

Longe de Manaus, longe da certeza *Far from Manaus, far from certainty*

Fernando Henrique Crepaldi Cordeiro¹

Resumo: Busca-se neste trabalho dar uma visão do processo narrativo de *Longe de Manaus* (2005), de Francisco José Viegas. Promoveremos uma abordagem analítica do modo como se estabelece nesse romance a relação entre uma voz narrativa impessoal e as outras perspectivas e vozes presentes no romance de maneira a construir uma narração difusa, isto é, como propõe Gonçalves Filho (2007), uma história alicerçada em informações questionáveis, ou melhor, que propõe o questionamento dos discursos que a compõem. Essa perspectiva nos encaminhará para a percepção do jogo de informações fundamental na constituição de qualquer romance, mas, mais importante ainda, na composição de romances policiais.

Palavras-chave: narração; *Longe de Manaus*; Francisco José Viegas.

Abstract: This work aims to give an overview of the narrative process of *Longe de Manaus* (2005), by Francisco José Viegas. We will promote an analytical approach of how it is established a relationship between an impersonal narrative voice and other perspectives and voices present in the novel, in order to build a diffuse narration, that is, as proposed by Gonçalves Filho (2007), a story based on questionable information, or better, a story that proposes the questioning of its own speeches. This perspective will lead us to the perception of the fundamental information game in the constitution of any novel, but, more importantly, in the composition of detective novels.

Keywords: narration; *Longe de Manaus*; Francisco José Viegas.

Em *As vozes do romance*, Óscar Tacca afirma que o objetivo de seu estudo é reforçar duas ou três ideias a respeito dessa forma narrativa, entre elas, a do romance como “audição” e como um “jogo de informações”. Para tanto, o crítico argentino contrapõe a noção do romance como um espelho à do romance como um “complexo e subtil *jogo de vozes*” (TACCA, 1983, p. 17), afirmando que esse tipo de narrativa se caracteriza mais como um modo de contar do que como um modo de ver. Partindo dessa concepção, não é difícil perceber porque, para Tacca, o “jogo de informações” é fundamental na estrutura romanesca, uma vez que, ao ressaltar o papel da audição nessas narrativas, ele coloca em foco o processo de composição, de regência das diferentes vozes, de seu convergir e contrapor. Além disso, cada voz presente em um romance carrega consigo certo saber. A manipulação desse conhecimento é, segundo o estudioso, primordial para a estruturação das obras, pois, nessa concepção, o romance é visto como uma “recomposição do mundo” (p. 18) realizada pelo leitor por meio das informações repartidas, na obra, entre as vozes do autor, do(s) narrador(es) e dos personagens. Com base nessa ideia, Tacca (p. 63) afirma, por exemplo, que as

¹ Doutor em Letras (UNESP). E-mail: fhcc2001@yahoo.com.br.

obras de Balzac, Camus, Mauriac e Proust se notabilizam, entre outros fatores, pelo modo como manipulam as informações. Para ele, Balzac cria seu universo apoiando-se na diversidade e na insuficiência de informações dos personagens a respeito dos outros; enquanto *O Estrangeiro*, de Camus, prima pela falta de conhecimento mútuo dos seus personagens; a obra de Mauriac, por sua vez, alicerça-se sobre informações erradas; e a de Proust, por fim, sobre a interrupção das informações.

Tendo em vista essas considerações, no nosso estudo acerca da obra *Longe de Manaus*, do escritor português Francisco José Viegas, partiremos de uma abordagem que privilegie a análise do modo como a narrativa se constrói, enfocando, primordialmente, a narração, ou seja, a maneira como o relato se apresenta ao leitor, com destaque, evidentemente, para o narrador e a sua relação com as outras vozes presentes no romance. Essa perspectiva nos encaminhará para a percepção do jogo de informações fundamental na constituição de qualquer romance, mas mais importante ainda na composição de romances policiais, que se estruturam sobre o desconhecimento de certos dados (quem, como e por que se deu o crime?, por exemplo), tendendo essas narrativas, de um modo geral, a nos apresentar, justamente, o processo pelo qual um dado personagem (ou mesmo, o leitor) passa a conhecê-los.

Longe de Manaus gira em torno da investigação do assassinato de Álvaro Severiano Furtado, encontrado morto em seu apartamento no Porto. O trabalho do policial Jaime Ramos² e de seu subalterno Isaltino de Jesus torna-se complicado pela ausência de rastros deixados pela vítima, cujo único documento encontrado é o passaporte com muitas viagens para o Brasil e para a África. O caso ganha em peculiaridade quando Henrique Praia Portocarrero, um advogado de renome, surge para reclamar o corpo a fim de cumprir os últimos desejos do falecido: que seu corpo fosse cremado e as cinzas entregues ao filho, Salim Furtado, que herdaria também uma generosa herança. A esse assassínio juntam-se outros dois: o de uma prostituta brasileira em Amarante (PT), e o de Helena, uma funcionária de um banco em São Paulo (BR). Esses dois crimes, como mais tarde se descobrirá, estão relacionados com o primeiro, cuja investigação leva o detetive ao Brasil e abre espaço para muitos outros

² Jaime Ramos é um personagem recorrente nas obras de Viegas. Ele está presente em *Crime em Ponta Delgada* (1989), *Morte no estádio* (1991), *As duas águas do mar* (1992), *Um céu demasiado azul* (1995), *Um crime na exposição* (1998), *Um crime na capital* (2001), *A poeira que cai sobre a terra* (2006), *O mar em Casablanca* (2009), e *O colecionador de ervas* (2013).

relatos que acabam por criar uma imagem da presença portuguesa ao redor do mundo, em particular, nas suas ex-colônias.

