

DETETIVES, CRIMES E ENIGMAS: A QUESTÃO SOCIAL SOB LENTES DE AUMENTO DA INVESTIGAÇÃO POLICIAL

Robson Lacerda Dutra

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Unigranrio

Mistérios, crimes e o suspense que os cerca são temas que atraem a atenção do público, quer o de leitores e expectadores de narrativas policiais ou mesmo o formado por cidadãos que se interessam por desdobramento, algumas vezes insondáveis, de seu cotidiano político-social. Os espectadores brasileiros, por exemplo, indagaram-se durante meses, diante de seus aparelhos de televisão, sobre o mistério que rondou o assassinato de Odete Roitman, personagem antológica de uma telenovela, cujo enigma perdurou, segundo as técnicas de gancho folhetinescas, até o último capítulo. Outros pasmam diante de notícias políticas que envolvem tanto a quebra quanto a preservação de segredos que afetariam, se revelados, a economia nacional. Alguns outros, por fim, devoram páginas de

literatura policial a fim de descobrirem o nome do responsável pelo crime em torno do qual a narrativa é construída. Motivo de insatisfação geral, no entanto, são os enigmas sem solução e que podemos ilustrar com o filme *A Paixão de Cristo*, de Mel Gibson que, em linguagem bastante distanciada dos conceitos de alegoria, suscitou intenso questionamento, aparentemente insolúvel, sobre os responsáveis pela morte de Jesus Cristo: se os judeus ou os romanos.

Estas ponderações acentuam o fascínio que os enigmas exercem sobre o público, talvez pelo desafio imposto ao leitor de os desvendar. Na literatura contemporânea os textos passaram a se articular a uma série de indagações que abordam fatos que os escritores colhem no cotidiano. A metaficção historiográfica e sua técnica de espelhamento e desconstrução a partir de elementos históricos operam, portanto, com ampla tipologia narrativa que permite que o insondável que permeia muitas obras possibilite sua leitura sob perspectiva policial.

Ao discorrer sobre o romance policial, Todorov ¹ reconhece neste um subgênero novo que transgride as regras aplicadas anteriormente ao seu aparecimento. O próprio estatuto da metaficção historiográfica se responsabiliza por esta transgressão, já que o estreitamento das fronteiras entre *facto* e *facto* passou a nortear a produção literária da contemporaneidade e a dar vazão aos diversos questionamentos dela oriundos. Todorov descreve o chamado “romance negro” ² que, devido a algumas características específicas pode ser lido sob a ótica policial. Nele há a fusão de duas histórias em que não há necessariamente delito anterior à enunciação: a narrativa coincide com a ação sem que haja menção ao passado ou a qualquer tipo de recordação referente ao crime original. Por isso, ignora-se se o narrador e/ou personagem chegará incólume ao fim da história, assim como nada se sabe dos desdobramentos possíveis da narrativa. O mistério que a circunda não envolve os segredos e enigmas insondáveis inerentes ao romance policial clássico. Os pontos que desencadeiam o interesse que sustentam a narrativa advêm da curiosidade originada por um fato cuja causa é ignorada e ainda pelo suspense que vai da causa ao efeito.

¹ TODOROV, (1979), p. 58.

² *Idem, ibidem*, p. 62.

O interesse do leitor é mantido pela expectativa do que vai acontecer e dos efeitos daí oriundos. Tudo é possível neste tipo de narrativa em que o detetive, desprovido da aura de invencibilidade característica aos seus pares, arrisca sua vida para compreender o insondável que o circunda.

Creemos que esta descrição se adapta a alguns títulos da obra de José Saramago. *Todos os nomes*³, por exemplo, se constrói em torno de um enigma para seu protagonista, o Sr. José, e que é desencadeado por uma casualidade. Este é o único personagem com nome conhecido em todo o romance, ainda que este seja bastante comum e que acabe por descrever um todo e não, especificamente, uma pessoa determinada. Os demais personagens são identificados por perífrases, como, por exemplo, a senhora do rés-do-chão, a mãe da criança, o marido ciumento, o chefe da Conservatória, característica que, de igual modo, não define, mas generaliza os fatos de que a narrativa se ocupa.

A saga do Sr. José em descobrir o paradeiro da mulher desconhecida que passa a, aleatoriamente, figurar em sua coleção de fichas com dados biográficos de celebridades, o faz percorrer caminhos inimagináveis em seu anônimo percurso de funcionário público. Abrir a porta que separa sua casa da Conservatória Geral de Registro Civil é o primeiro passo para uma série de transgressões, encontros e desencontros que o lançam, atado ao imprescindível fio de Ariadne, no labirinto escuro e obscuro do arquivo de mortos, no qual, por acaso, um historiador se perdera.

Alegoria de um passado empoeirado e que urge ser revisto, este arquivo desafia, no presente, as dimensões colossais do prédio, que ocupa e que, ocasionalmente, tem suas paredes derrubadas para que seu corpo avance no espaço que o circunda. Investigar, portanto, a vida e percurso da mulher desconhecida demandam ao personagem projetar-se no passado indefinido para tentar encontrá-la em meio aos infindáveis registros que, fatalmente, não incluem o seu nome.

