

O Ídolo à luz das novelas policiais de Fernando Pessoa

[*O Ídolo* in the light of Fernando Pessoa's detective fiction]

Marcelo Schincariol*

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Cinema, Pedro Varela, *O Ídolo*, Ficção Policial, Novelas Policiárias, Literatura Portuguesa.

Resumo

O objetivo mais amplo deste artigo é oferecer uma possível resposta para a aparente ausência de marcas de autoria em argumentos para filmes escritos por Fernando Pessoa. Tendo como foco “Note for a thriller, or film”, adaptado por Pedro Varela em *O Ídolo*, curta-metragem de 2021, apresento uma análise em que argumentos cinematográficos e versão realizada são abordados a partir de um diálogo com a ficção policial teorizada e praticada por Pessoa.

Keywords

Fernando Pessoa, Cinema, Pedro Varela, *O Ídolo*, Crime Fiction, *Novelas policiais*, Portuguese Literature.

Abstract

The broader goal of this article is to offer a possible answer to the apparent absence of authorship marks in scripts for films written by Fernando Pessoa. Focusing on “Note for a thriller, or film”, adapted by director Pedro Varela in *O Ídolo*, a 2021 short film, I present an analysis in which scripts and realized version are approached in dialogue with the detective fiction theorized and practiced by Fernando Pessoa.

* University of Colorado em Boulder, departamento de espanhol e português.

É por isso que as críticas e até as grandes críticas literárias e artísticas têm dado tão más provas no descobrimento e compreensão dos homens de gênio nas letras e nas artes. O crítico compara entre si as coisas que há; o gênio, porém, traz o que não há.

“O caso Vargas” (PESSOA, [2008] 2014: [119] 111)

Sobre as marcas de autoria nos argumentos para filmes de Fernando Pessoa

Como explica Marcelo Cordeiro de Mello, o curta-metragem *O Ídolo*, filmado em seis dias com câmeras de telefone celular e patrocinado por uma companhia que produz tais aparelhos, foi lançado em 2021 e anunciado como “o primeiro filme de Fernando Pessoa” (MELLO, 2021b: 180). Tal definição, propositada e estrategicamente ambígua, eficiente para atrair a atenção do grande público e dos clientes ou futuros clientes da companhia de telefonia, não pode ou deve ser lida em um sentido literal. Deve-se, sim, atentar que o curta escrito e dirigido por Pedro Varela a partir de um dos argumentos para filmes de Fernando Pessoa foi, na verdade, escrito – e em certo sentido dirigido – a (pelo menos) quatro mãos, como acontece, aliás, em diferentes proporções, com a adaptação de qualquer obra (literária) para o cinema. Num certo sentido, como grande parte da obra editada do próprio Fernando Pessoa.

É preciso ressaltar que não há qualquer tom de crítica nessa observação. Tampouco percebo como problemático o realizador ter lido o argumento pessoano a partir do seu conhecimento da obra do autor; isso passa por uma dimensão extremamente pessoal, como não poderia deixar de ser. Nos limites deste artigo, mais produtivo do que reconhecer o entusiasmo e a responsabilidade envolvidos na “possibilidade de ‘bater bola’” com Pessoa, como o faz Varela (*apud* MELLO, 2021a: 105), é questionar que Pessoa foi esse o do realizador.

É, no entanto, o próprio Varela quem insiste na possibilidade de ser fiel, de alguma forma, ao argumento em que se baseia *O Ídolo*: “Fazer justiça ao que Pessoa teria na sua intenção original, foi o meu único objetivo” (*apud* MELLO, 2021b: 201).