Do ponto de vista da narração, um dos elementos que mais chamam a atenção no texto de Viegas é certa tensão que se estabelece entre um determinado modo de construir a narrativa (e, logo, por uma maneira de manipular as informações), que opta por um relato relativamente fragmentado e variado (segundo diversas perspectivas), em contraponto com a presença de uma voz narrativa impessoal que, de uma maneira ou de outra, perpassa o romance e parece controlar toda a narrativa. Apesar de apresentar-se como uma entidade estrangeira a respeito do que é narrado, essa voz parece dispor de uma grande quantidade de informação que reforça seu vínculo com a noção de narrador observador tradicional (“em terceira pessoa”), em especial, porque, em alguns momentos, parece flertar com a onisciência:

– Quem é você? – perguntou ela.

– Henrique, sou o Henrique.

– Não me lembro.

Mas lembrava. Durante semanas, Lurdes Nogueira de Castro lembrar-se-ia de Henrique e de lhe terem dito que a mulher dele o traíra com vários oficiais de um regimento de infantaria, o que não era verdade – apenas dois, falando verdade. (VIEGAS, 2007, p. 89).

Destacam-se duas questões nesse fragmento. Primeiro, a “intervenção” do narrador para esclarecer os fatos (“apenas dois, falando verdade”), o que o coloca como aquele que tem o saber sobre os acontecimentos, o “dono da verdade”. Trata-se, portanto, de uma voz que surge para corrigir uma informação imprecisa e que aparenta ter, conseqüentemente, mais conhecimento do que outros personagens (no caso, Lurdes). E essa é, segundo Tacca (1983, p. 68), a própria definição de narrador onisciente, entendido como aquele que possui um saber maior que o dos personagens. Segundo, se o narrador vem corrigir informações que Lurdes tem a respeito de outros, ele também se manifesta no sentido de resguardar o leitor sobre a tentativa de Lurdes de enganá-lo, é o que ocorre quando o narrador afirma que ela, na verdade, se lembra de Portacarrero. Esse fato é importante porque revela um dos procedimentos mais recorrentes e proeminentes da narração: a invasão da consciência, da subjetividade, dos mais diversos personagens. Tal recurso aumenta exponencialmente o conhecimento do narrador, uma vez que lhe dá acesso aos pensamentos e sentimentos alheios, mas também é, por vezes, fundamental para a composição de

alguns personagens, pois permite ao leitor uma maior familiaridade, intimidade e mesmo cumplicidade com eles: “Sabia que era perfeita, vista àquela luz que atravessa o fumo dos cigarros [...]” (VIEGAS, 2007, p. 10); “Isaltino não respondia nunca. Murmurava qualquer coisa e acenava com a cabeça. Sim, chefe. Sim. Se lhe apetece dizer que o mundo está fodido, faça o favor. Eu concordo, concordarei sempre consigo. Cabrão velho.” (VIEGAS, 2007, p. 15); “Num último olhar para o interior tomou nota, mentalmente, daquele cheiro indecifrável e abafado, sombrio, que parecia desprender-se dos móveis” (VIEGAS, 2007, p. 24); “Mas o frio de maio ou junho, em São Paulo, não deixava que a terra secasse tão cedo, pensou ela.” (VIEGAS, 2007, p. 72). “[...] ele imaginou-a debruçada sobre os códigos, os livros, os processos, falando ao telefone, imaginou-a também através da blusa branca, translúcida [...]” (VIEGAS, 2007, p. 170); “[...] era disso que se lembrava, e das malas arrastadas pelos aviões, emigrantes que iam um mês à terra [...]” (VIEGAS, 2007, p. 184); “Ela precisava dele ali, não na sala. Queria saber como ia ser tratada: como namorada do polícia ou como a mulher que trabalhava num bar, mas sabia que teria de se contentar com essa dúvida, não iria saber, isso dependeria da primeira frase do inspector.” (VIEGAS, 2007, p. 245).

Cada um dos trechos acima nos apresenta a invasão da subjetividade de um personagem e nos põe em contato com os sentimentos, medos, desejos, lembranças, pensamentos de Mara, Isaltino, Ramos, Helena, Ramiro, Corsário das Neves e Fátima, respectivamente. De um modo geral, todos esses fragmentos trazem um narrador em terceira pessoa que se introduz entre a consciência dos personagens e o leitor como uma espécie de intermediário que traduz (ou torna legível) seus pensamentos. Ele atua, portanto, como um narrador que se utiliza do discurso indireto dizendo o que as pessoas pensam e sentem (“ele imaginou-a”, “pensou ela”, “se lembrava”, “tomou nota, mentalmente”, “Sabia que era perfeita”) em vez daquilo que as pessoas falam. Uma dessas ocasiões, entretanto, está configurada de maneira um pouco distinta, pois parece nos colocar mais diretamente em contato com a subjetividade do personagem. Trata-se, evidentemente, da que diz respeito à consciência de Isaltino. Nota-se, nesse caso, um discurso mais direto (não à toa surge em primeira pessoa), não “modelado”, por assim dizer, pela voz do narrador, afigurando-se, mais como uma focalização da interioridade do personagem do que como uma “tradução” de seus pensamentos. Além

disso, revela um pouco da dinâmica de admiração e irritação que dá o tom do relacionamento entre Ramos e seu ajudante mais próximo.

A demonstração da variedade de consciências trazidas por esse narrador permite-nos fazer uma diferenciação que pode ser vista em termos de confronto entre quantidade e qualidade e, ainda, entre variedade e preferência. A primeira dicotomia destaca o fato de que, embora tenhamos visto anteriormente exemplos pontuais da intromissão do narrador na subjetividade dos personagens, a verdade é que, no decorrer do romance, esse procedimento torna-se cada vez mais amplo e dominante, a tal ponto que Ana Martins (2006) afirma: “[...] em *Longe de Manaus* o narrador funde-se na consciência de cada personagem, a que geralmente é dedicado um capítulo integral: isso acontece com Jaime Ramos, primordialmente, mas também com José Corsário e com Helena e Daniela.”. Observamos esse mesmo procedimento em relação a Ramiro (cap.36), a Isaltino (cap.34) e com o provável assassino de Shirlei (cap.26). No fragmento abaixo, o narrador se aproxima da consciência de Helena:

Helena foi invadida por uma súbita timidez: como poderia justificar junto do dr. Padilha a utilização do computador do banco para obter informações sobre Álvaro Severiano Furtado? [...]
 – Que razões, digamos, a levaram a consultar a ficha do cliente? [...]
 – Alguma coisa não estava bem, doutor. [...] – ela podia justificar. [...] às vezes um pressentimento vem ter conosco. (VIEGAS, 2007, p. 105).

