

**ELIANE CRISTINA
CHIEREGATTO**

DA DESORDEM E DO CAOS

ESTUDO SOBRE "O CAMBISTA", DE EDUARDO MAHON



© ELIANE CRISTINA CHIEREGATTO, 2019

Todos os direitos reservados.

Proibida a reprodução de partes ou do todo desta obra sem autorização expressa do autor (art. 184 do Código Penal e Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998).

E-ISBN: 978-85-8009-286-8

Edição digital:

2019

Editores

Elaine Caniato
Ramon Carlini
Rommel Kunze

Revisão ortográfica e gramatical

Vivian Augusto

Geração de ebook

Rommel Kunze



Carlini & Caniato Editorial (nome fantasia da Editora TantaTinta Ltda.)
Rua Nossa Senhora de Santana, 139 – sl. 03 – Goiabeira - Cuiabá-MT – (65) 3023-5714
carliniecaniato.com.br - contato@tantatinta.com.br

**ELIANE CRISTINA
CHIEREGATTO**

DA DESORDEM E DO CAOS

ESTUDO SOBRE “O CAMBISTA”, DE EDUARDO MAHON



Cuiabá, MT 2019


Carlini & Caniato
editorial

AGRADECIMENTOS

Sincera gratidão

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Walnice Aparecida Matos Vilalva, por ter afiançado minha autonomia sobre a pesquisa.

Aos meus pais, proteção infinita.

Aos queridos Edenir, Luiz, Perla, Paulo, João e Rafael, a família que me cerca.

Às companheiras de estudo Franciele Santos Rossi e Polyana Scrimin, pelo apoio nos momentos necessários.

Aos professores Olga Maria Castrillon-Mendes, Isaac Newton Almeida Ramos e Divanize Carbonieri pelos apontamentos e contribuições realizados durante a banca de qualificação e defesa.

A Eduardo Mahon, pelo amor integral à literatura.

Além do drama dos vivos, ainda havia os mortos.

Eduardo Mahon

Há certos segredos que não consentem ser ditos. Homens morrem à noite em seus leitos, agarrados às mãos de confessores fantasmais, olhando-os devotamente nos olhos; morrem com o desespero no coração e um aperto na garganta, ante a horripilância de mistérios que não consentem ser revelados. De quando em quando, aí, a consciência do homem assume uma carga tão densa de horror que dela só se redime na sepultura. E, destarte, a essência de todo crime permanece irrevelada. Edgar

Allan Poe

Sumário

APRESENTAÇÃO	7
INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I DO ESCRITOR E DO ROMANCE	11
1.1 Nasce o escritor	11
1.2 O romance: um gênero indócil	28
1.3 No jogo das intepretações: “O Cambista” na órbita da narrativa policial	44
1.4 O leitor no labirinto.....	65
CAPÍTULO II NA ESFERA DAS ALEGORIAS	91
2.1 O jogo de máscaras.....	91
2.2 Na esteira dos segredos	103
2.3 A transfiguração da alegoria	118
CAPÍTULO III O MUNDO EM RUÍNAS	122
3.1 Sob os escombros.....	122
3.2 Fragmentos do ser.....	132
3.3 A equação da morte	144
CONSIDERAÇÕES FINAIS	157
REFERÊNCIAS	161

Apresentação

A primeira impressão por parte do leitor em relação ao romance “O Cambista”, de Eduardo Mahon, pode ser a de estar efetivamente diante de uma história policial. A morte misteriosa de Erick Plum, em um quarto fechado de uma antiga pensão, remete inevitavelmente às narrativas de Edgar Allan Poe e de Agatha Christie, autores memoráveis quando se trata de literatura policial. Contudo, é no desenrolar dos eventos que o leitor percebe que a trama desenvolvida na narrativa mahoniana o direciona para uma outra conjectura, de modo a ganhar relevância o potencial alegórico que joga o texto em um duplo espaço de efeito e, embora permaneça o enigma, descompõe-se a estrutura rígida do tradicional romance policial. A escrita labiríntica convoca o leitor a redobrar a atenção acerca do melindroso fio do relato, o qual o leitor perde e reencontra nos circunlóquios promovidos pelo narrador. A literatura representada na escrita de Mahon estabelece para o leitor uma provocação quando o impele a abandonar o sujeito passivo, ou seja, a sair do lugar de conforto para suscitar, no hipotético, o que pode estar reservado para o futuro.

INTRODUÇÃO

O romance parodia-se a si mesmo; é um gênero que avança como aponta Bakhtin (1993). Absorve prerrogativas, manipula normas, agasalha outros gêneros, hibridiza-se e reinventa-se explorando novas fórmulas. Essas estratégias de sobrevivência contemplam, no contemporâneo, o pleno sentido de resistência do romance – o gênero que se nega a silenciar ou mesmo se conformar nas estruturas do próprio gênero. Por se estabelecer centrado na contestação, subverte tudo o que possa estar estabelecido ou cristalizado e, como um marco da literatura moderna torna-se a representação de uma época em que o autor pode – e certamente o faz – subverter a história oficial buscando por meio da verossimilhança formas de reavaliar o presente, fazendo indicação para o futuro.

Considerando essa prerrogativa optamos por analisar em “O Cambista”, primeiro romance do escritor brasileiro Eduardo Mahon, as aproximações e as subversões interpostas nessa obra em suas possíveis relações com a narrativa policial; para tal, buscamos evidenciar por meio da crítica literária o modo como se deu a evolução do gênero romance, considerando uma possível relação da obra em estudo com as narrativas policíacas, uma vez que o palco da modernidade, ao subsidiar ascensão do gênero, propiciou também surgimento da narrativa policial. Assim, empreendemos como primeira

hipótese, a possibilidade de que as aproximações entre “O Cambista” e a narrativa policial podem estar vinculadas a uma estratégia do romancista, dada a aceitação desse tipo de narrativa pelo público leitor. As subversões em contrapartida, parecem promover desvios entre a obra citada e a narrativa policial; é precisamente nesse ponto que a alegoria ganha espaço, atribuindo por meio das transgressões, a primazia de colocar o leitor diante de um embate que não prevê uma última palavra, mas aquela a ser construída a respeito do homem engendrado nesta grande engrenagem que é o mundo moderno. O romance adquire a partir disso potencial para torna-se, de fato, uma experiência para o leitor.

Na perspectiva de Boileau e Narcejac (1991), o romance policial possui certa natureza intelectual que está expressa no rigor da investigação, pois a instância que sustenta a narrativa policial se encontra atrelada à figura do detetive, que é quem garante o reestabelecimento da ordem por meio da verdade, isto porque, em essência, a composição do enigma no romance policial prevê que, em algum momento, venha à tona a verdade, aquela sobre qual não se pode pôr o peso da dúvida. Em virtude do rigor expresso na meticulosidade do trabalho do detetive e por essa razão, a verdade toma forma no cumprimento da lei, e condensa, portanto, a punição como forma de transformar todo crime em exceção.

Quando, porém, o romance dispensa a investigação, e o rigor é substituído pelo tateamento, o significado da palavra verdade entra em crise. Isso, na ótica de Boileau e Narcejac (1991), institui os equívocos relacionados ao “polar”, uma forma adulterada de romance policial. Analogicamente, con-

forme propõem os autores, trata-se de uma maneira de tornar sutil a questão criminal, visto que o percurso de investigação consiste em ordenar as provas. Considerando, porém, que em um Estado de Direito, é justamente o Poder Público que está autorizado a se fazer cumprir a justiça – pois, no oposto a isso, estaria ainda a humanidade na idade do linchamento –, compete à acusação e à defesa reunir junto ao tribunal as provas chanceladas pelas evidências; então, a forma brutal do crime transforma-se em uma discussão engenhosa sustentada pelos artifícios da linguagem. O “polar”, neste caso, não intenciona banir a investigação, mas sim corrigir a natureza extremamente intelectual do romance policial. O problema que se estabelece a partir disso é que a verdade torna-se instrumento da subjetividade; é esta analogia que propicia, em “O Cambista”, as subversões e que transforma o grande mote que é “o mercado de segredos” em uma alegoria.

Portadora de um sentido manifesto e de um sentido oculto, a arquitetura que sustenta “O Cambista” tece um campo alegórico em que se desafia a composição do romance policial. Não obstante, permanece nele um enigma incomum, de modo que o leitor perceberá que não pode decifrá-lo se permanecer no lugar confortável daquele que sustentava a posição de esperar, do detetive, a última palavra. O campo alegórico que se estrutura em torno desse enigma coloca o leitor diante do mundo em ruínas, e a última palavra não virá, haja vista que está por ser construída.

CAPÍTULO I

DO ESCRITOR E DO ROMANCE

1.1 Nasce o escritor

Eduardo Moreira Leite Mahon¹, além de romancista, é também contista e poeta.

-
- 1 O escritor reside na cidade de Cuiabá desde 1980. É natural do município do Rio de Janeiro, tendo nascido em 12 de abril de 1977. Graduiu-se em Direito, pela Universidade Federal de Mato Grosso, em 1999. Coursou Especialização em Direito Processual Civil, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul; e em Processual Penal, pela Escola Superior de Direito. Foi professor universitário de Direito Processual Penal. Advoga em Mato Grosso, no Tribunal Regional Federal, Superior Tribunal de Justiça e Supremo Tribunal Federal. Já ministrou aulas na Escola Superior do Ministério Público, na Escola Superior de Advocacia, na Escola Superior de Direito, na Universidade de Cuiabá, na Universidade de Várzea Grande e na União de Ensino de Diamantino. Ocupou as funções de Conselheiro do Tribunal de Prerrogativas e de Conselheiro da Comissão de Processo Penal da Ordem dos Advogados do Brasil – OAB/MT, além de haver secretariado a Comissão de Direito Penal da mesma Seção. É membro-conselheiro da Comissão de Direito Penal e Processual Penal da Seccional Mato-Grossense da Ordem dos Advogados do Brasil. É sócio do Instituto Brasileiro de Ciências Criminais (IBCCRIM), no qual apoia e organiza anualmente os Seminários Internacionais de Direito Penal, que ocorrem em São Paulo. Recebeu, em 2014, a Comenda Estadual Senador Filinto Muller; em 2007, o título de Cidadão Várzea-Grandense; ainda em 2007, foi agraciado com o Título de Cidadão MatoGrossense, pela Assembleia Legislativa de Mato Grosso. Mahon é membro, desde 2007, da Academia Mato-Grossense de Letras, ocupando a cadeira onze, cujo patrono é Augusto João Manuel Leverger, o Barão de Melgaço. É também membro titular do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso e sócio correspondente da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras. O escritor publicou seu primeiro romance, “O Cambista”, em 2014, mas sua incursão pela criação literária começou um ano antes, em 2013,

O escritor brasileiro estreou na criação literária ao publicar, em 2013, o livro intitulado “Nevralgias”, composto por contos e poemas. A obra marca um projeto em construção de experimentação estética, poemas e contos breves, densos, por meio dos quais são abordados temas complexos da natureza humana. Os romances são subsidiados por alegorias, sendo que os três primeiros congregam a particularidade de direcionar o olhar do leitor para o espaço e tempo tridimensional; neste sentido, espaço e tempo fogem aos princípios estabelecidos pela tradição. A tecnologia, aspecto intrínseco ao avanço da modernidade, é interiorizada – pelo menos nos três primeiros romances – como elemento indissociável do enredo; já o quarto romance corresponde a uma manifestação alegórica, contudo, segue um viés aparentemente centralizado na perspectiva do autor sobre a engrenagem reversa a que se propôs nos três primeiros romances.

Como contista, Mahon publicou, em 2013, “Nevralgias”, obra que marca a incursão do escritor pela literatura. Em 2014, o lançamento de “Doutor Funéreo e outros contos de morte” começa a delinear, com maior profusão, o trabalho do escritor

com a publicação do primeiro livro de poesia, intitulado “Nevralgias”. Além do romance “O Cambista”, Mahon publicou também, em 2014, o livro de contos cujo título é “Doutor Funéreo e outros contos de morte”. Em 2016, lançou três livros de poesia – “Palavrazia”, “Palavra de Amolar” e “Meia palavra vasta” –, formando como que uma trilogia. Ainda em 2016, veio a publicação de seu segundo romance: “O fantástico encontro de Paul Zimmermann”. Em 2017, o autor publicou mais um livro de contos, este intitulado “Contos Estranhos”, tendo feito o lançamento em várias cidades do Mato Grosso, em São Paulo, e também em Portugal, em Aveiro, durante o Congresso Internacional de Literatura. Em 2018, produziu dois novos romances, “O homem binário e outras memórias da senhora Bertha Kowalski” e, também, “Alegria”. O autor possui ainda outras duas obras, que são anteriores às publicações ficcionais.

pela narrativa curta. Na orelha do livro, a descrição pormenorizada feita por Marília Beatriz Figueiredo Leite (2014a) fornece aos leitores as características imbuídas nas *short stories* que, permeadas pelas alegorias, acolchoam sobre o tema “morte” uma teia infinita de significações, mas que não contempla o sentido de finitude análogo ao que esta expressão causa nos homens, isto é, as mais diversas perturbações. Em relação à obra, o autor sugere ter dado “vida à morte”, aspecto complementado por Leite (2014a) quando esta assinala que a morte representada nos contos mahonianos exige uma leitura que não vislumbre o fim, mas o que ainda está por vir, suscitando os aspectos vanguardistas nessa escrita contemporânea. O próprio autor, no último conto, cujo título é “*Ad immortalitatem*” – que absorve, de certa maneira, a forma de um posfácio – sagra a antítese da vida em detrimento da morte.

No ano de 2017, aconteceu o lançamento do primeiro livro bilíngue, “Contos Estranhos”, forte indicação de que o autor vem conseguindo romper as fronteiras literárias. Mahon utiliza-se também da literatura em redes sociais, elemento que amplia a possibilidade de alcance de mais leitores. Por meio da plataforma Facebook, publica contos, crônicas e poesias, e obviamente, dada a atual abrangência propiciada pelas redes sociais, além de abordar temas como arte e literatura, o autor aproveita para articular temáticas “do hoje e de outrora”, como salienta Olga Maria Castrillon-Mendes na apresentação do livro “Contos Estranhos”. Segundo a professora, nas obras do autor, “a lente capta os fotogramas que recompõem o jogo entre figurativo e o linguístico transformado pela sensibilidade do escritor” (CASTRILLON-MENDES, 2017, p. 10).

Esta característica supramencionada pela prefaciadora encontra tenacidade na prosa curta, mas é perceptível também na prosa longa, marcada por cortes que fracionam as cenas, possibilitando o desenrolar simultâneo dos acontecimentos. Verifica-se, por meio deste aspecto, o trabalho árduo na montagem e no delineamento de personagens e de histórias que formam o todo, em uma composição que relembra um mosaico, um jogo de quebra-cabeça, em que as peças se encaixam umas nas outras. São narrativas cuja exigência de um leitor atento se arquiteta mediante a necessidade de saber organizar os eventos construídos na relação simultânea, que desorganiza tempo e espaço, desconstruindo a noção de linearidade. Por isso, a referência à escrita labiríntica, que desacomoda e provoca o leitor, parece encontrar sustentação no romance mahoniano.

Na prosa curta, em contrapartida, são as revelações em torno do fluxo da vida que permeiam a mobilidade característica da ação simultânea empregada na lente fotogramática, de maneira a criar ressonância entre narrador, personagem, enredo e leitor. Essas revelações se encontram alicerçadas no jogo das palavras que tecem imagens capazes de capturar a atenção do leitor. A captura por intermédio dessas imagens permitem aprofundar-se em uma ou em outra representação que, a critério do leitor, pode ser, então, ampliada, abreviada e até distanciada do contexto original, em função da autonomia interpretativa daquele que visualiza a cena autenticada pela perspectiva do narrador.

A urdidura da narrativa curta encontra em Cortázar (2008), a célere comparação com a momentaneidade do sequestro.

Para este, o conto apreende o leitor pela intensidade e tensão. Desta maneira, pode-se afirmar que o efeito observado pela supracitada prefaciadora nos contos mahonianos atende ao desígnio da linguagem pictográfica, possibilitando, assim, que a escrita literária cumpra a função de retirar o leitor de seu lugar de conforto; isto porque as histórias se articulam nesta estreita relação entre literatura e vida. O conto desponta como uma ficção que representa – por meio da brevidade e, em virtude disso – a intensidade do encontro entre a vida do homem e a expressão escrita, conforme assevera Cortázar:

[...] se não tivermos uma ideia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto em última análise, se move nesse plano do homem, onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada [...] (CORTÁZAR, 2008, p. 151).

Dessa maneira, a vida, a morte, o corpo e o descompasso entre essência e aparência pululam como temáticas nos contos. O escritor adapta a sua produção ao homem atual, que se encontra envolto pela tecnologia, contudo, sem negar o passado, fonte de experiência. A memória literária permite o recontar da história apontando o quanto a humanidade evoluiu em termos de criação de dispositivos, e o quanto estagnou em termos altruístas, isto é, “sem torpor, mas com estranheza e fino humor”, tal como pontua Castrillon-Mendes (CASTRILLON-MENDES, 2017, p. 10). Aspecto com o qual parece concordar também Erik Van Achter, em seu ensaio intitulado “The Poetics of the Unexpected. A Review of Eduardo Mahon’s Contos Estranhos. Weird Tales”, publicado

originalmente na Revista “Forma Breve” e disponível também no Facebook do escritor em postagem de 28 de março de 2017. No ensaio, Van Achter (2017) pontua a argúcia do escritor em tomar a palavra simples que remete à oralidade e vertê-la em enredos excepcionais.

Ainda no tocante às percepções de Van Achter (2017) sobre a leitura do conto mahoniano, esta comunica certas especificidades estilísticas que remetem à leitura de Edgar Allan Poe e à de Ernest Hemingway, embora dissintam em termos de tema e de mensagem. Sob a perspectiva de Van Achter (2017), a “Teoria do Iceberg”, de Hemingway, parece ter sido fonte de inspiração para Mahon. Consoante a teoria, o efeito da primeira frase no conto deve sucessivamente ser sustentado até o final – é este elemento que foi percebido pelo ensaísta no que concerne aos contos do autor. Em outra conjectura, o crítico parece procurar, em termos de técnica narrativa, coincidências entre Mahon e outros escritores, questionando, inclusive, se, devido à forma como Mahon conduz o experimento estético, o autor não corresponderia a uma reencarnação de Miguel de Cervantes, dada a genialidade na incorporação de elementos estranhos, surreais, a uma realidade possível, questão a que o próprio crítico responde, afirmando que nenhum dos rótulos tradicionais se aplica a esta escrita mahoniana, fator que a torna única.

A experiência poética de Mahon é apresentada por Leite (2015) no prefácio da primeira obra que compõe a coletânea que corresponde a uma trilogia, como o autor denomina o conjunto formado por “Palavrazia”, “Meia Palavra Vasta” e “Palavra de Amolar”. Além dessa coletânea, o autor possui

mais dois livros publicados: “Quem quer ser assim sem querer” e “Um certo cansaço do mundo”. A singularidade do escritor se encontra em todos os detalhes, desde a composição de haicais coalhados de significados até a (des)organização das obras, sem páginas numeradas, fato que, segundo, Isabela Mercuri (2016, s.p.), atende ao anseio do autor “de que o leitor se perca e se encontre sozinho”².

Mahon é versador da vida, mas, nem por essa razão, as agruras que perfazem a consistência da vida vivida tornam-se, na poesia, experiências embrutecidas, pelo contrário, esta assemelha-se, tal como observa Leite (2015, s.p.), a um jogo lúdico, e é neste jogo que: “A ludicidade praticada em cada costura, o brincar perpetrando no afiado sorver do exercício escritural pesquisam o lance e trançam o outro”. Sobre este aspecto, também Tzvetan Todorov (1980, p. 108) versa que: “O discurso poético distingue-se, porque aí as palavras tornam-se gestos, e, é pelo poder do gesto descoberto ou invocado, que um simples nome se transforma num símbolo rico e complexo”. Isto pode ser verificado na simplicidade da poesia, que é quase uma brincadeira, um jogo predisposto ao leitor, a quem compete de fato, ampliar as regras e o universo de contextos que possam estar subtendidos. Nesse jogo entre signos e associações, a poesia de Mahon tece analogias com situações experimentadas no cotidiano,

2 Mercuri escreve para a revista eletrônica “Olhar Conceito”, um periódico integrado ao portal de notícias “Olhar direto”. Na página da revista, é possível acessar informações sobre o lançamento das obras de Eduardo Mahon, bem como contribuições de outros autores e jornalistas sobre o conjunto de obras do autor, ou especificamente, a obra que está sendo lançada no momento. Disponível em: <<http://www.olharconceito.com.br>>. Acesso em: 10 set. 2018.

em que as expectativas nem sempre são recíprocas; outras, entrelaçadas com a filosofia, lançam questões dificilmente respondidas com honestidade – no entanto, o objetivo da poesia certamente não é fornecer respostas, e sim provocar a inteligência humana.

Compactuando com esta perspectiva, Bakhtin (1993, p. 94) pontua que o campo poético se expressa por meio da língua viva, assim, entre o poeta e a linguagem não se estabelecem distâncias. Por isso, o pensador assinala: “Na obra poética, a linguagem realiza-se como algo indubitável, indiscutível, englobante”; isto é, ao seu ver, o discurso poético difere do discurso em prosa, pois o poeta não tem a necessidade de usar a linguagem do outro, não tem obrigação de abrir-se ao diálogo, por isso, a linguagem poética é indubitável. Por ser monológica não possui o dever de comportar outras vozes que não a do poeta; assim, o território contestável da poesia encontra seu fim no próprio objeto. Contudo, na poesia tal como na prosa, é preciso atentar-se para o fato de que este “eu” corresponde a um ser da ficção, embora de acordo com Mahon, a poesia é o lugar em que ele se desveste:

Para mim, a poesia não mente. O poeta não é um fingidor. Quem escreve poesia se desnuda e quem escreve prosa costuma, ao contrário, esconder-se. Não há personagens na poesia para que o autor possa se fragmentar. A poesia é um discurso direto e íntimo. Faço poesia apenas por necessidade, como se tomasse um remédio para dor. (MAHON, 2018b, s.p.)³

No que tange a romances, Mahon tem, até a data de desen-

3 Entrevista concedida ao Caderno de Cultura intitulado “Nódoa no Brim”, um projeto desenvolvido desde 2013, que assume a condição de “Suplemento

volvimento dessa pesquisa, quatro publicados: “O Cambista” (2014); “O fantástico encontro de Paul Zimmermann” (2016); “O homem binário e outras memórias da senhora Bertha Kowalski” (2017); e “Alegria” (2018). No campo da literatura, o autor contempla doze obras publicadas; porém em termos de fortuna crítica, além da contribuição dos escritores dos prefácios e posfácios, há: o ensaio de Erik Van Achter (2017) sobre o livro “Contos Estranhos”; consta, também, o artigo intitulado “A profanação do Sagrado em ‘Encosto’, de Eduardo Mahon: liames que rompem barreiras do corpo e do espírito”, de autoria de Luan Paredes Almeida Alves e Fábio Júnior Vieira da Silva (2018), publicado no Caderno Cultural Nódoa no Brim; compõe. Também, dentre os trabalhos analíticos, a resenha da professora Ana Lúcia Gomes da Silva Rabecchi (2018) sobre “O homem binário e outras memórias da senhora Bertha Kowalski”; ademais, há informações sobre a produção do autor que configuram percepções compreendidas por jornalistas e por escritores em artigos de revista ou em jornais⁴ editados no município de Cuiabá.

Apresentar os romances de Mahon constitui um desafio

Literário de Mato Grosso”. O Caderno é vinculado ao Núcleo de Pesquisa Wladimir Dias-Pino; seu objetivo, como Projeto de Extensão, é ampliar a socialização da produção científica da pós-graduação da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT e de outras instituições brasileiras.

- 4 Além da já supramencionada Revista “Olhar Conceito”, outros portais de notícias como o Mídia News e o RD News, (disponíveis em: <<http://midianews.com.br>> e <http://www.rdnews.com.br>>, respectivamente) também realizam este tipo de trabalho, sendo possível encontrar, além de informes sobre eventos promovidos pelo autor, informações sobre o livro a ser lançado, entrevistas e recomendações de membros da Academia Mato-grossense de Letras a respeito das obras do autor.

porque são obras singulares. Apesar de possuírem elementos que convergem, as temáticas nos quatro primeiros romances são distintas e originais. O percurso narrativo dos três primeiros romances é marcado pelo narrador em terceira pessoa; a recuperação do narrador do mito no romance contemporâneo é um elemento que exige o exame analítico, considerando que o advento da modernidade promoveu diversas alterações nos diferentes campos do conhecimento, e que tais modificações afetaram de modo generalizado a arte. O romance, no longo e lento decurso da modernidade, absorveu muitas dessas transformações, fato que garantiu a sobrevivência do gênero. Nesse sentido, o narrador – seja em primeira ou em terceira pessoa – é um ente fictício. Entretanto, é a posição por ele ocupada que categoricamente deslinda os elementos de subversão do gênero no processo que garantiu sua evolução, pois é precisamente o narrador que apresenta o mundo do personagem, a visão do narrador é que conduz o leitor, daí sua imperativa importância.

Os romances convergem para a escrita alegórica e esta congrega inúmeras possibilidades, mas tem por finalidade descortinar a condição humana configurada no mundo circundante. O tempo/espaço, embora subjetivos, representam o que ainda não é, mas que pode vir a ser, ou seja, o mundo cuja possibilidade se faz premente, dado o elemento da verossimilhança.

Um tema comum que se entrelaça nos quatro primeiros romances diz respeito ao acontecimento da morte; evidentemente, cada qual a apresenta sob uma perspectiva, mas a morte é um elemento simbólico na escrita mahoniana –

sobretudo, a morte do outro. Não é como em “Memórias póstumas de Brás Cubas”, de Machado de Assis, narrativa em que o próprio morto vem contar sua história. Nos romances de Mahon, quem morre não silencia, pois, a morte, como propõe Benjamin (1985), atesta a autoridade do narrador, por isso:

O romance não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque este destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino. O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro. (BENJAMIN, 1985, p. 214)

A morte apresentada nesses romances condensa a perspectiva benjaminiana em que o contar do destino alheio – que é de certa maneira, devorado pelo leitor solitário – representa a busca por uma explicação acerca daquilo que emoldura a própria vida do leitor. A sede em compreender o próprio destino, tomando como referência o que acontece com o personagem, compõe a expectativa por uma resposta que possa acalantar a vida desnorteada do homem moderno.

Ao tratar o gênero romance como suposto legado da tradição, o que possivelmente permanece a respeito do apontamento realizado por Benjamin (1985) é que o contar no romance representa uma outra maneira de transmitir a experiência, por essa razão, a morte é tão significativa para o leitor, haja vista que é ela que coloca a experiência humana à prova e, por meio dela, o homem busca encontrar o sentido da vida; nesse aspecto, o que o romance moderno tem a oferecer difere do romance tradicional justamente no

aporte da leitura, pois a que se faz do romance moderno não se limita à contemplação, ele não suporta o leitor passivo, justamente porque também não comporta mais a “história bonitinha”, isto é, romance moderno é prenhe de potência, é imperativo.

As questões filosóficas que Mahon investe nos romances são latentes, conforme aponta a percepção de Rabecchi⁵ (2018, s.p.), que discorre:

Mahon, porém, vai além, banaliza a morte ao exaltar ironicamente a ciência e a tecnologia que conseguem guardar a personalidade, mas não abrandar seus medos, pois Josef Platek se ressentido de ser um homem torturado ao “virar uma alma sem corpo, penando sem espaço e sem tempo”, o que a personagem diz ser uma condenação “não dormir, não acordar, não envelhecer e não morrer”, ou seja, uma cópia desumana do homem. Em *Alegria* a questão da aparência e da realidade que permeiam toda boa ficção continua em pauta. Assim como *Macondo* em *Cem anos de solidão*, de Gabriel Garcia Márquez, *Alegria* é uma ilha da imaginação. A narrativa passa da criação ao apocalipse cumprindo um ciclo de vida e morte, onde esta mostra suas múltiplas faces. A cidade é vitimada por uma epidemia de suicídio em massa de peixes que desencadeia o medo, a angústia, a tristeza, o desespero, a solidão e, conseqüentemente, o suicídio dos homens, que vai se transformar em epidemia por impotência

5 Rabecchi é doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, e professora nesta instituição. A resenha supracitada encontra-se disponível no *site* do jornal *Diário de Cuiabá*. Cf.: RABECCHI, Ana Lúcia Gomes da Silva. O mundo binário de Eduardo Mahon. **Diário de Cuiabá**, 12 maio 2018, edição nº 14975, s.p. Disponível em: <<http://www.diariodecuiaba.com.br/detalhe.php?cod=515086>>. Acesso em: 12 set. 2018.

diante de um fato inexplicável, onde “a morte alcança até quem não havia nascido”.

Assim como *A peste*, de Albert Camus, que serve de epígrafe em *Alegria*, a iminência da morte relembra ao homem a sua pequenez diante da finitude e o faz querer agarrar com todas as forças à vida, que teme perder a qualquer momento. O desespero das pessoas é narrado por um dos médicos da cidade que tenta amenizar os males sem sucesso, restando-lhe apenas a solidariedade e a compaixão. A morte neste romance de Mahon é recorrente e faz com que o narrador vá refletindo sobre a postura do homem perante o mundo e a si próprio. Com seu senso de humanidade e/ou desumanidade vive toda tragédia e reflete: “Há solidão em qualquer lugar, não é preciso buscá-la, com tanto afinco. Na ilha estive nessas condições sem buscar por elas”. A ilha, então, vem ser a clausura do homem abandonado à própria sorte. Nessa contação de história, cujo final nos desestabiliza, valemos-nos de García Márquez em *O amor no tempo do cólera*, para também afirmar a suspeita de que em *Alegria* “é a vida, mais que a morte, a que não tem limites”.

Embora a morte não faça mais parte do cotidiano cultural na modernidade, como esclarece Benjamin (1985), seu valor representado na narrativa mahoniana é tecido por um fio alegórico que conduz a uma multiplicidade de sentidos, pois, ainda que a morte tenha perdido o valor solene, a presença física da morte, seu cheiro, seus despojos – tal como são descritos, por exemplo, em “*Alegria*” – tendem a recuperar, diante da perenidade do homem, significados atrelados ao mundo dos vivos; nisso consiste a prerrogativa do teórico quando este abaliza que o sentido da vida somente se revela no romance a partir da morte.

Por mais que a morte constitua um tema recorrente em seus contos e em seus romances, o escritor, em entrevista, atestou que não vincula a morte ao propósito redentor perseguido pelo cristianismo, “Nunca pensei na morte como um fim redentor em termos de literatura. Para mim, é apenas um bom começo, um bom final ou simplesmente um bom argumento” (MAHON, 2018b, s.p.)⁶. Assim, a materialidade ou imaterialidade da morte, tanto nos contos como nos romances mahonianos, nutre-se do valor binário do argumento que se cerceia de proposições, de premissas deixadas para inquietar o leitor.