Ora, questiono-me se uma outra afirmação do realizador, em tom categórico, não pode surpreender, tendo em conta que, pelos documentos de que dispomos até o momento e pela diversidade dos “formatos” dos argumentos para cinema de Fernando Pessoa – num sentido experimental do termo –, é possível cogitar que nem mesmo Pessoa teria tido uma resposta tão certa: “Eu mostrei a eles e eles ficaram todos felizes porque estavam com muito medo de que o Fernando Pessoa fosse atrair uma narrativa lenta, contemplativa, profundamente profunda. *Eu sabia bem qual era o cinema [...] que Pessoa estava a descrever para a Ecce Film*” (*apud* MELLO, 2021b: 190; *itálicos meus*).¹

¹ ECCE FILM é o nome de uma possível produtora cinematográfica concebida por Pessoa, para a qual, além de ter feito esboços de logotipo, o autor havia determinado um endereço exato. Segundo Patrício

Como quem talvez pretendesse relativizar a autoria do curta-metragem, Marcelo Cordeiro de Mello observa que:

O Ídolo é um thriller policiaisco que, embora se mantenha fiel ao espírito do texto pessoano, ao desenvolver a ideia embrionária deixada no argumento, precisou recorrer a boa dose de invenção, o que em alguns casos significou contradizer o argumento para melhor conformá-lo à sua essência, afinando-o também ao estilo criativo do próprio Varela.

(MELLO, 2021b: 180)

São várias as questões levantadas por essas considerações: “policialesco” definiria somente *O Ídolo*, ou também “Note for a thriller, or film”, argumento em que o curta se baseia? Deve-se, aqui, atentar que nem todo “thriller” é necessariamente um híbrido do gênero policial. O que significaria, em termos mais concretos, “espírito do texto pessoano”? Que particularidades – ou limitações – do argumento em questão teriam tornado necessário que se recorresse a “boa dose de invenção”? Nesse sentido, de que fontes ou referências viria a inventividade de Varela ao preencher as supostas lacunas do argumento original? Mais ainda, e englobando todas essas questões, como seria possível contradizer um argumento criado por determinado autor para melhor conformá-lo à essência de um filme – que, como vimos há pouco, pretende ser fiel à ideia original desse autor – e ao mesmo tempo afiná-lo ao estilo criativo de um diretor que pretendesse adaptá-lo? Temos aqui algumas questões que nortearão a discussão que se segue.

Não pretendo, com isso, questionar o valor ou a pertinência das observações que acabamos de acompanhar. Deve-se mencionar, aliás, que Mello dedicou anos ao estudo dos argumentos para filmes de Pessoa, tendo a oportunidade de entrevistar Pedro Varela e, com isso, acessar detalhes ou nuances de sentido que nem sempre se traduzem na transcrição de uma entrevista. Assumindo estrategicamente uma posição mais distanciada, atento à tensão entre respeitar e alterar o argumento de Pessoa, tensão essa que também transparece na dificuldade em tratá-lo de forma mais objetiva ou assertiva, dificuldade que é suavizada, como procurarei mostrar, quando se atenta para a estética com a qual os argumentos pessoanos dialogam, e a partir qual ganham (um novo) sentido.

Ao se acompanhar o processo de adaptação envolvido na realização de *O Ídolo*, tendo como principal referência a entrevista concedida por Varela a Mello, percebe-se, da parte de ambos, uma intenção, consciente ou não, de promover fluência entre o curta-metragem – e, num outro nível, o argumento original – e a vida e a obra de Fernando Pessoa. É o que se verifica, por exemplo, nas seguintes passagens, que, apesar de constituírem um conjunto um tanto extenso, são de leitura imprescindível para que o presente artigo se desenvolva com mais clareza.

FERRARI e Claudia J FISCHER, não se sabe se a ECCE FILM envolveria, necessariamente, a produção, a distribuição e a exibição de filmes (2011: 30).