Nota-se a revelação da interioridade da personagem que se consubstancia numa pergunta (como ela justificaria que investigou, por interesse pessoal, um dos clientes?) reveladora da perturbação de Helena, que, ao descobrir, por meios escusos, uma possível fraude (o Álvaro que ela encontrou no banco não correspondia ao dos registros bancários), teme ter de explicar os motivos que a levaram a percebê-la. Essa questão que tanto a atormenta é dramatizada por Helena, tomando a forma de uma hipotética conversa com Padilha em que ela testa a sua resposta. Do ponto de vista da narração, aquele narrador impessoal parece estar sempre presente, embora “se esconda” no diálogo imaginado, cedendo a voz aos personagens. Configura-se, aqui, um discurso indireto livre, pois esse diálogo hipotético e mesmo o questionamento de Helena se estabelece num lugar entre a sua voz/consciência e a voz do narrador impessoal. Um aspecto que chama a atenção, entretanto, é que, como nota Martins (2006), é quando se trata da “demonstração encenada de uma consciência” que surge

a “ativação da variedade do português do Brasil. Helena e Daniela são brasileiras, vivem em São Paulo, e a transparência daquilo que sentem e pensam, assume forma, verossimilmente, em português do Brasil”.

Invadindo a consciência desses personagens, o narrador tem o escrúpulo de utilizar da variedade brasileira da língua portuguesa, um elemento que contribui tanto para a construção da identidade dos personagens, como para a verossimilhança do relato, mesmo que, em grande parte, essas intromissões estejam apresentadas pela voz do narrador impessoal que se interpõe entre a interioridade dos personagens e o leitor. Se, como quer Martins, torna mais realista a apresentação das subjetividades de brasileiros, esse procedimento pode, também, se transformar em um problema, do qual o excerto em que a narração se dá desde a consciência de Helena é um exemplo. Há duas ocorrências que chamam a atenção do leitor brasileiro: primeiro, o uso de “Alguma coisa não estava bem” que, talvez, soe estranho, preferindo-se, provavelmente, uma construção do tipo “Alguma coisa estava errada”; segundo, a utilização do pronome pessoal oblíquo “conosco”, cujo uso no Brasil não é muito comum³, a tal ponto que nem mesmo numa conversa mais formal é provável que ocorra.

Desse modo, o recurso às variedades da língua portuguesa como maneira de promover uma maior verossimilhança está sujeito, em alguns momentos, a se tornar um tiro que sai pela culatra, uma vez que alguns “escorregões” no uso da vertente brasileira da língua portuguesa, por um lado, minam a coerência em que a noção de verossímil geralmente se apoia, uma vez que a recorrência do uso dessa forma choca-se com a inverossimilhança de usos pouco comuns nessa variedade do português, em especial, quando esses usos nos remetem à outra variedade; e, por outro, reforçam, ainda mais, a presença do narrador como intermediador entre a consciência dos personagens e o leitor, além de marcar, novamente, outro traço da personalidade desse narrador impessoal: trata-se de uma voz que parece se sentir mais confortável (ou estar mais acostumado) utilizando a língua portuguesa tal como falada/escrita em Portugal.

³ Outras ocorrências são: “quem é Djuna Barnes, que nome com graça” (VIEGAS, 2007, p. 115), estrutura que soa rara a um brasileiro, sendo mais comum algo como “que nome (mais) engraçado”; e “escondida de toda a gente” (p. 116), em que, talvez, em território tupiniquim se prefira “escondida de todo mundo”. Por fim, há o termo “contactos” (p. 236), presente na representação da fala de um fiscal de alfândega brasileiro, grafado segundo a ortografia portuguesa.

Esse processo de narração que se serve da consciência de vários personagens permite um cotejo com o que Tacca (1983, p. 89-90) chama de “visão estereoscópica”, ou seja, uma forma de “quase onisciência” em que o conhecimento deriva “[...] já não de um ponto de vista superior e inumano, à maneira do narrador onisciente, mas acumulando informação que sobre um personagem (ou episódio) têm os restantes” (p. 90). A diferença, ainda segundo Tacca, é que, na visão onisciente, o mais importante é a capacidade de “penetração”, de “clarividência”, já, na visão estereoscópica, a “ubiquidade” é fundamental. Essa distinção, proposta pelo teórico argentino, refere-se especificamente a um narrador que combina várias perspectivas e que, dessa maneira, tem acesso a uma soma de informações superior a cada personagem isoladamente, sem, no entanto, invadir a consciência de cada um deles. Não há, portanto, o que Tacca denomina como dom da “penetração”, apenas a capacidade de se colocar no ponto de vista de cada personagem. Em termos de *Longe de Manaus*, talvez, possa-se falar num outro tipo de “visão estereoscópica”, uma que resulta da narração a partir de uma espécie de fusão, utilizando-nos do termo empregado por Martins (2006), entre a voz impessoal, de um narrador que poderia ser descrito como onisciente, e a interioridade de cada personagem, de tal maneira que temos a impressão de que a narração se dá, de fato, segundo a consciência dos personagens⁴.

Temos, portanto, no romance de Viegas, uma voz narrativa que ao se fundir com a consciência dos personagens adquire um conhecimento (recorrendo à penetração e não à ubiquidade) simultaneamente maior e menor. Maior porque capta o saber de cada personagem, menor porque, ao cingir-se a uma consciência, limita-se, mesmo que temporariamente, a ela. Por isso, a noção relacional de onisciência proposta por Tacca (1983) torna-se interessante, pois esta é definida em relação ao conhecimento dos outros personagens: um narrador é onisciente quando tem acesso a mais informações que os personagens, o que não significa que ele tenha conhecimento sobre tudo, como o nome pode supor.