Icleia Rodrigues de Lima e Gomes (GOMES, 2017), posfadora de “O homem binário e outras memórias da senhora Bertha Kowalski”, em sua leitura analítica, elenca dois aspectos preponderantes vinculados à literatura, quais sejam: o primeiro diz respeito ao trabalho propriamente analítico, mais específico do leitor crítico; o segundo engloba questões de como a obra pode extravasar alternativas no exercício do ensino da literatura em escolas de nível fundamental e médio. Assim, Gomes (2017) aponta as diferentes possibilidades que a obra de Mahon, enquanto objeto físico nas mãos do leitor, pode proporcionar. A escritora observa que:

O narrador narra sem qualquer preocupação cronológica, com o alinhar as ações na passagem natural do tempo – começo, meio e fim –, descrevendo coisas, pessoas e fatos como se obedecendo a um ditame psicológico, a um fluxo de *flashes* e *flashbacks*

6 A entrevista, na íntegra, encontra-se publicada no Caderno Cultural “Nódoa no Brim”. Cf.: MAHON, Eduardo. Entrevista. **Nódoa no Brim** – Caderno de Cultura do Diário na Serra, Tangará da Serra, nº 59, jul. 2018b.

de memória. Mesclando-se à voz dos personagens nos diálogos, esse narrador subversor da ordem dos relógios narra em movimento recursivo em círculos. Parece dirigir-se a um narratário aprisionado pela atenção, para não ficar solto e perdido de algum nó dentre os demais da tessitura do texto, para não se acometer de vertigem durante a celeridade de certos eventos. É na palavra desse narrador rente com a dos protagonistas que pode ser percebido o cotidiano do Continente de Áries. Uns e outros conduzem a entender que o mundo do romance é o nosso mesmo, mas transmudado em outro, verossímil e realíssimo. As relações são marcadas por uma estranha simbiose e uma dramática dependência entre gente e máquina, realidade e virtualidade, ciência e *software* [...]. (GOMES, 2017, p. 224)

Ainda no tocante às percepções de Gomes (2017), vale a pena ressaltar que essa obra, mais do que as anteriores, aprofunda o mergulho no ambiente tecnológico. Tal fato pode ser tomado como uma alegoria, em que a representação deste mundo outro pode ser, com efeito, o nosso, tal como pontuado pela autora, e que na totalidade da esmerada organização do mundo circundante fatalmente está o homem moderno, absorvido de toda a engrenagem que o envolve.

Sobre essa questão, em “O fantástico encontro de Paul Zimmermann”, segundo romance publicado, a dependência entre pessoa e máquina dá-se em outro nível. Por meio de um sistema de segurança implantado em sua residência, Paul Zimmermann, um poderoso financista, depara-se com um outro de si, com um fantasma visto apenas por Zimmermann e exclusivamente por intermédio das câmeras. O encontro fatídico entre o ser e a sombra acontece tragicamente ao final do romance. João Bosquo (2016) encerra o percurso analítico

desta obra ao inter-relacionar justamente a relação homem e máquina, para isso, o posfaciador busca na cinematografia o amparo para alimentar a hipótese proposta no mundo paralelo criado no romance, a saber, de que a máquina um dia possa vir a superar o homem.

Esse segundo romance apresenta potencial para estabelecer um diálogo com “O homem duplicado”, de José Saramago. As histórias embora sejam totalmente singulares, partilham a materialidade do outro: aqui, um rico financista com indícios de quadro depressivo; lá, um professor de história, igualmente depressivo, vê-se tomado de surpresa e temor ao identificar a existência de um outro de si. Como observa Bosquo (2016), também no que concerne ao estilo, a escrita mahoniana remete ao escritor português, com “diálogos sem pausa gráfica – travessões, linhas, parágrafos, enfim, dentro do texto, numa continuidade que exige um pouco mais de atenção”. (BOSQUO, 2016, p. 186).

“O Cambista”, primeiro romance do autor e objeto de exploração do presente trabalho analítico, foi prefaciado por Marília Beatriz Figueiredo Leite. De acordo com o pressuposto apontado pela autora (LEITE, 2014b), a construção escritural da obra pode celebrar aspectos cinematográficos. Tal observação talvez se deva ao fato de a narrativa explorar como recurso os *flashes* e *flashbacks* que pululam entre capítulos e mesmo entre os parágrafos – o que pode denotar a atuação de um *cameraman* que não quer perder um único instante do narrado, haja vista que o romancista cria um verdadeiro labirinto em que o leitor precisa estar sempre atento para não se perder. Aparentemente na construção deste experimento

estético está implícita a intenção de fazer o leitor participar de um jogo, conforme propõe Leite:

Na transversalidade escritural existem abrangências de percursos sógnicos permitindo interações e confronto. Na família Plum, há os confrontos entre irmãos. Já as interações entre os amargurados amantes não são tão simplistas assim. O feito amoroso fica entre a doença e interesses lucrativos, mercantilistas. Isso tudo sublinha formas inovadoras de libertação, constituintes de configurações e conformações dentro da linguagem. (LEITE, 2014b, p. 254)

“O Cambista” compõe-se em cinquenta e um fragmentos que serão aqui denominados de capítulos; cada capítulo é intitulado de forma que se estabelece uma relação cervical entre o título e o tema desenvolvido. É a partir da leitura atenta desses fragmentos que o leitor conseguirá estabelecer as convergências que constituem a unidade narrativa. Esta construção labiríntica a que Leite (2014b) fez referência está contida na forma de transmutar tempo e espaço, infundindo a desordem da estrutura; aliado ao caos configurado no mundo circundante, o romance exige um esquadrinhador, um leitor capaz de juntar as peças do quebra-cabeça a fim de desvendar o que se faz oculto. O narrador, neste caso, é, de fato, um focalizador. É ele que conduz o leitor, mas não tolhe as pressuposições que este possa elaborar no decurso da investigação. Como abaliza Paul Ricoeur (2010), o narrador é aquele que deixa em aberto um convite, corresponde à “fala muda que apresenta o mundo do texto ao leitor; como a voz que se dirige a Agostinho na hora da conversão, ela diz: ‘Tolle! Lege!’ Pega e lê!” (RICOEUR, 2010, p. 172). Este

convite incisivo contido em “pega e lê” determina não somente a posição do narrador no romance, mas, sobretudo, a direção para a qual ele conduz o olhar do leitor, a este sim, concerne compenetrar-se na resolução do enigma proposto, por isso, é possível afirmar que o romance contempla a expectativa de tornar-se uma experiência.

Há, em “O Cambista”, elementos que são contemplados nas obras posteriores e também nos contos, como por exemplo, a eliminação da sucessão temporal e espacial, na qual se liquefaz a relação presente, passado e futuro. Mas, neste caso, pode estar profundamente vinculada à tensão observada na narrativa policial, em que a suspensão do tempo condensa-se por meio da ameaça, da expectativa e da perseguição.

Evidentemente que, ao nos propormos a perscrutar a escrita romanesca de Mahon, estamos cientes de que se trata de uma escrita em processo de construção; é um projeto de experimentação estética que ainda não completou sua primeira década, fato que implica, sobretudo, tratar-se de uma escrita predisposta a transformações. No entanto, o que for produzido neste momento, ainda como análise de uma escrita em construção, certamente contribuirá com o legado da própria crítica.

1.2 O romance: um gênero indócil

Haja vista lidarmos com uma escrita experimental, consideramos importante percorrer os caminhos que permitiram o enlace entre o romance e o homem – o homem escritor e o homem leitor. No decurso da história do romance, estrutu-

ram-se vastas teorias que intencionam estabelecer uma base metodológica por meio da qual seja possível compreender as relações entre os eventos humanos e a prosa de ficção. Assim, para abordar o romance faz-se necessário retomar os posicionamentos de George Lukács e de Mikhail Bakhtin, dois filósofos que sustentaram a alteridade da forma romanesca e estabeleceram viés diferentes de análise metodológica, cultivando, contudo, o objetivo de abranger as especificidades do gênero.

Lukács, o primeiro a formular uma teoria do romance, aponta o gênero como uma epopeia burguesa. Isto se dá justamente pela dissolução do princípio epopeico, momento em que o sentido da totalidade é rompido, ou seja, quando o capitalismo começa a se estruturar como uma nova ordem econômica, modificando as relações entre homem e meios de produção. O autor (LUKÁCS, 2000) escreve sua “Teoria do romance” durante o período da Grande Guerra, por isso, em sua escrita, é perceptível uma preocupação com a situação mundial, que, em decorrência da guerra assinalava uma cisão definitiva em um mundo que até então era representado pela totalidade, em que a essência e aparência, ciência e experiência concebiam uma unidade cosmológica.

Lukács examina o romance em paralelo com outros gêneros (épico, tragédia), ou seja, o autor mira o passado, mas pensa o romance não propriamente como a epopeia, uma vez que a reflexão feita é sobre a essência das formas artísticas, objetivamente, ele aborda o romance que se anuncia a partir da epopeia. O que o autor problematiza a partir destas questões é a representação do homem frente

à chegada da modernidade como elemento que representa a impossibilidade de retorno à totalidade. A teoria de Lukács discorre sobre a nova configuração do mundo, sob uma perspectiva de regresso, dado que, para o autor: “O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida tornou-se problemática, mas que ainda assim, tem intenção de totalidade”. (LUKÁCS, 2000, p. 55). Tal teoria não apresenta uma perspectiva de evolução do gênero – como é perceptível em Bakhtin –, porque o filósofo húngaro aparenta uma descrença na nova estrutura social fundamentada em ideais burgueses. O romance viria a ser, nessa perspectiva, a expressão da divisão entre o homem e o mundo frente à nova conjuntura que se impõe ao indivíduo, assim, não há como conciliar esses dois eixos que sustentavam a epopeia. Falta ao homem romanesco a autenticidade que o tornava digno representante da coletividade.

Uma vez que o romance assume-se como gênero que não se retrai diante da possibilidade de alicerçar o conflito entre homem e mundo, as categorias tempo e espaço sofrem modificações estruturais no romance. Na percepção de Lukács (2000), a dimensão temporal, no romance, carrega uma importância que não era perceptível na epopeia, haja vista que este gênero lidava com ações realizadas no passado imutável; já o romance faz do tempo uma luta, e é no decorrer desta que o homem se transforma, pois estão diante dele as circunstâncias imprevisíveis da vida moderna que, motivadoras de intriga, são fundamentais no processo metamórfico que garante a emancipação desse homem.

A metamorfose é alicerçada, também, pelas modificações do espaço na estrutura do romance. Espaço que, na epopeia, constituía o reflexo do mundo familiar; no romance, é representado pela desagregação do indivíduo com o mundo. É nele que se evidenciam os conflitos do homem problemático que se emancipa com o romance, mas que permanece em luta com o mundo e consigo mesmo, porque agora pertence a uma sociedade que não comunga os ideais valorativos de comunidade. O romance passa a ser, então, a representação desse mundo esvaziado de sentido da vida, que é justamente o que o homem moderno quer reencontrar.

Basicamente, a metodologia de análise do romance – tomando-se como referência a teoria de Lukács (2000) – é percebê-lo como uma busca ou uma viagem rumo ao sentido da totalidade perdida. Visto que o autor escreve em uma fase de transição filosófica, em que Kant e Hegel contrapõem ideias sobre a essência e a aparência, ele não se omite em reconhecer que, no romance, o homem está submetido ao jogo de máscaras, por isso, ele aponta o homem como o sujeito problemático, portanto, um sujeito que não sabe lidar com a nova conjectura do mundo cuja virulência provoca a cisão entre corpo e alma. Em suma, é a distensão entre conhecimento e experiência que direcionam o olhar filosófico de Lukács para o romance, de modo a tornar o gênero uma viagem, ou uma “peregrinação do homem rumo a si mesmo”, como o próprio filósofo sugere:

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade sim-

plesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo rumo ao autoconhecimento (LUKÁCS, 2000, p. 82).

Rompida, portanto, a noção de totalidade, o homem representado no romance é um solitário; a concepção de arte sai do abstrato para perambular pela realidade junto com a humanidade, por isso, Lukács (2000) assinala o romance como um gênero da maturidade, porque, a partir deste rompimento, o homem inicia sua caminhada tendo por companhia o desamparo, em um mundo que não lhe oferece mais a condição de sociabilidade com o todo. Por essa razão também, conforme o que está indicado por Lukács (2000), não são por meio de intenções configuradoras que se diferenciam epopeia e romance, e sim pelos dados históricos filosóficos; são justamente estes que engrenam diferenças entre a teoria do romance sob a ótica de Lukács e a teoria do romance na perspectiva de Bakhtin (1988). Ao passo que, para o primeiro, o romance representa a expectativa do eterno retorno, por isso, uma busca para o sentido da vida, o segundo percebe o romance como um gênero que se volta para o presente vivido e como este representa um *continuum* o romance diverge da epopeia, cuja trajetória é finda.

Bakhtin (1988) inter-relaciona a gênese do romance com o povo; o romance, neste caso, carrega o substrato da vida experimentada pelo homem. Por isso, torna-se um gênero subversivo e em todas as características. É um gênero que se renova, como postula Bakhtin (1988) no capítulo intitulado “Epos e romance”, e ainda, porque se constrói no tempo vivido pelo homem, o gênero segue inacabado, contrapondo-se ao épico, que está envelhecido, truncado, e,

mesmo que algumas obras romanescas retomem o sentido épico, já não conservam as mesmas características, o que torna a análise do gênero incompatível com a perspectiva explicitada por Lukács (2000).

Na epopeia, por exemplo, figura um herói que responde pela coletividade, em contraposição ao romance que representa o homem em sua individualidade. A epopeia está centrada no passado; o romance, por se construir no acontecer da vida não carrega o princípio do acabamento. O fim de uma história não existe no romance, dado que ele carrega o fardo da eterna continuidade. Assim é que, no decurso de sua história o romance congrega como características a desumanização e a humanização: o homem, no romance, é o que é, por isso, como um ser social, identifica-se nas histórias romanescas, o que contraria também um dos princípios epopeicos, a divinização do herói, ou mesmo do humano propriamente como um ser divino. O romance tem a intenção de chamar a atenção do homem para o presente, e constitui um viés pelo qual a arte espelha o mundo. A epopeia não permite criar o espelho refletor da realidade, por essa razão, na epopeia, a arte desvia-se da realidade utilizando-se das representações mitológicas.

O que é perceptível sobre a teoria do romance é que, entre Lukács e Bakhtin, existem muitos pontos de divergência e de convergência. A convergência se encontra no fato de que os dois autores estabelecem relação entre a epopeia, o romance moderno e a ascensão da burguesia, mas divergem quanto ao progresso do gênero. A posição sustentada por Lukács (2000) parece truncada quanto à evolução do romance, a seu ver, o homem segue rumo ao

passado em busca de sua essência que ficou calcificada no mundo de epos, pois a materialidade imposta pelo mundo capitalista não permite que o homem seja um ser autêntico, essa falta de autenticidade impossibilita que o personagem do romance possa representar a essência humana. Sob a perspectiva de Lukács (2000), é neste ponto que se sustenta a questão do romance como um gênero problemático, visto que é impedido de comunicar uma experiência autêntica.

Bakhtin (1988) parece compreender de outra maneira a situação do homem como representante do mundo moderno. Ao assinalar a impossibilidade desse ser, que representa a cisão em relação ao mundo de epos caber novamente na unidade do cosmos, o teórico tece apontamentos sobre a condição de inacabamento inerente ao homem. Tal condição permite que o personagem romanesco percorra um caminho que se estrutura em torno do conhecimento; a proposição de Bakhtin (1988) condiciona o romance à reinterpretação e à reavaliação permanente do tempo representado na materialidade da criação artística.

O romance como expressão do inacabamento representa um ciclo contínuo do homem, em função disso, o próprio gênero se encontra sempre em evolução e assimila também o processo de evolução de toda literatura; em termos de forma artística, o romance chega ao século XX absorvendo muitos outros gêneros artísticos/literários e extraliterários. Neste contexto, Bakhtin aponta, sobretudo, a insubordinação do romance enquanto gênero em evolução.

[...] O romance não é simplesmente mais um gênero ao lado dos outros. Trata-se do único gênero que ainda está evoluindo no

meio de gêneros já há muito formados e parcialmente mortos. Ele é o único nascido e alimentado pela era moderna da história mundial, e por isso, profundamente aparentado a ela, enquanto que os grandes gêneros são recebidos por ela como um legado, dentro de uma forma pronta, e só fazem adaptar – melhor ou pior – às suas novas condições de existência. Em comparação a eles, o romance apresenta-se como uma entidade de outra natureza. Ele se acomoda mal com os outros gêneros. Ele luta pela sua supremacia na literatura, e lá, onde ele domina, os outros gêneros velhos se desagregam. (BAKHTIN, 1993, p. 398)

Contudo, não se pode dispensar a contribuição dada por Lukács, o primeiro a pontuar a cisão entre epos e romance. Ao problematizar o romance como uma epopeia burguesa, o autor procurou revelar uma teoria tomando como parâmetro o antigo a fim de entender o novo que surgia; o legado de Lukács favoreceu a compreensão do gênero romanesco não somente em sua contraposição à epopeia, mas também oportunizou uma leitura das consequências da dominação das ciências na sociedade moderna. A partir desta análise, Lukács (2000), assim como Bakhtin (1988), também sinaliza a impossibilidade de retorno do homem à totalidade – o que não dispensa a busca, pois, uma vez rompido o enlace entre natureza humana e cosmos, dissolveu-se o casulo que continha o que era a verdade, o mundo tornou-se grande, e, a verdade, inatingível. O homem, diante da grandiosidade que é agora o mundo, torna-se apenas um fragmento, e esta é a problemática que guia os estudos romanescos até a contemporaneidade.

Ao escrever sua teoria do romance, Bakhtin retoma a discussão proposta por Lukács, já indicando aspectos que fazem do

gênero romanesco um gênero novo e inacabado – sendo esta a diferença mais pontual entre epos e romance – e também entre o romance e uma série infundável de outros gêneros. Bakhtin trata da grande dificuldade em encontrar uma metodologia adequada para definir o romance enquanto gênero, visto que ele acontece neste *continuum* da vida humana, assim, ele representa, como nenhum outro, exceto a epopeia, a oportunidade que o homem tem de trilhar o caminho do conhecimento.

Mas, tal como salientado por Bakhtin (1988), é difícil comparar romance e epopeia, pois são dois grandes gêneros com características distintas; porém, este foi um terreno que permeou inúmeras divergências teóricas, como exemplifica o filósofo, pois tanto Blankenburg quanto Hegel consideraram que: “O romance deve ser para o mundo contemporâneo aquilo que a epopeia foi para o mundo antigo” (BAKHTIN, 1993, p. 403). Ou seja, se a epopeia foi, para o mundo antigo, o grande ventre em que conhecimento e experiência representavam um símbolo da totalidade entre homem e mundo, concebendo a grande riqueza da arte, da cultura, da ciência, enfim, da apropriação da verdade, assim deveria ser o romance para o mundo contemporâneo, o que corrobora o pensamento de Lukács (2000). Em sua contra-posição, Bakhtin (1988) intenciona examinar os elementos estruturadores do romance que podem subsidiar uma teoria que dê conta de explicar a condição de inacabamento; para tal, o crítico discute as dimensões linguística e estilística no romance, bem como a transformação radical das categorias tempo e espaço, a estruturação do elemento da realidade e também o romance como forma de conhecimento.

Fato é que a discussão proposta por Bakhtin torna-se complexa diante do quadro que a modernidade impõe ao romance. O homem no mundo moderno está tal qual Benjamin (1985) havia previsto, isto é, esvaziado. A modernidade não devolveu ao homem algo que pudesse recompor o empenho humano ao revestir o mundo do hodierno, não lhe foi oferecido nada além do alargamento de sua própria solidão. A principal característica que Bakhtin (1988) atribui ao romance é justamente oposta à epopeia, está em seu caráter de atualidade, e a epopeia centraliza-se no passado. O romance é o gênero que se atualiza no tempo vivido pelo homem, assim, Bakhtin considera que:

O romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade. Somente o que evolui pode compreender a evolução. O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo em tudo era semelhante a ele. O romance antecipou muito, e ainda antecipa, a futura evolução de toda literatura. Deste modo, tornando-se o senhor, ele contribui para a renovação de todos os outros gêneros, ele os contaminou e os contamina por meio da sua evolução e pelo seu próprio incabamento. Ele os atrai imperiosamente à sua órbita, justamente porque esta órbita coincide com a orientação fundamental do desenvolvimento de toda literatura. Nisso reside a importância fundamental do romance como um objeto de estudo para a teoria e para a história da literatura. (BAKHTIN, 1993, p. 400)

O que o filósofo sugere a respeito do romance é que ele absorve as mudanças inerentes à humanidade e as transforma

em objeto de criação literária, ou seja, é um gênero impregnado à vida; é, portanto, na capacidade de metamorfosear-se que o romance garante a condição de evoluir. Na era moderna, por exemplo, a figura do herói não se faz compatível com a configuração do mundo, somente o romance sobrevive ao que é contemporâneo, porque só ele tolera a figura do aleijão, do defeituoso, do grotesco. Por fim, a atualidade condensa características que seriam insuportáveis aos princípios éticos da epopeia, por isso, o romance destrói toda noção de ética, de perfeição e de verdade cultivada na epopeia. O que definirá o romance é, portanto, sua capacidade de sobreviver ao caos do mundo. É precisamente este mundo de caos que está representado em “O Cambista”, de Eduardo Mahon.

A obra, publicada em 2014 é como já mencionado anteriormente, um projeto experimental do autor que, nesta incursão pela escrita romanesca, apresenta diálogo com a essência subversiva do romance policial, e, sob essa perspectiva, conforma elementos alegóricos como modo de representar uma visão do mundo circundante, em que a valoração da vida, a importância do homem, a morte, o crime e o desmantelamento da sociedade são colocados em jogo.

Em sua análise sobre o romance moderno, Anatol Rosenfeld (1969) aponta as alterações ocorridas no modo de narrar o romance como um reflexo das mudanças da estrutura social promovidas a partir da ascensão do capitalismo. Consoante o autor, a industrialização e a tecnização foram propulsoras do surgimento de uma nova realidade social que impacta o campo da arte e da literatura. Na ótica deste, muitas questões relacionadas às mudanças observadas no romance moderno

se deram em função da “desrealização”, fenômeno inerente à modernidade que atingiu diferentes áreas do conhecimento, mas a percepção das mudanças ocasionadas por este fenômeno é mais evidente no campo da arte cujo abandono do caráter mimético funcionou como uma recusa em reproduzir ou copiar a realidade empírica. Baseando-se nisso, Rosenfeld (1969) teceu considerações sobre o romance, aventando algumas hipóteses possíveis: a primeira é a de que cada fase histórica congrega um espírito unificador que interage com as diversas manifestações culturais. Assim, o autor salienta que, embora a cultura ocidental seja muito complexa, é preciso compreender a interdependência que envolve o campo das artes, das ciências e da filosofia, e também “certa unidade de espírito e sentimento de vida” (ROSENFELD, 1969, p. 76) amalgamado às diversas atividades desenvolvidas em todos estes campos.

A segunda hipótese levantada por ele é especificamente voltada ao campo das artes; segundo Rosenfeld (1969), neste campo, o fenômeno da “desrealização” provocou o rompimento com o pensamento que se desenvolveu a partir do renascimento, deste modo, a negação do realismo no campo das artes, de modo generalizado, favoreceu, tanto na pintura como no teatro, certo desmascaramento do mundo epidérmico.

Na terceira hipótese, Rosenfeld (1969) assinala que essas modificações atingiram, de forma menos evidente, o romance, mas que, em função disso, este sofreu transformações essenciais. Assim, em suas palavras:

Nota-se no romance do nosso século uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à

estrutura do modernismo. À eliminação do espaço ou da ilusão do espaço, na pintura, parece corresponder, no romance, a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos”. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começaram desfazer a ordem cronológica, fundindo presente, passado e futuro [...]. (ROSENFELD, 1969, p. 80).

O que se tornou efetivo como característica do hodierno no romance é que este deixa de ter compromisso com o mundo superficial. É justamente o que se encontra na escrita romanesca de Mahon; como aponta Rosenfeld, isto ocorre, sobretudo, em função de “a arte moderna negar o compromisso com esse mundo empírico das ‘aparências’, isto é, com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum” (ROSENFELD, 1969, p. 81). Neste contexto, pode-se afirmar que a escrita mahoniana é alegórica, e esse processo discursivo pode ser observado tanto nos romances como nos contos; o efeito principal é estabelecer semelhanças com uma realidade que existe ou que tem a possibilidade de existir.

Nesse sentido, o mundo configurado em “O Cambista” é controlado, manipulado, corroído pela corrupção, um mundo em que o crime deixou de ser exceção. Embora o romance estabeleça proximidades com a narrativa policial, não condensa a violência expressiva que se observa na escrita policial de outras autorias brasileiras, como por exemplo, Rubem Fonseca e Luiz Ruffato, autores que utilizam o palco da cidade para expor o flagelo humano. A violência subjetiva em “O Cambista” se manifesta na forma como os personagens

agonizam diante de um processo, que se torna opressor e em um lento definir que desumaniza o ser; os personagens são feitos prisioneiros em uma relação de tortura emocional, torturam-se a si mesmos pelas próprias escolhas e próprias ações. O recurso utilizado por Mahon desnuda diante do leitor as particularidades mais profundas de cada personagem, despindo, também, todo artifício que dissimula uma organização aparente da sociedade. Tanto a morte misteriosa do personagem quanto a invenção do mercado de segredo assumem uma condição alegórica, colocadas como grande mote para se refletir acerca das relações sociais contextualizadas ao contemporâneo, e corroboram, portanto, uma construção literária profundamente entranhada no mundo humano, em que a mentira, a corrupção, a impunidade e o jogo de interesses sustentam uma estrutura polivalente cujos tentáculos subjagam o homem e perpetuam o controle absoluto da sociedade.

O romance assume como tal a prerrogativa desse “desmascaramento do epidérmico” em que Rosenfeld (1994) discute o desafio proposto à arte moderna, especialmente no que tange ao romancista, porque coube a este absorver e expressar na estrutura da obra, a visão do homem e da realidade de determinada época, ou seja, intercambiar a experiência do tempo vivido. Assim, segundo Rosenfeld, não se trata apenas de falar sobre novas experiências sobrevividas a cada época, trata-se, sobretudo, de “transmitir uma nova experiência como experiência vivida” (ROSENFELD, 1994, p. 44); do ponto de vista do autor, não é suficiente que o romance tematize sobre ameaças anônimas suscetíveis ao

homem, porque estas sempre existiram, ainda que agora o homem esteja visivelmente dominado por esta “engrenagem gigantesca que é o mundo moderno”.

Nesse sentido, Rosenfeld (1994) toma as mudanças observadas no campo das artes como uma revolução iniciada por volta de 1890, tendo sido sintomática, sobretudo, porque representou um esforço do campo das artes em perceber que uma nova realidade, uma nova concepção do homem se estruturava no contexto em que se assentavam as mudanças econômicas. Considerando tal perspectiva, Rosenfeld (1994) pontua que as alterações inerentes a essa nova realidade e concepção atingiriam “as estruturas sociais e religiosas, as relações familiares”, de modo que nenhum homem deixaria de ser alcançado por tais transformações. Por isso, segundo ele:

[...] não basta apenas discorrer sobre isso, não basta, por exemplo, discorrer sobre a capacidade, sobre a obscuridade e impenetrabilidade do mundo moderno, como nós agora o vemos. Não basta tudo isso para que o leitor tome apenas conhecimento disto, aprendendo-o como se aprende que $2 \times 2 \text{ é } 4$. O conhecimento, neste caso, não se transformaria em experiência, seria apenas um conhecimento a mais. O artista tem de trabalhar num nível suficientemente profundo para que esse tema, se podemos chamar isto assim, se transforme em experiência vivida. Não basta, repito, expor tudo isso tematicamente, dizer que o “eu” humano ameaça perder-se no turbilhão metropolitano, ou ameaça virar peça na engrenagem do mundo administrado, não basta expor uma teoria sobre a qual o *ego* racional se revela apenas epidérmico, crosta tênue sobre o mar insondável do inconsciente, repleto de monstros arcaicos. O que importa na arte é transformar tudo isso em experiência vivida, capaz de se

tornar, por sua vez, vivida experiência do leitor. (ROSENFELD, 1994, p. 43).

A partir do exposto, não é possível omitir que a arte, sobremaneira, o romance, tenha acomodado empenhos recíprocos com o homem. O romance moderno assinala a preocupação com o indivíduo; este é o marco do rompimento com a tradição. Ao narrar sobre o indivíduo e sua história, o romancista assume o risco de mostrar como é o mundo sem disfarces, e, como abaliza Rosenfeld (1994) no excerto supratranscrito, o desafio é transformar isso em uma experiência.

Ao analisar essas possibilidades, é possível perceber, em “O Cambista”, a perspectiva do romancista em verticalizar o mundo para o leitor, muito embora a visão perspectívica esteja centrada em Erick Plum, pois é justamente o que sucedeu com o protagonista que dá origem ao romance. O narrador focaliza também outros personagens e suas respectivas histórias; o romance traz à baila os desajustamentos individuais, no entanto, não deixa de fora a abrangente discussão acerca de uma sociedade sujeitada a um poder centralizador cujo domínio impõe o arqueamento tanto do homem comum quanto das instituições que o representa.

1.3 No jogo das intepretações: “O Cambista” na órbita da narrativa policial

A partir da concepção do romance como um gênero que se metamorfoseia para acompanhar as transformações da conjuntura humana, ele passa a ser entendido, sobretudo, como um mecanismo por meio do qual é possível conhecer a humanidade. Abordar, portanto, o romance é acima

de tudo refletir acerca da grande abrangência da literatura sobre o tempo vivido, pois é dessa relação intrínseca que se percebe a impossibilidade de desvincular a escrita literária do contexto cultural. Assim, a obra de Mahon se encontra ancorada no contemporâneo e amplamente arraigada na história do romance. Isto significa que a moldura do panorama contemporâneo em literatura não se dá apenas pelo tempo da emergência da obra romanesca, mas também pelas subversões que foram ajustadas ao romance enquanto gênero que evolui e acompanha as transformações inerentes à humanidade.

Nesse sentido, Bakhtin (1997) acentua a perspectiva de que o escritor é um sujeito prisioneiro de sua época, mas isto não se aplica à obra literária, pois esta transcende a temporalidade. Por essa razão, não há passado e futuro determinado para a literatura, ao mesmo tempo, a cultura não pode ser desmembrada do fazer literário, por isso os gêneros são tão importantes, tanto os gêneros literários quanto os gêneros do discurso reúnem em suas formas esta visão de mundo – e de pensamento – alicerçada pela cultura. É esta maleabilidade que impossibilita a cristalização do romance, e de onde provém, por outro lado, a dificuldade em se estabelecer um único método de análise, ou uma base metodológica.