Embora seja um *thriller* – portanto um filme cuja linguagem está bastante distante de cinemas considerados “poéticos”, por exemplo, os de Bergman, Tarkóvski, Antonioni ou Kieslowski – há em *O ídolo* diversos acenos à obra e à vida de Pessoa. O filme se inicia com o traçado da caligrafia da carta de Albert Soares que, numa metáfora visual poética, alude ao sinuoso desenho da estrada de Sintra: o espectador familiarizado com a poesia pessoana pensará imediatamente em Álvaro de Campos “Ao volante do Chevrolet pela estrada de Sintra”. Naturalmente, o nome do personagem Albert Soares – autor da carta – é uma fusão entre os nomes dos heterônimos Alberto Caeiro e Bernardo Soares. O *topos* da escrita epistolar também remete a Pessoa, que não apenas foi autor de uma profícua e interessante correspondência, mas que também fez do tema das cartas um assunto recorrente em sua poesia: “Todas as cartas de amor são ridículas”.

(MELLO, 2021b: 184)

Chama a atenção, logo de cara, o fato de o diretor ter escolhido fazer um filme de época – o que, naturalmente, contrasta com o fato de as filmagens terem sido realizadas com câmeras de telefones celular [*sic*] de última geração: esta tensão entre moderno e arcaico, aliás, é bem pessoana, e aparece, por exemplo, na oposição entre os heterônimos Álvaro de Campos (com suas odes futuristas) e Ricardo Reis (com sua poesia de inspiração romana).

(MELLO, 2021b: 187)

Os escritos de Pessoa para o cinema são praticamente todos calcados na ideia do falso e do fingimento – um dos temas mais importantes e definidores da obra do “poeta fingidor” Fernando Pessoa.

(MELLO, 2021b: 193)

Observa-se que a forma como o espectador interpreta cada personagem vai sofrendo mudanças ao longo do filme, o que remete às metamorfoses pessoanas, tanto nas diferentes maneiras como sua obra foi, é e será lida, quanto no jogo de simulação e despersonalização em que o poeta se transforma em seus heterônimos.

(MELLO, 2021a: 103)

Na altura em que Pessoa concebe seus *thrillers* marítimos, já existem filmes inspirados no acidente do Titanic, em 1912: é o caso de *Atlantic* (1929). Não deixa de ser irônico que, bem mais tarde, em 1997, o filme marítimo *Titanic* seria um dos maiores sucessos de bilheteria da história do cinema – o que mostra que Pessoa teria tido uma intuição correta ao escolher o cenário marítimo para o cinema comercial que idealizou.

(MELLO, 2021a: 104)

Das palavras de Mello podemos passar às de Varela:

O cinema sendo um *media* das histórias, e ele [Pessoa] sendo um homem que criava histórias, ele pensou talvez: “Eu sei fazer isso. Eu posso vir a fazer isso. Eu posso fazer filmes. Eu posso fazer histórias, porque isso é o que eu faço”. Ele criava personagens, não é? Os heterônimos dele não são mais do que dezenas de personagens que ele cria. Nós fazemos isso no roteiro. Você abre o roteiro, você cria personagens, e tem que buscar a voz para cada um deles. Então eu acho que ele se sentiu [...] vocacionado a querer fazer isto

(*apud* MELLO, 2021b: 191)

Podemos certamente ler a frase final de *O ídolo* pelo prisma da poesia pessoana: “Somos todos vítimas de nós mesmos, dos nossos vários eus”. Esse é talvez o mais evidente aceno a Pessoa. (apud MELLO, 2021b: 85)

É preciso atentar que nem todos os elementos identificados como pessoanos nas passagens que acabamos de citar encontram-se em “Note for a thriller, or film”. É o caso, por exemplo, da mencionada carta de Albert Soares e da cidade de Sintra. Quanto aos demais, é necessário questionar se seriam tão claramente identificados como pessoanos caso o argumento em questão não tivesse sido assinado por Pessoa e, num caso ainda mais extremo, se não fosse certo que pertencessem ao espólio do autor.²