Essa situação é recorrente no texto do escritor português: encontramos-nos frente a uma narrativa que, por assim dizer, acaba por nos apresentar uma visão estereoscópica de outro tipo, uma que se vincula não ao ponto de vista dos personagens num sentido restrito (ou seja, da visão “segundo o lugar de”, ou “por trás

⁴ Em termos da teoria de Friedman (2002), pode-se associar esse tipo de foco narrativo ao que ele chama de “onisciência seletiva múltipla”.

de”), mas a partir da consciência de cada um deles. Esse tipo de procedimento, desde a perspectiva do jogo de informações, ocupa uma posição paradoxal, pois, por um lado, indica um conhecimento somado, compartilhado, e, conseqüentemente, mais amplo, uma vez que capta diferentes visões dos personagens; por outro lado, no entanto, evidencia que cada um desses pontos de vistas e percepções aponta para uma visão individual e limitada, podendo, inclusive, serem conflitantes.

Lembrando que vínhamos descrevendo esse narrador como onisciente, não deixa de ser instigante essa opção de se cingir à perspectiva de determinados personagens, apresentando-nos os pontos de vista deles. Cria-se, assim, uma tensão entre a presença desse narrador “onisciente” e o processo de perspectivização adotado em partes do romance, acarretando em um questionamento dos saberes do narrador e, conseqüentemente, das informações fornecidas no texto. Não é de estranhar, portanto, a afirmação de Antonio Gonçalves Filho (2007, p. 11), segundo a qual “A narração de *Longe de Manaus* é difusa. Ou o narrador assume uma informação contestável ou ele aparece tão amalgamado na consciência dos personagens que é difícil saber se as informações que estamos lendo são ou não confiáveis.”. A desconfiança se dá devido à incompatibilidade de certas informações que tem origem, principalmente, nas visões individuais de determinados fatos. Um exemplo de tal situação são as divergências que surgem nos diversos depoimentos acerca de Furtado e que correspondem a visões pessoais, parciais e, muitas vezes, contraditórias, uma vez que ora ele é visto como um desertor e um covarde, ora como um guerreiro destemido, ora como um sujeito honrado e leal.

Tal procedimento, por sua vez, representa o espectro de um recurso amplamente utilizado no romance de Viegas: a exploração da deficiência das informações ou, em outros termos, a ocultação de dados. Esse procedimento não é, de maneira alguma, desconhecido das narrativas policiais, em que, como observa Tacca (1983, p. 79), “A hábil dosagem do silêncio é um dos grandes recursos romanescos. Nesse sentido poderia dizer-se que todo o romance é vagamente policial.”.

Um primeiro vestígio, em escala microscópica, desse processo de ocultamento de informações pode ser visto na maneira como o narrador, em especial nos primeiros capítulos, tende a postergar a apresentação de determinados personagens. Isso ocorre, por exemplo, no primeiro capítulo: “A garrafa rodopiou, veloz, o que deu tempo

para que Júlio acendesse um cigarro, um CT, antes de ela se imobilizar diante da mulher de cabelo preto que estava sentada, sozinha, no chão, e que lhe pedira coragem a instantes.” (VIEGAS, 2007, p. 9). Estabelece-se, aqui, um interessante contraponto entre o fato de o narrador nomear o cigarro, mas não a “mulher de cabelo preto”, especialmente porque ela, anteriormente, já participara da ação. Essa demora em mencionar o nome da personagem tende a criar certa suspense e instigar a atenção do leitor que fica se perguntando qual o motivo para a sua não menção, projetando a ideia de que o nome terá importância posteriormente, o que, no entanto, não acontece.

Um recurso semelhante a esse, embora numa escala maior, verifica-se no segundo capítulo do romance, em que nos são narradas as ações de um sujeito que não sabemos quem é. Verifica-se aqui um dos recursos recorrentes no romance: a confrontação do leitor, em especial nos inícios de capítulo, com um personagem apenas pronominalizado (MARTINS, 2006). Além disso, a própria localidade em que os eventos decorrem só aos poucos vai sendo desvendada, a partir, primeiramente, de indícios (calor, chuva, coqueiros, periquitos) e, posteriormente, referências a nomes de postos comerciais como o banco “Bradesco”, o restaurante “O Point do Gaúcho”, a barraca de bebidas “Fiel ao Senhor” (VIEGAS, 2007, p. 13), e a imobiliária “Central de Macapá” (p. 14), que o leitor deve deduzir serem referências ao Brasil e, pontualmente, à capital do Amapá. A descoberta de quem é o sujeito ali representado, no entanto, só fica mais ou menos tangível nos últimos momentos do livro.

Essas situações apontam para uma tentativa de manter o leitor no escuro em relação a determinados fatos e circunstâncias. Essa busca do engodo é uma das características básicas da “história de detetive” que, conforme afirma P. H. James, faz com que mesmo que tenha como principal preocupação “[...] o estabelecimento da verdade, [...] ela empregue o engano e se vanglorie disso: o assassino tenta enganar o detetive; o escritor planeja enganar o leitor, [...] e quanto melhor o engano, mais eficaz é o livro.” (JAMES, 2002, p. 155). Conseqüentemente, verifica-se em *Longe de Manaus* um processo de “desorientação” do leitor. Assim, já no primeiro capítulo o adiamento da nomeação dos personagens, na verdade, esconde os outros actantes presentes naquela cena e que são, na verdade, os que estão diretamente relacionados ao crime e a sua resolução. Dessa maneira, o romance de Viegas estabelece um jogo com as