Na perspectiva de Todorov (2006), uma grande obra literária cria, de certa forma, um novo gênero, ao mesmo tempo em que transgredir as regras até então aceitas para aquele gênero. Assim, “poder-se-ia dizer que todo grande livro estabelece a existência de dois gêneros, a realidade de duas normas: a do gênero que ele transgredir, que dominava a literatura; a do

gênero que ele cria” (TODOROV, 2006, p. 93-94). Por isso, Todorov propõe pensar a composição da narrativa, pois é na composição que a narrativa oferece as melhores condições para confrontar semelhanças e diferenças que sustentam as mudanças ocorridas no interior dos gêneros.

Contribuindo também com esta compreensão em torno das teorias que fundamentam a evolução do romance, Fernando Henrique Crepaldi Cordeiro, ao estender investigação sobre a narrativa contemporânea, alerta que:

Falar em gêneros literários, contudo, não é uma tarefa simples, principalmente tratando-se de literatura contemporânea, uma literatura que cada vez mais testa e transgride seus limites, constituída por textos que interrogam e envolvem o leitor, trazendo-o para dentro de sua estrutura. Os textos tornam-se avessos a qualquer tipo de esquematização, tornam-se híbridos, “pertencem” e não pertencem a um gênero, ou não se enquadram em apenas um, mas em vários. A noção rígida e normativa de gênero cai por terra e a sua própria definição se quer flutuante, sendo significativo atentar também para o fato de que a formalização, a teorização em gêneros está sempre a reboque das obras literárias que, cada vez mais, inovam, transgridem, inventam novas fórmulas a partir das antigas. (CORDEIRO, 2014, p. 7)

Todas estas proposições corroboram no entendimento do que está posto no romance enquanto gênero que evolui. A degradação do homem presentificada nas obras tem um viés que vem sendo alimentado pela história desta evolução, que não se dissocia dos percalços sofridos pela humanidade – o que proporciona entender também as novas autorias como empreendedoras neste processo de fazer refletir sobre o mundo humano.

O romance policial, como fruto da modernidade, surge incorporado ao processo de industrialização, quando o fervor do mundo dos negócios ganha impulso, acelera-se nos centros urbanos a concentração de pessoas advindas de diferentes regiões do mundo, a maioria constituída de refugiados de guerra, que procuravam alocar-se onde quer que a vida pudesse ganhar novo rumo.

De modo generalizado, a crítica literária aponta Edgar Allan Poe como o criador do romance policial, pois é a partir deste autor que se concebe um método para o desenvolvimento da narrativa policial. Contudo, pesquisadores como Sandra Reimão (1983), Boileau e Narcejac (1991) sugerem que alguns historiadores localizaram entre as lendas dos beduínos árabes e do folclore céltico, precursores da narrativa policial. Mesmo assim, parece haver um consenso, entre os pesquisadores, de que no ocidente, Poe figura como o criador do gênero policial. Por exemplo, Benjamin (1989, p. 92) sustenta que Poe “foi um dos maiores técnicos da literatura moderna”, por congregar em suas obras aspectos da narrativa científica, da cosmogonia e fenômenos patológicos; tais aspectos são bastante evidentes também nos romances mahonianos.

Um estudo aprofundado sobre a narrativa policial foi realizado por Todorov (2006). Para este, o gênero policial apresenta ao menos três subespécies, embora originalmente o gênero se estruture em torno da existência de uma morte misteriosa, da abertura de um inquérito, enfim, da presença de um detetive. Nas subdivisões da narrativa policial, subverte-se em romance de enigma, romance de suspense e romance negro.

Quem melhor caracteriza o romance de enigma, segundo Todorov (2006), é George Burton. Ao analisar as obras deste autor, Todorov conclui que:

Na base do romance de enigma encontramos uma dualidade, e é ela que nos vai guiar para descrevê-lo. Esse romance não contém uma, mas duas histórias: a história do crime e a história do inquérito. Em sua forma mais pura, essas duas histórias não têm nenhum ponto em comum (TODOROV, 2006, p. 95)

Assim, o romance de enigma subscreve-se no interior de duas histórias, em que uma é a do crime, e a outra a do inquérito. Entre as duas histórias, Todorov (2006) aponta que a primeira, a do crime, torna-se invisível no romance de enigma, enquanto a outra, a da investigação, atende à função de manter o leitor atento acerca do desfecho esperado para a primeira história, não passando, portanto, de uma coadjuvante da história que não é contada.

Esta composição, de histórias que se intercalam, conforme apresentado por Todorov (2006), é nitidamente perceptível nas obras de Edgar Allan Poe, de Agatha Christie e de Conan Doyle, narrativas em que o exercício da racionalidade faz, segundo Todorov, o contraponto entre as duas histórias, uma vez que o detetive e seu ajudante formalizam a nervura da narrativa. A partir daí, cada passo rumo à investigação e cada detalhe levantado pelo detetive vão comprimindo, afunilando em direção ao desfecho. Nos diversos contos de Poe, e também nos romances de Christie, por exemplo, a estrutura que enreda o enigma gira em torno da motivação para matar; de fato, como propõe Todorov (2006), a figura do morto torna-se parcialmente invisível nestas narrativas,

visto que a motivação para matar é sempre o aspecto central que conduz o trabalho do detetive.

A composição dos primeiros contos de Poe, por exemplo, nutre a perspectiva de conduzir por intermédio da segunda história, à que compõe a investigação, à interpretação da primeira, ou seja, a do crime, que é elementarmente a única que concentra a verdade sobre o acontecimento. É o que acontece em “Assassinatos na rua Morgue”, considerada a primeira narrativa policial moderna. O conto sedimenta todo o poder analítico do detetive na evocação da verdade. A investigação apressada da polícia parisiense, na tentativa de acalmar os ânimos da população, desperta em Dupin o desejo para a investigação.

Isto porque Poe contrapõe o trabalho do detetive em detrimento da impunidade, considerando que é a prisão de um inocente, no caso da rua Morgue, que mobiliza o esforço do detetive em averiguar a verdade; o laborioso trabalho do detetive consiste em desfazer todo e qualquer imbróglio que possa impedir o esclarecimento acerca dos fatos ocorridos, ainda que isto possa parecer impossível, tal como nos assassinatos de mãe e filha, ocorridos no conto em questão.

É fundamental salientar, quando se enfatiza a figura do detetive, que o romance policial surge em um determinado contexto. Todorov elenca aspectos do mundo empírico perpetuados no século XIX como embrionários para o surgimento deste tipo de narrativa: a mudança significativa da conjuntura econômica, a industrialização, o surgimento da metrópole e a aglomeração de pessoas constituem elementos que potencializam o surgimento de crimes.

O conto de Poe evidencia como esta nova realidade delimita as diferenças no convívio das pessoas. A reclusão das duas vítimas e do próprio detetive é elemento configurador de outra realidade; aliado a isto, as diferentes nacionalidades dos personagens contribuem para a percepção do aspecto migratório – uma migração forçada pelas guerras, que tangencia as pessoas, mas não equaciona entre elas uma relação amigável: eram vizinhos apenas. Todos estes elementos interpõem um grau maior de dificuldade para que haja a elucidação do caso, contudo, são fundamentais para divisar aspectos do novo contexto em que o homem está inserido.

Nesta nova conjuntura, a figura do detetive vem conformar o fato de que o mundo, agora, apresenta-se como um lugar perigoso. Por isso, é tão enfático o rigor do detetive em fornecer uma resposta acertada para o caso, evitando que o sentimento de insegurança torne a vida recém-urbanizada um caos. O espaço da subjetividade é reduzido, por essa razão, as relações lógicas, o domínio sobre os princípios da ciência, da matemática são qualidades atribuídas ao investigador, assim, a busca pela verdade torna-se imperativa.

A figura do detetive, metaforizada por Dupin, corresponde ao homem racional. No conto, Poe enfatiza justamente o contraponto entre o racional e o irracional. Não se pode esquecer também que a conjuntura do mundo que envolve a escrita de Poe está enlaçada pelo espírito da dedução, por isso, esta literatura metaforiza o homem como uma máquina de pensar, como propôs Sandra Reimão (1983). No conto, a descoberta de que o assassino é um orangotango indubita-

velmente surpreende, mas espanta ainda mais a habilidade do detetive em desvendar o caso ao interpretar as notícias dispostas nos jornais.

Esta metáfora do homem como uma máquina de pensar é pressentida também nos romances de Christie. Em “Assassinato no Expresso do Oriente”, o morto é Samuel Edward Ratchett; a projeção do quarto fechado – neste caso, um camarote – conduz o detetive Hercule Poirot à primeira dedução: suicídio. Mas a vítima levava doze punhaladas, o que desde o princípio, descarta a primeira hipótese. A confiança na habilidade racional do detetive é enfatizada, considerando as armações que condensa a trama, como o comboio que está preso pela neve em um território em que não se pode contar com a força policial. Poirot, com sua venerável habilidade em descortinar pistas, é o único que pode, em tempo recorde, desfazer os imbróglios sobre o assassinato. Um exame minucioso no cadáver e no camarote cumula pistas sobre as quais o investigador e seus ajudantes se debruçam. Em uma primeira investigação, o detetive descobre que o morto é, na verdade, Casseti, um sequestrador e assassino de crianças, que enriquecera enganando as famílias dos sequestrados, ao receber o dinheiro requerido pelo sequestro mesmo depois de matar todas as vítimas.

Quem matou e a motivação para tal são elementos que vão sendo descortinados ao longo dos doze depoimentos colhidos pelo detetive e por seus auxiliares. No entanto, isto não é suficiente para responder a questões tão bem arquitetadas para o crime, de modo que o detetive se vê obrigado a vasculhar as bagagens e os compartimentos do comboio, em busca

de elementos que possam elucidar suas dúvidas. O mistério é solucionado quando fica entendido que não foi apenas uma, mas, doze pessoas se uniram para dar fim à vida de Ratchett.

No romance de enigma, conforme é possível observar em Christie, a história do morto é pouco evidenciada. Da história de Ratchett ou de Cassetti, por exemplo, são retomadas, em pequenos *flashbes*, certas situações da vida, propositalmente relacionadas a algum aspecto muito específico do passado, o qual apresenta congruência com o acontecimento da morte. Isto porque, conforme propõe Todorov (2006), nas narrativas policiais, a história do crime termina antes de se iniciar a segunda história, que é a da investigação. Esta, de fato, é a que vai fluir no romance e, como a primeira fica subentendida, o narrador recorre a esses pequenos *flashbes*, a fim de amparar a investigação, que também é realizada pelo próprio leitor. Assim, sem estes recortes da primeira história, o contexto que subsidia os acontecimentos – como por exemplo, quem é o morto e quais as motivações que o levaram à morte – tornaria incompleta a segunda história. Em “Assassinato no Expresso do Oriente”, o morto é reconhecidamente um assassino e sua morte é motivada por vingança. Mas, a estrutura percebida na obra de Christie tende a repetir-se em outros romances.

O que também é perceptível nesta estrutura é que não há dissociação entre as duas histórias, visto que, nesta relação, consumam-se fábula e trama como princípios que sustentam a relação entre detetive, crime e narração. A fábula, com explica Todorov (2006), apresenta o que se passou na vida daquele cuja morte é investigada; já a trama corresponde às

estratégias de mediação entre o romancista e o leitor, desta maneira:

A primeira noção corresponde à realidade evocada, a acontecimentos semelhantes àqueles que se desenrolam em nossas vidas; a segunda, ao próprio livro, à narrativa, aos processos literários de que se serve o autor. Na fábula, não há inversão de tempo, as ações seguem sua ordem natural; na trama, o autor pode apresentar-nos os resultados antes das causas, o fim antes do começo. Essas duas noções não caracterizam duas partes da história ou duas histórias diferentes, mas dois aspectos de uma mesma história, são dois pontos de vista sobre a mesma coisa. (TODOROV, 2006, p. 97)

Logo, no romance de enigma, o leitor é conduzido pelo detetive, de modo que este exerce um papel fundamental na narrativa, é ele o responsável por desvencilhar as armadilhas entrançadas na conjuntura do mistério até chegar à verdade sobre o ocorrido, ou seja, o intuito do romance de enigma é chegar à história do crime.

O detetive, como se pode perceber tanto em Poe quanto em Christie, corresponde, em suma, a um sujeito que sai ileso de toda espécie de contravenção. Mas, esta imunidade do detetive começa a se desfazer a partir do século XX, porque o surgimento do romance negro perverte a estrutura em torno do homem supra inteligente, racional e metódico que figurava no romance de enigma. Todorov (2006) explica que o romance negro surgiu nos Estados Unidos, pouco antes da Segunda Guerra Mundial; na França, o romance negro foi publicado sob o título de “Série noire” e apareceu no raiar da Segunda Guerra Mundial. Algumas características

diferenciam romance negro de romance de enigma; a considerar a conjuntura da Segunda Guerra Mundial, a violência constitui aspecto preponderante nesta narrativa. Em termos de composição, o romance negro diferencia-se do romance de enigma especialmente porque:

O romance negro é um romance que funde as duas histórias ou, por outras palavras, suprime a primeira e dá vida à segunda. Não é mais um crime anterior ao momento da narrativa que se conta, a narrativa coincide com a ação. Nenhum romance negro é apresentado sob a forma de memórias: não há ponto de chegada a partir do qual o narrador abranja os acontecimentos passados, não sabemos se ele chegará vivo ao fim da história. A prospecção substitui a retrospectiva. (TODOROV, 2006, p. 98-99)

Assim, no romance negro, por estarem as duas histórias amalgamadas, não há mistério a ser desvendado. Aqui, o que mantém o interesse do leitor é o suspense. O leitor acompanha tanto os passos do criminoso quanto os do investigador, de maneira que permanece desperto pelo interesse sobre o que acontecerá.

Para Reimão (1983), no romance negro, a mudança presenciada em relação ao detetive relaciona-se, em partes, ao fator histórico, uma vez que o mundo do crime enveredado no romance americano torna-se uma representação da arquitetura da sociedade moderna moldada pelo capitalismo, que, em suas interfaces, possibilita a agremiação do corruptor. Desta forma, o romance negro convoca uma crítica social em torno de valores burgueses; a alegoria presentificada nas narrativas tem como fundamento a política econômica, sendo que essa crítica social se estende à clássica narrativa

policial, de modo a desconstruir a representação do detetive imune, aquele que era portador da palavra derradeira e que, em última instância, após meditar profundamente sobre um acervo memorável de informações sobre o crime, desfruta de toda autoridade ao atestar que a conclusão apresentada ao leitor corresponde à verdade absoluta.

Ainda segundo Reimão (1983), a ruptura alojada entre o romance de enigma e o romance negro se dá em função da mudança na estrutura social e econômica, mas, também, em virtude de atender a especificidades do público leitor, que passa a entender que o mundo não gira em torno de respostas prontas, por isso, o romance negro elenca como característica um maior envolvimento do leitor, além do fato de que o desfecho, nesta narrativa, não aloca uma única possibilidade, estando os fatos sujeitos ao jogo de interpretações.

A acomodação do detetive no romance negro não chega a ser uma obrigatoriedade. Consoante Reimão (1983, p. 111), a ênfase nesta narrativa recai sobre a ação e, muitas vezes, cabe ao leitor, “a partir das descrições externas, deduzir o caráter, a personalidade, os sentimentos dos personagens”. Uma vez que não se estabelece o hiato entre as duas histórias, o leitor e o detetive seguem passo a passo, assim, tanto o detetive quanto o leitor se encontram suscetíveis ao engano.

Outro aspecto ponderado por Reimão (1983) em sua análise consiste no fato de que este período concomitante, às vésperas da Segunda Guerra Mundial, encontrava-se enervado pelas incertezas, logo, a racionalidade lógica cede espaço para as possibilidades, para as hipóteses. Assim, o conceito de verdade começa a ser desconstruído, de forma

que o detetive e o leitor do romance negro têm de conviver com ambiguidade conformada no fato de que não existe mais uma palavra final.

Como se pode perceber, o romance policial acompanha o curso das mudanças ocorridas no mundo empírico. Entre o romance de enigma e o romance negro, o modo de lidar com o crime sofre alterações. Para Reimão (1983), isto se deve ao fato de que o século XIX foi influenciado pelo advento do positivismo; a proeminente crença na ciência, no rigor científico como viés para materializar a racionalidade humana, é amplamente utilizada pelo detetive analítico. Na fase de transição secular, Conan Doyle cria talvez o mais famoso dos detetives, se não na literatura, pelo menos no cinema: Sherlock Holmes. Holmes incorpora efetivamente a ciência como princípio de sucesso em uma investigação, de maneira que a ciência efetiva-se como subsídio necessário na formulação da tese defendida pelo detetive. Não é sem razão que Watson, o ajudante de Holmes, é um médico. Ainda que de uma inteligência mediana, ele representa o domínio da palavra científica. A diferença pontual entre Dupin, Poirot e Holmes, sustenta-se pelas regras de comportamento; este último é um beberão, usuário de cocaína, ao passo que os outros dois gozam de uma inquestionável credibilidade moral. São fraturas que não ocorrem por acaso, em suma, isto quer significar algo na conjuntura dos tempos modernos.

Neste sentido, observa-se o aparente dissenso entre o que é proposto por Todorov (2006) em relação a estas subdivisões oriundas da clássica narrativa policial e o que

é preconizado por Boileau e Narcejac (1991). Ao passo que Todorov aponta tais subdivisões como uma espécie de evolução do romance policial, Boileau e Narcejac assinalam que ele não evoluiu, e que essas subdivisões seriam apenas virtualidades do romance policial, que não admite mudanças, ou seja, o seu tecido está sustentado pelo mistério, havendo então um desenvolvimento em termos de componentes do romance policial, donde se vê modificações acerca do criminoso, do detetive e da vítima. Assim, o que marca uma mudança nas narrativas policiais recentes talvez esteja vinculado à sofisticação do problema, sendo que, para Boileau e Narcejac (1991), o que melhor define um romance policial é que este se estrutura em torno de um problema.

Um conto que talvez dê conta de exemplificar o hiato entre o detetive do romance de enigma e o do romance negro – e que possivelmente esclareça o que é proposto por Boileau e Narcejac (1991) – é “A morte e a bussola”, de Jorge Luís Borges (2007). No conto, Lönnrot tenta recuperar a perspicácia do detetive analítico, ele estuda um caso curioso sobre assassinatos. O narrador já explica ao leitor que, em suma, quem corre risco de morte é o detetive, e que este lida com um assassino tão inteligente e perspicaz quanto os grandes detetives.

Dos muitos problemas que exercitaram a temerária perspicácia de Lönnrot, não houve nenhum tão estranho – tão rigorosamente estranho, diremos – como a periódica série de fatos de sangue que culminaram na chácara de Triste-le-Roy, no meio do interminável cheiro dos eucaliptos. É verdade que Erik Lönnrot não conseguiu

impedir o último crime, mas é indiscutível que o previu. Também não adivinhou a identidade do infausto assassino de Yarmolinsky, mas sim a secreta morfologia da maldita série e a participação de Red Scharlach, cujo segundo apodo é Scharlach o Dandy. Este criminoso (como tantos) havia jurado por sua honra a morte de Lönnrot, mas este nunca se deixou intimidar. Lönnrot julgava-se um puro raciocinador, um Auguste Dupin, mas havia nele algo de aventureiro e até de jogador. (BORGES, 2007, p. 66)

Ao se dedicar a interpretar os artefatos que compõem as mortes como se quisesse travestir-se da inteligibilidade de Dupin, Lönnrot transforma-se em um homem meticuloso, mas, a esfera que envolve o conto coloca o detetive e o assassino no mesmo patamar de racionalidade, em que as armações do assassino prevalecem sobre a agudez do detetive. O conto lança dúvida sobre a faculdade respeitável do detetive analítico, uma vez que, mesmo utilizando os recursos analíticos e dedutivos, Lönnrot cai na cilada providencial do assassino, tal como prevê o narrador. Embora não se estabeleça propriamente o mistério, o que sustenta o conto é o suspense, pois o leitor sabe que o detetive morrerá, mas, o que o prende à narrativa é a desenvoltura dos fatos perpetrados na ação.

A palavra final dada ao assassino potencializa a discussão sobre a resistente figura do detetive que, por séculos, representou com maestria a perspectiva de que o bem sempre vence o mal; no entanto, agora não é mais assim. Explicações e certezas entram no rol das subjetividades, em que a metáfora do labirinto – cogitada por Borges no final do conto – transcreve uma nova máxima a respeito da humanidade,

a morte do detetive assume uma condição simbólica que, em última instância, está sujeita à interpretação do leitor.

Aproveitando a metáfora borgiana do labirinto, é possível afirmar que a construção do detetive na narrativa policial, respeitando o percurso analisado até aqui, segue, de fato, em linha reta até o início do século XX, momento em que tem início a desconstrução da última palavra como portadora da verdade. É neste sentido que Boileau e Narcejac (1991) salientam que a existência do professor Moriarty, o antagonista de Sherlock Holmes, condensa a prerrogativa de que o representante do mal pode ser tão hábil quanto o servidor do bem. Aliado a isto, a morte simbólica do detetive analítico compreende que, também, a figura do leitor passivo não se sustenta mais na narrativa policial. Esta conformação do leitor como investigador entra na esfera da maturidade do leitor de narrativas policiais; em consonância com Boileau e Narcejac (1991), o escritor Austin Freeman foi perspicaz em perceber o contrato que se estabelece entre o autor e o leitor na narrativa policial. Entende-se, aqui, que esta prerrogativa também ajusta-se no romance “O Cambista”.

Notoriamente um leitor que lesse apenas o primeiro capítulo de “O Cambista”, achar-se-ia envolvido em uma trama policial, pois, em toda sua estrutura, o capítulo envolve o leitor em meio ao mistério, a começar pela forma como é apresentada a morte de Erick Plum. O rapaz é encontrado morto em um quarto fechado de uma pensão clandestina, cuja proprietária é famosa por acobertar homens de passado duvidoso.

A senhora Laleska Bosnowski pegou o molho de vinte e oito chaves e subiu devagar os três andares da escada estreita. A

artrite fazia da aposentada uma pessoa mais lenta. Parou na porta com o número trinta e dois. Colocou a chave no miolo e rodou a primeira volta. A maçaneta não respondeu ao giro. Deu mais uma volta na chave e a porta se abriu para a proprietária da pensão. O cheiro era insuportável. Laleska levou a mão ao nariz, mas não resolveu, foi obrigada a tomar a barra da saia como máscara para entrar no quarto infestado. O banheiro à direita tinha luz ligada e parecia bem. Na cama jazia um corpo sentado como se estivesse assistindo televisão que estava desligada, cercado por garrafas de vodca, com um pequeno furo no lado direito da testa. Como estas garrafas todas entraram aqui? Perguntou-se a proprietária (MAHON, 2014, p. 5).

A cena conduz o leitor para a projeção do emblemático crime do quarto fechado, muito recorrente na clássica narrativa policial. Os crimes praticados em quartos fechados sempre foram norteados pelo mistério absoluto, um desafio para a lógica, porque, em essência, estes acontecimentos correlacionam fenômenos que só poderiam ser dissipados por meio da experiência do detetive em analisar evidências, tal como, de fato, fizeram Dupin, Poirot, Sherlock e tantos outros consagrados detetives das histórias policiais.

Algumas questões adquirem relevância já no primeiro capítulo, como por exemplo, a necessidade de explicar quem é a senhora Laleska. A mulher não figura como uma simples dona da pensão clandestina, mas é efetivamente uma referência entre imigrantes.

A esposa e dois filhos de Racheewky estavam presos quando a consulesa foi procurada por um intermediário para dar guarida ao professor que estava foragido do país. Deixou o homem no porão daquela pensão por seis anos, tempo suficiente para cair

a ditadura que o perseguia. Em agradecimento, o poeta reuniu os sonetos que escrevia no tempo do exílio e publicou-os, com a dedicatória: *o nome da consulesa permanecerá oculto como é da vontade dela, sendo impossível domar a minha ao dedicar, a essa magnífica mulher, a minha vida e esses versos*. Desde o sucesso internacional do livro de Racheewky, tornou-se referência para imigrantes ilegais que se diziam refugiados. (MAHON, 2014, p. 06, grifo do autor)

Considerando o local do crime como palco do acontecimento, pois é ele que fornece a radiografia do caso, que é o campo de pesquisa do investigador, o impedimento em acionar a polícia – referendado desde o primeiro capítulo – sugere um problema para o leitor, e este problema vincula-se ao distanciar da resposta que preenche a narrativa policial: “Quem Matou?”.

A história de Laleska torna-se emblemática porque ela condensa o empecilho à investigação:

Após dois anos sem conseguir a licença da prefeitura, manteve o lugar aberto de forma precária, com a ajuda de amigos influentes. Era a única renda da família, que contava com quatro netos sustentados por aquele local clandestino [...]. A fiscalização periódica da vigilância sanitária, bombeiros e outros incômodos desta natureza eram amaciados pelo negociador Milankovic com o dinheiro da viúva. Episódios assim podem trazer problemas para nós, disse a senhora Laleska ao gerente. (MAHON, 2014, p. 07)

Mas, outros elementos somam-se como obstáculo para que haja a abertura de um inquérito policial:

Os cambistas não eram pessoas queridas naquele lugar. Vários clientes da pensão já tinham problemas demais por segredos

que guardavam. Um cambista só complica ainda mais a situação de alguém que precisa de paz, esse era o caso das pessoas que procuravam refúgio naquele consulado. Nos apartamentos não havia telefone e não estavam permitidas quaisquer visitas inconvenientes que furtassem o propósito do anonimato a que se dedicava a pensão, famosa pela neutralidade política. Por isso, não queriam saber quem eram os hóspedes, desde que pagassem e não arrumassem problemas. Mas um cambista, meu Deus, chama muita atenção, observou Laleska. (MAHON, 2014, p. 07)

Evidenciados, portanto, para o leitor, os embaraços que a ação de um inquérito promoveria, subsiste, ao final do capítulo, a quase certeza de que a morte de Plum não seria investigada, no entanto, a ausência de investigação não silenciaria as questões trazidas pelo leitor, e é precisamente isso que sustentará o suspense. De acordo com Boileau e Narcejac (1991), em um evento como este parece instituir um contrato entre o autor e o leitor, por essa razão, toda a conjuntura que envolve a morte de Plum torna-se artifício criado para impulsionar, no leitor, a busca por respostas, o que, em última instância, no clássico romance policial, corresponde à explicação sobre o crime. Mas, neste caso, é justamente a supressão do inquérito investigativo que tende a fazer o romance tornar-se uma experiência para o leitor, pois a curiosidade como ingrediente desta procura conserva a primazia em descobrir o essencial. Assim, esta experiência conduzirá a um esclarecimento que não se encerra em si mesmo, visto que, ao fechar o livro, conservar-se-á dele, um saber.

Para Boileau e Narcejac (1991), a ausência de um aparente culpado no romance policial foi sustentado pelo escritor

Austin Freeman, embora não se possa afirmar que ele foi o primeiro a pontuar a parceria entre autor e leitor; parece que foi o primeiro a considerar o leitor como um co-investigador. Mas, instituir o leitor como detetive não é tão simples, como pontuam Boileau e Narcejac. Para sustentar esta perspectiva, o romance precisa, em suma, oferecer ao leitor um enigma incomum, que ele não possa resolver, “mas que tenha, contudo, o poder de esclarecer” (BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 37). Isso significa que o leitor será desafiado a participar do jogo das interpretações, e este desafio o incomodará de tal forma, que este perseguirá até o fim a expectativa de esclarecimento. Contudo, a natureza excepcional da intriga furtará dele a última palavra. É possível que esta seja uma prerrogativa bastante plausível em “O Cambista”, uma vez que o leitor é colocado diante do desafio de uma morte que não se explica, mas que pode ser esclarecida por meio da história que cerceia o mercado de segredos.

É neste sentido que se sustenta a possibilidade de que o romancista tenha se utilizado da inteligibilidade que permeia a estrutura do romance policial como estratégia para avivar junto ao leitor, indagações sobre aspectos permeados à sociedade, como por exemplo, a valoração do homem, de sua individualidade e a integridade diante da banalização dos valores humanos e do crime.

Adotando esta perspectiva, como já pontuado anteriormente, o romance congrega a probabilidade de tornar-se, de fato, uma experiência para o leitor. Neste caso, a opção por um narrador de terceira pessoa alicerça também a narrativa policial, embora o narrador de “O Cambista”, em momento algum as-

suma a posição de investigador, como acontece, por exemplo, nas narrativas de Poe. O narrador desse romance apenas segue deixando pistas que tendem a apoiar o leitor no processo de investigação; esta relação, sem dúvida, simboliza a parceria existente entre o detetive (leitor) e o seu ajudante (narrador).

Neste sentido, conforme propõe Boileau e Narcejac (1991, p. 68), embora a estrutura do romance ainda possa manter a vítima, o criminoso e o detetive, “a vítima vem em primeiro plano. Atrás permanece um assassino em potencial. E no segundo plano, quase invisível, trabalha obscuramente o detetive”. É onde figuram os três componentes do romance de suspense: a ameaça, a expectativa e a perseguição. A suspensão do tempo, de acordo com os autores, constitui um ponto crucial para o suspense, haja vista que a expectativa e a perseguição se liquefazem em uma relação angustiante: a expectativa está subjugada à duração retardada ao extremo; já a perseguição equivale “à duração acelerada, que leva à espécie de espasmo em que a vida se rompe e se desfaz”. Isto, apesar de não ser novo – uma vez que, desde Poe, já se pressentia amalgamado ao valor estético das obras – parece ser decisivo para entender o modo como os romancistas conseguiram impregnar em suas histórias o suspense, mesmo depois da quebra de imunidade do detetive, ou até de seu desaparecimento. Esta troca de posição entre detetive e vítima parece exigir, mais do que antes, a existência de um escritor inteligente, porque, em suma, o suspense carrega o emblema da morte lenta, e sustentar o suspense até o final do livro demanda fôlego e talento por parte do romancista.

Em grande medida, é interessante pensar que, quando o romancista opta por suprimir a investigação, os elementos que compoariam os depoimentos são negados ao leitor, fator que aumenta o grau de subjetividade na interpretação do problema, por isso, também não há como configurar a última palavra. Mas, como propõe Bernardo de Carvalho, em “Nove Noites”: “O segredo, sendo o único bem que se leva para o túmulo, é também a única herança que se deixa aos que ficam” (CARVALHO, 2002, p. 07). Em contrapartida, por explorar a história dos dias de drama, Mahon oportuniza ao leitor conhecer a trajetória de vida de Erick Plum. Embora, os acontecimentos ainda sejam retomados em *flashbes* e em recortes, é possível construir, por meio destes, o curso de toda a vida. Este profundo interesse pelo morto acaba direcionando a narrativa para uma alegoria. A trama policial torna-se um suplemento em que o suposto investigador, conforme sugeriu Carvalho (2002, p. 08), “terá que contar apenas com o imponderável”. Ao cercear a vida de Erick Plum em torno do mercado de segredos, a narrativa coloca o leitor em um labirinto, pois amplia o quadro de implicações a respeito do que aconteceu com o personagem, por outro lado, o mercado de segredos é colocado como mote para se pensar a falência das instituições responsáveis por dar cumprimento à justiça.