O que há, mais do que marcas de autoria evidentes, é um elemento comum: o diálogo com a estética da ficção policial.³ Como será possível acompanhar mais à frente, trata-se, especificamente, da tradição das narrativas detetivescas do tipo enigma ou *whodunit*, comumente associadas à chamada *Golden Age of Detective Fiction* (anos de 1920 e 1930). De modo assumidamente provocador, defendo que os argumentos para filmes escritos por Fernando Pessoa poderiam ter sido escritos – como planos para narrativas policiais / detetivescas – por qualquer autor dessa mesma tradição. E não se dá ao acaso que é com essa mesma tradição que Pessoa dialoga ao escrever suas novelas policiais e ao tecer considerações teóricas sobre o gênero no ensaio *Detective Story*.⁴

² No contexto do presente artigo, sempre que me referir, de modo geral, aos argumentos para cinema escritos por Fernando Pessoa, terei em mente “Note for a thriller, or film”, “Note for a silly thriller. I or for a film” e “Half plan of play or film”, publicados em *Argumentos para Filmes* (PESSOA, 2011). Por meio de esta publicação, pode-se ter acesso aos escritos pessoanos relacionados ao cinema. Além dos próprios argumentos, incluem-se apontamentos críticos e/ou biográficos sobre cinema, projetos em que de alguma forma o cinema está envolvido, além da correspondência em que se faz menção ao cinema. Em anexo, na mesma edição, encontra-se ainda documentação sobre cinema na Biblioteca Particular de Fernando Pessoa, como títulos de livros, artigos e resenhas, filmes anunciados em jornais, e os números da revista *presença* em que Pessoa publicou e em que se faz alguma referência ao cinema.

³ A expressão “ficção policial” traduz normalmente o conceito mais geral de “crime fiction”, gênero em que a figura do detective, ainda que comumente subentendida, nem sempre é primordial, ou mesmo presente. No escopo deste artigo, ao tratarmos da discussão teórica sobre o gênero policial desenvolvida por Fernando Pessoa, “ficção policial” corresponde à noção mais particular de “detective fiction”, rigorosamente utilizada para a ficção policial em que a figura do detetive é central, como é o caso das séries Byng e Quaresma, e também da tradição britânica com a qual Pessoa dialoga.

⁴ Novelas policiais refere-se exclusivamente à literatura policial escrita por Fernando Pessoa, independentemente do detective ou investigador que se tenha em consideração. Como explica Miraglia, a designação “novelas policiais”, ausente dos textos teóricos de Pessoa sobre a ficção policial e que substitui o sintagma “romance policial”, aparece num artigo publicado na revista *Fama*, em março de 1933. Nele, Pessoa traduz assim “detective stories” e com referência a Chersterton (MIRAGLIA, 2018: 411-412). Não faz parte deste artigo uma discussão sobre os subgêneros no universo do que se poderia chamar, em termos mais abrangentes, de gênero policial. Refira-se ainda que nos argumentos para filmes escritos por Pessoa, “thriller” é um termo usado de forma solta e um pouco descompromissada, referindo-se possivelmente aos momentos de tensão ou aos “twists” das narrativas.

Ler os argumentos de Pessoa sem que se os desvincule do seu interesse pelo gênero policial, da literatura que praticou e de suas considerações teóricas sobre o gênero, possibilita que se redimensione a forma como esses argumentos têm sido tratados, apresentando uma hipótese alternativa de leitura. No caso de “Note for a thriller, or film”, permite que se reavalie a forma como este foi adaptado para o cinema por Pedro Varela, com a única intenção de lançar outra luz sobre o trabalho do realizador, do qual já tratou, extensivamente, Marcelo Cordeiro de Mello. Afinal, também é possível uma leitura que parta dos caminhos e das direções apontados pelos próprios argumentos, com o propósito de complementar outras anteriores. Minha intenção é levantar questões de adaptação e execução que os argumentos colocam, tendo em conta que um argumento, ainda que não realizado em sua forma fílmica, pode fornecer indicações precisas e concretas sobre como deve ser lido e/ou adaptado para cinema, como é o caso, inclusive, daquele que deu origem a *O Ídolo*.