expectativas do leitor, uma vez que o leva a imaginar que os acontecimentos ali descritos vão, de um jeito ou de outro, contribuir para o desvendamento do crime, pois se crê que num texto policial todos os elementos devam confluir para o desfecho. Acreditar cegamente nesse preceito associado ao gênero policial pode, contudo, revelar-se um erro, pois esse gênero também é pródigo em espalhar pistas falsas, em desviar a atenção do leitor, na maioria dos casos, portanto, morder a isca é se deixar ludibriar pelo texto. Lembremo-nos de que os únicos personagens cujos nomes são fornecidos no primeiro capítulo são Mara e Júlio, entretanto, como informa o narrador, “Os risos vêm de três homens e três mulheres sentados em redor de uma mesa quadrada, baixa” (VIEGAS, 2007, p. 8). Desses dois personagens nomeados, apenas Mara é referida novamente na narrativa (a “mãe” de Salim) e tem alguma importância para a resolução do enigma. Justapõem-se, assim, dois aspectos característicos do romance policial: primeiro, a ideia de que todos os elementos estejam dispostos em relação ao desenlace; segundo, a noção de que é necessário que o leitor não consiga resolver o enigma antes do detetive. Disso resulta que o senso de importância atribuído pelo leitor a esse primeiro capítulo, ou aos personagens nele apresentados, poderá guiá-lo a uma cilada, pois são os elementos ocultos desse relato (provavelmente Portacarrero e Furtado são os dois outros homens presentes e Rita é uma das mulheres) os fundamentais para solucionar o crime.

A segunda “dicotomia” que estabelecemos, entre variedade e preferência, refere-se ao fato de que, apesar das distintas perspectivas e consciências a que o narrador recorre, há, no relato, um privilégio da mobilização da consciência de Ramos enquanto meio narrativo. Sobrepondo-se a todos os outros pontos de vista presentes no romance, a proximidade que se cria entre ambos (narrador e protagonista) é tanta que parece haver uma fusão, de fato, entre ambos. É como se essa preferência se devesse ao fato de que, no essencial, narrador e detetive compartilhassem a mesma visão. Um vislumbre dessa amalgamação identifica-se no seguinte trecho:

Ele sabia que a ideia de pintarem de branco absolutamente branco estas paredes não era despropositada nem absurda; [...] tudo isso tinha uma intenção clara [...]
Estávamos em 1983, [...] cidadãos circunspectos esperavam para serem ouvidos num processo, numa inquirição. Eles faziam-nos esperar um pouco, sempre fora assim. 1983. (VIEGAS, 2007, p. 52-53).

A narração começa, aqui, com uma intromissão na subjetividade de Ramos, que traz as divagações do inspetor a respeito de certas particularidades da delegacia e de como elas se articulam com um objetivo particular: criar um ambiente que favorecesse a análise científica dos crimes. Essa linha de pensamento se desenvolve, levando-nos diretamente a uma recordação do passado do detetive, e, a partir do segundo parágrafo, à apresentação de sua memória. Até esse momento a invasão da consciência de Ramos não difere muito da de Helena, por exemplo, na medida em que se tem uma voz que relata os pensamentos, memórias, opiniões, etc. do personagem.

A diferença, segundo nos parece, ocorre no último parágrafo citado, quando o narrador se situa na própria memória do investigador, colocando-se junto dele (“Estávamos em 1983”). Sob certo ponto de vista, a fusão entre narrador e personagem, aqui, ultrapassa a ideia de um meio para a representação da interioridade alheia porque ele compartilha com Ramos um momento, uma memória. Trata-se de uma fusão mais ampla, pois o narrador faz sua, toma para si uma recordação do detetive. Nesse sentido, ela se opõe tanto ao “no seu tempo [de Ramos]” que vinha logo antes, quanto à frase que finaliza o parágrafo citado: “Eles faziam-nos esperar um pouco, sempre fora assim. 1983.” (p. 53). Neste último trecho, ao contrário do que ocorrera no anterior, o narrador assume uma distância em relação a Ramos (na recordação partilhada estavam ambos em 1983, depois o tempo era de Ramos, não dele; e “eles”, os policiais, é que faziam-nos esperar). Essa última passagem se destaca porque revela uma espécie de migração da simpatia do narrador, pois, se em dado momento a voz narrativa parece se incluir num contexto com o protagonista (além, provavelmente, do leitor), ao fim, há uma clara separação entre os policiais, grupo no qual se inclui o inspetor, referidos como “Eles”, e aqueles que esperam, nós. Essa disjunção (poder-se-ia dizer antagonização entre polícia e cidadãos) é, portanto, significativa, na medida em que deixa transparecer uma posição crítica do narrador em relação à burocracia e às técnicas repressivas que caracterizariam a polícia. O narrador, por isso, se distancia do investigador quando este é generalizado como um integrante dessa instituição,

A proximidade entre narrador e detetive coloca-nos frente a uma opção narrativa que merece atenção, em especial se comparada ao protótipo da narração do romance policial clássico. Nesse tipo de texto, a narrativa tende a ser conduzida por um narrador

homodiegético que acompanha o detetive, tendo acesso aos mesmos dados que ele e pondo o leitor a par de seus movimentos. Esse recurso – do qual Watson, personagem de Arthur Conan Doyle, é, provavelmente, o exemplo mais renomado – instaura a ilusão de que leitor e detetive possuem os mesmos dados e têm as mesmas informações, o que não é, contudo, inteiramente verdadeiro, pois o leitor só tem acesso àqueles dados que o companheiro/narrador considera relevantes, vendo-os segundo o seu ponto de vista, segundo a sua interpretação, e não conforme essas informações são processadas pelo detetive, portanto, eles não compartilham o mesmo conhecimento. Um dos objetivos centrais desse procedimento, como aponta Martin Cerezo (2005, p. 372), é interpor o narrador entre o detetive e o leitor que o acompanha, buscando resolver a questão de como controlar, orientar e desorientar a leitura para que ninguém roube ao detetive a glória de solucionar o caso.