1.4 O leitor no labirinto

Uma vez lançado na órbita da narrativa policial, do segundo capítulo em diante, o leitor é acionado para a estrutura que fundamenta o câmbio de segredos. Trata-se de

uma relação comercial abalizada pela sagacidade daquele que foi obrigado, em função do contexto de pós-guerra, a migrar. Estando inserido na conjuntura da grande depressão econômica que se instala neste período, este imigrante encontra uma forma de superar os problemas de ordem econômica, inventando um ramo comercial equivalente ao comércio de penhores no mundo real, porém, os bens penhorados, neste caso, não são materiais, ao contrário são intimidades pessoais, isto é, fatos e acontecimentos da vida de qualquer pessoa, os quais podem se tornar mercadoria, como explicita o seguinte fragmento:

A base do negócio era a mesma do penhor – qualquer pessoa, desde que fosse maior de idade, poderia chegar à loja e contar um segredo para um vendedor, que o avaliaria, registraria, colhendo a assinatura do confidente, como era chamado o cliente. Emitiam um documento, que era a apólice com o nome, número, endereço e faziam com que o confidente assinasse a via da empresa, no campo ao lado do dia do resgate. Depois do prazo determinado pela loja, ou o segredo era levantado ou se tornaria propriedade do dono do negócio, que poderia fazer o que quisesse com a informação, inclusive vender para terceiros. (MAHON, 2014, p. 25)

O instinto de sobrevivência é, portanto, o artefato que ampara o enredo. Dados os efeitos da crise econômica, de um lado, assenta-se o imigrante que, diante dos efeitos da grande depressão econômica, articula uma forma de ganhar dinheiro, de outro, os confidentes que, no desespero provocado pela a crise, não percebem a armadilha que os cerceia ao trocar as intimidades pelo dinheiro, o que dá origem

também a uma crise moral, uma vez que esta troca subjuga a pessoa e a agrilhoa em um processo de expropriação jamais imaginado.

Pessoas iam e vinham no mercado. A maioria dos cambistas desistia. Não conseguiam receber os clientes mensalmente para o pagamento de juros ou renegociações. Pegar um carro, apartamentos, propriedades rurais, o penhor de segredos era um redemoinho que tragava tudo. Era preciso ter estômago para conviver com isso. Mais da metade desistia nos primeiros meses; a outra metade persistia aproximadamente por um ano. Afinal, os vencimentos eram bons. Os cambistas eram remunerados com adicionais noturnos, férias flexíveis, bônus de produtividade, seguro médico e outras vantagens como financiamento de veículos e imóveis. De qualquer forma, após o primeiro ano, restaram os profissionais mais frios. Era por isso que os cambistas eram tão odiados: o treinamento fazia com que os rostos ficassem semelhante a uma máscara de cera, sem demonstrar qualquer reação emocional às lamúrias dos confidentes (MAHON, 2014, p. 68-69)

Em “O Cambista”, a invenção do mercado de segredos favorece a correspondência com a narrativa policial por meio da concretização de duas histórias, conforme proposto por Todorov (2006), que percebeu existir, na clássica narrativa policial, uma relação em que se conectam fábula e trama. Essa conexão entre fábula e trama é que sustenta na narrativa policial, a relação entre detetive, crime e narração. A fábula, tal como explicitado por Todorov (2006), apresenta aquilo que se passou na vida do sujeito cuja morte é investigada, já a trama corresponde às estratégias de mediação entre o romancista e o leitor.

Embora em “O Cambista” pareça existir um hiato entre as duas histórias, visto que o surgimento do mercado de segredos é anterior ao nascimento de Erick Plum, é, sobretudo, a história deste que é verticalizada para o leitor, ou seja, é a história da vítima. A história do mercado de segredos está vinculada à do imigrante, nesse caso, são retomados, em *flashes*, aspectos preponderantes desta história, como forma de explicar ao leitor o que se passou diante do que está sendo exposto, de modo que as duas histórias se amalgamam quando Erick Plum é contratado como cambista.

Dado que a narrativa é centrada na vítima, ou seja, na história daquele que morreu, conta-se a trajetória de toda a vida, ainda que tenha sido curta. A composição do personagem Erick Plum é também um artifício colocado para que o leitor realize interpretações. Ainda adolescente, filho de um casal de classe média alta, Plum é tido como um menino rebelde, como aponta o seguinte fragmento:

O jovem Erick Plum tinha tudo o que poderia oferecer um casal aposentado de classe média alta: escola particular, uma mesada razoável para sair com amigos e sustentar o cachorro. Só faltava o carro próprio, que deixou de vir pelos prejuízos que o sexagenário Igor foi obrigado a arcar com os desvarios do menino. Davam-se bem, longe de outros familiares. É que a família julgava mal o garoto, espetando-o com olhares acusadores nas festas de final de ano. Deixaram de comparecer quando um tio chamou Erick de marginal. (MAHON, 2014, p. 20-21)

Uma das subversões observadas em relação à clássica narrativa policial, neste caso, define-se pela importância que a vítima

parece assumir no contexto daquilo que é narrado. A supressão do inquérito configura um aspecto preponderante, pois obriga o leitor a seguir os passos de Erick Plum, como se cada ação vinculada ao personagem conservasse a pista que conduz à resposta e, para chegar a ela, o leitor é induzido a participar do jogo. Desconstrói-se, assim, a figura do leitor passivo em busca de diversão, de modo que toma lugar o leitor vigilante, que se embrenha no labirinto criado pelo autor. Perseguir essa resposta é, de certa forma, edificar um conhecimento.

É em função de conformar um conhecimento que a vítima deixa de ter também um papel passivo, como é característico, por exemplo, no romance de enigma. Desta maneira, o leitor de “O Cambista” encontra na performance assumida pela vítima uma representação, porque a conformação deste personagem, apesar de induzir à ideia de um adolescente problemático – como evidencia o seguinte trecho:

Quando acabou o ensino básico, Erick não passou em nenhuma faculdade. Ficou vagabundeando pelas ruas do bairro, arrumando confusão com garotos mais velhos, entregue à bebida e ao sexo casual com meninas da vizinhança. Esses foram os anos de isolamento total deste ramo da família Plum do restante dos tios, primos, cunhados ou qualquer um que pudesse lembrar a dolorosa realidade de ócio consentido no qual estava mergulhado o *garoto-prodígio*, como era satirizado o filho de Igor. Sem forças para empreender uma surra capaz de recolocar o filho nos estudos, o velho apenas deixava o tempo passar, confiando sempre que a força da lógica matemática seria a maior herança de Erick Plum. (MAHON, 2014, p. 22)

–, resguarda a semelhança percebida na conformação do detetive, considerando o domínio sobre a lógica mate-

mática como uma qualidade atribuída àquele que consegue desvendar um mistério.

A conjuntura em que se estabelece o mercado de segredos é a mesma que subsidiou o surgimento da narrativa policial, como é perceptível por meio do seguinte fragmento:

A última vez que os dois ficaram sozinhos por um longo tempo foi na época em que Serj propôs saírem do penhor convencional e partirem para os segredos. Que ideia louca, homem! Reagiu Zizarin. De onde você tirou uma sandice dessas? Pense bem, Greg: todos nós temos algo que não queremos que seja revelado e pagaríamos muito caro para manter em segredo. É uma questão de acertar no preço, meu amigo. Acompanhe meu raciocínio: pagamos por uma coisa que não sabemos ser real, vamos pagar barato. Mas se o segredo for verdadeiro, o cliente vai voltar. Vai voltar uma, duas, quantas vezes forem necessárias para que não passemos adiante aquilo que o incomoda. O cobrador coçou a cabeça, passou os dedos na orelha, sinal de que não estava convencido. Mas, afinal de contas, o que vamos comprar, Serj? Responda apenas isso: que mercadoria vamos comprar? O que vamos ter para negociar? Poliadov abriu um sorriso macabro: almas. Vamos negociar as almas, Greg. Somos a última alternativa para esses miseráveis; os clientes vão deixar de fazer pacto com o diabo para começar a fazer conosco. (MAHON, 2014, p. 213-124)

O comércio de segredos parece encontrar respaldo em uma sociedade corrompida, porque em síntese a lógica deste mercado é a exploração daquele que já não tem o que negociar, por isso, a alusão a tal possibilidade representa, no mundo sensível, um dano incomensurável para o ser humano, considerando que além de favorecer à ruína econômica, potencializa também a crise moral. Esta efetiva-se na adulteração

da mercadoria do penhor, que deixa de ser um bem material para se compor de fatos, acontecimentos e situações de vida de qualquer pessoa, os quais podem se transformar em um segredo comercializado junto aos cambistas.

Uma vez instalada a crise moral, a percepção sobre o crime deixa de ter um caráter de exceção. No romance, o mercado de segredos, aos poucos, ganha espaço na conjuntura do mercado internacional, mas, estrutura-se, por exemplo, em detrimento da lei:

Aconteceu o inevitável. Os primeiros cambistas tornaram-se os homens mais ricos do mundo. Superando *Sbeiks* árabes [...] cartelizaram o mercado de segredos em três grandes empresas: Poliadov & Co., Anonyme S/A e Confidence Associates cresceram às margens da lei, porque políticos não se arriscavam a regulamentar quem poderia destruir-lhes a carreira. (MAHON, 2014, p. 28).

Resulta disso que a efetivação do câmbio de segredos representa um domínio simbólico e, desta forma, aloca-se no topo de uma pirâmide, sujeitando a ele o arqueamento tanto dos homens quanto das instituições. Esta possibilidade ganha potência justamente quando se associa a estrutura do câmbio de segredos à perspicácia do jovem Erick Plum.

Desde a criação, o mercado de segredos conservava um gargalo, saber distinguir verdade e mentira: “No início, os cambistas enfrentaram muitos trotes. Gente sem compromisso que chegava e inventava uma estória bizarra apenas para sacar o dinheiro na boca do caixa” (MAHON, 2014, p. 25). Identifica-se nisso um paralelo entre o câmbio de segredos e o romance policial, ponderando que, até o momento da

inserção de Plum no negócio, os cambistas utilizavam apenas a dedução como método para abalizar as negociações; contudo, a dedução, nesse contexto, não representa o meio mais adequado para atribuir a certeza sobre a informação confidenciada, assim os atributos erigidos ao personagem – no que concerne ao domínio da lógica matemática – revelam aspectos dessa representação, por intermédio dos quais é possível relacionar a figura de Erick Plum ao detetive. A fórmula criada pelo personagem é que garante a sustentação do mercado de segredos em um mundo permeado pela mentira, conforme estabelece o excerto a seguir:

Você não deveria ter nascido quando começamos esse negócio, senhor Plum. Pelas nossas informações, vinte e quatro anos de tragédia familiar, uma vida medíocre e quase marginal até que o encontramos para trabalhar no câmbio de segredos. Uma mente privilegiada não o faz melhor do que ninguém. Não adianta ser bom com números e péssimo no controle de bebidas. Nós o trouxemos aqui para expor o seu sistema de avaliação e segurança de segredos, porque nós somos amadores, na verdade. Demos sorte até agora, mas precisamos de um mecanismo confiável para os nossos produtos, cujas variáveis sejam objetivas: tempo, ineditismo, relevância e todos as demais tabelas que o senhor tenha a nos mostrar. Portanto, vamos deixar de lado a sua petulância e ir direto ao ponto, sim? Peter sempre dizia de uma única vez o que queria. Odiava debates. (MAHON, 2014, p. 32-33)

Ancorar a proximidade de Erick Plum com a atuação do detetive não constitui tarefa difícil, considerando o desempenho deste na busca por uma fórmula que pudesse facilitar depurar a verdade. A necessidade de garantir a fidedignidade da informação depositada em segredo parece conciliar as duas

funções. Quando Erick Plum passa a explorar os mecanismos lógicos da matemática, e, assim, associá-los aos domínios das tecnologias modernas, dos sistemas operacionais, até chegar a uma fórmula que possibilita refinar a informação, percebe-se indícios que sustentariam a possibilidade de colocar Erick Plum na mesma posição do detetive; verifica-se a comprovação disso na meticulosidade do trabalho empreendido pelo rapaz na criação da fórmula.

O problema não era o segredo em si, que nunca ia deixar de ser subjetivo, mas o método de captação do produto do confidente. Elaborou uma planilha completamente nova com campos fixos e objetivos, passou a escolher aleatoriamente um conjunto de segredos para pautá-los pela nova técnica, somente depois de cruzar informações objetivas com eventos programados pelo matemático para chegar a outros lotes de segredos. Após chegar à beira do esgotamento, percebeu que se foram trinta e quatro dias e tinha nas mãos uma fórmula confiável e várias conclusões sobre segredos maiores que estavam classificados como “fundo perdido”. (MAHON, 2014, p. 78).

Na tradição do romance policial, a confirmação da verdade mobiliza o trabalho do detetive, por isso, poder-se-ia cogitar, a partir do fragmento supratranscrito, a reversibilidade de papéis entre a vítima e detetive; porém, nesse caso, Erick Plum é uma vítima, embora não totalmente inocente, mas uma vítima sem condições de provar que é inocente.

Diante deste raciocínio, alerta-se para o fato de que, no clássico romance policial, a verdade corresponde à última palavra; em última instância, simboliza o cumprimento

da justiça. Mas, quando a última palavra não existe mais, a discussão sobre a figura do detetive é potencializada, pois este representou durante muito tempo, a compreensão de que o bem vence o mal; contudo, já não é mais assim, de maneira que a ausência da última palavra assume uma condição simbólica, porque em suma a figura do detetive sempre prevaleceu em detrimento de todo crime e da morte, pois ele era o portador da última palavra e esta era, invariavelmente, digna de fé.

É o momento em que a palavra, a verdade e as evidências são colocadas em crise no romance. Essa crise dá origem à ruína de Erick Plum. A morte de Ludmila Vilescu, namorada do rapaz, compõe, nesta conjuntura, a substância fundamental da intriga. Em uma ordem cronológica, a morte de Ludmila é anterior à de Erick Plum e, para o leitor, não há mistério na morte da moça, uma vez que ele é colocado a par dos acontecimentos conforme eles sucederam. Isto é perceptível no fragmento a seguir:

Meia hora depois, Erick Plum venceu as pernas trêmulas. Levantou-se e foi ver o corpo no chão. Percebeu sinais de esganadura no pescoço do cadáver. Havia marcas roxas pelas pernas e braços, arranhaduras em seu próprio rosto. Num átimo, fez as contas sobre as probabilidades de a polícia acreditar na verdade: o rapaz chegou em casa, encontrou a namorada bêbada e descontrolada e a mulher partiu para cima do homem trinta quilos mais pesado e acabou morrendo por acaso. Chance zero, disse de si para si. Botou o cérebro para maquiar a melhor forma de sair do impasse: chamar um parente? Negativo; quem seria? Não sabia ao certo; ligar para um amigo? Não tinha amigos para tanto; comunicar à polícia? Não naquelas circunstâncias, ele seria

preso; simplesmente sair do apartamento? Não resolveria nada, porque o corpo estava lá e iria chamar a atenção.

A situação agravava-se ainda mais por estar de posse dos segredos da Confidence Associates. Claro que estavam criptografados. Ainda assim, o banco de informações tinha um valor inestimável e seria muito problemático explicar do que se tratava para qualquer pessoa que viesse auxiliá-lo. O cenário ficaria ainda mais insustentável com a polícia envolvida. Certamente, todos os objetos seriam apreendidos para perícia e a sociedade recém-formada iria para o buraco. Imagine o que Peter falaria aos demais acionistas: um rapaz que não controla a própria casa não pode lidar com um patrimônio de milhares de segredos [...] (MAHON, 2014, p. 55-56)

Diante de evidências tão contrárias à sua inocência, a palavra de Erick Plum, ainda que fosse portadora da verdade, não seria digna de fé. Frente a um dilema tão fortemente articulado, ele resolve ocultar o cadáver da moça. Porém, um fato que era desconhecido pelo rapaz é que o incidente tivera uma testemunha: um velho imigrante, vizinho de apartamento, que costumava vigiar a vida do casal. O senhor acompanhou, usando um binóculo, a briga do casal, a qual resultou na morte de Ludmila Vilescu:

Ludmila Vilescu estava com a janela aberta e as cortinas recolhidas. Deixava-se ver nua muitas vezes. Miklós Petri conhecia algumas tatuagens da vizinha simpática que deixava sempre o jornal na porta dele. Não era o tipo de mulher que desejaria: magra demais, observou. De repente, começou uma gritaria sem nexos. Ludmila falava tão alto que não foi possível divisar o que ela dizia ao certo. Da cama, a mulher descontrolada após atirar todos os objetos disponíveis em Erick Plum, sofreu a queda

do rapaz contra ela, sem maiores consequências. O rapaz sufocou a vizinha, sem sucesso. Não parou de espernear. Miklós viu Ludmila levantar-se da cama e sofrer o escorregão fatal, enquanto o rapaz ficou parado atônito sobre um travesseiro. Depois, Erick foi olhar o corpo. Passou um tempo distante e parado. Parecia incrédulo com o ocorrido. O cachorro ainda latiu de um lado para o outro. Foi à cozinha e tomou um copo de água. Passou a enrolar o corpo e Petri não viu mais nada de relevante. (MAHON, 2014, p. 112).

A morte de Ludmila, embora não constitua um mistério para o leitor, conduz a um viés que relaciona o segredo à degradação moral, de maneira que ganha força, nesse quesito, alguns aspectos que são encontrados no romance negro. Conforme esclarece Reimão (1983), o romance negro decompõe a estrutura do romance de enigma pela oposição; isto quer dizer que todo o conformismo, a moralidade convencional e o otimismo cedem diante da conjuntura desoladora que sediu o advento da Segunda Guerra Mundial e que sustenta o surgimento do romance negro. Reimão assevera:

Apenas como indicação, gostaríamos de salientar que esta “reviravolta” proposta pelo romance “Série noire” é feita em uma época que o mundo está numa “reviravolta”, estamos (nos inícios do romance americano) às vésperas da Segunda Guerra, à véspera do “crack” da bolsa em 1929. (REIMÃO, 1983, p. 111)

É neste quadro de desespero que Miklós Petri, imigrante, professor universitário aposentado, encontra na morte de Ludmila uma forma de mediar parte dos problemas. O idoso enfrenta os saldos da depressão econômica recebendo um salário insuficiente para as despesas básicas, vê-se,

então, em situação de grande miséria, conforme assinala a passagem a seguir:

Miklós Petri acordou em desespero. Era uma questão de dias para cortarem a luz dele. Os vizinhos do condomínio viravam a cara quando passava o inadimplente. Nunca, nos oitenta e dois anos, havia passado tamanha dificuldade financeira. Abandonado pelos filhos e netos, morava só, no apartamento do bairro nobre da cidade, contando apenas com alguns vizinhos solidários e um cachorro vira-lata chamado Lázló. Fazia o próprio café aguado com muito açúcar para, em seguida, ler os jornais do dia anterior que deixavam na porta. A pensão de professor universitário foi achatada pelo governo com os anos e, formados filhos e netos do sumo da minguada provisão, acabou por não dar para as compras de mercado. A mulher, Ilka Petri, falecera há dez anos de um câncer no pâncreas. A casa virou um depósito sem limpeza. (MAHON, 2014, p. 39)

O idoso resolve vender, como homicídio, a morte acidental de Ludmila Vilescu:

Levantou-se suado. Não tinha alternativa. Fez o café mais forte do que o de costume, calçou sandálias de couro, colocou um casaco puído de lã e saiu em direção à Confidence Associates, uma loja de três andares na rua central do bairro [...]. Eu quero contar um segredo. A moça continuou observando. Quero contar um homicídio. Imediatamente, a atendente ligou para o superior, que desceu apressado as escadas e chamou o confidente para uma sala reservada.

Quanto vocês me pagam para contar quem matou uma vizinha? O gerente da loja começou a discursar: Veja bem, senhor. Esta empresa tem uma política restrita sobre segredos relacionados a crimes. Não compramos esse tipo de informação, geralmente.

Não que não tenhamos exceções, mas depende muito de quem se trata, como se deu o evento, se as pessoas são ou não conhecidas, se a polícia sabe ou não. Tudo depende, compreendeu? Precisamos colocar as informações num sistema novo que chegou para testes e, depois, podemos informar se temos ou não interesse no segredo. Dinheiro vai e não volta com mentiras, percebe? Miklós Petri estava velho, mas não senil. Compreendeu perfeitamente. (MAHON, 2014, p. 40-41).

O segredo sobre a morte de Ludmila torna-se, nessa conjuntura, uma moeda de troca. Associado ao agravante de não pagamento das mensalidades exigidas pela companhia, o segredo envolvendo Erick Plum torna-se propriedade exclusiva da Confidence Associates. Entretanto, como segredos de assassinatos não tinham importância significativa para o mercado, a informação é negociada pela própria Confidence Associates, junto a um pacote de “fundos perdidos”, para uma de suas concorrentes, a Anonyme S/A. De posse deste segredo, o empresário Andras Sipos procura o jovem Erick Plum e negocia com o rapaz a fórmula, em troca do segredo sobre a morte de Ludmila:

Erick, nós sabemos que você é um bom rapaz e que todos nós cometemos erros na vida. Recentemente, compramos o segredo de um confidente que nos é desconhecido. Nele, está descrito um episódio triste que pode manchar sua carreira. Acabar com sua carreira, interrompeu Andras Sipos. (MAHON, 2014, p. 152)

Considerando que o mercado de segredos está assentado sob o prisma das traições, um dos funcionários da Anonyme S/A, ciente da negociação ocorrida entre seu chefe e Erick Plum, vende para Serj Poliadov a informação sobre a negocia-

ção realizada entre os dois, que favoreceu Sipos a conquistar a fórmula criada pelo rapaz. De posse dessa informação, Serj Poliadvov executa um plano para minar a resistência de Erick Plum e assim, conseguir também a fórmula que permitiria novamente o equilíbrio das três companhias no mercado de segredos, ou, em contrário, a falência da companhia que não pudesse obtê-la.

É nesse contexto que o suspense assume sua forma plena no romance. A ameaça, como primeiro elemento, é subsidiada pelo desequilíbrio que a fórmula criada por Erick Plum estabelece no mercado de segredos, e a morte acidental de Ludmila Vilescu é o meio pelo o qual a ameaça efetiva-se. A suspensão do tempo, a ameaça, a perseguição e a expectativa conectam o leitor ao entorno em que se movimenta a vítima; nesse processo, outros aspectos ganham relevância. Saber quem matou como e porque o fez, parece não ter mais a importância fundamental que marca boa parte das narrativas policiais. A aceitação de deduções óbvias – que não explicam, mas justificam o crime – demonstram, por outro lado, a fragilidade das instituições e a fratura na relação de confiança entre a população e o investigador é aspecto que vai torneando um mundo diverso daquele que deu origem à narrativa policial.

Poliadvov mantinha um amigo de infância, que se tornara sócio minoritário em sua companhia. O perfil de Grigoriy encaixa-se no de um provável assassino. Desde a infância, Grigoriy opta pela vida do crime, conforme ressalta o trecho a seguir:

Grigoriy viveu sem qualquer estudo. Enveredou nos furtos. Pela manhã batia carteira nas praças e, quando escurecia, saltava

telhados à cata de joias. Nada de grande valor ou mesmo arriscado. Inicialmente, não usava armas. Orgulhava-se da destreza, porque nesse tempo ainda era muito magro e ágil. (MAHON, 2014, p. 116)

Filhos de imigrantes, sobreviventes da grande depressão econômica, Grigoriy e Poliadov são cúmplices no negócio que deu origem ao mercado de segredos. Nessa sociedade, a função do amigo e sócio minoritário era resolver as situações mais complexas relacionadas a clientes mal pagadores, o que pode ser verificado no excerto a seguir:

A importância de Grigoriy era pontual: cobrança. Resumia-se a visitar os clientes inadimplentes e ameaçá-los, nos primeiros contatos, quebrar as mãos ou braços, tomar automóveis ou joias, em casos graves de dívida ou, diante dos clientes irremediáveis, desaparecia com eles muito discretamente. Por esse talento reconhecido por Poliadov, Grigoriy Zizarin foi o primeiro sócio minoritário da Poliadov & Co.; além de assumir o posto de único amigo de Serj. (MAHON, 2014, p. 117)

Para intimidar Erick Plum, Grigoriy Zizarin passa a perseguir o rapaz diuturnamente:

Colaborou para que não houvesse resistência por parte do garoto o histórico de vigilância imposto por Grigoriy. O homem passou a ser um fantasma na vida de Erick Plum. Restaurantes, *delicatessens*, revistarias, boates, em todos os lugares o rapaz divisava o velho de boina de pano, estando ele ou não. Sonhava com essa miragem e sentia-se oprimido pela presença ostensiva e muda de Grigoriy. Percebeu que estava lidando com contrários: Serj Poliadov, um homem de fala cortês, muito polido, simpático e inteligente; o outro, carrancudo e violento, pronto para cumprir um papel de truculência a que jamais se prestaria o cambista. Se chegaram à casa dos meus pais, não apenas um aviso, é pior

que isso – podem atingir meus pais. Foi como raciocinou o rapaz que vivia de cálculos. (MAHON, 2014, p. 199)

A perseguição como subsídio que correlaciona o suspense no romance policial tem, de acordo com a pontuação de Boileau e Narcejac (1991), o tempo como elemento principal. A perseguição e a expectativa jogam com o domínio do tempo, em que a expectativa implica no retardamento extremo da duração do tempo; já a perseguição compõe-se da duração acelerada, que se rompe e se desfaz em uma espécie de espasmos. No romance, a ameaça, a perseguição e a expectativa estão alicerçadas pelos acontecimentos que se sucedem às manobras da concorrência para obter a fórmula criada por Plum, até que um novo elemento passa também a compor a intriga.

O irmão de Ludmila, o advogado Frederic Vilescu visita Erick Plum a fim de saber sobre o paradeiro da irmã. O rapaz fica nervoso diante das visitas frequentes do homem, assim como diante dos intensos interrogatórios empreendidos na tentativa de entender o sumiço de Ludmila. Embora, para o leitor, não haja mistério unido à morte da moça, as dúvidas acumuladas pelo advogado, o rancor alimentado pelas respostas evasivas e até contraditórias do rapaz somam-se a dúvidas sobre o envolvimento de Erick Plum na morte investigada.

No íterim da busca independente executada por Frederic Vilescu, um fato novo potencializa a sua certeza sobre o envolvimento de Erick Plum na morte da irmã. Uma empreiteira, ao realizar obras no local em que o rapaz havia jogado o cadáver da namorada, encontra a ossada da

jovem. A conclusão pericial de que a causa da morte foi traumatismo craniano potencializa a certeza sobre o caso. Contudo, diante da negativa da polícia em prosseguir com a investigação em decorrência de falta de provas, o advogado submete-se a realizar a própria inquirição, mas, ao longo de dois anos, sem nada conseguir, a não ser o próprio desgaste alimentado pelo ódio desenvolvido pelo cambista, a desistência permeia a decisão do homem. Percebe-se, nesta intersecção, o que pode ter sido uma tentativa de enganar o leitor: plantar uma falsa pista, com o objetivo de manipular a expectativa sobre o desfecho da história, uma vez que, dadas as circunstâncias, Vilescu teria fartos motivos para querer Erick Plum morto.

Associado a isto, soma-se ainda outro estratagema. Quando Serj Poliadov, após intensa perseguição, consegue a fórmula, entrega para Erick Plum as apólices que podem comprometê-lo junto à companhia. De posse dos segredos, o rapaz pensa em deixar o mercado, casar, ter filhos, enfim, mudar de vida. Mas, um desleixo pessoal custa-lhe todos os sonhos. É também o momento em que se efetiva, com mais propriedade, a expectativa, entendida como o retardar extremo do tempo na narrativa.

Erick era o mais novo entre os três filhos que compunham a família Plum. Margareth, a irmã mais velha, professora, tinha deixado muito cedo a casa dos pais, em busca de liberdade e distância do odioso relacionamento que mantinha com Wagner Plum, o segundo filho do casal. Margareth pagou caro o preço desta liberdade, como é possível verificar por

meio do fragmento a seguir:

Durante a faculdade, Margareth Plum chamava-se Norma enquanto ganhava a vida em um bordel de grande reputação. As garotas eram bem remuneradas por clientes de alto poder aquisitivo. Geralmente eram empresários de meia idade e alguns políticos que se socorriam da *expertise* das mulheres do cabaré. Ela chegou desesperada por indicação de uma amiga. O senhor Klaus Becker foi até compreensivo ao adiantar o ordenado do primeiro mês para que Margareth ou Norma pagasse o aluguel na capital. Ele sabia que a garota era virgem e estava sem condições de arcar com a faculdade, o que o gigolô não sabia era que a garota iria vender um segredo do cliente bêbado, um político influente que confessara uma fraude à prostituta mais nova do lugar.

Com a informação completa, Margareth correu à recém-criada Confidence Associates para vender o segredo, juntando com os dela mesma: três abortos por conta de clientes do prostíbulo. Vender um pouco de intimidade era a única forma que tinha de terminar a faculdade sem depender daquela vida dissoluta. Não calculava a confidente que os juros e a preocupação de ser desapropriada daquele segredo iriam consumir toda a vida dela. (MAHON, 2014, p. 210-211)

Desta forma, ao se apropriar indevidamente dos segredos do irmão, Margareth vê nisso a possibilidade de conquistar definitivamente a liberdade com que sonhara. É, portanto, o momento em que a decadência moral atinge o ápice no romance:

Quando acabou de ler as outras apólices, Margareth Plum compreendeu que a repentina magreza de Erick comparava-se à dela: chantagem. A extorsão era uma prisão permanente na qual

as pessoas ficam reféns pelo tempo em que dura o constrangimento. Os cambistas de segredo pressionavam o rapaz para compartilhar a fórmula inventada, desapropriando a intimidade do irmão com segredos comprados de confidentes. Lembrava-se de ter avisado ao garoto para não entrar nessa ciranda perigosa que era o mercado de segredos. Com os papéis na mão, pensou: todos temos os nossos segredos; é preciso cuidado, para não ficarmos prisioneiros do que queremos esconder. Era a própria experiência que ditava essas conclusões. As apólices seriam a oportunidade de liberdade da clausura em que vivia há quase vinte anos. (MAHON, 2014, p. 210)

Quando Margareth propõe uma troca junto à loja de penhores, ou seja, os segredos do irmão pelos dela, ficando quitada a dívida que a atormentava, a moça finalmente parece encontrar, pela primeira vez, a alegria de viver. Já Erick Plum, quando toma conhecimento da traição da irmã, busca na velha pensão da senhora Laleska a paz que precisava para restaurar a própria consciência.