De posse de uma carta de apresentação forjada, o protagonista passa, então, a percorrer e a violar outros grandes espaços que, somados ao prédio da Conservatória, compõem a narrativa. Arromba o prédio da escola em que a mulher estudara para conhecer mais de seu passado; visita novos pontos da cidade em que residem e inquirem os que possivelmente a conheceram em busca de respostas sobre seu paradeiro e, finalmente,

³ SARAMAGO, (1997), p. 12.

procura o cemitério em que crê encontrar sua sepultura. Como herói de uma modernidade fragmentada, o personagem é despido de qualquer grandeza épica. Ao contrário, fere-se em diversas ocasiões, adoce e padece, física e moralmente, ao percorrer os diversos cenários. Estes espaços são, invariavelmente, descritos melancolicamente como cinza e escuros, quer em virtude da chuva constante ou da obscuridade das noites em que o Sr. José lança-se à aventura. É em meio à opacidade social e à inexistência aparente de respostas inteligíveis, que Saramago interroga a ética, a razão e nos revela a precariedade e a falibilidade da condição humana.

No entanto, surge no fim da narrativa a menção ao nascer do sol que desponta no momento em que o Sr. José descobre a insolubilidade de seu mistério, a qual se concretiza na afirmação do pastor de ovelhas de que as tabuletas que identificam as campas foram deliberadamente trocadas, fazendo com que a descoberta da sepultura da mulher desconhecida e a solução aparente da busca por ele empreendida tornem-se infrutíferas.

De igual modo, o romance *O Homem duplicado*, publicado em 2003, lida com um dilema que se articula com o de *Todos os nomes*. Desta vez, o foco se projeta sobre questões relacionadas mais intimamente à identidade humana e aos desdobramentos oriundos do (re)conhecimento de um outro ser fisicamente idêntico ao protagonista, o professor de história Tertuliano Máximo Afonso. É a sugestão do prático professor de matemática que o leva a assistir filmes de segunda categoria em que reconhece seu duplo, ou seja, um personagem assustadoramente semelhante, sem que haja, contudo, qualquer indício de parentesco. Saramago aguça a curiosidade do personagem que se lança a encontros e desencontros — assistir a dezenas de filmes para descobrir o nome do ator, enviar carta à produtora, ouvir sua voz ao telefone, espreitá-lo em sua residência —, pontos que evidenciam o desmembramento patológico do “eu” sobre o qual o romance é construído.

O duplo Antônio Claro, sob o pseudônimo artístico de Daniel Santa-Clara é quem, ironicamente, acaba por dar sentido à monótona vida do professor secundário que, no decorrer da narrativa, ocupa-se — além da elucidação do enigma emergente —, da leitura de uma única obra, por acaso, um livro sobre civilizações antigas. É Santa-Clara, fantasma e usurpador, quem suscita questões imprescindíveis da modernidade como a fragmentação do sujeito e da identidade; ressalta os resultados desta relação, ou seja, a vínculo que se

estabelece ente duplo e morte. É ainda quem desencadeia outra característica saramaguiana: o desdobramento do sujeito que, na solidão de seu quarto, a dialoga com o teto, como ocorre em *Todos os nomes* e, em *O Homem duplicado*, com o senso-comum, “personagem” a quem Tertuliano inquire sobre as questões que o aflige.

Estas dúvidas também envolvem o universo feminino, tema caro a Saramago que, através de Carolina, mãe de Tertuliano; Maria da Paz, sua noiva e Helena, a mulher de Santa-Clara, evidenciam pontos fulcrais como a busca da felicidade, a dúvida sobre a quem dedicar o amor e, sobretudo, como conviver com diferenças escamoteadas semelhanças.

O desfecho do romance, contudo, afasta-se da ironia amarga que permeia o desenlace de *Todos os nomes* para delinear questões mais prementes e conclusivas. A fatalidade, ainda que nos ocorrida fora de cena, reveste-se de contornos trágicos através da morte de Santa-Clara, que assumira a identidade de Tertuliano, e de Maria da Paz, que descobrira o jogo e engodo a que fora submetida; projeta-se na única opção possível ao professor de história, que é a de assumir a identidade do ator morto e passar, ele mesmo, a atuar como o duplo de seu duplo; prolonga o clima de enigma e de suspense da narrativa através do telefonema do rapaz que descobre ser outro duplo de Tertuliano/Santa-Clara, triplicando, assim, a identidade do homem outrora duplicado. Tal como se dera com o Sr. José, Tertuliano age como herói trágico e fragilizado de tempos em que os abismos e perigos não surgem do desconhecido. As lentes de aumento da investigação desencadeada pelo Sr. José e por Tertuliano alegorizam, portanto, os enigmas e mistérios que integram não apenas o universo ficcional das narrativas policiais, que projetam nesse gênero literário uma série de indagações do homem moderno.

Mia Couto e a varanda das possibilidades

O questionamento de crimes e enigmas desponta em algumas narrativas da literatura africana, que se aproximam das características que Todorov atribui ao romance policial por excelência. Segundo este autor, a construção destas obras evoca dois delitos: um primeiro que antecede a narrativa e um segundo, cometido pelo detetive que busca a elucidação do anterior⁴. Esta premissa sofre algumas transformações em obras de Mia Couto e Pepetela,

⁴ TODOROV, (1979), p. 59.

por exemplo, que a subvertem em função de outros crimes cometidos não pelos que os investigam, mas que alegorizam outros de maior porte e significado e que se dão no presente que essas obras enunciam.