Em *Longe de Manaus*, a fusão entre voz narrativa e consciência do inspetor, apesar de aproximar o leitor do modo como o detetive vem entendendo os fatos, não o aproxima, na verdade, da solução do caso propriamente dito, porque, mesmo para Ramos, os acontecimentos só aos poucos vão se revelando e aniquilando teses anteriores, construídas com menos informações. É o que se observa com relação às hipóteses sobre o passado de Salim (o herdeiro de Furtado). Num primeiro momento (p. 396) o narrador nos revela o detetive querendo estabelecer como Salim entrou em Portugal com Mara, sua mãe, após seu nascimento. Depois, no entanto, com base em novas informações, ele postula que o garoto, na realidade, não era filho de Mara, mas de Rita e que havia nascido em Portugal (p. 458). Em ambos os momentos, o leitor encontra-se bastante próximo do detetive, compartilhando suas dúvidas e angústias, dividindo os problemas da investigação, suas projeções e hipóteses. O leitor segue-o tão de perto que até mesmo os processos mentais que levam o investigador às descobertas lhe são expostos, embora isso não signifique que ele consiga, realmente, acompanhá-los, como se vê abaixo:

Amarante, Mesão Frio, Lixa, Régua, Lamego e Marco de Canaveses. Camilo Castelo Branco. O calor da tarde. [...] Osmar e a ex-mulher Regina. Jaime Ramos fazia associações ridículas para chegar a conclusões igualmente ridículas que o ajudassem a chegar ao Porto. E de repente, [...] Jaime Ramos parou o carro, batendo com a mão direita no volante, murmurando palavrões, procurando o telefone (VIEGAS, 2007, p. 433).

Esse trecho traz as associações que Ramos faz mentalmente, conexões que o narrador chama de “ridículas”, mas que, no entanto, conduzem-no à descoberta de um dos aspectos mais obscuros do romance: a paternidade de Salim. Note-se que o leitor acompanha o processo do pensamento desorganizado do detetive que remete a cidades do norte de Portugal (Amarante, Mesão Frio, Lixa, Régua, Lamego e Marco de Canavezes), passando pela referência a Camilo Castelo Branco, autor português que morou nessa região, na qual muitas das suas narrativas têm lugar; o calor é associado, provavelmente, ao Brasil e, mais especificamente, a Manaus, que o remete a Osmar (delegado brasileiro que o ajuda nas investigações) e à relação extraconjugal dele com Regina. Tudo isso somado, ao que parece, leva-o a pensar no relacionamento entre Rita, Portocarrero e Furtado e a descobrir a sua dinâmica, que lembra um romance de Camilo Castelo Branco. Aqui, a “glória” da solução do caso ainda cabe ao detetive, embora o leitor acompanhe os seus pensamentos.

Estabelece-se, entretanto, uma diferenciação que é importante ressaltar: ao mostrar o processo de construção da história do crime e suas adjacências, com as hipóteses, os questionamentos, as dúvidas do inspetor, o romance de Viegas acaba por revelar um investigador que é essencialmente diverso do protótipo do detetive clássico do qual Sherlock Holmes é, possivelmente, o maior exemplo. Isso porque, nas narrativas policiais tradicionais, segundo nota Martin Cerezo (2005, p. 367), o herói é uma espécie de super-homem, inteligente, astuto, honrado. Esses personagens são, portanto, infalíveis e sobre-humanos, gênios acima dos outros homens; o protagonista de *Longe de Manaus*, por outro lado, configura-se como um indivíduo relativamente normal, do tipo que se pode encontrar nas ruas, que comete erros e tem medo⁵. É justamente o fato de Ramos não ser um “super-homem” que favorece a intrusão da sua subjetividade, pois lhe possibilita a falha, a criação de hipóteses que não se confirmam, mas que são apresentadas ao leitor. Os investigadores clássicos, como Holmes, Poirot ou Dupin, não nos fornecem suas hipóteses, apenas suas conclusões, ao final da história.

Aliás, até mesmo na quantidade de informações de que dispõe, o investigador de Viegas situa-se um degrau abaixo do detetive clássico, pois se este possui tanta, ou

⁵Em certa medida, portanto, aproxima-se dos detetives noir cujo protótipo é uma espécie de anti-herói.

mais, informação do que o narrador, e, conseqüentemente, do que o leitor, Ramos está em déficit porque o modo de apresentação do romance antecipa algumas suspeitas e indícios (representados pela cena em Luanda e pela do assassino de Furtado em Macapá, nos dois primeiros capítulos) que o detetive vai ter que ir construindo com o tempo, pondo tanto o narrador como o leitor em vantagem em relação ao inspetor. Essa vantagem, entretanto, é, mais uma vez, contrapesada por procedimentos que levam à desorientação – ou a um jogo com a atenção – do leitor.

Nesse sentido, é fundamental, no texto de Viegas, o trabalho com as noções de tempo e espaço: “Há um vento daqueles, carregado de poeira, quente, tenso. Nada que a noite não desfaça à medida que as luzes dos carros desaparecem [...] 26 de maio de 1973, a Ilha de Luanda está às escuras [...] É uma quinta-feira [...] ilha é uma restinga cinzenta [...]. E há um silêncio de mar à volta [...]” (VIEGAS, 2007, p. 7). Observa-se, aqui, o parágrafo inicial do romance, com a narração de uma cena em Luanda, em 1973. É de destacar, no entanto, que a narrativa se constrói, basicamente, por meio de verbos que nos remetem a um tempo presente. Em contraposição, o segundo capítulo, assim como outros que o seguem, apresenta, de modo geral, uma narrativa que transcorre no ano de 2004. Essa coexistência de dois momentos que, do ponto de vista da narração, se colocam como presente vai ao encontro do que diz Martins (2006): “Não há só um presente, uma só actualidade (que seria grosso modo o tempo pós-crime) mas sim diferentes actualidades, diferentes projecções de momentos actuais”, o que faz com que o leitor esteja continuamente ocupado em contextualizar os dados e os acontecimentos, distraíndo-o da busca pelo assassino.