Em termos práticos, contextualizar os argumentos para filmes de Fernando Pessoa em meio a sua produção policial significa enfrentar com outros olhos o aspecto traiçoeiramente despojado desses textos, o uso e a manipulação, num sentido experimental do termo, de elementos e procedimentos *hoje* percebidos como meros clichês das narrativas policiais do tipo mistério, e, sobretudo, a aparente e um tanto incômoda ausência de marcas de autoria imediatamente reconhecíveis como pessoas, que talvez justificou, num sentido último, o processo de adaptação realizado por Varela, que fora incumbido de realizar um filme comercialmente viável e que fosse inquestionavelmente identificado como um filme de Fernando Pessoa. A esse respeito, a contextualização a que me refiro possibilita ainda identificar um novo sentido para o termo “comercial”, inevitável quando se trata das referências ao cinema da parte de Pessoa e dos seus projetos envolvendo tal forma de arte.

Por fim, é preciso esclarecer que não pretendo tecer conjecturas sobre as obras cinematográficas que teriam influenciado a escrita dos argumentos para cinema de Pessoa. Tal tarefa, pela dificuldade em ultrapassar o nível das meras especulações, revelaria mais sobre o meu conhecimento de cinema (policial) – incluindo minhas limitações –, que propriamente as referências cinematográficas pessoas.

A dimensão “comercial” em Fernando Pessoa

Não constitui novidade que Fernando Pessoa era um ávido leitor e apreciador de narrativas policiais, particularmente da tradição britânica de narrativas detetivescas do tipo *whodunit*.⁵ Tal preferência implicava, inclusive, reconhecer que a reputação

Além disso, *thriller* (normalmente traduzido como suspense) é um gênero híbrido, que se cruza com vários outros, dentre eles o próprio gênero policial.

⁵ Uma versão mais completa e detalhada das considerações sobre as novelas *policíarias* que se seguem nesta seção encontra-se em SCHINCARIOL (2023b).

do gênero entre os intelectuais não era das melhores.⁶ Muito embora a produção policial seja relativamente menos conhecida ou estudada no conjunto da obra publicada de Pessoa, não se pode afirmar que seu interesse pelo gênero seja periférico. Transcende, como foi apontado, o campo da literatura, verificando-se também na escrita de seus argumentos para cinema.

A produção de narrativas policiais inicia-se na cidade de Durban e tem como investigador o ex-Sargento William Byng, sendo mais tarde transposta para Lisboa, amadurecendo e adquirindo novos contornos, tendo desta vez como protagonista o decifrador de charadas Abílio Quaresma: “Do inglês passou para o português, os trâmites do enredo esbateram-se a favor do raciocínio puro, o seu detetive ganhou vida e densidade. De simples *Detective Stories* passou para *Tales of a Reasoner*, título já revelador do que realmente lhe interessava, e depois às novelas policiais de Quaresma, *Decifrador*” (FREITAS, 2014a: 13).

Ana Maria Freitas chama a atenção para o fato de a primeira referência ao título Quaresma, *Decifrador* encontrar-se num testemunho datável de 1915-1916, onde Pessoa planeja as novelas a publicar (FREITAS, 2014a: 10). Em momento posterior, a autora observa que “A datação possível de esquemas da série Quaresma, *Decifrador* indica [...] os anos de 1913/1914 para início das duas primeiras novelas, anos decisivos na vida de Pessoa” (FREITAS, 2016: 322).