É com este conceito que nos deparamos em *A varanda do frangipani*, romance publicado em Moçambique em 1996. Esta narrativa é engendrada por Mia Couto em torno das investigações de Izidine Naíta, detetive encarregado de elucidar, em sete dias, o assassinato de Vasto Excelência, diretor de um asilo de idosos sitiado por minas plantadas durante a revolução colonial e a guerra civil que a sucedeu e que por isso só pode ser acessado pelo ar ou pelo mar. De modo a reproduzir em sua escrita as pistas seguidas pela investigação, Mia Couto opta por seqüenciar alguns capítulos com as mesmas palavras ou expressões com que terminara o anterior, como acontece, por exemplo, entre o segundo, “Estréia nos viventes” e o terceiro, “a confissão de Navaia”. O fato intitular cada um dos quinze capítulos da obra serve igualmente como dica ao leitor do que se passará e possivelmente surpreendê-lo com o desdobramento das investigações.

De acordo com o que nos ensina Todorov, percebemos que a narrativa referente ao assassinato do diretor do asilo é antecedida por uma outra, o relato de Ermelindo Mucanga, anônimo operário morto pela guerra e que, no presente enunciado, está prestes a ser resgatado como herói popular do mesmo conflito que o matara. Esta informação exacerba o fato de que, no pós-guerra, Moçambique tentou criar e resgatar heróis nacionais, tema que se tornou objeto de outros autores do país e resultou em obras como o romance *Ualalapi*, de Ungulani Ba Ka Khosa.

A possibilidade que é outorgada a Mucama pela ancestralidade africana o faz adentrar o corpo de Naíta, partilhando, assim, suas incertezas na condução do caso, sem, contudo, poder ajudá-lo a resolver diversos dilemas que despontam. Ermelindo Mucana passa, incorporado, a oscilar entre vida e morte a fim de decidir se retornará, ao cabo dos sete dias, ao mundo ancestral ou voltará a integrar o dos vivos. O prazo que tem para decidir-se é idêntico ao que é dado a Izidine Naíta descobrir o autor do assassinato, o que sincroniza o mundo dos vivos e o da ancestralidade africana.

No que se refere ao gênero, esta narrativa falseia o romance dito policial posto que, através das investigações de Naíta, Mia Couto desvela a distopia que passou a caracterizar o pós-guerra em Moçambique, em que elementos exógenos suplantam e sufocam os da

tradição e do saber primordial. Retomando o conceito benjaminiano de melancolia, *A Varanda do frangipani* alegoriza a sociedade vitimada pelo mal-estar de tempos neoliberais e globalizados que resultam, outra vez, no caos existencial. No caso africano, contudo, este tema se estrutura em torno de mitos de fundação específicos que, com a visão anímica que lhe é peculiar, põe em xeque o imaginário cultural dilacerado pelo colonialismo e pela modernidade desenfreada. São estes valores que fazem com que o corpo mulato de Vasto Excelêncio, adjetivos que passam a caracterizar os novos tempos, desapareça dos olhos dos investigadores e revele-se, surpreendentemente, aos de Naíta. De igual modo, surge diante do detetive, à medida que aprofunda sua investigação, uma intrincada rede de corrupção que se instaurou em Moçambique no pós-guerra e transformou o asilo de idosos em depósito ilegal de armas e de contrabando, verdadeira razão da morte de Excelêncio.

O saber primordial moçambicano é alegorizado por anciãos zoomorfizados, abandonados e isolados como Navaia Caetano, o menino que envelheceu logo à nascença⁵, evidência clara da desesperança que cerca a criança que, com o idoso, está no limite entre os mundos visível e invisível preconizados pelo saber telúrico; dá-se através de Domingos Mourão, rebatizado Xidimingo por sua opção de, apesar de português, decidir-se por viver em Moçambique, ainda que cause desconfiança nos que não entendem o porquê de sua opção; perpetua-se em Nãozinha, a anciã dita feiticeira que houve por bem adotar como filhos os incontáveis órfãos da guerra, cujo nome nega o presente distópico que a faz remexer a água para resgatar suas memórias. Personagem que intermedeia o contato entre Naíta e os anciãos que interroga, a enfermeira Marta Gimo dorme nua sobre a terra batida de seu quarto a fim de preservar a relação com a terra, além de instigar o detetive a que centre suas buscas no que lhe é aparente, mas que este não vislumbra. É ela quem, finalmente, revela o que o detetive, ao cabo do inquérito, não consegue perceber: que o crime contra Excelêncio oculta outros maiores que implicam a fragmentação e perda identitária que tenta a personagem mantém viva em suas noites de sono.

Testemunha dessa fragmentação, o *frangipani*, árvore secular que com seu odor “cura nostalgias do tempo”⁶, tem seu tronco e suas raízes queimados, sepultados na terra ainda sonâmbula. De igual modo, presencia a chegada do helicóptero com aqueles que

⁵ COUTO, (1996), p. 28.

⁶ *Idem, Ibidem*, p. 48.

eliminarão Naíta e, com ele, as provas e resquícios do crime impetrado contra Vasco Excelência, os anciãos e o país. Naíta, Marta, os idosos e a árvore reconhecem na tempestade que surpreende e derruba a aeronave o *wamulambo*, a cobra das tempestades dos tempos primordiais⁷, que risca o céu e, ao menos dessa vez, rasura a memória trágica do que ocorreu no asilo, antiga fortaleza colonial.