O leitor segue os últimos passos de Plum, permanecendo atento aos acontecimentos. E os últimos momentos de Plum são também seguidos por Grigoriy Zizarin:

Grigoriy não tinha carro. Preferia andar. Tomava coletivos pela cidade, muito embora pudesse comprar qualquer veículo à venda no país. Quando Erick Plum partiu no carro acompanhado de Marinka Nikolaieva, o velhote pagou calmamente ao senhor Sebastien Jurg a conta dos últimos dois dias e mais três carteiras de cigarro, despedindo-se dali com alguns barcos de papel sobre a mesa. Andou duas quadras e tomou o ônibus da linha verde, seguindo direto para o endereço dos pais do cambista. Parou cem metros do local, sentando-se num banco da praça rodeado de pombos. Tirou o resto do pão do bolso esquerdo e esfarelou-o

em pedaços, jogando-os para as aves que se somavam cada vez mais. Algum tempo depois, viu o carro de Erick Plum partindo rapidamente com ele e Marinka, deixando Igor e Eva sozinhos em casa, observando o filho, que não olhou para trás. Quando acabou o pão, tornou a se levantar e entrou num ônibus que parou no mesmo lugar onde havia descido.

Em dez minutos, estava na frende da casa de Nikolai e Elena, sem a presença do carro de Erick Plum. Ficou observando um tempo o jovem Fiodor sair com alguns amigos, Marinka indo e vindo do quarto para a sala. Nada do cambista. Puxou de dentro do paletó de veludo o telefone, que tocou três ou quatro vezes. Ao desligar, apressou o passo para aproveitar o ônibus da linha azul que passava próximo. Sinalizou para que o motorista o esperasse e não precisou pagar a entrada, porque sempre andava de graça em função da idade avançada. Acomodou-se no último banco ao lado da janela de vidro, acompanhando com curiosidade o trajeto que conhecia bem: do bairro dos novos ricos para o velho centro da cidade. Chegou ao destino em vinte e cinco minutos, saltando em meio ao som nervoso de buzinas que identificavam ter chegado ao destino. (MAHON, 2014, p. 236).

O que aconteceu no quarto trinta e dois da pensão da senhora Laleska permanece um mistério para o leitor. É, certamente, o elemento que institui o grande enigma que associa “O Cambista” à narrativa policial, e, ao mesmo tempo, subverte seus princípios. Ao inquietar o leitor, ao não lhe dar respostas, mas, incentivá-lo a participar do jogo de interpretações, o romance configura uma forma pouco convencional de tratar os temas mais complexos da sociedade, desse modo, o fim não encerra a história, porque ela persegue o leitor propondo-lhe sempre novas indagações.

Por conseguinte, a narrativa concretiza um efeito totalmente adverso daquele gerado no leitor de romances policiais: a perturbação e o desconforto diante da resposta que não vem geram a inquietação como propulsora de um conhecimento a se construir.

Semelhante efeito pode ser observado em outras narrativas que conservam o viés do romance policial e cujas prerrogativas se assentam, sobretudo, na perspectiva de evidenciar temas que ainda representam grandes desafios ao homem contemporâneo. O romance “Nove Noites” de Bernardo de Carvalho (2002), embora apresente características distintas de “O Cambista” – a considerar que o romance é narrado em primeira pessoa, e o narrador investiga não um assassinato, mas as causas do suicídio de um jovem etnólogo que veio ao Brasil pesquisar aspectos da cultura indígena –, o efeito da busca causa no leitor, a mesma inquietação diante de questões que não podem ser respondidas sem abordar profundamente assuntos que ainda representam um gargalo para a sociedade. Desvendar as razões que levaram o etnólogo Buell Quain ao suicídio concentra a expectativa de uma resposta que também não vem; o aspecto gerador da inquietação – que conduz o leitor até a última linha do romance e além dela – é justamente o fato de que a manutenção do segredo sobre a morte cria, como aponta a narrativa de Carvalho (2002), um conflito eminente do qual o leitor não consegue livrar-se em função do fim do romance.

Gabriel García Márquez (1983) obtém o mesmo efeito em “Crônica de uma morte anunciada”. A narrativa conta a história de um assassinato, embora não haja mistério, já que

ao leitor é revelado o “como” e o “porquê”, bem como o “antes” e o “depois” da morte de Rodrigo Nasar. A questão levantada na obra perpassa pela indiferença de toda uma comunidade diante de uma morte eminentemente anunciada: “Ninguém se perguntou sequer se Santiago Nasar estava avisado, porque a toda a gente pareceu impossível que não estivesse” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1983, p. 10). Neste caso, a conivência com o crime, amparada pela inércia da população e das instituições, serve de subsídio para a investigação que o narrador empreende na tentativa de compreender o acontecimento. Existe, contudo, um esmero do narrador em relatar a agonia da vítima no momento da morte, o que corrobora este efeito de desacomodação do leitor diante do que lhe é narrado.

Evidentemente, entre “O Cambista”, de Eduardo Mahon (2014), e “Nove Noites”, de Bernardo de Carvalho (2002), ou “Crônica de uma morte anunciada”, de Gabriel García Márquez (1983), pontuam-se diferenças substanciais. Na narrativa de Carvalho, por exemplo, o romance está ambientado junto às tribos indígenas que sustentaram o trabalho do etnólogo, por essa razão, percebe-se todo um cuidado do narrador em tratar, na obra, os enigmas que são próprios da cultura indígena. O que difere profundamente do ambiente citadino representado em “O Cambista”, sem contar que o narrador, em “Nove Noites”, toma a posição de um memorialista e segue reconstruindo – por meio de diálogos com outros personagens e mesmo por acontecimentos e pessoas evocadas no tempo histórico – os fatos que sucederam os últimos passos de Buell Quain, na tentativa de explicar o seu suicídio.

Em “Crônica de uma morte anunciada”, também um narrador memorialista constrói duas versões sobre a morte de Rodrigo Nasar: uma que é a do próprio narrador; e uma outra, que é enviesada pela memória coletiva fundamentada nos depoimentos de parentes da vítima e de pessoas da própria comunidade, sedentas em contar, cada qual ao seu modo, como o episódio sucedeu-se sem que alguém fizesse algo para impedir.

Em “O Cambista”, é preciso considerar que a morte também coloca a experiência humana à prova, portanto, quando o romance recupera o narrador clássico, aquele que gosta “de começar uma história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir” (BENJAMIN, 1985, p. 205), tem-se que a perspectiva desse narrador não pode ser diferente daquela que tinha o narrador da oralidade, ou seja, é um narrador que espera transmitir uma experiência, ainda que a capacidade de transmiti-la e de propor um ensinamento esteja em baixa. Por isso, a recorrência à inteligibilidade da narrativa policial pode subsidiar o intento de tornar o romance uma experiência para o leitor.

É sempre emblemático o romance que lida com a morte. Benjamin (1985) estendeu larga discussão sobre ela. Segundo o autor, a morte, ainda que apenas figurada no romance, mas, preferencialmente, a verdadeira, é que faz com que o homem encontre o sentido da vida. A descrição da morte na obra é, ao seu ver, o elemento que desperta o interesse do leitor pela história narrada. Portanto, se é a morte que dá origem a um romance, é precisamente porque este congrega

a perspectiva da vida e, enquanto perspectiva de vida, ele não suporta o conformismo, por isso, torna-se propulsor de inquietações.

Em um contexto como o que é conduzido pelo romance “O Cambista”, também ganha contornos a teoria de Ernest Mandel (1988) sobre o romance policial contemporâneo. Mandel o percebe como um veio por meio do qual cintila a descrença nas instituições. E isto, para o autor, é consequência da forma embrutecida com que se organiza a sociedade burguesa, o que coloca em jogo o efetivo cumprimento da justiça, repercutindo negativamente no valor que é atribuído à vida humana, uma vez que a decadente sociedade capitalista vê-se alastrada pela corrupção. As colocações de Mandel (1988), nesta perspectiva, tendem a revelar um contrassenso com a literatura policial utilizada como instrumento reconfortante, visto que o crime, quando colocado em exceção revela de fato um sentimento lenitivo encontrado no reestabelecimento da paz e da ordem. Isto caracteriza o hiato que se vê estabelecer entre a clássica narrativa policial, o romance negro e, posteriormente, o romance de suspense. Mas, tal elemento é também pontuado por Reimão (1983) ao salientar, por exemplo, que a partir do romance negro, a figura do detetive já não carrega mais o fardo da intelectualidade como critério para solucionar o crime, porque já há uma descrença pontual nas instituições.

Para Mandel (1988), desde o advento do romance negro, a narrativa policial deixou de expressar o lugar de conforto que representava a clássica narrativa, além do fato de que as histórias policiais estão intimamente vinculadas à histó-

ria da sociedade capitalista, por isso, ao contrário ao que propõe Boileau e Narcejac (1991), Mandel (1988) defende não somente a evolução do romance policial, como também sua incursão no espelhamento da realidade que circunda o mundo sensível, por esse motivo, para Mandel, os romances policiais contemporâneos abandonaram a potência intelectual do detetive, optando por mostrar uma sociedade degradada em que prefiguram as falhas no cumprimento da justiça.

Neste sentido, Vera Lúcia Follain Figueiredo (1988), ao evidenciar a ascendência do romance negro entre os escritores brasileiros, também prevê como prerrogativa o dismantelamento da sociedade, e mais, para a autora, essa tentativa de evidenciar, nas narrativas, os problemas locais pode indicar um movimento no campo de arte que busca “um diálogo na cultura de massa, na expectativa de recuperar o espaço perdido junto ao leitor” (FIGUEIREDO, 1988, p. 21). Para tal afirmação, a autora considera o número expressivo de escritores de maior reputação na arte literária, os quais têm aproximado seus escritos da narrativa policial, ainda que isso não passe de uma armadilha, pois tais narrativas atraem o leitor com um enredo intrigante, mas, simultaneamente, coloca-o diante de “uma obra não submetida aos padrões do gosto comum” (FIGUEIREDO, 1988, p. 22). Há nesta tentativa, portanto, a perspectiva de que o romance recupere junto ao público a função de contar histórias, e nisso concretiza-se o que foi também proposto por Rosenfeld (1994), que o romance venha a tornar-se uma experiência vívida para o leitor.

É possível afirmar que esta depuração sobre a narrativa policial contemporânea parece encontrar potência em “O

Cambista”, uma obra que atrai o leitor, mas não se submete aos padrões conformistas da clássica narrativa policial enveredando por isso para o campo alegórico, um campo que se constitui no jogo das representações em que o leitor é inserido e do qual não consegue sair sem que um embaraço o acompanhe, como que para confirmar o que é proposto por Carvalho (2002) em “Nove Noites”: quanto menos conhecemos os fatos que sustentam um mistério, mais difícil é desembaraçarmo-nos dele.

CAPÍTULO II NA ESFERA DAS ALEGORIAS

2.1 O jogo de máscaras

Por meio da alegoria, o leitor de “O Cambista” é conduzido para o jogo das representações, e neste contexto vale a pena retomar a discussão proposta por Benjamin (1985) sobre o fim da narrativa como ferramenta de partilha da experiência. O autor reconhece duas épocas distintas quando aborda a narrativa: uma marcada pela experiência; e, a outra, pela pobreza. A experiência, enquanto um *continuum*, durou desde a ancestralidade até a Primeira Grande Guerra Mundial, e a pobreza como uma insígnia, é carregada pela modernidade chegando até os dias atuais, pois, segundo o autor, perde-se a capacidade para o exercício de ensinar pela experiência. O homem moderno é aquele que sequer sabe dar conselhos, e tampouco sabe ouvi-los.

O que Benjamin (1985) estabelece como “experiência e pobreza” tem relação com as mudanças de ordem econômica na ascendente modernidade, logo, ele associa a pobreza ao declínio da capacidade humana em transmitir a experiência, e pontua o início da modernidade como um acontecimento que marca o princípio do caos. O teórico evidencia que a propulsão econômica como efeito do advento da modernidade influenciaria todos os setores da vida humana; a modernidade

marcaria um tempo em que os rastros do passado seriam apagados, porque seria desejo humano livrar-se da experiência. Como um prognóstico ruim, as ilusões dessa modernidade cegariam o homem de tal modo que, ainda que ele viesse a ser um ávido consumidor de cultura, só poderia ostentar a pobreza interna e externa, porque a modernidade nada lhe ofereceria em troca senão o esvaziamento do humano.

Mas, o homem apesar de rendido aos efeitos da modernidade, é um ser social, portanto, tem necessidade de fabulação. Com o fim da tradição e, em decorrência das transformações econômicas e da evolução dos campos científicos como um condicionante da fragmentação do conhecimento, o romance surge como um gênero capaz de suprir esta necessidade de fabulação, especialmente o romance policial. No entanto, diferentemente de outros gêneros o objeto do romance – como ficou evidente no percurso aqui feito – é o homem, em sua natureza rude, caracterizado no romance moderno como um solitário, porque foi subtraído da comunidade, tornando-se singular. A relação entre o romance policial e o surgimento do capitalismo é intrínseca, como já discutido anteriormente, mas, é também nesta conjuntura que o gênero romanescos perde a função de participar do jogo das máscaras. O romance recusa-se a compactuar com este jogo, ele quer mostrar o opróbrio, porque o indivíduo está em uma condição precária no mundo.

Benjamin, enquanto teórico, soube trazer para o debate o medo inerente ao descambo de uma humanidade tragada pela modernidade, temor bem traduzido na fuga que o romance policial oferecia aos leitores. É interessante perceber

o modo como Benjamin (1985) tratou o romance policial. Em seus diversos ensaios, o autor promoveu amplo debate sobre os efeitos que a ascendente burguesia inculcava sobre a realidade experimentada pelo homem, conseguindo assim, demonstrar como a literatura policial veio de encontro com a expectativa destas mudanças tão drásticas a ponto de representar, de fato, uma fuga. Mas, é justamente o elemento que Benjamin toma por referência que centraliza o ofício do escritor no enfrentamento de problemas que se circunvizinharam a essa conjuntura totalmente nova. Por isso, o autor ressalta que não é apenas a tendência de uma época que deve conduzir o trabalho do escritor, porque o que se depura deste ofício não pode ter apenas o caráter de um mero produto de mercado que visa atender aos desejos da classe burguesa. A tendência é importante, mas, aliado a ela o escritor deve ter o comportamento mediado pelas características daquele que ensina, por essa razão, de acordo com Benjamin:

Esta exigência é mais imperiosa que nunca. *Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém.* O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, ela deve orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou expectadores. (BENJAMIN, 1985, p. 132, grifo do autor)

É evidente que, ao acentuar esse “aparelho mais perfeito”, Benjamin pontuava as características do teatro, abordando

especificamente Bertolt Brecht. É manifesta também a crítica a um tipo de narrativa policial que assumiu, no campo literário, a condição de produto para atender especificamente às veleidades da classe burguesa. Por isso, Benjamin (1985) ressalta a importância de Brecht ao espelhar, por meio do teatro, a crítica social diante da pretensa ascensão burguesa, e isto é respaldado pelo autor por meio da análise da “Ópera dos três vinténs”. Quando Benjamin aponta que Brecht, em sua obra, acolheu a técnica altamente desenvolvida do romance policial – mas, que não obedeceu às suas regras –, está se referindo à estrutura arquitetada em torno da peça de teatro que conta a história de um ladrão conhecido como Mac Navalha. O marginal comete diversos crimes, contudo, é protegido por um policial corrupto que, no caso, é seu sogro; uma relação de bigamia estrutura-se quando Mac Navalha toma também por esposa, a filha de um comerciante que mantém um negócio inusitado, uma companhia que administra a mendigaria nas ruas de Londres. O proprietário da companhia, o senhor Peachum, ao saber que a filha casara-se com o marginal arquiteta um plano de traição para prendê-lo e, posteriormente matá-lo contando com o apoio do policial que tem o marginal como genro. Os dois, embora obtenham sucesso na empreitada, no momento do enforcamento do criminoso são surpreendidos pela decisão da rainha em perdoar os crimes cometidos por Mac Navalha. Além do perdão, ele receberia uma pensão mensal de dez mil libras e ganharia um título de nobre e um castelo, isto parece resolver as pendências entre os inimigos, que terminam por celebrar um acordo que beneficia a todos.

É perceptível, na forma alegórica com que Brecht conduz a peça, a crítica à sociedade mercadológica, sobretudo, o domínio explorador exercido pelos comerciantes e a anuência das autoridades para com o crime, reflexos de uma sociedade amoral. Segundo Benjamin (2017), esses reflexos são especialmente evidenciados dada a naturalidade com que o criminoso tira seu sustento da sociedade; a subversão ao romance policial deve-se ao fato de que a restituição da ordem não se dá pelo desvendamento do crime e punição do criminoso, ao contrário, é racionalizada por um acordo celebrado entre bandidos, com o aval das autoridades; efetiva-se, dessa forma, o fortalecimento da ação criminosa, não a justiça.

“O Cambista”, enquanto romance que também explora a mesma técnica do romance policial, desenvolve-se em uma conjuntura que parece estabelecer diálogos com a obra de Brecht, o romance permite perceber a oposição de valores, especialmente o valor da vida humana franqueada na relação do penhor, o que a transveste da mesma perspectiva intuída por Benjamin sobre a “Ópera dos três vinténs”, ou seja, a prevalência da parte criminosa – associada ao mundo dos negócios – que tira seu sustento da sociedade.

Além disso, nas duas obras fica a evidencia da efetivação de acordos entre criminosos; se na peça teatral, por interferência da rainha como representante do poder público, safa-se o criminoso da morte, e isto serve como subsídio para selar a paz entre os bandos concorrentes, em “O Cambista”, após a luta travada entre concorrentes na busca da fórmula criada por Erick Plum, sela-se um acordo mútuo em que se fundem

as três companhias, instituindo o mercado de segredos como uma forma do poder absoluto.

Resulta disso que as duas narrativas, entendidas como instrumento de crítica social, desvelam efeitos de uma sociedade cujas condições parecem favorecer e fortalecer as associações criminosas. Tais associações progridem por encontrar sustentação nas fragilidades predispostas à organização social em torno do capital. Ao mesmo tempo, por ancorar a crítica social as narrativas efetivam um convite ao leitor para que, vez ou outra, como propõe Benjamin (2017, p. 81), “abra mão da ilusão”. Subsiste nisso tanto a subversão da narrativa policial tradicional, que compunha o espasmo da fuga diante de uma realidade muito cruel, como a utilização do discurso alegórico, que adentra o campo das múltiplas significações.

Outra narrativa impregnada da inteligibilidade do romance policial, que parece estabelecer relações com “O Cambista”, é “Crime e Castigo”, de Fiodor Dostoiévski. Por meio da análise de Benjamin (2017), percebe-se que Dostoiévski institui o inusitado como aspecto da narrativa policial ao traçar, no romance, um perfil humano para o criminoso. Em “Crime e Castigo”, o leitor depara-se com um assassinato brutal cometido por Raskólnikov, um solitário e deprimido jovem estudante de Direito. O rapaz, que enfrenta grave crise econômica, tendo inclusive abandonado os estudos, começa a deliberar sobre a possibilidade de matar a dona da pensão em que é inquilino como forma de libertar-se a si mesmo e toda gente que efetuava negócios com a detestável senhora.

Além do pensionato, a mulher praticava agiotagem, penhorando bens dos miseráveis que a ela recorriam, mas, deles cobrava juros exorbitantes, jamais perdoando os atrasos. Uma pessoa má, na concepção do jovem rapaz. Alfona Ivánovna, a desprezível senhora, convivia com uma irmã por quem também não dedicava qualquer compaixão; a junção de todas essas inferências instaura-se na mente deprimida do estudante, que passa a considerar justificável o assassinato da desagradável senhora, partindo do pressuposto de estar livrando o mundo de uma pessoa desumana. Porém, no ato da execução, surge na cena a irmã da senhora, fato que o força a cometer um duplo homicídio.

Institui-se a partir disso um processo investigativo, mas, a deficiente polícia pouco consegue em termos de provas. Raskólnikov somente se torna suspeito porque entra em colapso emocional, despertando o instinto do investigador, a quem sobrevém a possibilidade de ter encontrado o verdadeiro criminoso. Contudo, como lhe faltava uma prova irrefutável, a sutileza da investigação torna a vida de Raskólnikov ainda mais complicada. Dessa maneira, a perseguição típica do romance de suspense dá-se entre o investigador e o criminoso, e não entre criminoso e vítima, pois o investigador não abdica de sua certeza, mesmo quando outro indivíduo conclama-se culpado pelas mortes. O leitor acompanha, então, a investigação e, embora não haja mistério a ser desvendado, o que o cativa é justamente o processo de reconciliação empenhado pelo personagem Raskólnikov, em que a junção entre o sensível e o inteligível mobiliza o apressamento sentimental, contabilizando a grandeza maior da obra de arte.

O viés analisado por Benjamin (2017) diante do debate conduzido em “Ópera dos três vintes” e em “Crime e Castigo” espelha a nova conjuntura econômica que representou mudanças drásticas no ambiente citadino e marcadamente influenciou a emergência de novas formas de organização social, bem como naturalizou os crimes vinculados aos pactos comerciais. Nessas novas relações, o homem se encontra submerso em um turbilhão de acontecimentos, de modo que duas situações distintas são pontuadas por Benjamin, quais sejam: em Brecht, revela-se a parte criminosa associada ao mundo dos negócios; em Dostoiévski, evidencia-se a parte criminosa inerente ao próprio homem enquanto ser que age e sofre as consequências de suas ações.

De toda maneira, institui-se, na perspectiva de Benjamin (1989), a correlação da narrativa policial com a supremacia do capitalismo. Por isso, em “Crime e Castigo”, as asperezas da vida miserável são, sobretudo, evocações de uma época em que também o homem estava assujeitado a uma condição atroz. Diferentemente da literatura policial, que coloca o assassino como um mostro, Raskólnikov não carrega este emblema; ele pode ser tido como um sujeito depressivo, que percebia o mundo de maneira limitada, por essa razão, a decisão de matar Ivánovna parte da expectativa de livrar o mundo de uma pessoa abominável, sem perceber que ele próprio tornar-se-ia execrável. Por isso, no processo em que o personagem busca a reconciliação, percebe-se o desejo intenso em desvestir-se da alcunha de monstro, e isto se faz pela ajuda àqueles que se encontram em situação menos favoráveis. É, por fim, o encontro com Sônia que culmina na

rendição, na aceitação de que ele era, de fato, um assassino, contudo, manifestava na profundidade da sua humanidade todas as condições de reconciliar-se consigo mesmo e com o mundo.

Ao se considerar a impossibilidade de desvincular os efeitos do capitalismo sobre a construção inteligível da narrativa policial, é possível perceber um diálogo entre “O Cambista” e a obra de Brecht, bem como com a estrutura cooptada por Dostoiévski. No primeiro caso, o romance de Mahon engendra-se na órbita da organização criminosa que encontra, na proteção das autoridades, o subsídio necessário para progredir. Por outro lado, o percurso percorrido por Erick Plum conserva, em alguns aspectos, o trajeto experimentado por Raskólnikov. Evidentemente, Erick Plum é a vítima, embora não tão inocente como é, às vezes, esperado o papel deste personagem no romance policial, assim como Raskólnikov também não é o monstro como tradicionalmente é figurado o assassino nesse tipo de narrativa. A aproximação entre os personagens efetiva-se considerando um percurso de reconciliação celebrado de forma distinta, mas que é premente nas duas narrativas.

Ao lançar a perspectiva do romance sobre a figura de Erick Plum, este percurso que intenta a reconciliação começa a ser moldado, por isso, é tão urgente reconstituir a trajetória de toda a vida. Os desajustamentos do personagem ganham importância nesta composição; ainda que de uma maneira diferente da representada por Raskólnikov, Erick Plum também tem dificuldade em moldar-se ao mundo. A adolescência conturbada é evidência disso, como explicita

o excerto a seguir:

O problema era a vodca. Não se lembrava de onde havia lido que a bebida era nobre, mais interessante e versátil que o *whisky*. O rapaz enfiou na cabeça que a maturidade iria chegar pela bebida. Arrumou um grupo onde rachavam a vodca aos finais de semana. A vida era dedicada a encontrar novas formas de beber. Dificilmente, Erick chegava em casa em condições de dar o boa noite à mãe que o aguardava na sala, de camisola. Preferia dormir fora e, por isso, exasperava não só Eva como Igor também, que fazia companhia à mulher no sofá. Paciência, que ele um dia se conserta. (MAHON, 2014, p. 22)

São os elementos que compreendem a construção do personagem nessa trajetória da vida toda que atuam como indicador de um percurso de reconciliação. A maturidade chega e, com ela, outros desejos afloram, como é possível perceber por meio do fragmento a seguir:

Depois que virou cambista de segredos e percebeu o potencial lucrativo da empresa, pensava em como ficar rico. Rico não bastava. Pensava em ficar milionário, bilionário, trilionário. O sonho era torrar dinheiro. Ter tanto que não se importasse mais com ele. (MAHON, 2014, p. 35)

A relação entre os irmãos também configura um aspecto importante nesta composição, porque coloca em discussão a esfera familiar que, no romance, tende a se construir com valores opostos ao que se tinha, por exemplo, na epopeia. Uma vez destruídas as bases que sustentavam a grande comunidade, no romance, a família torna-se o círculo protetor em torno do qual o homem poderia encontrar proteção e amparo; contudo, tal círculo protetor não chega a vigorar, visto

que a família também é palco do conflito que se desdobra na sociedade. É fundamental, portanto, considerar, nesse quesito, que o romance é o gênero que melhor exemplifica a singularidade do homem.

A família Plum contemporiza exemplarmente a ruptura do círculo protetor, embora pareça que a união entre o marido e a mulher estreite, de alguma forma, a estrutura patriarcal, a procrastinação dos pais com relação à educação dos três filhos norteia a degeneração da índole, o que potencializa o conflito entre irmãos. A afetividade natural esperada entre os entes familiares é substituída pelo ressentimento e pela inveja, que, por fim, resultam em traição.

Considerando a trajetória percorrida por Erick Plum, percebe-se o amadurecimento do rapaz. Tal amadurecimento produz um viés conciliativo, como acontece com Raskólnikov no romance dostoievskiano. Erick Plum supera os efeitos da adolescência problemática, tornando-se sócio do mercado de segredos; dada a habilidade em lidar com a lógica matemática, torna-se rico, como planejara, mas, começa a perceber a efemeridade do mundo que o cerceia, tendo ciência de sua própria solidão. O fragmento a seguir evidencia a situação:

Parado ali com dois armários de portas abertas, Erick Plum percebeu que nunca convidara os pais para visitar o novo apartamento. Nem Wagner, nem Margareth. Nem ninguém. Poderia ter chamado Marc Stern, que sabia cozinhar bem. O colega poderia fazer uma salada de lagosta para agradar o irmão, por exemplo. Começou a imaginar o que Wagner diria: Tudo isso aqui e eu desempregado? Ou a irmã: O que você anda fazendo para ter esse luxo, Erick? Mas não sabia exatamente o que pensariam Igor e Eva Plum. Deveria chamar os pais para um jantar,

sem dúvida. Usariam uma louça mais simples, os talheres de inox, os copos de vidro, nada muito sofisticado. Compraria um vinho barato. Poderiam até comer na cozinha com a televisão ligada, para dar um clima de intimidade. Talvez fosse hora de chamar Marinka Nikolaevna para apresentar formalmente aos pais. Não era má ideia. Quase trinta anos, sim senhor, já está na hora – diria Igor. (MAHON, 2014, p. 180).

Ter ciência acerca da própria solidão representa, no romance, que o homem se apropria de um conhecimento sobre si. Esta expectativa sobre o romance está inspirada na teoria de Bakhtin (1993), a qual concebe o homem como um ser inacabado, portanto, um ser que aprende. Seguindo esse viés, a narrativa mahoniana abre vastas indagações, cujas respostas não encontram sustentáculo na conquista da riqueza ou no poder que a economia do dinheiro pode proporcionar. Nessa conjuntura a morte do personagem interrompe um processo de reconciliação, contudo é justamente a morte que viabiliza através da construção alegórica outras possibilidades de reconciliação.

2.2 Na esteira dos segredos

A invenção do mercado de segredos surge como consequência da grande depressão econômica experimentada no período do pós-guerra. É uma atividade subsidiada pela inteligência do imigrante, como resposta a uma conjuntura de miséria que assolava a existência daqueles que tiveram que recomeçar a vida longe de seus territórios de origem. Em “O Cambista”, a atuação do imigrante parece sustentar a perspectiva de expansão econômica, uma vez que o mercado de segredos assume a envergadura de potência comercial, com lastros em vários países do mundo. A expansão econômica que resulta de uma conjuntura como essa parece compactuar com a teoria sobre a vida mental, defendida por Georg Simmel (1973). Para o autor, os eventos econômicos que alteraram o curso de vida da humanidade modificaram também a forma de relacionamento entre as pessoas, de maneira que:

A mente moderna tornou-se mais e mais calculista. A exatidão calculista da vida prática, que a economia do dinheiro criou, corresponde ao ideal da ciência natural: transformar o mundo num problema aritmético, dispor todas as partes do mundo por meio de fórmulas matemáticas. Somente a economia do dinheiro chegou a encher os dias de tantas pessoas com pesar, calcular, com determinações numéricas, com uma redução de valores qualitativos a quantitativos. Através da natureza calculativa do dinheiro, uma nova precisão, uma certeza na definição de identidade e diferença, uma ausência da ambiguidade nos acordos e combinações surgiram nas relações de elementos vitais. (SIMMEL, 1973, p. 14)

Logo, a teoria de Simmel corrobora a compreensão das relações comerciais aviltadas no romance. A obra mahoniana

é um mergulho na representação cruel da vida metropolitana mediada pelo capital. O segredo, tomado como alegoria, resulta da possibilidade de interpretar esse homem metropolitano cuja sensibilidade não ultrapassa os balcões em que são depositados os segredos, espólios da enorme guerra que o homem trava consigo quando trata da sobrevivência em uma sociedade carcomida pelos enganos das operações financeiras. A mente calculista, sequela da investida do capital nas sociedades, fica bastante evidente, tal como explicita o seguinte trecho:

Serj Poliadov falava tão entusiasmado da ideia que teve que acabou convencendo o melhor amigo. Grigoriy subiu na escada e escorou na parede e, sobre a tabuleta da loja, pintou um novo anúncio: penhoram-se segredos por bom preço. No início, os clientes acharam que se tratava de uma brincadeira dos dois. Mesmo que Serj explicasse em detalhes como funciona o sistema, nenhum cliente ousava depositar ali um segredo. Até que o senhor Wilhelm Stazz resolveu sacar um faqueiro de prata penhorado há dois anos, trocando a dívida por um segredo. Foi a oportunidade para que Poliadov colocasse em prática a ideia: levou o confidente para o escritório particular, anotou tudo em papel sobre o carbono para que ficasse com uma cópia e entregou a via original zero-zero-um a Stazz, juntamente com o faqueiro. Mensalmente, o primeiro confidente voltava para pagar os juros do segredo: ele havia traído a mulher com a melhor amiga e não queria que ninguém soubesse.