A análise dos documentos a que teve acesso em sua investigação leva Freitas a acreditar que a certa altura a série que tem Byng como detetive e aquela em que a figura central é Quaresma foram trabalhadas em paralelo: “Rapidamente, no entanto, Quaresma se sobrepôs e se tornou a única manifestação da narrativa policial pessoana até a morte do autor, com a exceção de *The Mouth of Hell* [*A Boca do Inferno*], caso de aproveitamento de uma oportunidade editorial que poderia abrir as portas do mercado britânico” (FREITAS, 2016: 322). Freitas chega mesmo a concluir que a transformação de Byng em Quaresma “acompanha a aproximação de toda a obra à língua e cultura portuguesas”, constituindo, em sentido último, uma tentativa de desenvolver “um gênero subdesenvolvido no panorama literário nacional”, cabendo às novelas policiais “ocupar o lugar de uma literatura popular superior” (FREITAS, 2016: 322). Quaresma seria “a versão pessoana do gênero policial, por sua vez superior em complexidade e amplitude de sentidos a todo o policial até então criado” (FREITAS, 2016: 322).

⁶ “Um dos poucos divertimentos intelectuais que ainda restam ao que ainda resta de intelectual na humanidade é a leitura de romances policiais. Entre o número áureo e reduzido das horas felizes que a Vida deixa que eu passe, conto por do melhor ano aquelas em que a leitura de Conan Doyle ou de Arthur Morrison me pega na consciência ao colo. | Um dos volumes de um destes autores, um cigarro de 45 ao pacote, a ideia de uma chávena de café – Trindade cujo ser-uma é o conjugar a felicidade para mim – resume-se nisto a minha felicidade. Será pouco para tanto, é verdade. É que não pode aspirar a muito mais uma criatura com sentimentos intelectuais e estéticos no meio português actual. | Talvez seja para os senhores como que causa de pasmo, não o eu ter estes por meus autores predilectos e de quarto de cama, mas o eu confessar que assim os tenho” (PESSOA, 1966: 62; BNP/E3, 20-49).

O interesse de Pessoa em criar um tipo de narrativa policial comercial ou popular viria a conduzir o projeto cinematográfico. Como penso, a mesma intenção de produzir uma “literatura popular superior”, ou melhor, uma “versão pessoana do gênero policial”, “superior em complexidade e amplitude de sentidos a todo policial até então criado”, reconhece-se nos argumentos cinematográficos escritos pelo autor, ainda que isso implique a ressignificação do termo “comercial”. É importante notar, nesse sentido, que o interesse de Pessoa no mercado britânico não se limitava a *The Mouth of Hell*. Chegou a planejar, por exemplo, publicar suas novelas policiais na *Strand Magazine*.⁷

Tendo em conta os argumentos para cinema de que tratamos neste artigo, essa intenção comercial pode ser entendida como uma tentativa de criar um produto de consumo superior que, ao contrário de render-se às tendências ou exigências do mercado, pudesse desafiá-las, ou seja, questionar, a um só tempo, mercado, gosto popular e tradição do gênero policial na literatura como no cinema – e, num sentido mais amplo, as próprias linguagens literária e cinematográfica. Trata-se de uma postura que se deixa entrever, por exemplo, nos seguintes comentários de Patricio Ferrari e Claudia Fischer:

O ataque ao cinema de consumo rápido – considerado uma fábrica de simulacros de beleza, mecanicamente reproduzidos e condenados a ser uma mera passagem meteórica pela memória da humanidade – reaparece noutro fragmento de *Erostratus*, onde é mais uma vez reiterada a vaidade dos seus produtos e, como tal, a impossibilidade de ascenderem a um estatuto de arte.

(FERRARI e FISCHER, 2011: 21)

O que dizer sobre como esse ataque ao cinema de consumo rápido se traduziria nos argumentos de Pessoa, e, nesse sentido, como deveria conduzir sua leitura e/ou sua adaptação? Trata-se de questões cuja resposta possível, como procurarei mostrar, reside no confronto entre o sentido de “comercial” segundo Varela em sua empreitada financiada por uma empresa de telefonia e aquele que se entrevê na relação de Pessoa com o gênero policial.