A narrativa é concluída com o reflorir do *frangipani* que, por sua vez, é simultâneo à partida de Ermelindo Mucama e ao deslizar suave pelo tronco da árvore dos anciãos que o acompanham rumo à ancestralidade. Na varanda do *frangipani*, Izidine e Marta contemplam crepúsculo e o sol que, empurrado pelo o vôo de um flamingo, aponta para a possibilidade de um novo dia e a elucidação de outros mistérios.

Jaime Bunda e o riso angolano da distopia

Ao publicar *Jaime Bunda, agente secreto* em 2001, Pepetela realizou um sonho de infância: escrever um romance policial. Este desejo é resgatado por este texto, o primeiro, aliás, nesta modalidade na literatura angolana. Nele, a trama ficcional se constrói em torno do detetive Jaime Bunda, negro lerdo e de abundantes carnes que somadas ao seu desempenho medíocre em jogos de vôlei da infância⁸ lhe valeram o singular apelido. A personagem, no entanto, devoradora de novelas policiais, aceita-o como sobrenome por acreditar-se, assim, mais próxima de *James Bond*, o agente secreto britânico, paradigma de excelência em espionagem e na sedução feminina. A necessidade de aproximação a este ícone da literatura e da cinematografia detetivesca faz com que Bunda não hesite tampouco, tal como o herói britânico, em apresentar-se como Bunda, Jaime Bunda⁹.

O sucesso do romance e o surgimento de muitos outros dilemas dignos de investigação na sociedade angolana levaram Pepetela a, em 2003, lançar *Jaime Bunda e a morte do americano*. Neste romance, o agente secreto dos SIG — Serviços de

⁷ *Idem, Ibidem*, p. 150.

⁸ PEPETELA, (2001), p. 13.

⁹ PEPETELA, (2003), p. 107.

Investigação Geral, a polícia das polícias ¹⁰ —, desloca-se de Luanda, capital do país, uma “*Manhattan* hiperbolizada” ¹¹ para a provinciana Benguela, a cidade das acácias rubras ¹², a fim de elucidar o possível assassinato de um cidadão norte-americano. Homicídios são, portanto, os elementos desencadeadores das duas narrativas, visto que em *Jaime Bunda, Agente Secreto*, a morte de uma jovem de catorze anos de idade é o ponto inicial de uma investigação que toma contornos insondáveis, revelando crimes de maior gravidade em Angola. No segundo romance, *Jaime Bunda e a morte do americano*, Pepetela retoma um tema conhecido no país: o assassinato, nos anos 50, de um engenheiro português em circunstâncias idênticas às enunciadas no romance. A estratégia ficcional de resgatar um evento ocorrido meio século atrás faz valer a quase epígrafe usada por este autor no romance *A Geração da utopia* de que “só os ciclos são eternos” ¹³ e, por isso, fatos do passado são recorrentes e podem servir de reflexão e questionamento aos enigmas do presente.

Ademais, tendo em vista que o poderio lusitano na África de meados do século XX, época em que vigorava o sistema colonial, pode ser comparado ao dos EUA no mundo contemporâneo, mantém-se a pertinência da atualização do tema e, por conseguinte, da trama romanesca. Nossa reflexão é parte pensamento do pensamento crítico de Edward Said que, ao discorrer sobre a identidade norte-americana atual, afirma ser ela “variada demais para constituir algo homogêneo; na verdade, a luta que se trava em seu interior envolve defensores de uma identidade unitária e os que vêem o conjunto como uma totalidade complexa, mas não redutoramente unificada” ¹⁴.

Nas duas narrativas, Jaime Bunda tenta ávida e obtusamente usar o conhecimento oriundo da ficção policial no cotidiano de seu trabalho numa das muitas repartições da máquina estatal angolana. Pensa ainda poder empregar ali a mesma lógica que crê existir nas personagens dos romances de sua predileção, o que constitui motivo de riso e de escárnio de seus companheiros de equipe e, em segunda instância, do narrador e do próprio leitor.

¹⁰ PEPETELA, (2003), p. 19

¹¹ *Idem, Ibidem* p. 25

¹² *Idem, Ibidem*, p. 23

¹³ PEPETELA, (2000), p. 9.

¹⁴ SAID, (1995), p. 27.

Em considerações sobre o riso, Verena Alberti afirma ser ele “o carro-chefe de um movimento de redenção do pensamento, como se a filosofia não mais pudesse se estabelecer fora dele ¹⁵, ou seja, o riso reabilita um “nada”, metade excluída do universo das chamadas “coisas sérias” que só é considerado “visível e audível através do cômico”. A autora afirma ainda que a esperança inicial de apreender a essência do riso e do risível revela-se um lugar melancólico ¹⁶, como aquele que desponta nas obras que citamos em nosso trabalho.

O riso não-normativo, o desvio e o indizível fazem parte da existência e estabelecem uma relação entre ordem e desordem que implica pôr em xeque a própria razão humana e o “nada” a que nos referimos anteriormente. Desse modo, o riso e a ironia tornam-se a alternativa escolhida por Pepetela para, mais uma vez, tentar compreender o país e aclarar os densos caminhos traçados por Angola.

