma lucidez extrema, que constitui uma negação da idiossincrasia predominante nos romances de assassinos. Com tal rigor é o desenvolvimento da intriga subordinado às convenções do policial que o leitor só se apercebe da invulgaridade da obra nas derradeiras páginas.

Kill Kill Faster Faster, de Joel Rose, é permanentemente focalizado na consciência de um homicida mas nem sempre em regime autodiegético, já que a perspectiva narratorial alterna entre o protagonista e um ou mais narradores indefinidos, que podem até ser ele mesmo, desdobrado, a contemplar-se na terceira pessoa. Também *A Grande Arte*, de Rubem Fonseca, *Exquisite Corpse*, de Poppy Z. Brite, e *Ursamaior*, de Mário Cláudio, são romances em que longos trechos da narração são confiados a assassinos, mas não a sua totalidade. O mesmo sucede no romance de William Faulkner *The Sound and the Fury*, mas com duas diferenças: a contraposição de perspectivas é mais marcada, na medida em que a focalização incide na consciência de outras personagens que não o (suposto) homicida, todas contribuindo em paridade para a construção do universo ficcional; e Quentin tem apenas a ilusão de ser um assassino (na sua perturbação emocional, que não é independente do desejo culposos, crê, erroneamente, ter morto a irmã, Caddy).

Fora dos cânones do romance, e datando de período anterior àquele que aqui focámos, o poema de Robert Browning *The Ring and the Book* pode ser lido como um texto precursor da téc-

nica utilizada na narrativa faulkneriana. À vez, numa sucessão de monólogos dramáticos, deparamo-nos com a intervenção do criminoso, da vítima, do papa, de juristas e populares, decorrendo a nossa percepção da história e das personagens do cruzamento das várias perspectivas, num efeito que o texto sugere ser qualificável de *prismático* (cf. Browning, 1946: 424).

De Gabriel García Márquez, *Cronica de una Muerte Anunciada* é um romance escrito parcialmente do ponto de vista dos assassinos e parcialmente do ponto de vista da vítima. A estratégia, combinada com uma opção consistente pela perspectiva heterodiegética onisciente, gera efeitos de expectativa, assim como oportunidades de inquirição psicológica, distintos dos do romance de assassino “puro”. O leitor sabe desde o título que alguém vai morrer e sabe desde a primeira frase que essa morte é um homicídio.

>>

8. Num ensaio de 1934 intitulado “The Simple Art of Murder”, Raymond Chandler faz a seguinte observação: “If the mystery novel is at all realistic (which it very seldom is) it is written in a certain spirit of detachment; otherwise nobody but a psychopath would want to write it or read it” (Chandler, 1984: 2). Esta ideia deriva da constatação de que na literatura de temática criminal o elemento de edificação (“the element of uplift”) é negligenciável. Ora, aplicar esta ideia às obras de que aqui nos ocupamos suscitará uma análise radical dessa distanciação de que fala Chandler, para apurar das condições imaginativas da experiência da literatura quando somos confrontados com a consciência de um assassino representada na primeira pessoa, sem que tal situação nos diagnostique como psicopatas, a nós, leitores, e aos autores por maioria de razão. <<

NOTAS

* Este ensaio foi elaborado no âmbito do Projecto "Interidentidades" do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Unidade I&D financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, integrada no Programa Operacional Ciência e Inovação 2010 (POCI 2010), do Quadro Comunitário de Apoio III (POCI 2010-SFA-18-500).

[1] Equacionamos liminarmente o género do romance com o paradigma do realismo, recordando que reconhecemos aquele mesmo na sua desconstrução quando identificamos *Tristram Shandy* ou *Finnegans Wake* como desconstruções de uma norma subentendida e que lhes sobrevive historicamente.

[2] Os romances de assassinos, portanto, distinguem-se marcadamente das confissões de criminosos condenados à forca – autênticas ou forjadas – que ganharam popularidade na Inglaterra do século XVIII, vindo a ficar associadas ao título *The Newgate Calendar*, e que os estudiosos com frequência situam nos primórdios do imaginário policial.

[3] Na nossa amostra, os romances com protagonistas do sexo feminino são os romances de autoras do sexo feminino – e só esses: as obras de O'Brien, Romana Petri, Rita Ferro e Alexandra Carita. Exceptua-se, todavia, o romance de Poppy Z. Brite.

[4] Este contraste ressalta se considerarmos o maniqueísmo e a reificação da morte que Ernest Mandel encontra como características do romance policial (cf. Mandel, 1993: 64-66).

BIBLIOGRAFIA ∨

Browning, Robert (1946), *The Ring and the Book*, London, Dent & Dutton.

Burgess, Anthony (1978), *A Clockwork Orange*, Harmondsworth, Penguin.

Camus, Albert (1994), *L'Étranger*, s.l., Gallimard.

Cela, Camilo José (1977), *La Familia de Pascual Duarte*, ed. Jorge Urrutia, Barcelona, Editorial Planeta.

Chandler, Raymond (1984), "The Simple Art of Murder: An Essay", *The Simple Art of Murder*, New York, Ballantine Books, pp. 1-21. >>

De Quincey, Thomas (2009), *On Murder*, ed. Robert Morrison, Oxford, Oxford University Press.

Dürrenmatt, Friedrich (1986), *Der Richter und sein Henker*, Zürich, Diogenes Verlag.

Ellis, Bret Easton (1991), *American Psycho*, London, Picador.

Greene, Graham (1970), *A Burnt-Out Case*, Harmondsworth, Penguin.

Mandel, Ernest (1993), *Cadáveres Esquisitos. Uma História Social do Romance Policial*, trad. António Gonçalves, Lisboa, Cotovia.

Nabokov, Vladimir (1995), *Lolita*, afterword Craig Raine, Harmondsworth, Penguin.

O'Brien, Edna (1978), *Johnny I Hardly Knew You*, Harmondsworth, Penguin.

Prata, José (2002), *Os Coxos Dançam Sozinhos*, Porto, Edições Asa.

Rinser, Luise (1998), *Abaelards Liebe*, Frankfurt am Main, Fischer.