Sintomático desse recurso é o modo como surge o “capítulo 12”, após Ramos e Isaltino terem ido ao encontro do corpo de Furtado e terem realizado as primeiras inquirições. Isso porque, em outro contexto, o brasileiro, Furtado ressurgue numa narrativa que parece se passar num momento próximo àquela que acompanhávamos, mas que, no entanto, deveria ser anterior, pois, nela, Furtado ainda está vivo. Cria-se, desse modo, certo estranhamento e o leitor é levado a projetar explicações para a presença desse personagem na narrativa, sendo a mais simples a que determina que aquela cena precede o momento em que Furtado é encontrado morto no Porto. Outra possibilidade seria a de que o corpo encontrado não era de Furtado e que ele estava agora no Brasil, ou ainda a de que alguém estava se passando por ele. Descobre-se,

posteriormente, ser esta última alternativa a verdadeira, e, portanto, essa aparição de Furtado no Brasil é contígua ou paralela às investigações realizadas por Ramos. Contribuem, também, para esse efeito de desorientação as constantes mudanças espaciais. Para se ter uma ideia, os três primeiros capítulos do texto de Viegas se passam em três diferentes continentes: o primeiro na África, em Angola; o segundo, na América, Brasil; e o terceiro na Europa, Portugal. Assim como as “múltiplas atualidades”, essas deslocações exigem do leitor um trabalho ativo de “relocalização” (MARTINS, 2006).

Esses recursos, portanto, tornam a leitura mais complexa por meio de um processo de difusão espaço-temporal. Em termos de narração, tal estratégia se articula com a multiplicidade de pontos de vista, recurso que acaba abrindo caminho para o surgimento de vozes que parecem se revestir de autonomia frente àquela voz quase onisciente a que nos referimos anteriormente. Tendo em vista o estatuto que o narrador impessoal assume, apenas em poucos momentos do romance podemos dizer que há, realmente, uma voz que concorra com a dele. Esses casos, salvo engano, estão vinculados a situações em que a narração parece fugir do seu controle:

[...] Foda. A vida é foda. [...] Meus namorados andaram em acampamentos de faculdade ao lado dos sem-terra e quebraram vidros de vitrine em passeata, fumaram baseado em casa, [...], discutiram política e eram inteligentes, [...] mas eu não quis um namorado inteligente, tal como não quis um namorado bovino, rico, gordo (VIEGAS, 2007, p. 344-345).

Esse fragmento em primeira pessoa traz à tona a consciência de Daniela. Trata-se de uma imersão nos pensamentos do personagem que substitui a voz do narrador. Ele, portanto, não se afigura mais como um intermediário entre a subjetividade da personagem e o leitor. Pode-se compreender esse recurso como muito próximo ao “monólogo interior”, entendido como um submergir nos processos mentais do personagem (LEITE, 2002, p. 67-68), diferenciando-se da “análise mental” porque não há uma ingerência do narrador no sentido de comentar a subjetividade de Daniela, e do “fluxo de consciência” porque se presencia um discurso relativamente bem encadeado e coerente. Esse recurso ocupa boa parte do capítulo 54 e se configura como uma espécie de revisão ou reavaliação de sua vida amorosa.

Uma das consequências da multiplicação dos pontos de vista e do questionamento da possibilidade de uma perspectiva totalizadora é o confronto entre discursos que repercutem visões e interesses particulares. O exemplo mais dramático dessa problemática no romance de Viegas talvez seja aquele que revela como a atuação da polícia coincide com os interesses daqueles que detêm o poder econômico e social e que se utilizam da polícia como uma extensão e um instrumento de perpetuação de sua vontade e poder:

Essas mulheres eram prostitutas de Manaus e foram contratadas para uma viagem de barco com alguns convidados que estavam de visita. Deputados, médicos, uma convenção sobre o futuro da Amazônia. Algumas dessas garotas estão marcadas a golpes de faca. [...] A tragédia é que o barco veio recolhê-las, um desses barcos de porte médio, naufragou durante a madrugada, era muita gente. O barco dos convidados tinha partido e não voltou atrás. Elas não sabiam nadar e morreram.

– Naufragou?

– É o que ficará escrito.

– Mas não foi isso que aconteceu?

– Provavelmente não. [...] (VIEGAS, 2007, p. 283-284).

A narrativa, ao focalizar os assassinatos na Amazônia, vai fundo nos problemas e idiosincrasias brasileiros. Paradigmático, nesse sentido, é o retrato da barbárie e da crueldade de uma sociedade que se constrói sobre uma desigualdade social alarmante, que se funda na exploração da miséria e dos miseráveis. Diminuídas enquanto sujeitos, transformadas em objetos compráveis, essas garotas nem sequer direito à memória têm, uma vez que as suas histórias são escamoteadas, negligenciadas. A desigualdade dessa “justiça” que ignora os mais necessitados e está sempre favorecendo os poderosos é o cerne da história dessas garotas que vão para um cruzeiro com gente rica e, depois, aparecem mortas. A polícia sabe exatamente o que ocorreu: alguém fotografou algo que não deveria. Essas garotas se transformam em memórias permanentes das ações que se passaram no barco e, mais importante, carregam consigo uma memória concreta, comprovável, a fotografia, cujo rastro deve ser eliminado.

A existência das duas versões narradas por Osmar, por um lado, a oficial, não verdadeira, mas desenhada para agradar os ricos; e, por outro, a “fílmica”, muito mais próxima do que realmente aconteceu, põe em xeque o próprio discurso policial, deslegitimando-o, justamente por revelá-lo falso, parcial, interessado. Trata-se de mais

um recurso cujo propósito é tornar a narrativa ambivalente, no sentido de que ela se investe, ou melhor, investe os discursos que mobiliza e que a constroem, de uma perspectiva crítica.