Mesclando o riso ao grotesco, a morte adolescente torna-se a porta de entrada no mundo da corrupção angolana, do envolvimento de figuras ilustres da nação e do surgimento da figura risível de Jaime Bunda, que desfila jocosamente entre diversos espaços narrativos e alegóricos. Essa premissa o aproxima da definição de Roberto DaMatta do “herói sem nenhum caráter” que sabe converter todas as desvantagens em vantagens ¹⁷. A narrativa de JBAS é fragmentada em episódios menores que podem ser contados sem ordem rigorosa, mas que acabam sempre diante desse novo herói que, segundo DaMatta, “prefere transcender de algum modo a ordem, sendo estigmatizado por um trajeto sinuoso e solitário, em que são abandonados e ridicularizados todos os símbolos do poder e da hierarquia social ¹⁸.

Como herói carnavalizado de uma modernidade corroída, Bunda é incapaz de compreender algo inerente ao herói clássico: o vaticínio feito por Dona Filó, velha adivinha e representante do saber tradicional, sobre o crime e seu autor: “Tu não vais descobrir. O medo cobre o rosto do assassino, tu vais olhar no lado, vai lhe ver (...). Quando tiveres medo de te mijar pelas pernas, lembra-te de mim” ¹⁹. Ao fim da narrativa, após ser reconhecido oficialmente herói, Bunda confronta-se com o assim enunciado

¹⁵ RIBEIRO, (2002), p. 11.

¹⁶ *Idem, Ibidem*, p. 21.

¹⁷ DAMATTA, (1987), p. 274.

¹⁸ *Idem, Ibidem*.

¹⁹ PEPETELA, (2001), p. 61.

tenebroso personagem “T”, instante em que se recorda da profecia da anciã. Tomado de pânico, o detetive fraqueja e reconhece sua incapacidade em entender a intrincada “verdade”, novo enigma que se presentifica.

De modo a exacerbar a crítica social e política através do riso, as múltiplas vozes enunciadoras ressaltam a forma equivocada com que Bunda age. Este tem seu discurso permeado por referências cultas citadas erroneamente, como, por exemplo, referir-se a Calígula como um “filósofo lá dos orientes”²⁰, subverter, recriar ou mesmo inventar ditos populares. Por isso, espanta em seus colegas ao deslindar uma rede internacional de falsificação de *kwanzas*, a unidade monetária angolana, vindo a receber, por seus feitos, o epíteto de herói nacional²¹.

Ao optar pela tipologia narrativa pretensamente policial, Pepetela aproxima-se de modelos contemporâneos, — a ficção científica, a história em quadrinhos e a fotonovela, por exemplo — que, segundo Bernard Mouralis, desempenham funções comparáveis às que “outrora desempenharam as obras de cordel ou o melodrama e o romance popular”²², formas que marcham na contramão da literatura e são, por isso, denominadas contraliteraturas. A associação dessas formas literárias com referências da atualidade cria “um outro sistema de referências, uma outra cultura, veiculados para fora da estrutura da tradição letrada”²³ e que permitem um novo ponto de vista ao *status quo* angolano.

Ao discorrer sobre o romance policial, Vera Follain de Figueiredo²⁴ afirma que este subgênero literário é um contraponto aos romances de resistência que caracterizaram o tempo posterior às utopias dos anos 60 no Brasil e na América Latina, fato que pode ser também pensado em termos africanos, ou seja, em relação aos anos subseqüentes à independência. Se antes era premente subverter a ótica oficial da história fazendo-se ouvir voz dos excluídos e das novas “verdades”, o esfacelamento das utopias no pós-guerra resultaram num humor mordaz que assinala “a dispersão e a banalização de crimes e detetives em tempos neoliberais, onde, em muitos países, a corrupção é generalizada e instituída por poderes paralelos e, até mesmo, centrais”²⁵.

²⁰ PEPETELA, (2003), p. 29.

²¹ *Idem, Ibidem*, p. 301.

²² MOURALIS, (1982), p. 55.

²³ *Idem, Ibidem*, p. 56.

²⁴ FIGUEIREDO, *Apud*: SECCO, (2003), p. 124.

²⁵ SECCO, (2003), p. 125.

Dada a tênue linha que separa o *facto* do *ficto*, Pepetela utiliza procedimentos metaficcionais para construir uma ilusão ficcional que será, em seguida, desconstruída, revelando ao leitor como a tecedura romanesca é engendada. A utilização de fatos e personagens da história, ainda que camuflados pela enunciação feita por múltiplas vozes narrativas, assume um outro sentido no universo ficcional, já que instaura o contexto histórico para depois subvertê-lo no desencanto e na reflexão que a literatura faz de si mesma. Tanto em JBAS quanto em JBAM percebem-se claramente fatos do cotidiano angolano, ainda que o “poder” ao qual Jaime Bunda se associa e procura defender seja integrado por personagens anônimos, cujas identidades, no entanto, são apontados sutilmente pela descrição de fatos políticos e sociais de que participam. Desse modo, abundam referências, em JBAS, ao Diretor de Operações (D.O.)²⁶, ao misterioso comandante do Bunker que, “tudo vê e tudo sabe”²⁷, e o já referido tenebroso senhor “T”²⁸, personagens que se ligam aos vários departamentos burocracia angolana. Alguns deles são retomados, em JBAM, e unidos a outros como o embaixador americano, o ministro e o governador de Benguela²⁹, que também não recebem nome.