A dimensão provocadora do cinema concebido por Pessoa é reconhecida por Mello na passagem abaixo, na qual ela é justificada pela intenção de levar o espectador ao mais alto grau de compreensão dos filmes:

O cinema imaginado por Pessoa provocaria e atiçaria o espectador, procurando levá-lo ao mais elevado grau de compreensão da obra. No enredo embaralhado, a *reductio ad absurdum* da trama acena constantemente com a ideia de que o cinema é ilusão – ponto de vista que Pessoa desenvolveu em *Erostratus*, ao mesmo tempo em que concebia o argumento que se tornaria *O ídolo*. Há inclusive fragmentos de *Erostratus* que utilizam o mesmo suporte (papel e tinta) em que foram escritos

⁷ Os planos do autor não se restringiam à *Strand Magazine*: “Pessoa planeou publicar as novelas policiais em livros ou livrinhos separados, de diversos tamanhos, e a preços correspondentemente diversos, acrescentando, noutro apontamento, *one per month*” (apud FREITAS, 2014a: 10).

os argumentos: um indício que confirma sua relação. É impossível não lembrar também do ensaio que classifica os leitores de acordo com sua capacidade de entendimento. Embora Pedro Varela desconheça a tentativa de Pessoa de criar essas categorizações sobre a compreensão de histórias policiais, o fato é que o diretor soube reproduzir o ponto de vista de Pessoa que está cristalizado nos argumentos dos *thrillers*. Sua proposta era fazer filmes com histórias complexas e confusas, que estimulassem a inteligência do espectador. Fugindo à ideia do cinema comercial visto como mera alienação desatenta, Pessoa ia na contramão, procurando extrair do espectador o máximo de sua atenção. É instigante ver até que ponto Pedro Varela foi capaz de fazer justiça ao texto pessoano.

(MELLO, 2021b: 194)

Pedro Varela faz justiça à proposta cinematográfica de Fernando Pessoa, que também era guiada pelo “prazer de fazer o espectador pensar” – na contramão da ideia de um cinema alienante e idiotizante.

(MELLO, 2021b: 195)

Concordo com Mello quanto à hipótese de o cinema imaginado por Pessoa explorar a ideia de que tal forma de arte é uma ilusão; no sentido, porém, de que os argumentos de Pessoa sugerem uma adaptação fílmica em que os procedimentos responsáveis pela impressão de “realidade” são expostos, como que desmascarados, aos olhos do espectador, numa espécie de revelação final em que aquilo a que se acabou de assistir é posto em xeque. Quando encarados no contexto da poética do gênero policial, os termos “embaralhado”, “complexas” e “confusas” revelam a forma como Mello percebe procedimentos que, na verdade, dizem respeito ao modo como se exploram e se manipulam os mecanismos da suspeita nas narrativas policiais, o que, a julgar pelos argumentos para cinema considerados neste artigo, Pessoa faz com extrema clareza e precisão. Como penso, a noção de “comercial” em Fernando Pessoa não se esclarece pela dicotomia entre filmes que fazem pensar e filmes que não o fazem. A questão para a qual tentarei oferecer uma possível resposta é a seguinte: por meio de que mecanismos, exatamente, o cinema de Pessoa quer fazer pensar, para além da suposta intenção de “confundir” o espectador?

A partir daqui, exploraremos o diálogo entre as novelas *policíarias* e o modo de ser da ficção policial. Trata-se de um passo essencial para tornar mais clara a relação entre os projetos literário e cinematográfico de Pessoa que envolvem o gênero policial e, a partir daí, apresentar uma leitura dos argumentos para cinema escritos por Pessoa, bem como uma análise das soluções propostas por Varela em *O Ídolo*.