Se, como dissemos anteriormente, a proximidade do narrador em relação aos personagens tornava, do ponto de vista de sua veracidade, a narrativa duvidosa, difusa, o questionamento dos discursos que conformam o romance, em especial, o da polícia e, conseqüentemente, o do detetive, tendem também a desestabilizar as informações e os relatos aí presentes. Nesse sentido, a primazia que a perspectiva de Ramos tem, como meio de narração, colabora para a desestabilização do conceito de verdade na narrativa, uma vez que a voz da polícia, enquanto instituição cujo trabalho diz respeito à aplicação e cumprimento da lei, é minada. Em certo sentido, portanto, instaura-se um sentimento de descrédito, de incredulidade e de ceticismo no âmago do romance que se refere à desconfiança com que todos os discursos são tratados, incluído, aqui, o do próprio narrador que, em certos momentos do romance, coloca em foco a sua própria narrativa, bem como os discursos que a compõem, de modo a relativizá-la:

E um silêncio de mar. Mais tarde, quando alguém tentar reconstituir esta noite, falará de um silêncio de mar; há outros pormenores, outras formas, outros movimentos na noite [...] mas o silêncio do mar é a nota dominante e a mais estranha. Como se num relatório sobre as condições meteorológicas da ilha de Luanda [...] aparecesse de repente, ao lado da pressão atmosférica, esse dado inútil: um silêncio de mar.
É certo que ninguém escreverá esse relatório, [...] (VIEGAS, 2007, p. 7-8).

Insinua-se acima um princípio de diferenciação entre o discurso romanesco e o investigativo que tem seu centro na questão do “silêncio de mar”, uma caracterização dessa noite que remete a um discurso literário, mais propriamente do que a um registro policial, geralmente relacionado com descrições mais sóbrias e precisas. Entretanto, a voz narrativa antecipa que esse elemento literário constará do relatório da investigação, junto com os elementos, digamos, empíricos, científicos, como as condições meteorológicas. Estabelece-se, dessa maneira, uma tensão entre esse “dado inútil” e, em certo sentido, deslocado, e a rotina do discurso institucional ou, em outras palavras, entre a exigência de precisão documental e de comprovação da narrativa oficial e a liberdade expressiva indicada na expressão “silêncio de mar”.

A literariedade do texto é ainda ressaltada pela presença da ironia na passagem em que o narrador afirma que esse relatório não será escrito, justamente porque, embora segundo um modelo peculiar, a própria voz narrativa acaba por fazê-lo, ou seja, ao mesmo tempo que nega a existência futura do relatório, ele vai construindo-o ao descrever os fatos que se passaram naquela noite. Nota-se, portanto, a construção de um relato em que não há uma hierarquização entre elementos úteis e inúteis, pois todos eles, de uma maneira ou de outra, contribuem para a narração.

O constante questionamento das perspectivas segundo as quais a narrativa é contada leva à consideração da ideia de que o romance, e, em certo sentido, o mundo, é um grande emaranhado de histórias e que o que as diferencia é o modo como são organizadas, seja de maneira científica, prezando a lógica, a precisão, e a testabilidade do que é afirmado; seja de forma mais romanesca, com destaque para a história em si; seja de acordo com outros paradigmas. O problema, então, passa a ser a credibilidade dessas histórias e daqueles que as contam, questão importante, entre outras, no relacionamento entre o detetive Ramos e o delegado Osmar:

- Como posso confiar em si?
- Acreditando no que estou lhe dizendo. Se acredita nessas histórias, tem de acreditar nas outras, quando estamos trabalhando. É uma equação matemática, se quiser. Se esta proposição está correta, então a outra também está, porque um dos termos é idêntico, os outros são incógnitas, podem variar conforme a hora do dia, mas o resultado é o mesmo. (VIEGAS, 2007, p. 315).

A explicação de Osmar a Ramos lembra a relação entre o leitor e as obras literárias, em que aquele, em maior ou menor grau, é confrontado com um discurso que se propõe a acompanhar com alguma benevolência, aceitando as regras que regem aquele universo que a ele vai sendo apresentado, dançando conforme a música, e tentando retirar sentido dele. Em outros termos, o pedido do delegado ao seu companheiro policial alicerça-se sobre um paradoxo que, em certa medida, consiste em um microcosmo daquele sobre o qual o próprio romance de Viegas se estrutura: apresenta-se uma narrativa que prima por um processo de desestabilização e questionamento dos mais variados discursos, em especial, daqueles que a compõem. Essa contestação está presente no descrédito em que recaem os relatos dos personagens e aqueles que se dão, pela voz do narrador, apontando como eles estão contaminados por uma percepção extremamente individual e são leituras dos fatos. O

próprio caráter totalizante, tipicamente associado ao narrador observador clássico, é constantemente posto em xeque, seja pelo processo de perspectivação, seja por aqueles instantes em que a narrativa parece fugir de seu controle.

Há que ressaltar, ainda, o modo como *Longe de Manaus* está constantemente manipulando as informações a fim de chegar a resultados determinados, em especial no que se refere a não permitir que o leitor resolva o enigma antes que o detetive. Esse aspecto do romance, quando identificado, leva também o leitor a duvidar constantemente dos caminhos que a obra lhe propõe e das informações que lhe oferece, entendendo, portanto, que, como quer Tacca (1983, p. 62), “[...] a metade do milagre consiste em sabê-lo, a outra metade em dizê-lo”, ou seja, que ele está sendo manipulado.

REFERÊNCIAS

- FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção. *Revista USP*, v. 1, n. 53, p. 166-182, mar./mai. 2002.
- GONÇALVES FILHO, Antonio. Viegas, o policial como ideal filosófico. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1 nov. 2007. Caderno 2, p. D11.
- JAMES, P. D. *Segredos do romance policial*. São Paulo: Três Estrelas, 2012.
- LEITE, L. C. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2002.
- MARTIN CERREZO, I. La evolución del detective en el género policíaco. *Tonos*, v.10, p. 362-384, 2005.
- MARTINS, A. *Longe de Manaus de Francisco José Viegas. Ciberdúvidas da Língua Portuguesa*, 2006. Disponível em: <<http://www.ciberduvidas.com/textos/lusofonias/10583>>. Acesso 28 fev. 2013.
- TACCA, O. *As vozes do romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.
- VIEGAS, F. J. *Longe de Manaus*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2007.

Recebido em: 11/12/2017

Aceito em: 24/05/2018