A crítica de Pepetela ao sistema governamental de seu país também é feita de forma mordaz em duas passagens de JBAM: a primeira delas ao referir-se à gordura do poder, ou seja, ao excesso de peso dos governantes angolanos metonimizadas no representante de Benguela. O excesso de calorias vem de lautas refeições custeadas pelo Estado, que deixa a fome e a magreza para o povo o qual, segundo o narrador, será por isso “mais saudável e longo que seus líderes”³⁰. A segunda crítica também é feita a partir deste personagem e dos gases não nobres expelidos em reuniões da cúpula nacional. A curiosidade em conhecer o autor da atrocidade olfativa torna-se, segundo a voz enunciativa, prioridade nos altos escalões do governo que, de posse de sensíveis sensores norte-americanos, conseguem desvendar mais este enigma e manter o governador distante da excelência máxima, cujo flato, naturalmente, é inodoro³¹.

²⁶ PEPETELA, (2001), p. 103.

²⁷ *Idem, Ibidem*, p. 95.

²⁸ *Idem, Ibidem*, p. 63.

²⁹ PEPETELA, (2003), p. 16.

³⁰ PEPETELA, (2003), p. 55.

³¹ *Idem, Ibidem*, p. 86.

O tom policialesco da obra é alcançado pelo uso da técnica empregada por Mia Couto de começar novos capítulos com frases e idéias literalmente descritas no anterior, criando-se, assim, uma série de pistas que tanto o detetive quanto o leitor seguirão.

No que se refere ao nível diegético, são convocados quatro narradores que dão seus “depoimentos”, muitas vezes falseadores, ao leitor que vai, aos poucos, montando o quebra-cabeça que ronda a morte da menina de catorze anos, por isso conhecida como “catorzinha”. Seria a idade da vítima uma alusão à prostituição infantil que cresce em Angola ou uma referência sutil aos catorze anos de revolução que resultaram em violação, degradação e morte metafórica da sociedade angolana? ³² A crítica que Pepetela pode fazer através da idade da menina dialoga com outra, feita à impunidade reinante no país, já que sua morte ocorreu nos confortáveis bancos de um imponente automóvel da elite luandense.

De igual modo, a violação da jovem se associa à ruptura da lei e dos costumes, hábito que se tem tornado aviltante em Angola e que afeta, ironicamente, até mesmo o tenebroso senhor “T”, que, para ser protegido de seus delitos, é possuído sexualmente pelo *kimbanda* a quem encomendara proteção: “Baixa as calças e as cueca, põe a mão no braço da cadeira e afasta as pernas e fica quieto”... “Eu é que sei. Tratamento para fechar teus caminhos todos. Ninguém depois vai descobrir as asneira que você tem feito” ³³.

Quaisquer que sejam as respostas para os muitos questionamentos que a leitura dos textos originais, estas parecem ser conhecidas apenas pelo “mega-narrador” que rege a enunciação de JBAS e cujo discurso onisciente, impresso em itálico e entre colchetes, convoca outros narradores a relatar o que sabem, ao mesmo tempo em que este opina, traduz, corrige, supre vozes e relatos, sem que, contudo, os enigmas propostos sejam devidamente aclarados. Ao contrário, os diversos narradores criam teias intrincadas que frustram as muitas tentativas de deslindamento da trama e apontam para a recorrência de muitas “verdades”, em sua acepção benjaminiana, que a narrativa desvela. Por esta razão, o leitor é incitado a participar da “perseguição” aos possíveis criminosos, cujas pistas são deixadas tanto no sofisticado bairro do Alvalade quanto no popular mercado Roque Santeiro, às margens da baía de Luanda.

³² Anotações feitas em aulas ministradas pela professora doutora Carmen Tindó Secco, no curso de Doutorado em Literatura Portuguesa, no segundo semestre de 2003.

³³ PEPETELA, (2001), p. 69.

As quatro vozes enunciadoras de JBAS são regidas pelo “mega-narrador” cujas restrições e interrupções ao primeiro narrador fazem com que este seja “demitido” de suas funções por revelar mais do que recomenda a prudência das testemunhas dos relatos (pseudo)-históricos. A segunda voz narrativa apresenta um enredo já descrito pelo primeiro narrador, mas que é apresentado sob nova perspectiva. Os fatos ali evidenciados não se referem especificamente ao assassinato da jovem, mas descrevem o contrabando, a falsificação de *kwanzas* e o envolvimento de figurões da elite angolana. Com os desdobramentos da narrativa, percebemos que quem escreve é Malika, personagem de uma trama a princípio secundária, mas que cresce ao longo do romance. Ao utilizar o depoimento oficial do personagem, Pepetela faceta ainda mais a narrativa, visto que aufere dupla função a esta personagem-narradora.