Vê, Greg? Com o tempo, o homem pagou três vezes o valor original do faqueiro. É um bom negócio, não percebe? Grigoriy estava convencido. Pintou mais tabuletas e as pregou por todo bairro. (MAHON, 2014, p. 213-214)

A desnaturalização do humano, forjada no fervor da grande depressão econômica, é consequência das rápidas

mudanças que incidiram sobre o século XIX e expuseram os habitantes das grandes cidades a um confronto. A peculiaridade da vida simples extinguiu-se e com ela a emergência de necessidades que o homem desconhecia tornaram-se fundamentais, fazendo a mente humana absorver e ampliar tais necessidades, o que ocasionou mudanças na relação com o outro que, a partir de então, deixa de ser o vizinho, o amigo ou o irmão, para representar um cliente, um devedor, um fornecedor, ou, até mesmo, um inimigo. Estando, por sua vez, entranhado nas raízes do capital, o homem adaptou-se a ele; de acordo com Simmel (1973), o indivíduo exposto muito tempo a esta nova estrutura social perde a capacidade de reagir, logo, a naturalização da injustiça, do crime e a própria desumanização somam-se como consequências imperceptíveis ao homem.

Em “O Cambista”, o fenômeno da mente calculista projeta pretensões que somente encontram satisfação por meio do capital; contudo, a ampliação dessas ambições que cegam o homem para todas as outras coisas, despersonaliza os indivíduos sem que eles percebam, de modo a arrancar-lhes o que é substancial. Uma vez alienado pela novidade que esta nova estrutura impõe, o homem é sobrepujado a um ordenamento desmoralizante, mas, convencionalmente aceito. Esse processo configura o ofuscamento das características qualitativas que podem ser encontradas nos indivíduos, como, por exemplo, o altruísmo, a humanidade. Assim, no mundo circundante que se estrutura em torno do mercado de segredos, todas as características que poderiam aproximar o homem do humano são descaracterizadas nas transações

em que o segredo torna-se uma moeda de troca, autenticando o pensamento de Simmel (1973, p. 13): “O dinheiro se refere unicamente ao que é comum a tudo: ele pergunta pelo valor de troca, reduz toda qualidade e individualidade à questão: quanto?”.

A relação entre o capital e a configuração da era moderna tem sido invariavelmente tratada nos romances como alerta de que os acordos ajustados substancialmente apenas em função do poder econômico representam um risco para a sociedade. Por isso, no romance, toda questão ética do mundo epopeico se consome, e a sujeição aos deuses da nova era demonstra que não há complacência, pois o capital torna o homem corruptível e danifica até mesmo a última substância que o liga à sua essência.

Em “O Cambista”, a conformação do segredo como uma mercadoria coloca o homem à prova. A potência econômica sustentada pelo câmbio de segredos suscita a conformação alegórica, considerando o tipo de mercadoria sujeita ao regime da troca. O fragmento seguinte ilustra a questão:

No princípio, os principais clientes das lojas que se alastraram pelo mundo foram os jornais de fofoca. Num mercado iniciante, parecia aos cambistas que os interessados em comprar segredos seriam somente as empresas de informação. Não erraram. Os tabloides consumiam fotos íntimas de celebridades, revelações de quem seria o pai de uma criança, traições e nomes de amantes, escândalos políticos e desfalques financeiros. Mas, com o tempo, o mercado ficou mais sofisticado. Havia segredos extremamente valiosos como a localização de reservas de petróleo, força militar de um determinado país, os balanços internos de empresas com ações na bolsa de valores, enfim, um vasto cam-

po de segredos transnacionais que tinham um público seletor. (MAHON, 2014, p. 27)

O empreendimento, tal como qualquer outro no ramo do comércio, dependia do compromisso das partes envolvidas; se uma das partes trapaceasse, seria fortalecida a criação de dispositivos para garantir a proteção contra eventuais prejuízos.

No início, os cambistas enfrentaram muitos trotes. Gerentes sem compromisso que chegavam e inventavam uma estória bizarra apenas para sacar o dinheiro na boca do caixa. As constantes invenções forçaram os profissionais a serem mais criteriosos na formação da apólice, exigindo documentos para dar credibilidade ao segredo penhorado. Preço do penhor caiu drasticamente. Ou era isso ou faliriam no primeiro ano de atividade. Com os anos, o mercado firmou-se e caiu no gosto das pessoas que precisavam do dinheiro rápido e já sabiam quais os critérios para contar um segredo. As lojas abriam o dia todo e, mesmo quando estavam fechadas, mantinham um número de telefone para o contato com os confidentes que quisessem depositar, sacar, ou comprar um segredo durante a madrugada. (MAHON, 2014, p. 25-26)

A sujeição do confidente à exploração é assegurada por meio das altas taxas de juros, por vezes, propositalmente aplicadas pelos donos das companhias quando havia tácito interesse em tornarem-se donas absolutas de um determinado segredo.

Cobrava juros exorbitantes e torcia para que os confidentes não conseguissem pagá-los. Mas era preciso cuidado para conferir se o que os clientes falavam eram minimamente verossímil, pois do contrário, a empresa estaria pagando por um segredo absolutamente falso e essas áreas eram muito sensíveis a menti-

ras. Portanto, fórmulas registradas, mapas e outros documentos timbrados eram custodiados em conjunto com o segredo para dar mais credibilidade ao produto. (MAHON, 2014, p. 26)

A força alegórica brota da metamorfose – observada por Benjamin (2010), em “Rua de mão única” – como um exercício por intermédio do qual se efetiva outro dizer, para além do significado daquilo que está dito. Nesse caso, como propõe também Silvia Helena Pinto Niederauer (2007, p. 70): “a obra literária manifesta uma abertura vedada à historiografia oficial, de maneira que, agora retomada, a alegoria é vista como um objeto de interpretação”. Assim, a ficção alegórica sustém a condição de discutir, de certa maneira, os acontecimentos factuais, sem, com isso ferir o carácter histórico, uma vez que a ficção não possui força documental; contudo, por meio do olhar artístico se faz possível colocar tais acontecimentos factuais sob predisposição de outros olhares, até porque, como propõe Benjamin (1994), a alegoria se encontra em constante progressão, acompanhando o fluxo do tempo.

No caso de “O Cambista”, os efeitos da depressão econômica como um fato histórico passam a ser delineados pelo olhar artístico que possibilita sempre novas percepções, de maneira a alargar as possibilidades interpretativas. A transfiguração do aporte histórico criado pelo romancista supõe aquele compromisso proposto por Rosenfeld (1969) de não imitar simplesmente uma realidade, mas instituir mecanismos por meio dos quais o leitor possa decifrar as máximas que se escondem nas entrelinhas do dito e do não dito.

É precisamente entre dito e não dito que a verdade e a mentira tornam-se centros antagônicos no romance, e isto

também coloca o conceito de verdade à prova, pois o mercado de segredos se estrutura em torno de subjetividades, uma vez que o teor da informação depositada em sigilo pode ou não ser confiável. Nesse ponto, é estabelecida a grande intriga que estrutura a obra, é preciso tornar digna de confiança a informação depositada pelo confidente. A perspectiva da fórmula criada por Erick Plum tem por objetivo lidar com a subjetividade das informações; embora todo segredo resguarde essencialmente um determinado grau de dúvida, o intento deste dispositivo seria o de conseguir, com efeito, validar o segredo confidenciado, cruzando dados que tornassem a informação digna de credibilidade, ou seja, expurgar dela quaisquer elementos arrolado à mentira.

A partir do trabalho do sociólogo Erving Goffman, é possível compreender a manipulação da informação como um fator subjacente ao grande palco da vida, em que os atores sociais manipulam as próprias imagens no propósito de atingir intentos pessoais, sejam estes quais forem. Para Goffman (1985), é justamente na relação social que os indivíduos buscam, também, saber o maior número de informações sobre os outros, pois a posse de tais informações favorece alcançar os objetivos pelos quais estão obstinados. Resulta disso que todas as relações sociais se encontram suscetíveis ao logro da aparência enganadora.

Tal fator valida nessas relações, a emergência daqueles que Goffman (1985) denomina de “cínico” e “vigarista”, ou seja, aqueles que conseguem legitimidade para atos desonrosos por meio de mecanismos legais. O cínico corresponde àquele que apenas manipula a informação, escondendo uma verdade

que não apazigua o público, como por exemplo, um médico que receita um medicamento inócuo apenas para tranquilizar o paciente; de outro lado, há a figura do vigarista, que é representada por aquele que, por meio do espetáculo, consegue induzir à mentira como verdade, extraindo dessa encenação o benefício próprio. A estrutura que se fundamenta nestas relações é amparada por um segredo mantido tanto pelo cínico quanto pelo vigarista; nesse sentido, o sociólogo atenta que a mentira é propulsora do descaramento, isto é, quando a pessoa sabe que está mentindo e o faz conscientemente. A mentira deslavada, no sentido pontuado por Goffman (1985), não considera as consequências; todo homem quando se transveste de um personagem o faz para atingir um determinado objetivo, não é sem razão que o sociólogo assinala o apontamento de que a primeira acepção da palavra “pessoa” é máscara.

Analisando sob essa perspectiva, na esteira do câmbio de segredos, a mentira gera a catástrofe, uma vez que favorece o jogo de interesse. É possível, ainda, a partir dos elementos que o romance oferece, identificar aspectos que tornam convergentes as teorias de Goffman (1985) e de Simmel (1999), considerando, certamente, a percepção dos sociólogos sobre o desvelamento de uma estrutura de poder que se instala na sociedade em função da economia do dinheiro e da manipulação de informações. É dessa maneira que, no romance, as alegorias vão trançando a teia entre o mundo da ficção e o mundo sensível.

Etimologicamente, a palavra segredo remete ao que permanece oculto, isolado. De acordo com o Dicionário Michaellis de Língua Portuguesa (MICHAELLIS, 2019, s.p.),

a expressão refere-se a um “fato ou circunstância mantida oculta; o que não se revela ou não se deve revelar a outrem; aquilo que se passa no mais íntimo da mente ou do espírito”. É possível perceber, a partir disso, que a manutenção do segredo depende de que ele não seja confidenciado a alguém.

Simmel (1999) assinala que o segredo equivale a uma das maiores concretizações humanas, tendo em vista que as relações entre os homens são mediadas por aquilo que se sabe sobre o outro. O segredo, portanto, potencializa a existência de dois mundos entranhados cujas influências são concomitantes; aquele que tem ou sabe algum segredo assenta-se socialmente em uma posição de exceção, pois a posse exclusiva de uma informação ganha amplitude e significados, considerando que, desde a infância, a sugestão de um saber secreto ou o acesso a uma informação exclusiva motivam, entre os homens, forças enigmáticas. Ainda que o conteúdo que se guarda seja pouco relevante, a existência do mistério intensifica a imaginação, de modo que todo segredo estabelece o fascínio entre os homens.

Deste saber secreto emergem duas forças antagônicas que agem sobre o mistério, a saber: a confiança e a traição. Simmel (1999) entende a relação entre essas duas forças como o “oposto lógico”, isto porque todo segredo está sujeito ao desvelamento, toda tensão sobre um segredo se desfaz no momento de sua revelação, de forma que aquele que mantém ou sustenta um segredo é detentor de uma espécie de poder. É nesse sentido que o segredo ganha uma significação sociológica, pois a ele está associada tanto a inclinação individual para mantê-lo, a qual é sustentada pela

força da resistência, quanto a fragilidade humana, em face da tentação de traição.

As duas forças antagônicas são evidenciadas, em “O Cambista” na celebração dos acordos entre confidente e companhia, onde o confidente assume, em sua inteireza, o compromisso de manter o segredo sob guarda, pagando as mensalidades, e as companhias não podem negociar segredos cujas mensalidades sejam pagas, contudo, a traição também permeia as relações, dadas as condições a que estão assujeitados os personagens. Sobre esse ponto, Simmel aponta que todos os aspectos que definem o papel social do segredo “são de natureza individual; mas a medida em que as disposições e as complexidades das personalidades constituem segredos dependerá, ao mesmo tempo, da estrutura social em que as suas vidas estejam inseridas” (SIMMEL, 1999, p. 224).

Assim, o segredo “é um elemento de primeira linha na individualização” (SIMMEL, 1999, p. 05), porém, as condições sociais e os interesses que condicionam os indivíduos é que permearão as diferenças no uso que se faz do que é segredo. Por conseguinte, a ocultação, o respeito ao que é ocultado, a traição e a revelação são aspectos que estão predispostos à realidade e aos interesses daquele que se encontra em posse de um segredo. Não obstante, em uma sociedade como a atual, movida pela polarização política como meio de dominação, a posse de um segredo é elemento indispensável para se alcançar o poder. A alegoria, como um dizer outro, torna-se, nesse contexto, um mecanismo por meio do qual o romancista decompõe a fratura que alicerça a sociedade.

Mas, a fim de compreender a força alegórica do romance, é preciso compreender como a sociologia do segredo está impregnada na sociedade. Na perspectiva de Simmel (1999), o mistério sempre cerceou as comunidades humanas; a evolução histórica da sociedade permanece deveras condicionada ao fato de que as informações que cerceiam os avanços ou os retrocessos, nas diversas áreas do conhecimento, tanto podem vir a público quanto podem entrar na esfera protetora do segredo, e isto jaz intrinsecamente amalgamado à mobilização da força humana que motiva o desenvolvimento. Essa consideração encontra aporte no romance quando abaliza que segredos relacionados à política e também descobertas científicas são mais lucrativos, conforme se verifica no trecho seguinte:

O negócio era mais lucrativo quando a informação tratava de negócios e política. Fórmulas secretas de remédios, descobertas científicas, matrizes tecnológicas interessavam a Serj Poliadvov porque eram segredos fáceis de vender para concorrentes. [...] O ramo mais rentável, era, sem dúvida, o ligado à política. Tão lucrativo como volátil, ensinavam os cambistas, como foram conhecidos os negociadores de segredos desde os tempos de Poliadvov. O problema era avaliar qual a durabilidade do segredo, quantas pessoas sabiam, quão importante era ele e a probabilidade de mudança no cenário político para que se mantivesse o valor da informação. Um deputado falido poderia vender um segredo ligado a uma determinada votação que, depois de um tempo, seria revelada de qualquer forma. Seria prejuízo. Prefeitos em dificuldade confidenciariam traições partidárias nas próximas eleições, o que poderia ser valioso para um adversário. Por isso, convencionou-se encurtar o prazo para o penhor de segredos políticos, pagar muito pouco

por eles e vender por preços altos para os concorrentes, no momento oportuno. Quando dava certo, o cambista ganhava muito dinheiro. (MAHON, 2014, p. 26-27)

Isto coloca tanto a política quanto as ciências como círculos centrais na discussão sociológica sobre o segredo. A hipótese subtraída a partir do que está posto deve considerar que poderes se dissolvem ou se perpetuam nas sociedades de acordo com as relações pré-estabelecidas entre as partes que compartilham segredos, em suma, muito do que sucede no mundo humano pode estar associado à relação binária ocultação/revelação. Mas, são as predisposições a que os atores sociais estão assujeitados no Estado moderno que potencializam a fratura entre ocultação/revelação dos segredos. Logo, a circulação de informações, seja dos agentes públicos, seja dos privados, é articulada tanto para a revelação quanto à ocultação, em conformidade com os interesses daqueles que detêm poder sobre uma informação.

Porém, é importante considerar, no âmbito desta conjectura, o argumento postulado por Simmel (1999) de que não se pode colocar o segredo apenas no campo da maldade, porque o segredo é uma forma sociológica que se mantém acima do valor de seus conteúdos. Logo, a maldade não está no segredo, mas no uso que se faz dele. A utilização do segredo é apontada por Simmel (1999) como uma técnica sociológica, uma forma de ação sem a qual não se poderia alcançar certos fins. Apesar disso, para o sociólogo, um homem honrado se abstém de usar de malícia quanto ao segredo que sabe do outro, portanto, jamais se aproveita

da situação desesperadora em que se encontra aquele com quem tem segredos partilhados.

Dessa forma, o que se vê na esfera de “O Cambista” possibilita a potente discussão sobre a vileza. O romance traz o desprezível em sua forma plena, como aquele que, ao ter a oportunidade, não abdica do poder de submeter ou subordinar o outro à condição opressora. A despeito disso, ainda se pode afirmar, tal como faz Simmel (1999), que o segredo não tem relação com o que é mal, mas, o indivíduo que é mal pode apropriar-se da estrutura que o segredo oferece. Este elemento não é de difícil compreensão, seja na forma como é colocada no romance, seja na proposição sustentada por Simmel, pois tanto o imoral quanto aquele que apenas pratica um ato desonroso têm necessidade de esconder-se, ainda que não haja risco de punição; nisto se justifica a busca que a proteção do segredo oferece.

A partir do que está posto, compreende-se que é a fratura na relação binária ocultação/revelação que potencializa as consequências sociais ou individuais a despeito do uso que se faz da informação cultivada em segredo. A conduta do homem honrado ou do imoral é que vai nortear as relações sociais. Neste sentido, a esfera de interpretação do romance de Mahon possibilita perceber a dissolução do nível de honradez sob o qual se assentam as relações no mundo moderno, desvelando toda intenção falaciosa a respeito do bem comum. Esta prerrogativa fica bastante visível em “O Cambista”, por meio do diálogo entre Erick e Margareth Plum:

Era a primeira vez que Erick Plum falava tão abertamente sobre o trabalho diante da família. O mercado de segredos era tão

malvisto que o preconceito começava do irmão falido e subia intelectualmente até o juízo depreciativo da irmã professora. E há alguma coisa produtiva no que você faz, Erick? Já pensou no que a sua empresa e você produzem penhorando, vendendo e comprado segredos? Nunca imaginou a quantidade de sofrimento que todos os cambistas produzem ao tratar as intimidades alheias como um produto? Quantas pessoas são feitas reféns dos próprios segredos? Erick é preciso ter algum remorso, ponderou Margareth entre um gole e outro de café [...]. É claro que esse esforço por pagar durante anos os juros para conservar sob controle uma informação era o que dava dinheiro ao negócio de segredos. Manter a vida pagando um segredo penhorado não é financeiramente inteligente, Mag. Matematicamente, os juros não podem superar o valor original do próprio penhor: quando chega ao nível da metade do valor, o confidente deveria ou resgatar logo o segredo ou deixar de pagar os juros, permitindo que a informação siga adiante. Mas isso, claro, não pode ser dito abertamente aos clientes, você deve compreender, explicou Erick. (MAHON, 2014, p. 64).

O impacto de uma transação comercial como essa potencializaria a imersão do mundo humano no caos. Negociar as intimidades ou usurpá-las – tornando-as mercadoria para, posteriormente, expor o confidente a uma dívida impagável, em qualquer contexto similar ao representado no diálogo entre os irmãos – representaria a ruína individual, e, no tocante ao âmbito do coletivo, corresponderia ao estabelecimento da barbárie.

Na esfera da individualidade, a trajetória do segredo sobre a morte Ludmila Vilescu representa, por exemplo, a ruína de Erick Plum. Em contrapartida, é a morte de Erick Plum que abre a possibilidade de perceber o dano coletivo

que advém de uma estrutura como o mercado de segredos. A fim de sustentar essa afirmação, é importante considerar o posicionamento de Benjamin (1989) quando defende que a morte permite construir a alegoria. E a alegoria, dada a sua condição de produzir significados, permite entender a relação entre ficção e realidade.

O mercado de segredos, como já pontuado anteriormente, escapa ao condicionante da lei, conforme é possível abonar também a partir das seguintes afirmações: “Há mais de vinte anos se discute uma lei para regular o mercado. Cada grande cambista tem no bolso o seu parlamentar. Nunca haverá um código de ética para um setor sem ética” (MAHON, 2014, p. 152). Na esteira das significações alegóricas, tais assertivas desnudam uma realidade que se aproxima de contextos facilmente identificados no mundo sensível; a ascendência de associações criminosas encontra respaldo em uma forma de organização política, de maneira a criar mecanismos autossuficientes de controle e a perpetuar uma forma de poder que lhes garanta autonomia para reger setores da vida pública e da vida privada.

A violação da intimidade adquire, a partir da morte de Erick Plum, uma condição representativa, a qual torna compreensível a alegoria política no romance. A alusão a um contexto histórico que remonta a um período de crise econômica subsidia a indissociável relação com a crise política e, conseqüentemente, com a crise moral. Sendo a intimidade um direito fundamental que jamais poderia ser transgredido, toda venda, troca e barganha em torno da intimidade do indivíduo desvela as ações violentas frente à dignidade da pessoa humana.

2.3 A transfiguração da alegoria

Tomada por Benjamin (1984) como uma forma de expressão, a alegoria é compreendida como uma categoria estética, pois, por meio dela, poder-se-ia descortinar o que se escamoteia sob mundo aparente. Assim entendida, a interpretação alegórica é consoante a desagregação dos enganos que impedem o homem de perceber os jogos ilusórios dos quais participa no decorrer de seu tempo histórico. O contributo da arte, nesse processo, está em tornar a alegoria um mecanismo por intermédio do qual o homem possa refletir sobre si mesmo, acerca de sua formação e condição no mundo.

Em “Origem do drama barroco alemão”, Benjamin (1984) aciona uma discussão sobre o conceito de símbolo utilizado por parte dos românticos ao tracejar uma abertura teórica que tornou possível desvincular os laços entre símbolo e alegoria⁷. Ao passo que o símbolo expressa um ideal de eternidade, de saber absoluto, que seria correlato à totalidade no sentido expresso pela teologia, a alegoria projeta-se no desvelamento do mundo epidérmico suscetível à diversidade de interpretações, configurando um conceito mais adequado para a modernidade marcada pelo caráter fragmentário do homem e do mundo. A alegoria, para Benjamin (1984), estabelece um contraponto ao símbolo, porque marca a fase de emancipação da história humana frente ao proselitismo religioso, sendo a arte barroca o marco dessa dissociação;

7 Não é a intenção aqui discutir as discordâncias pontuadas por Benjamin em relação ao uso do conceito de símbolo empregado pelos românticos; interessa, neste trabalho, averiguar a abordagem do autor sobre alegoria, pois a sua concepção parece ser a que melhor responde à interpretação do romance em estudo.

ele referenda essa contraposição considerando o potencial crítico da alegoria frente a uma visão mítica e absolutista da história.

Na concepção de Junkes (1994), Benjamin teria redimensionado o conceito de alegoria destacando-se na ensaística moderna ao tratar, em sua teoria do conhecimento e da linguagem, do momento de cisão em que conhecimento e linguagem passam a ter funções ímpares. A expulsão do homem daquilo que foi chamado paraíso, em que nome e coisa significavam-se mutuamente, corresponde, na perspectiva de Benjamin, o momento da bipartição em que a linguagem torna-se transgressora. A dissolução da objetividade comunicativa entre Deus e homem gera o campo subjetivo em que a linguagem se acomoda após a queda do homem. A linguagem assume, a partir disso, a condição simbólica e, nessa condição estabelece relação com os signos, de modo que é da relação subjetiva entre o signo e a coisa que emerge a alegoria.

Assim, a alegoria, desde o início de sua trajetória, está essencialmente amparada pelo caráter fragmentário, seja do mundo histórico, do homem e da linguagem, por isso, o processo de alegorização, respaldado pela teoria benjaminiana, encontra sustentação na modernidade. A modernidade, que se caracteriza pela ambiguidade, potencializa terreno farto para o alegorista e, tal como sugere Benjamin (1984, p. 205-206): “Em suas mãos, a coisa se transforma em algo diferente, através da coisa, o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber oculto [...]”. Essa ambiguidade, que localiza no estilhaçado mundo moderno a impossibilidade de

qualquer tipo de harmonização, faz da alegoria um recurso para o romancista, a quem coube refratar a dissociação, o conflito, o sofrimento, a fragmentação e a ruína submetida ao universo humano. Assim, o dizer outro que sucintamente contempla o que está predisposto no conceito de alegoria aplicado à escrita romanesca sugere o potencial do gênero enquanto portador do “saber oculto”. Por isso, por meio da alegoria, o romance confronta o homem, e esse confronto tem por perspectiva a construção do conhecimento, por essa razão, também, o romance representa, como nenhum outro gênero, a condição de inacabamento.

A construção alegórica em “O Cambista” compactua, de certa maneira, com a percepção de aniquilamento humano diante do mundo em ruínas. As relações comerciais estabelecidas entre o confidente e companhias, bem como entre as três companhias, veiculam a duplicidade de sentido que celebra um contrato com a linguagem. Esse contrato ocorre desde o título do romance, em que a expressão “cambista” suscita, em sua etimologia⁸, a relação primeira com o sentido de troca, que é, de fato, o que se efetiva no romance: a troca de um segredo do confidente pelo dinheiro rápido. Mas, em um estudo mais aprofundado sobre a etimologia da palavra, verifica-se que o radical “cambi”, dada a influência da língua italiana sobre o idioma português, partilha parentescos com outras expressões, cujos sentidos compactuam com a perspectiva alegórica a que se faz referência aqui; é o caso,

8 DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO. **Etimologia e origem das palavras.** Disponível em: <www.dicionarioetimologico.com.br>. Acesso em: 15 jun. 2018.

por exemplo, de “cambalacho”⁹, cujo significado traduz-se por “transação ardilosa com intenção de dolo”.

A alegoria, como propõe Benjamin (1984), tem sua origem circunstanciada na ruína, e esta, do modo como está empreendida no romance, desnuda o esfacelamento das relações humanas desprovidas de comoção, emoção ou qualquer sentimento altruísta diante da degradação e do sofrimento alheio, expondo a condição miserável do indivíduo assujeitado aos efeitos de uma sociedade autodevoradora. Quando a intimidade toma a proporção de mercadoria efetivada na troca junto às companhias de segredo, o romance desvela o ápice dessa ruína, contudo, se a alegoria tem por preceito um dizer outro, pode também coexistir nessa construção alegórica a expectativa de que, a partir dos escombros desse mundo em ruínas, o homem consiga compreender sua condição humana e buscar a recuperação de sua dignidade.

9 HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

CAPÍTULO III

O MUNDO EM RUÍNAS

3.1 Sob os escombros

Italo Calvino, em sua obra intitulada “Seis propostas para o novo milênio: lições americanas”, quando assinala as especificidades que valoram a obra literária, sinaliza, dentre outras, a rapidez e a visibilidade como facetas que distinguem a escrita ficcional nesse milênio. Para o autor (1990), a rapidez é motivada pela impossibilidade de se dizer tudo, porque a narrativa lida com um mundo complexo, por isso, invariavelmente, o leitor tem sido convidado a preencher as lacunas complementares ao texto. É, portanto, da natureza da escrita literária a perspicaz característica de solicitar ao leitor que faça uma parte de seu trabalho. A rapidez, ao contrário do que se possa ajuizar, tem como resultado a brevidade, isto é, concisão de ideias, economia na narrativa. Calvino assevera:

A rapidez de estilo e de pensamento quer dizer antes de mais nada agilidade, mobilidade, desenvoltura; qualidades essas que se combinam com uma escrita propensa às divagações, a saltar de um assunto para outro, a perder o fio do relato para reencontrá-lo ao fim de inumeráveis circunlóquios. (CALVINO, 1990, p. 59)

O efeito disso é similar ao que obteve a lendária personagem Sheherazade, de “As Mil e uma noites”, com sua genial capacidade de encadear histórias. A comparação empregada

por Calvino é pertinente para explicar um dos elementos mais caros à narrativa. Simbolicamente, Sheherazade queria prorrogar o tempo de vida, fugir da morte. Ao encadear as histórias, a personagem assume a soberania sobre o tempo, controlando duas operações básicas relacionadas a ele – a continuidade e a descontinuidade – que, como propõe Calvino: “É um segredo de ritmo, uma forma de capturar o tempo que podemos reconhecer desde as suas origens: na poesia épica por causa da métrica do verso, na narração em prosa pelas diversas maneiras de manter aceso o desejo de se ouvir o resto” (CALVINO, 1990, p. 51).

Mas, a estratégia de capturar o tempo exige, do escritor, certa habilidade. Nas narrativas curtas, essa capacidade pode aparentar-se de mais fácil manejo, porém, nas narrativas longas, o escritor precisa lidar com a imposição meticulosa em torno da tensão. Para explicar como isso se dá, Calvino utiliza-se também da metáfora do cavalo. Conforme o autor, o ato de narrar assume, por vezes, uma condição similar ao lento trote do cavalo e, em outras, a velocidade do galope. Estas comparações subsidiam a percepção sobre o aspecto labiríntico avocado por narrativas em que o transmutar dos acontecimentos impactam em um vaivém, produzindo “a perda do fio do relato” para “depois reencontrá-lo ao fim de inumeráveis circunlóquios”, como propõe Calvino (1990, p. 59) acerca das narrativas desse milênio.

A construção labiríntica parece encontrar respaldo na configuração do romance mahoniano. Em “O Cambista”, por exemplo, a ideia do labirinto institui-se no interpolar de histórias e de acontecimentos envolvendo os personagens. A configu-

ração dos capítulos, e mesmo dos parágrafos, é marcada pela descontinuidade que, de fato, pode produzir essa sensação de perda do fio do relato, o efeito desse recurso é percebido desde o primeiro capítulo. Ao tratar da morte de Erick Plum e das complicações em relação à investigação criminal nos dois primeiros parágrafos, o narrador relata diversas situações pertinentes ao falecimento do rapaz; já nos três parágrafos subsequentes são rememorados aspectos da vida da senhora Laleska e do funcionamento clandestino da pensão.

A digressão é utilizada a fim de afastar o leitor do episódio da morte, pois essa suspensão momentânea da cena do crime direciona a sua percepção para outro contexto. De súbito, o leitor vê-se envolvido na discussão política do pós-guerra, no soerguimento do estado totalitarista que impunha uma condição de migração aos renegados do regime. Sequencialmente, os parágrafos retomam o assunto envolvendo tanto a morte de Erick Plum quanto as medidas adotadas pela proprietária da pensão para desfazer-se do morto. Essa configuração que se repete no romance como um todo exige que o leitor seja capaz de alinhar os eventos, reestruturando um ordenamento possível para eles.

Ocorre também em certos capítulos, a intervenção explícita do narrador, fato que promove o deslocamento temporal, como por exemplo, no capítulo trinta e cinco, intitulado “Caco de vidro”. O narrador trata das situações experimentadas por Frederic Vilescu em idade escolar, das brigas em que o garoto e os colegas envolviam-se.

Os alunos eram dispensados para o almoço e precisavam voltar às quatorze horas. Não havia refeitório, como era comum nas

melhores escolas. Um grupo de quatro meninos formou-se no portão do colégio, esperando para resolver uma questão entre garotos. Frederic Vilescu apareceu sozinho, conforme previsto. Iria apanhar certamente, mas pelo menos granjearia mais respeito dos meninos que o estavam perseguindo por ser imigrante. Ele era mais alto, sem dúvida, porém, tinha a desvantagem numérica. Os conhecidos ficaram de lado e os rapazes que aguardavam deixaram os livros e cadernos sobre uma mureta. Pensavam que, de certo não iria demorar a surra. (MAHON, 2014, p. 169)

Porém, o que se percebe entre o segundo e terceiro parágrafos não comporta apenas o deslocamento do tempo, mas, também, a evidência da participação do narrador como intérprete de uma dada realidade.