A terceira enunciação é retomada pelo primeiro narrador que retorna à diegese após ser repreendido pelo mega-narrador que lhe faz “necessários acertos e infundáveis recomendações”³⁴ que resultam em um texto cético e mordaz. A autoconsciência narrativa faz com que este enunciator reconheça o depoimento da segunda narradora³⁵ e una este relato aos fatos que evidenciará. Por fim, cabe ao quarto narrador concluir a história, tentando encadear os fatos já enunciados. Sua tentativa, no entanto, é frustrada e a verdadeira conclusão a que se chega é o “desvendamento pelo leitor da enunciação polifônica do romance que, operando com o fingimento escritural, sinaliza para o cinismo social e a descrença no poder instituído de Angola”³⁶.

No epílogo de JBAS, o discurso é retomado por um falso autor que aparecera no prólogo da obra para contar o trágico fim da catorzinha e que, ao longo da narrativa, teve sua presença marcada por uma série de interrupções e observações que evidenciaram que os esforços de Jaime Bunda em desvendar o assassinato o afastavam cada vez mais deste crime para aproximá-lo da potente rede de corrupção em Angola.

De semelhante forma, em JBMA, as investigações de Bunda o levam à solução da morte do americano, assassinado por um compatriota por razões pessoais, e não por motivação política como quisera crer o governo norte-americano. No entanto, a obra apresenta dois epílogos e o primeiro deles dá conta de que um culpado, Júlio Fininho,

³⁴ *Idem, Ibidem*, p. 169.

³⁵ *Idem, Ibidem*, p. 175.

³⁶ SECCO, (2003), p. 129.

fora encontrado a fim de satisfazer o desejo do governo estadunidense, temeroso, na ficção quanto na realidade, de ataques inimigos. A confissão do assassinato, obtida por coação após intermináveis sessões de tortura, acaba por preservar o bom relacionamento de Angola com o governo norte-americano, fazendo, segundo palavras do D. O. a Bunda, pouco importar se o criminoso é inocente ou culpado ³⁷. Apenas o segundo epílogo possível revela o verdadeiro assassino, evidenciando que “nosso mundo é regido por forças que sempre nos escaparam” ³⁸.

Tanto JBAS quanto JBMA apresentam uma trama principal e outras secundárias que lhe servem de contraponto. Em JBAS, a morte da adolescente é secundada pela corrupção em Angola, o relacionamento entre Malika e Tozé e pela ligação pseudo-amorosa entre Jaime e Florinda. Ironicamente, o detetive demonstra ser incapaz de seduzi-la e, por isso, contrata um marginal para surrar e quebrar a perna do marido de sua pretensa amante, sofrendo, contudo, ele mesmo o mal que encomendara. Em JBMA, Bunda tenta arduamente incorporar os encantos sedutores de *Bond* na conquista de Shirley, a detetive do FBI. Esta, no entanto, encanta-se com a *Miss Benguela*, rechaçando as diversas investidas amorosas do detetive.

Outra narrativa que se associa a esta e à de Robin dos comboios é a que se refere ao contrabando de crianças angolanas para o tráfico internacional de órgãos. A ironia da enunciação une Arsênio do Carmo, aliciador dos menores e sobrinho da empregada do americano a um membro da família Bragança, herdeiro e figura ilustre da elite lusitana que, no entanto, gerou “reis e príncipes incapazes de governar por deficiências genéticas” ³⁹.

No que se refere ao tempo cronológico nas obras, percebemos em ambas a menção de fatos ocorridos no momento da enunciação dos romances, que informam ao leitor, por exemplo, que o assassinato da adolescente ocorreu no feriado do dia 11 de novembro ⁴⁰, data em que, ironicamente, é celebrada a Independência de Angola. As demais referências relativas ao pretérito tempo das utopias restringem-se à menção de “Esperteza do Povo” e ao socialismo esquemático dos anos de guerra. “Esperteza do Povo” é-nos apresentado

³⁷ PEPETELA, (2003), p. 219.

³⁸ PEPETELA, (2003), p. 261.

³⁹ *Idem, Ibidem*, (2003), p. 260.

⁴⁰ PEPETELA, (2001), p. 307.

como um ex-guerrilheiro, tio de Bunda, que deslocado no pós-guerra, foi convidado a trabalhar nas fileiras policiais onde, por acaso, começou a cultivar a leitura dos romances detetivescos que o sobrinho herdaria posteriormente ⁴¹. A esta referência da família de Bunda soma-se outra sobre seu irmão mais novo, Gégé, que, para desespero do irmão detetive, é redator de um jornal de esquerda, no qual revela alguns dos desmandos por que passa o país. A derrocada do projeto utópico é ainda assinalada ao longo de JBAS por referências a pequenos delitos cometidos pela população que, ainda sob efeito da guerra colonial e da revolução civil, fez uso de “pistolões” ⁴² para a compra das residências abandonadas pelos antigos colonos, a obtenção de empregos e até mesmo da venda de armas de guerra ⁴³.

Em JBMA surge outra referência aos tempos do socialismo e das utopias. Julio Fininho, o assaltante dos comboios conhecido como “Robin dos Comboios”, assume-se “homem de princípios, formado nos tempos do socialismo esquemático, esperança de Homem Novo que nele desabrochava”⁴⁴, que, contudo, não encontrou meios de subsistência após ser desmobilizado do exército, exceto viver dos pequenos furtos maximizados pelo jornalismo obtuso e pretensioso de Charlô Qualquer Coisa.