Frederic incomodava na sala de aula por ser alto. Sentava-se na frente, o que agravava ainda mais a situação. Não aceitava receber petelecos nem apelidos e devolvia as bolinhas de papel que jogavam na nuca dele. Os professores da escola pública pouco podiam fazer. O novo estatuto educacional vetava represálias, castigos, expulsões. Até reprovações estavam proibidas. Ali ninguém queria se complicar. Cada um fazia apenas o seu papel. Nada mais. Frederic já havia sido molestado no banheiro pelos mesmos meninos, sem ninguém para protegê-lo. Jogaram-no dentro do grande cesto para papel, mas dois deles receberam sapatos do rapaz alto, que nunca se entregava. Marcaram hora e lugar para acertarem as contas. Campinho de terra, ao lado da escola, meio-dia. (MAHON, 2014, p. 170)

Detentor de uma posição privilegiada no romance, o narrador efetua nas mais diversas vezes, esse retardamento do tempo da ação, momento demasiadamente oportuno para chamar a atenção do leitor sobre aspectos inerentes

ao universo dos personagens. Essa estratégia que conduz à convocação do leitor para a ponderação é provocada pela abrupta interrupção na velocidade do processamento da leitura. O leitor que, neste caso, estaria preparado para acompanhar o desfecho da briga entre os garotos, vê-se tragado por uma pontuada análise crítica sobre a ineficiência política e organizacional do sistema de ensino. Embora essa outra conjectura ainda estabeleça relações com o evento em curso, abrange outras possibilidades de interpretação que podem ser complementadas pelo leitor. Verifica-se, com isso, que a escrita labiríntica parece assumir a intenção de estabelecer influência no mundo das ideias.

No mundo das ideias, a gestão dos dados interpretativos oferecidos pelo narrador ficam sob domínio da competência leitora, ou seja, é precisamente ao leitor que cabe construir um significado particular ou coletivo, com base nos subsídios que lhe são oferecidos; esse exercício apresenta potencial para maturar considerações sobre a realidade expressa no mundo sensível a partir dos escombros do mundo circundante.

A rapidez – recurso utilizado pelo autor – é entendida por Calvino (1990) como uma qualidade importante na narrativa moderna, considerando a imprescindível atuação do leitor, aquele que diante da obra toma uma posição como ser pensante. Mas, para que a rapidez não seja confundida com precipitação, o romancista terá que ser um tanto engenhoso, aliás, é bom que se esclareça que o termo cunhado por Calvino não faz correspondência com precipitação, nem por parte do escritor, tampouco do leitor. Ademais, na posição do autor, é possível observar uma crítica ao fato

de que a agilidade e a pressa tornaram-se condicionantes dos dias atuais, ao passo que o raciocínio, atividade mental necessária ao homem, tem sido subjugado em detrimento dessa celeridade que marca a vida do indivíduo moderno.

Diante da construção labiríntica, o romance mahoniano apresenta propensão para desconstruir a celeridade no processamento da leitura e do pensamento. O leitor que queira aventurar-se por essas construções terá que ter sensibilidade para retomar a leitura de trechos, parágrafos e, às vezes, capítulos inteiros. As teias narrativas que sustentam os quatro primeiros romances não assumem os padrões de histórias em que início, meio e fim estão devidamente ordenados. Além de não seguir as convenções da escrita linear, o texto mahoniano não se prende a explicações lógicas ou óbvias para todos os fatos apresentados, como também parece não ser intenção do romancista construir enredos completos, com resolução para todos os conflitos, cabendo invariavelmente ao leitor preencher as lacunas de determinados fatos e contextos.

A visibilidade, como outro recurso que caracteriza a escrita literária, está relacionada à capacidade de transformar imagens em palavras – ou palavras em imagem. A habilidade de imaginar estabelece também a co-parceria entre autor e leitor, viabilizando a completude do mundo circundante. A palavra escrita é imperiosa por trazer, em sua gênese, a imaginação. De acordo com Calvino (1990), a experiência com a narrativa curta o fez compreender que o processo de criação literária se faz primeiramente pela imagem autônoma que delinea a história; a palavra vem traduzir essa imagem,

mas, só posteriormente ganha autonomia e, quando isso ocorre, inverte-se o processo. O autor complementa:

[...] é a palavra escrita que conta: à busca de um equivalente da imagem visual se sucede o desenvolvimento coerente da impostação estilística inicial, até que pouco a pouco a escrita se torna a dona do campo. Ela é que irá guiar a narrativa na direção em que a expressão verbal flui com mais felicidade, não restando à imaginação visual senão seguir atrás. (CALVINO, 1990, p. 105)

Essa composição bilateral entre a palavra escrita e a imagem, consoante Calvino, sempre fez parte do repertório humano, como se, para o homem, a habilidade da projeção fosse uma aptidão natural. Em sua gênese, a invenção da cinematografia, por exemplo, relaciona-se justamente com a habilidade de criar imagens a partir da leitura que se potencializa no texto literário, mas, é também suscetível ao não literário, de modo que isso dependerá de “maior ou menor eficácia do texto” (CALVINO, 1990, p. 99).

Em se tratando de literatura, um texto eficaz é aquele em que o mundo apresentado ao leitor torna-se, de alguma maneira, inteligível. Em “O Cambista”, toda estrutura em torno do mercado de segredos fundamenta-se em uma hipótese plausível, fruto da inteligibilidade condicionada ao processo criativo na construção verbal, que possibilita corporificar – materializar em imagens pela intermediação do narrador – o compacto e minucioso trabalho de aperfeiçoar detalhes. A visibilidade institui-se pela capacidade de imaginar, e o imaginário é alcançado por meio da reflexão. Os dois termos, rapidez e visibilidade, estão de tal manei-

ra entrincheirados à literatura, que exercerão influência na forma como se processa a leitura.

Nessa conjuntura, é pertinente pontuar a contribuição de Rosenfeld (2007) que, ao abordar literatura e personagem, apresenta três características fundamentais que ajudam evidenciar a designação do caráter mimético da obra literária. Em sua percepção, essas características possibilitam o transfigurar da realidade empírica exterior à obra. Assim, o caráter ontológico da obra literária relaciona-se aos “contextos objecturais”, nos quais o mundo circundante aproxima-se de uma realidade intermediada pela imaginação materializadora do leitor. Tais “contextos objecturais” são propulsores da autonomia da personagem no texto ficcional. Conforme esclarece Rosenfeld (2007), o personagem é apresentado ao leitor por meio de orações, e ganha autonomia na obra a partir do momento em que o leitor consegue materializar essas ações. O problema ontológico merece atenção por comportar a possibilidade de o leitor complementar os contextos inerentes à existência anterior do mundo circundante e do personagem.

O caráter lógico reside na faculdade que a ficção possui de desprender-se do demasiadamente objetivo. A obra literária não lida com a realidade empírica, mas com a realidade possível, assim, no jogo imaginativo o leitor é colocado como cúmplice. Diferentemente da obra científica, a ficção não comporta qualquer obrigação em constituir conceitos ou juízo, dessa forma, a cumplicidade do leitor não compactua com qualquer aproximação a determinismos. Embora seja legítimo estabelecer uma relação entre ficção e realidade, essa

legitimidade, como pontua Rosenfeld (2007, p. 46), relaciona-se com a expectativa de que a obra de ficção enriqueça a experiência humana, pois a possibilidade versada pelo ser fictício permite a “profunda participação emocional” do leitor.

O caráter epistemológico apresenta o personagem como elemento patente da ficção, conforme explicita Rosenfeld (2007, p. 23): “É geralmente com o surgir de um ser humano que se declara o caráter fictício (o não-fictício) do texto, por resultar daí a totalidade de uma situação concreta em que o acréscimo de qualquer detalhe pode revelar a elaboração imaginária”. O personagem, enquanto responsável pela ficcionalidade da obra literária, possibilita a correspondência entre ficção e condição humana; nessa similaridade é que se consagra o valor estético da obra conformado na transição do sensível para o inteligível.

Essa questão metafísica direciona para arquitetura que Mahon cria em torno de seus personagens. Ao menos os primeiros romances do autor partilham a ênfase sobre a personagem masculina, o protagonismo do homem bem-sucedido financeira e profissionalmente contrapõe-se, contudo, a indivíduos machucados pela realidade, seres interior e exteriormente solitários, além disso, frustrados na relação amorosa.

A personagem da ficção delineia um mundo para o leitor; a partir do momento em que ele engatilha a viagem nesse mundo, ela ganha autonomia. Ao tratar da questão ontológica da narrativa, Rosenfeld (2007, p. 27) pontua que essa autonomia torna estendida a existência da personagem; todavia, antes de tudo, é o caráter epistemológico que atribui a patente ficcional da obra literária, dele deriva “a estrutura peculiar da

literatura imaginária” que se estrutura em torno da personagem; e, segundo o autor, é em torno da personalidade mais nítida que a camada imaginária se adensa e se cristaliza na ficção.

A personagem, em primeira instância, é aquela que desperta o envolvimento emocional do leitor, que lhe estimula a imaginação, confrontando, muitas vezes, os dois mundos, o que alicerça a vida da personagem e aquele em que vive o leitor. Por isso, quando Calvino (1990, p. 27) toma como referência o verso de Dante Alighieri “chove dentro da alta fantasia”, ele abaliza a imaginação como forma de arrebatamento do homem em relação ao mundo externo, propondo, assim, reflexões acerca da faculdade humana vinculada ao ato de imaginar. Segundo o autor, tal faculdade corre o risco de extinguir-se, pois o mundo moderno se encontra exposto ao abuso da imagem, e a consequência disso é a perda da capacidade de imaginar. No entanto, a literatura fertiliza a imaginação e torna possível a identificação do leitor com o universo sensível tributado na ficção; a associação entre escrita e imagem é uma forma de dar sentido ao mundo. Conforme explica Calvino:

Digamos que diversos elementos concorrem para formar a parte visual da imaginação literária: a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis, e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento. (CALVINO, 1990, p. 110)

A parte visual da imaginação literária, como propõe o autor, está deveras condicionada a tantos elementos que é

possível, a partir do que está posto, conceber certo grau de subjetividade na conformação do ato imaginário. Para o leitor, a insinuação do surpreendente no texto literário é que ativa o arroubo, pois a imaginação é suscetível à sensibilidade. Em síntese, o que está apontado por Calvino é que a escrita que se molda ao estranho, ao inusitado, ao fantástico e ao realista, busca, de alguma maneira, superar a crise provocada pelo abuso da imagem. A sensibilidade torna visível o que se esconde sob os escombros do mundo circundante. É na ruína desse mundo representado que o leitor consegue projetar suas próprias ruínas.

Nesse contexto, um aspecto que vale a pena ressaltar em relação à visibilidade, em que seja possível conciliar os apontamentos de Calvino e a escrita de Mahon, está centrado em uma definição de imaginação que Calvino (1990, p. 106) toma como a mais acertada. Nela, a imaginação seria aceita como um “repertório do potencial, do hipotético, de tudo quanto não é, nem foi e talvez não seja, mas que poderia ter sido”. O hipotético concilia, na escrita mahoniana, o traslado da imaginação para um mundo possível, o qual permite ao leitor confabular com tudo que está posto no enredo, propiciando também a ressignificação de tudo o que lhe cerca, e nisso consiste o potencial positivo do romance.

3.2 Fragmentos do ser

Talvez, a perspectiva de tornar o mundo um lugar visível abarque a função mais premente do romance; ao partilhar, com o leitor, o inusitado, o surpreendente, o romancista antecipa uma visão sobre o mundo, o homem e a história. Condição-

nada às subjetividades da interpretação por parte do leitor, a compreensão dessa perspectiva parte do apressamento emocional estabelecido entre leitor e personagem – uma relação mediada pelo narrador, que alinhava os pontos entre um mundo e outro. A escrita labiríntica, ao assegurar o aporte para que o leitor complemente os vazios concernentes à vida e à história construída para cada personagem, possibilita que o texto revele uma multiplicidade de associações. Nesse processo, o romance potencializa a condição de instrumento de humanização.

Em “O Cambista”, um efeito do inusitado, como recurso que inquieta o leitor, lançando um convite à interpretação, é também contemplado na narração da experiência onírica¹⁰. Os sonhos enigmáticos de Erick Plum apresentam-se como um desafio à argúcia do leitor. No romance, nos diversos capítulos em que o protagonista sonha, a narração desses sonhos é apresentada sem explicações prévias, apenas se saberá posteriormente que a cena narrada se trata de um sonho. Também não é contemplado qualquer esclarecimento ou interpretação para esses sonhos, talvez uma tentativa do romancista em não controlar a leitura e a interpretação a ser realizada pelo leitor.

Ao tecer abordagens sobre as teorias oníricas, Divanize Carbonieri recupera, em sua tese de doutoramento, as diferentes percepções filosóficas sobre a função do sonho. A autora aponta que Platão aferia ao ato de sonhar uma referência

10 É necessário esclarecer que as experiências oníricas, neste romance, fornecem elementos para um extenso trabalho investigativo; a intenção aqui, ao mencionar o tema, não compreende o intento de adentrar em teorias psicanalíticas. Nesse momento, o assunto será tratado como um elemento ficcional que abre possibilidades de leitura sobre a obra em análise.

perigosa, “por deixar o indivíduo à mercê da irracionalidade das paixões do corpo e do espírito” (CARBONIERI, 2010, p. 47). O filósofo temia que forças instintivas dominassem o sonhador a ponto de que pudesse transferir para a vida em vigília as impetuosidades dos sonhos, de maneira a ameaçar a ordem social. Na ótica de Carbonieri, a preocupação do pensador com as consequências do sonho denuncia uma relação possível entre sonho e política, pois, com esse posicionamento filosófico, Platão abonava o “potencial revolucionário do sonho” (CARBONIERI, 2010, p. 47).

Segundo Carbonieri (2010, p. 47), o discípulo de Platão, Aristóteles, não possuía a mesma percepção de seu mestre, pois ele toma o sonho “como um fenômeno sem grande importância na vida dos homens”. Para Aristóteles, o sonho não estabelece relações com as atividades do intelecto, bem como não corresponde a uma afecção da faculdade perceptiva. O sonho, que não é uma exclusividade humana, torna-se uma representação das impressões sensíveis residuais que permanecem nos indivíduos como efeito da condição física ou emocional oriunda das experiências predispostas a esse indivíduo quando em estado de vigília. Segundo a autora:

A agitação dos órgãos internos, causada por determinadas condições como a ira, a febre e a embriaguez, por exemplo, geraria, por sua vez, uma alteração na representação dos resíduos perceptivos, acarretando vários tipos de imagens oníricas. O estado físico e emocional do sonhador teria, portanto, influência na produção de seus sonhos [...]” (CARBONIERI, 2010, p. 49).

Assim é a forma como Aristóteles percebia o ato de sonhar, aspecto que torna possível estabelecer aproximações

entre sonho e literatura. Ao assumir a condição de representação, os sonhos tencionam espelhar o estado físico e emocional do sonhador, tornando possível deslindar uma conjuntura que pode ser interpretada. É precisamente na condição de representação que o sonho adquire, na ficção, um valor estético, pois se predispõe às estratégias utilizadas pelo romancista quando torna representação aquilo que já o é.

Carbonieri (2010, p. 50) ressalta também a importante contribuição de Artemidoro de Daldis, “um intérprete profissional de sonhos”, que, segundo a autora, por desvencilhar-se de um posicionamento elitista, fornece elementos que abrangem as instâncias recônditas nos sonhos. O intérprete remete a algumas divisões que possibilitam compreender de modo mais aprofundado essas instâncias. Primeiramente, ele divide “os sonhos em duas categorias, *enhyphnia* e *oneiroi*, sendo que a primeira se refere à realidade presente e a segunda ao que ainda vai suceder” (CARBONIERI, 2010, p. 51). *Oneiros* refere-se ao sonho que se institui como predição, sendo também o único que persiste, após o despertar, na mente daquele que sonha, servindo também como um alerta sobre o que sucederá.

Em uma segunda distinção, Artemidoro considera o aporte temático, que divide os sonhos em teoremáticos – que seriam os sonhos “claros e diretos”, ou seja, aqueles que se relacionam a um acontecimento concomitante com o sonhado – e em alegóricos, que trazem uma mensagem codificada e, portanto, exigem “um aparato interpretativo mais complexo” (CARBONIERI, 2010, p. 52).

As percepções filosóficas e as contribuições de Artemidoro sobre os sonhos, explicitadas na pesquisa empreendida por

Carbonieri, oferecem subsídios importantes para a compreensão do sonho como um recurso estilístico no romance de Mahon. A experiência onírica em “O Cambista” resume-se em três sonhos distintos e em momentos também diversos da vida de Erick Plum. No entanto, os três sonhos partilham o mesmo conteúdo: o personagem sonha com números. Nos sonhos, o personagem experimenta uma espécie de reconstituição de seu próprio ser, o que coopera com a percepção aristotélica sobre o sonho. Como representação de si, Erick Plum acompanha os acontecimentos visualizando-se como se enxergasse a si mesmo por meio da nitidez do espelho. Os sonhos não estabelecem uma referência com a noite – apenas um dos sonhos ocorre durante o sono noturno –, mas, em todos os casos, no despertar, o personagem reflete fisicamente certa consternação em função do que foi experimentado no ato de sonhar.

O primeiro sonho se dá dentro do avião durante a viagem a Paris. O personagem está fisicamente inquieto, pois se trata da ocasião em que ele demonstrará, para os chefes da companhia, a eficácia da fórmula por ele desenvolvida, que possibilita refinar a informação depositada pelos confidantes junto às lojas de segredos. Ligeiramente embriagado, o rapaz conserva na consciência indagações sobre o que a viagem, na condição de passageiro da primeira classe, pode representar; as impressões que lhe sucedem revelam as expectativas em torno do sucesso vindouro.

Como já pontuado, o leitor não é anteriormente informado de que a cena lida corresponde a um sonho. No caso do primeiro sonho, por exemplo, o capítulo inicia-se com a narrativa onírica, o personagem sonha que está dentro do

avião e a aeromoça serve-lhe uma refeição composta por números, conforme registra o trecho a seguir:

A comida ainda fumegava de tão quente. Erick olhou para dentro do prato e viu uma porção de números ainda se mexendo. Pegou o garfo e a faca, deu graças porque, felizmente não eram de plástico os talheres da primeira classe, e espetou o número oito, destrinchando uma volta da outra [...]. Continuou remexendo a comida. Apanhou um pão em forma de número cinco e tentou desmembrar a parte mais rechonchuda do miolo. Como estava muito massudo, preferiu mordê-lo. Enfiou os incisivos e caninos na massa, rasgou um pedaço, mas sentiu que nada lhe vinha à boca. Tentou novamente e, depois, mais uma vez. Quando olhava o pãozinho, continuava intacto, parecendo-se com o número cinco. Erick não teve alternativa senão abandonar no canto da bandeja o pão intocado, ao lado da sobremesa ainda envolvida em plástico transparente. O cambista viu um *éclair* de chocolate em forma de número um, delgado e comprido, a esparramar o recheio pelas bordas. Mesmo que não gostasse de chocolate, certamente iria experimentar depois do jantar. (MAHON, 2014, p. 15-16)

Percebe-se que, no sonho, o personagem é senhor da ação, é ele que devora os números, em uma correspondência similar à potência da fórmula por ele criada. A fórmula simboliza, no contexto da individualidade, o mecanismo por meio do qual se abre para ele a porta da riqueza, porém, corresponde também à anunciação da ruína: “Ao final da refeição, mastigou o zero que sobrou no fundo do prato. Resolveu engoli-lo inteiro, com ajuda do último gole de champanhe. O passageiro sentiu o zero cair no estômago e dilatar-se ou multiplicar-se, não sabia direito” (MAHON, 2014, p. 16).

O segundo sonho é o mais extenso em termos de narrativa da experiência onírica, e é o único que se efetiva totalmente durante o sono noturno, absorvendo todos os personagens do romance. Ele acontece no contexto em que Erick Plum sente-se perseguido tanto por Frederic Vilescu, que anseia por descobrir a verdade sobre a morte da irmã, quanto por Grigoriy Zizarin, que busca, a todo custo, a fórmula que possibilitou o desequilíbrio financeiro entre as companhias, ocasionando, assim, o risco de colapso econômico. Grigoriy torna-se praticamente uma sombra que atormenta a vida de Erick. Depois de um jantar com a nova namorada, o Plum percebe a vigilância de Zizarin e vê-se obrigado a interromper os planos que tinha com a namorada, retornando para casa antes do previsto.

No sonho, o personagem enxerga-se em uma espécie de passeio: a estrada pela qual caminha está cerceada por pedras de cristal que se transformavam em rostos conhecidos, os quais são inevitavelmente pisados por ele durante o trajeto. O personagem consegue chegar em um chalé, o lugar, embora pareça abandonado, é aquecido por uma lareira, só então ele parece perceber o quanto estava frio. No chalé, uma refeição estava preparada, o que pode ser verificado pelo seguinte fragmento:

Sentiu fome. Olhou em volta. Sobre a mesa de madeira atrás de si, havia um crepe já cortado com uma faca pequena e pontuda ao lado. Era um punhal, na verdade. Erick decidiu comer e pegou o cabo de marfim da faca. Trouxe o crepe para próximo de si e viu o rosto da irmã. Margareth Plum. Você não tem medo? Perguntou o queijo com o rosto de Margareth.

Você não tem medo, repetiu. Erick largou o punhal e se afastou do crepe. Assustado, pulou a janela e saiu da casa. (MAHON, 2014, p. 144-145)

Esse sonho difere-se do anterior – e também do posterior –, pois sai da esfera da individualidade, haja vista que, nele, outros personagens parecem partilhar uma espécie de destino coletivo. Os vários rostos em forma de pedra enunciam um aviso; ao ser confrontado pelos conhecidos, Erick Plum nada responde, apenas continua o seu percurso, tentando desviar-se dos rostos que continuam emergindo das pedras.

Os rostos começavam a ganhar formas conhecidas. Na estrada, estacou um instante para ver o rosto de Marc Stern. Ele não sorria. Estava de olhos fechados. Quando Erick avançou, o rosto abriu os olhos e disse: Vai pisar em mim, meu velho? Até em mim? Não havia como desviar. O rapaz pisou rapidamente no nariz de Stern e continuou caminhando. Logo em seguida, escutou: Erick, querido. Viu plantado no chão o rosto de Ludmila Vilescu. O que você fez? O que você fez?, ouviu. Sentou-se para olhar com calma o rosto que já estava esquecendo. Era bonita, afinal. Tinha um nariz adunco, mas os olhos amendoados, grandes e castanhos-claros compunham um rosto exótico, atraente. Passou a mão pela testa do rosto de cristal, mas só a boca se movia: O que você fez? O que você fez?. (MAHON, 2014, p. 145)

No fim do caminho, Erick Plum vê-se diante de seu chefe, Klaus Petersen, e este cava um buraco, mas, diante do incisivo silêncio do patrão em responder-lhe porque cavava o buraco, Plum olha na escuridão da fenda e descobre o próprio rosto dentro dele. Na cena, os números partilham

com o personagem o mesmo destino: estão no que pode ser nominado túmulo.

Quando olhou para cima, o buraco estava fechado. O cambista percebeu que não havia luz alguma. Ouvia de fora o crocitar assanhado dos corvos. Pensou ter ouvido uma salva de palmas. Estavam aplaudindo o que? Colocou as mãos nas paredes de terra e sentiu os números. Muitos deles estavam quebrados e eram afiados nas pontas. Erick Plum cortou-se diversas vezes ao bater desesperadamente nas paredes gritando para sair dali. (MAHON, 2014, p.147-148).

Ao associar esse sonho a outros elementos que o romance fornece, talvez seja possível afirmar que a experiência onírica experimentada por Erick Plum tramita em torno da predição. Quando todos os concorrentes passam a ter acesso à fórmula criada pelo rapaz, pode-se deduzir que a pessoa de Erick Plum torna-se dispensável. Considerando que o cambista havia cobrado da companhia dois por cento sobre os lucros da empresa a partir do momento em que ela passasse a utilizar a fórmula por ele criada, além de dispensável, agora, a permanência dele como sócio minoritário representaria um prejuízo. Ao analisar essas possibilidades, o leitor, como aquele que preenche os espaços vazios da trama, depara-se com um elemento substancial de indução sobre a morte do rapaz. Percebe-se nisso que se efetiva aquilo que Calvino (1990) denominou como economia da narrativa, o não dizer tudo, pois, caso contrário, a narrativa não teria fim.

O sonho como predição ganha contornos quando os concorrentes de Klaus Petersen conseguem a fórmula criada por Erick Plum. Os três empresários que lideram o mercado

de segredo percebem a necessidade de se reunirem para uma espécie de conciliação. O encontro cujo objetivo era selar a união entre as companhias acontece justamente no chalé de Grigoriy Zizarin: “Não foi escolhido escritório de nenhum cambista para a reunião. Os três decidiram reunir-se num chalé, ao pé das colinas cobertas de gelo” (MAHON, 2014, p. 213). O chalé, o gelo, a conciliação constituem elementos que correlacionam o valor profético do sonho, mas, sobretudo, o enterro simbólico de Erick Plum e dos números, no mesmo túmulo, ressaltam múltiplas interpretações emergidas em torno da morte do rapaz.

É precisamente no último sonho que a alegoria lança toda a investidura contemplada no romance. No sonho, inverte-se a posição: os números assumem a condição ativa e, Erick Plum, a condição passiva, conforme estabelece o trecho seguinte:

Uma boca gelada e cheia de números em forma de dentes fechou-se sobre a barriga de Erick Plum. O rapaz sentiu-se sufocado pela pressão que um canino de número sete fazia nas costelas. Não gritou, entretanto. O corpo branco e cada vez mais magro desfz-se em sangue. Erick observava com curiosidade as pernas sem pelos serem engolidas pelo gigante de números. Nos olhos não havia raiva, parecia que riam satisfeitos da carne do matemático. Após as pernas, tomou outra mordida violenta e despediu-se dos braços que davam adeus ao corpo desfigurado. O estupor do cambista era incomum: não se desesperou; deixava-se devorar sem protesto. Ele pensou ser inevitável e, talvez por isso, deu adeus às pernas sem esboçar desespero. (MAHON, 2014, p. 189)

Esse espetáculo imagético do destroçamento do corpo é acompanhado com curiosidade pelo personagem, percebe-

-se nisso um efeito contrastivo entre linguagem e imagem; enquanto a imagem conserva o horror do desmembramento, a linguagem reflete o estágio letárgico que acomoda o personagem. A potência dos olhos abertos durante o sonho arrasta o personagem para o drama do aniquilamento apocalíptico.

Gaston Bachelard (1996), em sua obra “A poética do devaneio”, ao divisar sonho de devaneio, esclarece que este, ainda que introduza uma situação imaginária, conserva um mínimo de consciência, mas, do devaneio, pode originar-se o sonho, este, por sua vez, é consoante o mundo que cada indivíduo carrega consigo. Conforme Bachelard:

A correlação do sonhador ao seu mundo é uma correlação forte. É esse mundo vivido pelo devaneio que remete mais diretamente ao ser do homem solitário. O homem solitário possui diretamente os mundos por ele sonhados. Para duvidar dos mundos do devaneio, seria preciso não sonhar, seria preciso sair do devaneio. O homem do devaneio e o mundo do devaneio estão muito próximos, tocam-se, compenetram-se. Estão no mesmo plano do ser; se for preciso ligar o ser do homem ao ser do mundo, o *cogito* do devaneio há de anunciar-se assim: eu sonho o mundo; logo, o mundo existe tal como eu sonho. (BACHELARD, 1996, p. 152)

Em “O Cambista”, Erick Plum é o único a passar pelo experimento onírico e, embora a recorrência dos sonhos não possua uma explicação aberta, a obra como um todo oferece um manancial de possibilidades para interpretações. Tomando a prerrogativa de Bachelard, de que o mundo existe tal como se circunscreve no sonho, então, é possível afirmar que o mundo representado por Erick Plum é tomado pela ruína.

O homem é representado como um ser devorador, mas, é também vítima da voracidade quando rompe os limites da integridade humana.

O efeito contrastivo entre linguagem e imagem ganha percussão no romance, de forma que a experiência onírica parece corresponder à trajetória evolutiva do personagem. É interessante perceber que a representação dos sonhos, em “O Cambista”, não forja uma contradição, ou seja, o sonho não se constitui um oposto ao estado de vigília, mas se evidencia como seu fundamento. Os números tornam-se a maior força de integração no pensamento de Erick Plum, por essa razão, adquirem valor onírico.

Nesse sentido, o onírico e a vigília correspondem a estágios complementares, atribuindo aos sonhos de Erick Plum um caráter profético. Os acontecimentos consoantes os sonhos conformam a ruína do homem, mas, é também esse caráter profético que parece sinalizar a perspectiva positiva do romance, a qual encontra sustentação justamente na morte, é por ela que se institui o paralelo entre os sonhos e os acontecimentos que alicerçam a vida do cambista, servindo como possibilidade de ressignificação do mundo. A morte, na narrativa, torna visível o que permeia o espetáculo da vida, no qual o romance explora um saber acerca do homem e do mundo. A morte não assume, nesse caso, nem a categoria de fim, nem a de salvação. Na dissolução da harmonia corpórea estrangula-se definitivamente a ideia de unidade, de maneira que essa dilaceração possibilita, na metamorfose do vivo no morto, que o homem lance um olhar para o futuro.

O último sonho corresponde ao momento da morte. O estado letárgico do personagem diante do próprio esquartejamento abarca uma espécie de alucinação, contudo, é o despedaçamento do corpo que sublinha uma manancial de significações. Benjamin (1984, p. 241) pontua que é como cadáver que o corpo despedaçado assume um lugar na “pátria alegórica”, pois, resumido à condição de fragmento, o corpo destroçado torna legíveis o homem, a história e o mundo. O romance assume, dessa forma, a condição de chamar a atenção do homem para reavaliar o momento presente e, quem sabe, conduzir uma nova indicação para o futuro.

3.3 A equação da morte

A conformação do homem no mundo em ruínas parece ser uma característica que permeia a escrita de Mahon. Em “O fantástico encontro de Paul Zimmermann”, por exemplo, o mundo do personagem é doloridíssimo. O protagonista é apresentado ao leitor como um rico financista, um homem que superou a expectativa paterna, bem como sobrepujou todos aqueles que, no intercurso da infância e adolescência, fizeram-no sofrer. O fio do relato possibilita contemplá-lo em uma trajetória da vida inteira, por isso, não demora muito para que o leitor perceba que esse protagonismo de indivíduo bem-sucedido não passa de uma efemeridade. O homem é esmagado pela angústia e, tal como os demais protagonistas, é falho em usufruir do império que construiu.

Entre as questões que permeiam “O fantástico encontro de Paul Zimmermann”, talvez a mais eminente revolve-se em torno da coexistência de duas personalidades díspares

representadas em um único ser: “Eu existo sem ele, porque existi antes das câmeras que o filmaram a primeira vez, mas ele não deve ter uma forma física autônoma sem a minha projeção [...]” (MAHON, 2016, p. 137). A demanda que arrasta o leitor para a totalidade da obra e o coloca na posição de observador dos eventos é a mesma que o faz desejar um vencedor final para a batalha travada no interior de Zimmermann. Lidar com a duplicidade representa um sofrimento para o personagem, e, diante da figura potente do outro, o enclausuramento provoca a decadência; o personagem assume, então, uma condição narcisista ao assistir dia e noite as movimentações de seu duplo. Este, em contrapartida, diante das câmeras parece ostentar atitudes muito distintas das quais teria Zimmermann, o que o qualifica como o antônimo daquele que o observa.

Nesse sentido, Shirley de Souza Gomes Carreira, em “A (des)construção da identidade na obra de José Saramago”, pontua as mudanças em torno da concepção de identidade. Para a autora (CARREIRA, 1999), o homem como sujeito que evolui ao abandonar as ideias que o prendiam às teorias iluministas, isto é, o ser extremamente consciente de sua identidade e sustentado pelos princípios da razão, torna-se um sujeito sociológico; a partir disso, a noção de integridade se desfaz, e o que “gera a crise de identidade é a ação conjunta de um duplo deslocamento, a descentralização dos indivíduos tanto do seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos” (CARREIRA, 1999, p. 01). Resulta, disso, então, um salto da individualização para a interação, o qual, ao mesmo tempo em que representou o reconhecimento

de outros diversos “eus” criados para atender à demanda sociológica da interação, implica também a fragmentação do sujeito, uma vez que este já não consegue administrar uma identidade permanente.

No romance, quando Zimmermann assume o isolamento, ainda que ele coloque-se na condição de observador, a interação com o mundo é rompida; talvez, com isso, o romance requisite uma espécie de diálogo com a alegoria da caverna. A autenticidade do “eu” – que só pode ser mantida nessa condição de exílio – possibilita ao personagem observar a efemeridade que circunvizinha a vida humana, e, tomando ciência dela, o indivíduo sente-se impotente diante da complexidade das relações.

Uma luta corporal define o desenlace final em que a vida e a morte parecem escolher o signatário que deve seguir a peleja nesse mundo. O rosto irreconhecível que segue para o túmulo não apenas enfatiza a importante discussão sobre o homem enquanto um ser que sofreu – e ainda sofre – as mudanças inerentes a todo ciclo que o cerca, mas, elenca, sobretudo, questões difíceis de serem respondidas. Quem é o duplo? Será a face oculta que todo homem leva consigo, ou a parte repudiada de cada um?

A morte do “eu” representada na luta entre Zimmermann e o outro é um indicador dessas mudanças, visto que o mundo moderno já não contempla o indivíduo da razão; tudo é cambiante, é miragem, a matriz torna-se irreconhecível. Na intimidade do enterro, o corpo depositado no túmulo tem por testemunha uns poucos amigos e, por companhia, as anotações registradas pelo morto: “Noeur jogou na vala seis

cadernos de capa preta repletos de anotações [...]” (MAHON, 2016, p. 179). O enterro das anotações é também simbólico, porque anuncia o fim de um saber sobre o homem, o que, de certa forma, suscita a antiga questão regida na alegoria de Platão, o homem tem dificuldade de abrir mão do apresso que cultiva para com a própria ignorância.

Em “O homem binário e outras memórias da senhora Berta Kowalski”, a trama desenvolve-se em torno da obsessão pela imortalidade. Herdeiro de uma doença que provoca degeneração muscular, cujos sintomas agem inclusive na perda da memória, condicionando a um falecimento relativamente rápido, Josef Platek enxerga a possibilidade de driblar a morte fazendo uma espécie de *download* do próprio cérebro, que replicaria para a máquina sua essência, possibilitando, assim, a continuidade da vida como uma espécie de holograma.

Um dos aspectos acionados na trama desse romance talvez esteja prioritariamente centrado na figura feminina de Bertha Kowalski e em sua obsessão pela maternidade, de forma que a perspectiva da experiência de Platek pode ser alinhada a esse desejo não efetivado. Diante da impossibilidade de gerar um filho, a viúva Bertha Kowalski abdica da própria vida em função dos cuidados com a experiência almejada pelo enteado – vencer a morte, viver eternamente. Estabelecendo, dessa forma, um domínio sobre a vida, a experiência pode conduzir reflexões em torno de um segundo nascimento, em que seja possível puxar o fio da vida quando esse resignadamente direciona-se para a morte.

Na ficção, a pretensão de Josef Platek esbarra na legalização do ambicioso projeto: “Doutor Zamoski, preciso lutar

contra o governo. Atualmente, trabalho numa zona escura desenvolvendo um *software* de captura de memória, num projeto não homologado – explicou Platek” (MAHON, 2017, p. 18). Dada a impossibilidade legal instituída em torno da experiência, a equipe envolvida no projeto é obrigada a buscar uma zona neutra, a fim de que a realização de tal missão pudesse suceder. É dessa forma que, a bordo da *Naus Continuum*, uma equipe composta por cientistas, pesquisadores e médicos procura, na extensão do mar, um lugar alheio para que possam dar seguimento à experiência em curso.

Como o cérebro é tido como a essência do que somos, ou seja, é o seu funcionamento que singulariza o homem, sendo, portanto, em primeira instância, o que define os indivíduos como seres humanos, a ousada experiência de Platek coloca em xeque todas as possibilidades recônditas entre a vida e a morte. Por isso, quando o sucesso do experimento é comprovado, o processo da neuromigração adquire a condição de empreendimento e torna-se um negócio lucrativo, assim, Bertha Kowalski assume a posição de diretora geral.

Para ter acesso ao programa, o interessado assina um contrato com a empresa, no qual manifesta seu acordo com as regras estabelecidas, dentre elas, o interessado terá direito de pôr fim à vida, ao requisitar o décimo item do protocolo, que corresponde ao suicídio. No contexto interpretativo dos vínculos que o contrato estabelece, é possível compreender a dimensão da segunda parte do título do romance. O que está contido em “O homem binário e outras memórias da senhora Bertha Kowalski” adquire, na eminência do contrato estabelecido entre as partes, o direito à posse, ou seja, as

memórias tornam-se propriedade da senhora Kowalski. Seguindo esse viés, pode-se afirmar que o romance incorpora também a discussão em torno da instituição de um poder absoluto.

Tal como nos romances anteriores, a potência da escrita alegórica deslinda o caráter epistemológico que atribui aos personagens o enlace entre o que está posto no entreter dessa vida representada e a espiral da condição humana no mundo sensível. Platek torna-se o primeiro homem a superar a morte, mas, a condição de eternidade não dispensa que ele seja obrigado a conviver com as angústia próprias de todos aqueles em quem flameja ainda o sopro da vida. Embora o processo de neuromigração garanta libertação dos efeitos da dor e do sofrimento humano, a consciência acerca dos danos efetivados a partir da neuromigração começa a manifestar-se quando Platek percebe os enganos catastróficos que a projeção do *software* por ele concebido poderiam provocar na vida das pessoas.

Sou um aleijão, na verdade. Dependo de outras pessoas para voltar por algumas horas, todos os dias. Se não for atualizado, eu vivo eternamente um único dia, um pesadelo do presente indefinido. Sinto-me morrer todas as vezes que meu *software* está em processo de desligamento. (MAHON, 2017, p. 176)

A angústia de Platek é compartilhada por outros *softwares* quando entendem que estão destituídos, por exemplo, do direito de ir e vir. Limitados pelo protocolo, ainda que possam comandar negócios, administrar suas empresas e até mesmo governar o país, não podem sair de suas cabines. A normalidade da vida é restringida pelo protocolo, a

negação da autonomia em sua completude dá origem aos diversos conflitos em torno do experimento, entretanto, são também os conflitos e os questionamentos que relacionam os neuromigrados à essência humana.

Tendo a vida regida pelo documento contratual que praticamente não é lido por quaisquer dos clientes, Platek é o primeiro e único a burlar as regras e sair da cabine, por meio da ajuda de Magdalena, uma moça contrata pela empresa para fazer-lhe companhia e manter ativa a memória. A moça desenvolve pelo rapaz uma paixão que é correspondida, e isso é tomado como um artifício para que a percepção de Platek sobre as condições da vida após a experiência de neuromigração tornem-se totalmente adversas ao programa.

O contato com Magdalena parece promover uma transformação na forma como Platek percebe o suplício destinado àqueles que optaram pela vida eterna. Esse processo de humanização tardia o predispõe ao desentendimento com a madrastra e, diante da solicitação dele por um suicídio, a senhora Kowalski destrói o mecanismo que mantém o *software* atuante.

A conformação da senhora Kowalski representa a mulher que sofre a carência por um filho que nunca pode gerar, por isso, abate sobre ela o arrependimento de ter destruído o *software* correspondente ao enteado, ao mesmo tempo, tal aspecto parece justificar a obsessão em mantê-lo vivo: “Tentaria quantas vezes fossem necessárias, como uma mãe que sempre perdoa as ofensas dos filhos para tê-los nos braços, completamente redimidos” (MAHON, 2017, p. 221). Embora isso possa correlacionar-se com o amor desmesurado da mu-

lher a quem foi negada as benesses da gestação, percebe-se que a senhora Kowalski recusa-se a lidar com um ser autêntico, por essa razão, ao recuperar uma cópia do *software* destruído, ela se propõe a corrigir o que chama de disfunção do programa: “Aquele programa tinha falhas incorrigíveis” (MAHON, 2017, p. 212). Manifesta-se aí a preferência por um ser submisso, alguém que ela pudesse manipular: “eu mesma serei a única a atendê-lo”. (MAHON, 2017, p. 221).

Considerando a função da escrita alegórica, o romance possibilita discussões profícuas e pertinentes sobre a instituição do poder absoluto sobre a memória. O império que institui Bertha Kowalski como aquela que detém a posse das memórias suscita a importante contribuição do romance em um contexto senão de esquecimentos, de apagamento dos rastros.

“O homem binário e outras memórias da senhora Bertha Kowalski” encerra também, na representação dos três primeiros romances do autor, uma releitura da mulher no mundo moderno. Na representação do feminino, as obras mahonianas permitem identificar uma ruptura com modelos tradicionais, visto que a maioria das personagens femininas não está inserida em um imaginário de submissão; são figuras que sustentam uma posição potente nos espaços de poder. Por outro lado, a sensibilização em torno do masculino circunscreve o homem em um contexto de impotência.

Em “Alegria” – até a data de elaboração dessa pesquisa, o último romance publicado do autor –, embora uma outra conjuntura seja moldada em torno da perspectiva narrativa, a figura do homem bem-sucedido e frustrado na relação

amorosa permanece. O narrador, um jovem médico, conduz o olhar do leitor para o dilaceramento da vida, para a auto-destruição. A atuação como médico o obriga a partilhar o momento derradeiro, aquele em que o fio da vida desenlaça-se subitamente. Entre o tecer das possíveis conjecturas para o avanço do desejo de pôr fim ao sofrimento por meio do suicídio, o narrador descortina, para o leitor, as angústias, as ilusões e a dor que o acompanham, mas que também são aquelas intrínsecas a toda humanidade.

A busca por um recomeço de vida após o fim do casamento conduz o narrador, um jovem médico, a uma pequena ilha situada no centro do país, chamada Alegria. A princípio, a separação do casal parecia dar-se de forma natural, sem filhos que pudessem acrescentar qualquer outro conflito ao rompimento, assim, cada qual segue o curso da vida, conforme as determinações da própria personalidade. A ilha Alegria assume, por definição, uma oportunidade ao jovem médico, pois, incluídas as vantagens do bom salário, a calma do lugar constitui-se o que se pode considerar uma opção vantajosa.

O surpreendente, no romance, revela-se quando o narrador é colocado diante do inusitado suicídio dos peixes; entretanto, a epidemia principiada com os peixes logo é transferida para os moradores que, sequencialmente, submetem-se à autodestruição, conforme expressa o seguinte fragmento:

O suicida esperava o companheiro dormir, trabalhar ou simplesmente virar de costas para ceifar a própria vida. Morria-se da forma mais banal: faca de cozinha nos pulsos, forca improvisada com gravatas, gilete de barbear na carótida, enfim, quando que

se decide findar o sofrimento, é impossível deter os espíritos mais resolutos. Quinhentos mortos por mês, com a curva inflacionária. Pelo andar da carruagem, Alegria iria se extinguir. (MAHON, 2018a, p. 93)

A história experimentada pelo narrador protagonista revela, na profunda humanidade do suicida, que o homem é um ser sujeito à dor e ao desespero. Assim, o ato de tirar a própria vida imbrica-se no desejo de pôr fim ao sofrimento, o que não significa, como propõe Schopenhauer (2001), que o suicida tenha perdido o desejo de viver, pois, “O suicida quer a vida; não está descontente senão das contradições em que a vida lhe oferece. Destruindo o corpo não renuncia ao querer-viver, mas unicamente ao viver” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 212). Para o filósofo, a vida humana está sujeita ao sofrimento, uma vez que todo homem é submisso à vontade, isto é, cada ser corresponde à objetivação da vontade, e a vontade representa um querer insaciável. Logo, no ato suicida não está ausente o querer como elemento que mobiliza as forças humanas, apenas prevalece o desejo de suprimir o sofrimento que se manifesta como fundamento da vida.

Esse romance parece estabelecer uma cisão com as conformações estabelecidas nos romances anteriores. O espaço citadino cede lugar à convivência com os “bugres” e “carcmanos”, como são chamados os habitantes naturais da ilha: “Enquanto eu lia a brochura do professor Feijó, imaginei os primeiros habitantes da terra. Por ali andaram Bororo, Tupinambá, Payaguá e outros tantos povos de línguas e hábitos diversos. De longe, são todos iguais. Nós os chamamos de

bugres” (MAHON, 2018a, p. 32). Exceto pela frustração amorosa, a representação do narrador protagonista não apresenta equivalência com os homens de negócios representados nos romances anteriores, indivíduos cosmopolitanos cerceados pelos centros comerciais de grandes metrópoles em que a solidão não se dá pela ausência de pessoas, mas é fruto do isolamento que a modernidade impõe.

Em “Alegria”, a relação entre as pessoas configura contornos da vida interiorana; confirma-se essa prerrogativa na forma como o narrador descreve o tratamento que recebe especialmente por parte dos comerciantes da ilha:

Ao me sentar no bar do Evaristo, ou a conta era transformada em cortesia ou era pendurada para ser esquecida. Calote? Jamais! O sujeito simplesmente não trazia a conta. No lugar, dona Eliana Pontes me oferecia um vidro de doce de mamão. O mesmo dava-se em quase todos os lugares: no mercadinho próximo ao posto de saúde, na única farmácia da cidade, no pequeno teatro ao lado da igreja, enfim, uma vida de deferências que engrossava os rendimentos de médico. Negativo, aqui não aceitamos o seu dinheiro – falava-me a atendente do posto telefônico. Doutor aqui não paga, é uma satisfação nossa – ouvia do Antônio alfaiate. (MAHON, 2018a, p. 38)

Em uma grande metrópole, esse tratamento causaria estranheza, visto que são locais em que as pessoas não se permitem conhecer. A alegoria como um recurso que joga o texto no duplo espaço de efeitos parece ser utilizada para construir outro sentido em torno da história contada, o que faz parecer que o narrador reavalia uma história contida em outra, colocando em ressonância aspectos próximos de uma

determinada realidade, ao mesmo tempo em que aborda conjunturas inerentes a toda humanidade.

A construção em torno do narrador como aquele que rememora os acontecimentos segue desvelando, para o leitor, o que está condido na representação; as dores de todos os habitantes de Alegria encontram, no sofrimento do próprio narrador, causa e consequência, conforme evidencia o seguinte excerto:

O prefeito estava certo: o remédio seria me casar. Uma dor cura a outra, lembro-me que já disse isso antes. Mas eu não me curei. Desde o rompimento com Elisa e a horrível fatalidade – chamo assim, “fatalidade” – deixei crescer a ferida que começou com um pontinho mínimo, uma verruga de mágoa, para aumentar e entranhar no peito um furúnculo roxo que vai produzindo infecção num caroço indolor. Algum dia estoura. Foi dessa forma que estourei em Alegria. Agora, com tudo mais claro, reconheço que posso ter sido eu, o médico – vejam só que ironia –, o responsável pela pestilência. Porque, vamos rememorar, tudo estava normal antes da minha chegada e, depois, repentina e drasticamente, as coisas mudaram de rumo. Essa tristeza íntima, o desamor que trago comigo e a indiferença necessária para conviver com o vazio foram responsáveis pela doença que vitimou Alegria. (MAHON, 2018a, p. 156).

A existência da dor expressa a angústia de uma ameaça contínua e gera a impossibilidade de desfrutar a beleza e de gozar os prazeres da vida. A conclusão a que chega o jovem médico é resultante da percepção que ele tem da própria dor. De acordo com Schopenhauer (2001), o ato suicida é consequência da mais profunda contradição pertinente ao indivíduo porque revela a luta interior em que a destruição

do indivíduo enquanto fenômeno representa uma vitória contra a dor.

Compreende-se, assim, que a percepção da morte é equacionada de forma singular em cada romance, o que oportuniza um vasto campo de investigação. Benjamin (1984), em “A origem do drama barroco alemão”, toma a morte como um princípio estruturador da alegoria; somente quando privado da vida é que o indivíduo entra na esfera das significações. Na percepção do filósofo (BENJAMIN, 1984, p. 40), “o alegorista usa a morte, do mesmo modo que Herodes usa o massacre, para poder significar a sujeição extrema da criatura às leis do destino”. O potencial alegórico concebe, nessa perspectiva, a possibilidade de desvelar, por meio da ficção, o homem nas diversas condições que lhe circunstanciam a vida.

Na esfera alegórica, a morte no romance mahoniano não estabelece proximidade com a redenção messiânica, ela quer significar o oposto disso. A degradação que dilacera o prognóstico salvacionista quer reintegrar um valor positivista para a condição humana. É nesse mundo esquartejado, diante do desmembramento do corpo, do despedaçamento do homem, do martírio, que se vislumbra a remissão. No romance, o homem se reconhece no martírio do outro e encontra uma interpretação possível para si; ainda que isso não assegure a salvação diante do caos, representa uma centelha de esperança para o futuro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Atendendo ao desafio de examinar uma escrita experimental, que é como foi sublinhado, nesse trabalho, “O Cambista”, primeiro romance do escritor brasileiro Eduardo Mahon, buscou-se estabelecer, primeiramente, a perspectiva de compreender a condição de inacabamento do romance como um gênero que evolui com a humanidade. Por meio dessa experiência estética, foram conduzidas reflexões acerca de composições literárias que apresentam inovações em termos de método e técnica: a escrita labiríntica, por exemplo, que se apresenta como recurso que desacomoda o leitor; e a alegoria, que investe no texto literário o dizer outro, tornando cúmplices autor e leitor.

Essa cumplicidade destaca o ofício do escritor como aquele que está predisposto ao enfrentamento dos problemas que se circunvizinham nos contextos em que estão inseridos os homens e, diante desse enfrentamento, o romance não compreende mais o leitor como um ser passivo. O gênero, tal como está proposto na presente discussão, carrega a indubitável capacidade de metamorfose, e por realimentar-se do desejo humano de explicar a si mesmo e o mundo, condiciona-se à ambiguidade.

Em “O Cambista”, a provocação ao leitor correlaciona a natureza dos grandes enigmas à narrativa policial, haja vista que a estrutura que se molda ao romance desde o

primeiro capítulo favorece a subordinação ao mistério. Essa correlação reverte-se, contudo, em uma armadilha, pois, ao mesmo tempo em que o romance seduz o leitor com um enredo intrigante, o conjunto da obra não se submete aos padrões do gosto comum. O contrassenso entre “O Cambista” e a narrativa policial efetiva-se quando o romancista substitui o rigor da investigação pelo tateamento, em que as suposições sobre o desfecho da história são condicionadas às percepções do leitor.

Esse contrassenso é um indicador da transgressão efetivada em relação à evolução do próprio gênero. Na percepção de Todorov (2006), essa evolução evidencia aspectos constitutivos da sociedade em épocas distintas, assim, pode-se explicar que a narrativa policial do século XIX – representada por Poe, Christie, Doyle e outros – quer simbolizar os anseios daquela sociedade, uma sociedade que começa a se moldar ao sistema capitalista que trazia múltiplas inovações e acalentava uma nova forma de organização social. Como fator prioritário, essas obras agregam questões relacionadas à segurança pública. Considerando a estrutura que se fundamentava em torno das cidades, e tendo como subsídio o progresso ascendente da industrialização, tais obras intentam representar a configuração do ambiente urbano que admite, de forma mais dissimulada, a figura do criminoso. A inserção das personalidades do detetive e do criminoso sancionam, neste novo modelo de organização social, o medo e a justiça como elementos constituintes destes novos espaços.

Se na forma clássica do romance policial, o detetive encontra-se no núcleo do enredo, a ausência dele, em uma

narrativa contemporânea pode indicar dentre outros aspectos, a descrença nas instituições. Essa ruptura que exige o detetive da função investigativa e coloca a vítima no lugar de ascendência indica que a narrativa não visa mais à revelação dos mistérios e sim sua problematização.

É precisamente nesse sentido que a morte assume, em plenitude, a condição alegórica. No romance, a morte estabelece um ponto favorável de observação da vida, ela incumbe o leitor de perceber a realidade que circunda o mundo sensível. Seguindo essa perspectiva é que se pode afirmar que é sobre a vida – mais que a morte – que versa a escrita mahoniana.

Uma vez colocada em apreciação, a problematização em torno da vida, em “O Cambista”, é tracejada pela transformação do morto no vivo. Quando aporta o final no começo, o romancista estabelece esse ponto de observação, como um espelho através do qual o olhar do narrador guiará o leitor. E o olhar do narrador pousa sobre a história retomando o contexto do pós-guerra, da miséria que se abateu sobre a humanidade após o evento bélico, um acontecimento que rigorosamente representou o momento de cisão.

Compraz-se nisso que a desordem que permeia a escrita labiríntica não está vinculada a uma desordem cega e incurável, mas a uma desordem profícua. Não insipiente, ela provém da ruptura da ordem tradicional, e como bem evidenciam os estudos acerca das mudanças em torno da narrativa policial, essa ruptura está vinculada a tudo que se acreditava imutável, dada a forma objetiva de enxergar o mundo.

A partir disso, dois momentos distintos correlacionam-se em “O Cambista”, quais sejam: um centrado no passado, na dificuldade enfrentada pelo imigrante em uma terra alheia, tendo que prover a própria sobrevivência; e outro centrado no futuro hipotético. Não apenas a invenção do câmbio de segredos que transforma a intimidade em mercadoria, mas, também, as descobertas científicas e as falcatruas dos que fazem da política um mecanismo da corrupção enunciam um alerta para o homem. Por isso, pontuamos que obra não contempla apenas a perspectiva de contar a história como foi, porque o caráter literário nela expresso induz a um valor hipotético e, assim, o “como foi” parece ser suplantado pelo “como pode vir a ser”, o que direciona a literatura, e o escritor de literatura como aquele que pode dizer o mundo de múltiplas maneiras.

Por fim, no conjunto dos romances publicados pelo autor, até a finalização dessa etapa da pesquisa, fecha-se um ciclo em torno do personagem, aquele que apresenta o mundo ao leitor, porque parece ser da natureza do romance – como propõem Calvino (1990) e Rosenfeld (1969) –, estabelecer os pontos de observação em que o mundo narrado e o mundo epidérmico se aproximam.

REFERÊNCIAS

ACHTER, Erik Van. The Poetics of the Unexpected. A Review of Eduardo Mahon's Contos Estranhos. *Weird Tales. Forma Breve - Revista de Literatura, Aveiro*, v. O Conto: o cânone e as margens, n. 14, p. 643-646, 2017. Disponível em: <<http://revistas.ua.pt/index.php/formabreve/article/viewFile/11042/9146>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

ALVES, Luan Almeida Paredes; SILVA, Fábio Júnio Vieira da. A Profanação do sagrado em encosto, de Eduardo Mahon: liames que rompem barreiras do corpo e do espírito. **Nódoa no Brim** – Caderno de Cultura do Diário na Serra, Tangará da Serra, nº 53, jan. 2018.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do devaneio**. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução Maria Emsantina Galvão G. Pereira. Revisão da tradução Marina Appenzellerl. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução Aurora Bernardini, José Pereira Jr., Augusto Góes Jr., Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. 3. ed. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

BENJAMIN, Walter. **A origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Tradução José Carlos Martins Barbosa e Hermerson Alves Batista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. (v. 3).

BENJAMIN, Walter. Rua de Mão Única. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2010. (v. 2).

BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. Tradução Claudia Abeling. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2017. (Coleção Marxismo e Literatura).

BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. **O romance policial**. Tradução Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.

BORGES, Jorge Luis. **A morte e a bússola**. In: **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOSQUO, João. Posfácio. In: MAHON, Eduardo. **O fantástico encontro de Paul Zimmermann**. Cuiabá: Carlini & Caniato 2016.

BRECHT, Bertolt. **Ópera dos três vinténs**. In: BRECHT, Bertolt. **Teatro completo 3**. Tradução Wolfgang Bader e Marcos Roma Santa. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o novo milênio**: lições americanas. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARBONIERI, Divanize. **A compensação da imobilidade nos cronotopos oníricos**: uma leitura da trilogia Blood in the sun. 2010. 230 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Huma-

nas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-04022011-091638/pt-br.php>>. Acesso em: 30 jul. 2018.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. **A (des)construção da identidade na obra de José Saramago**. UNIGRANRIO, 1999. Disponível em: <<http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/zips/shirley02.rtf>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

CARVALHO, Bernardo de. **Nove noites**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CASTRILLON-MENDES, Olga Maria. Um dedo de (boa) prosa. Apresentação. In: MAHON, Eduardo. **Contos Estranhos**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2017.

CORDEIRO, Fernando Henrique Crepaldi. **O romance policial contemporâneo, pelos caminhos da paródia**: uma vertente metalinguística. 2014. 311 f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/127575?locale-attribute=es>>. Acesso em: 23 jun. 2018.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de crônópio**. Tradução Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. Organização Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO. **Etimologia e origem das palavras**. Disponível em: <www.dicionarioetimologico.com.br>. Acesso em: 15 jun. 2018.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor Mikhailovitch. **Crime e Castigo**. Publicação original: 1866. Digitalização: 2004 Disponível em: <www.sabotagem.cjb.net>. Acesso em: 24 set. 2018.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. O assassino é o leitor. **Matraga** - Revista do Instituto de Letras da UERJ, n. 4-5, p. 20-26, jan./ago., 1988. Disponível em: <http://www.pglettras.uerj.br/matraga/matraga04_05/matraga4e5a03.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2018.

GOFFMAN, Erving. **A representação do Eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1985.

GOMES, Icleia Rodrigues de Lima e. Posfácio. In: MAHON, Eduardo. **O homem binário e outras memórias da senhora Bertha Kowalski**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2017.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JUNKES, Lauro. O processo de alegorização em Walter Benjamin. **Anuário de Literatura**, n. 2, Florianópolis, p. 125-137, 1994.

LEITE, Marília Beatriz Figueiredo. Orelha. In: **Doutor Funéreo e outros contos de morte**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2014a.

LEITE, Marília Beatriz Figueiredo. Posfácio. In: **O Cambista**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2014b.

LEITE, Marília Beatriz Figueiredo. Prefácio. In: MAHON, Eduardo. **Palavrazia**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2015.

LUKÁCS, George. **Teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico).

MAHON, Eduardo. **O Cambista**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2014.

MAHON, Eduardo. **O fantástico encontro de Paul Zimmermann**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2016.

MAHON, Eduardo. **O homem binário e outras memórias da senhora Bertha Kowalski**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2017.

MAHON, Eduardo. **Alegria**. Cuiabá: Carlini & Caniato/ Porto Alegre: Sulina, 2018a.

MAHON, Eduardo. Entrevista. **Nódoa no Brim** – Caderno de Cultura do Diário na Serra, Tangará da Serra, nº 59, jul. 2018b.

MANDEL, Ernest. **Delícias do crime**: história social do romance policial. Tradução Nilton Goldmann. São Paulo: Busca Vida, 1988.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Crônica de uma morte anunciada**. Tradução Teófilo de Deus. São Paulo: Coletivo Sabotagem, 1983. Digitalizado em 2004. Disponível em: <<http://win.flyemail.com/PUBLIC/LIBRI/Garcia%20Marquez%20-%20%20Cronica%20de%20uma%20morte%20anunciada.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2018.

MERCURI, Isabela. Eduardo Mahon lança trilogia de haicais que une objetividade e ironia para ‘provocar’. **Olhar Conceito**. 27 abr. 2016. s.p. Disponível em: <<http://www.olhardireto.com.br/conceito/noticias/exibir.asp?id=10701¬icia=eduardo-mahon-lanca-trilogia-de-haicais-que-une-objetividade-e-ironia-para-provocar>>. Acesso em: 22 abr. 2018.

MICHAELLIS. **Dicionário Michaelis de Língua Portuguesa**. 2019. Edição online. Disponível em: < <https://michaelis.uol.com.br>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

NIEDERAUER, Silvia Helena Pinto. **Ao viés da história**: política e alegoria no romance de Erico Veríssimo e Moacyr Scliar. 2007. 229 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Faculdade de Letras, Pontifícia

Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Disponível em: <<http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/4309/1/000391946-Texto%2BCompleto-0.pdf>>. Acesso em: 12 abr. 2018.

RABECCHI, Ana Lúcia Gomes da Silva. O mundo binário de Eduardo Mahon. **Diário de Cuiabá**, 12 maio 2018, edição nº 14975, s.p. Disponível em: <<http://www.diariodecuiaba.com.br/detalhe.php?cod=515086>>. Acesso em: 12 set. 2018

REIMÃO, Sandra Lúcia Amaral de Assis. **Dupin, Holmes & Cia**. 190 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1983.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. Revisão da tradução Cláudia Berliner. (Volume 2: A configuração do tempo na narrativa de ficção). São Paulo, Martins Fontes, 2010.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol. **Texto e contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

ROSENFELD, Anatol. Kafka e o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol; FERNANDES, Nanci; GUINSBURG, Jacó (Org.). **Letras e Leituras**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

ROSENFEL, Anatol. Literatura e personagem. In: ROSENFEL, Anatol. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Livro IV. Tradução Heraldo Barbuy. Edição Acrópolis. Versão para e-book: ebooksbrasil.org, 2001.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973. p. 11-25.

SIMMEL, Georg. O Segredo. Tradução Simone Carneiro Maldonado. **Política e Trabalho** – Revista de Ciências Sociais, João Pessoa, Ano XV, n. 15, p. 221- 226, set., 1999.

TODOROV, Tzvetan. **Gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.