Estas referências ao passado dialogam com uma outra superposição temporal que se dá entre contemporaneidade e ancestralidade. Em JBAS, Jaime Bunda não compreende o vaticínio de Dona Filó, a adivinha da Ilha de Luanda, de que ele tremeria quando estivesse diante do culpado pela morte de Catarina Kiela. Bunda dá-se conta da importância dessas palavras apenas ao deparar-se com “T” e quase, ironicamente, desmaiar, no momento em que se celebrou o êxito das diligências policiais no desmantelamento da rede internacional de contrabandistas. O medo sentido pelo detetive nesta ocasião é idêntico ao pânico que, anti-heroicamente, o havia feito mijar-se quando o depósito com o dinheiro clandestino trazido a Angola por “T” e Said Bensalama fora invadido pela polícia.

A palavra profética da anciã foi o motivo da busca da proteção do soturno Sr. “T”, que ouviu da boca do *kimbanda* a quem recorreu haver na Ilha de Luanda uma velha cujo

⁴¹ *Idem, Ibidem*, p. 27.

⁴² *Idem, Ibidem*, p. 21

⁴³ *Idem, Ibidem*, p. 22.

⁴⁴ PEPETELA, (2003), p. 39.

poder lhe poderia lhe dar problema ⁴⁵. O livro do quarto narrador, contudo, afirma que o assassino confesso da catorzinha, o filho de um político do partido majoritário ⁴⁶, havia sido preso com a ajuda da mesma D. Filó, que, ao passar a mão pelo banco do carona do carro preto do rapaz sentiu ali vibrações da menina. A trama policialesca se faceta ainda mais ao ressaltar a existência de crimes de maior gravidade que o assassinato da adolescente, cometidos pela classe hegemônica angolana que, através de saberes ancestrais, tentava encobrir as falhas do presente.

Em JBMA, a anciã da Catumbela, responsável pelo feitiço feito por Josefina para prender Julio Fininho junto a si, não ouve a personagem requerer o amante preso para sempre “junto a si” porque no momento em que o final da frase é proferido, um avião passa sobre a casa e encobre a voz de Josefina. Este detalhe irrelevante torna-se, no entanto, o motivo da prisão perpétua de Fininho e razão pela qual um evento ocorrido há cinqüenta anos se repetida, fazendo com que os ciclos se eternizem em uma sociedade regida por forças que nos escapam e que, inúmeras vezes, encobrem a própria ancestralidade.

Como é inerente ao romance policial, Saramago, Mia Couto e Pepetela terminam suas narrativas propondo mais enigmas: Em que resultará o possível encontro entre Tertuliano com seu novo duplo? Será este o embate com uma morte anunciada ou representará o regate da identidade por ele rejeitada? Que elementos farão reflorir o *frangipani* ressequido de modo a eliminar as fissuras nas tradições moçambicanas? Será Gégé, um mero repetidor das idéias ligadas ao saber folhetinesco dos romances herdados por Bunda ou atualizará ele no presente angolano as mesmas utopias vividas pelo tio e evocadas pelos poetas de Benguela, as quais se revelarão a verdadeira e suprema “sabedoria do povo” ?

Referências bibliográficas:

ABENSOUR, Miguel. *O novo pensamento utópico*. São Paulo: Ed. da UNICAMP, 1990.

⁴⁵ PEPETELA, (2001), p. 69.

⁴⁶ *Idem, Ibidem*, p. 304.

ALBERTI, Verena. *O Riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

COUTO, Mia. *A Varanda do frangipani*. Lisboa: Caminho, 1996.

_____. *O Último vôo do flamingo*. Lisboa: Caminho, 2000.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FANON, Frantz. *Os Condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FORD, Clyde. *O Herói com rosto africano – mitos da África*. São Paulo: Selo Negro Edições, 1999.

GNISCI, Armando. “Literatura global e literatura dos mundos”. *O Marrare*, Rio de Janeiro, v. 2, pp. 11-24, jun. 2002.

HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1992.

HAMPÂTE-BÂ, Amdou. “Palavra africana”. In: *O Correio da Unesco*. Paris; Rio de Janeiro, 11: 16-20, ano 21, nov. 1993.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Política da ironia*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

_____. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1999.

KABWASA, Nsang O’Khang. “O eterno retorno”. *In: O Correio da Unesco*. Rio de Janeiro, 12: 14-15, ano 10, dez. 1982.

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

LARANJEIRA, Pires. “Jaime Bunda, o agente secreto”. *In: Metamorfoses*. Revista da Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros da UFRJ, v. 3, pp.304-306. Lisboa, Caminho: 2002.

LEITE, Ana Mafalda. *A modalização épica nas literaturas africanas*. Lisboa: Vega, 1995.

MOURALIS, Bernard. *As contraliteraturas*. Coimbra, Almedina, 1982.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre Voz e letra – o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Rio de Janeiro, EDUFF, 1995.

PEPETELA. *Jaime Bunda e a morte do americano*. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

_____. *Jaime Bunda, agente secreto*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o anjo. Itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARAMAGO, José. *O Homem duplicado*. Rio de Janeiro, Companhia das Letras, 2003.

_____. *Todos os nomes*. Rio de Janeiro, Companhia das Letras, 1997.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. “Entre Crimes, detetives e mistérios” *In: A magia das letras africanas*. ABE Graph Editora: Rio de Janeiro, 2003.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Lisboa: Edições 70, 1979.