As novelas *policíarias* e o modo de ser da ficção policial

Em seu estudo intitulado *The Reader and the Detective Story*, George N. Dove atenta para aquele que acredita ser um consenso entre críticos do passado e do presente quanto às quatro qualidades que separam as “detective stories” de outros gêneros de ficção populares: seu aspecto transitório, ou seja, a ausência de objetivos ou propósitos de longo alcance; seu caráter fundamentalmente intelectual; sua dimensão

recreativa⁸, destinada principalmente a relaxar o leitor; e o fato de constituírem uma forma literária disciplinada e delimitada (DOVE, 1997: 2).⁹ Este último elemento diferenciador justificaria, como penso, a própria preocupação de Pessoa em escrever *Detective Story*, ensaio fragmentário e incompleto sobre a (sua) poética do gênero policial – escrito entre 1905-1906 e os anos de 1920,¹⁰ década esta de que datariam os argumentos para cinema escritos em inglês e que revelam uma conexão mais direta com o gênero policial. Mais que isso, essa mesma forma disciplinada e delimitada explicaria sua intenção de testar, na literatura como no cinema, os limites de regras já estabelecidas ou em vias de o ser. Em *Detective Story*, Pessoa define a história policial como um exercício fundamentalmente intelectual centrado nos raciocínios do investigador-decifrador; diferente, portanto, de uma história de mistério, exercício de imaginação. Lidos a partir do referido ensaio, os argumentos para filmes escritos por Pessoa levam-nos a questionar como esse exercício intelectual poderia ser transposto para a linguagem do cinema.

Ainda quanto aos elementos distintivos das “detectives stories”, Dove explica que o aparente paradoxo entre ler por diversão e por estimulação intelectual é resolvido pela limitada estrutura do gênero policial, que confere interesse ao jogo ao impor regras a ele.¹¹

O crítico tem como foco as narrativas policiais e o seu próprio “modo de ser”, argumentando que é a “detective formula”, que caracteriza o gênero policial – referindo-se à tradição britânica do romance-enigma, como à americana do *hard-boiled* –, que prevê e estabelece as regras do jogo a ser jogado pelo leitor; ainda que observe que a leitura de narrativas policiais possa produzir leitores de policiais mais

⁸ Dove observa que essa questão deve ser tratada com considerável reserva, sendo que alguns críticos questionam a primazia do caráter recreativo, como também o escopo delimitado desse gênero de ficção (DOVE, 1997: 5).

⁹ Uma versão mais completa e detalhada das considerações sobre as novelas policiais que se seguem nesta seção, encontra-se em SCHINCARIOL (2023b).

¹⁰ Quanto a *Detective Story*, é preciso observar que Gianluca Miraglia propõe uma edição filológica de “Essay on Detective Literature” e “The Detective Story” como conjuntos de fragmentos separados e com datas distintas, por volta de 1906 e fim da década de 1920, respectivamente (ver MIRAGLIA, 2018).

¹¹ Ao fazê-lo, o crítico dialoga com autores como Willard Huntington Wright – verdadeiro nome de S. S. Van Dine –, para quem, em “The great detective stories”, a “detective story” não é ficção no sentido convencional do termo, mas um estendido e complicado quebra-cabeça; ao passo que discorda de John Dickson Carr, que em “The grandest game in the world” concebe as narrativas do gênero como um duelo entre autor e leitor (*apud* DOVE, 1997: 3-4). Para DOVE, trata-se de um pacto e não exatamente de uma competição, pacto este que acredita ser subjacente à “detection formula”, governando o que o leitor pode esperar de uma narrativa: “The role of the reader is both recreational and intellectual; the reader voluntarily accepts the limits (agrees to the rules), in order to permit the game to be played” (1997: 3-4). Em termos mais amplos, Dove acredita que o que de fato confere um caráter único à “detection formula” não reside primeiramente no texto, mas no modo como a “detective story” é lida.

experientes, que passam a ler tais narrativas com certos pressupostos e expectativas.¹² Questionamo-nos, então, em que medida os argumentos de Pessoa pressuporiam – na sua “economia”, no modo como deveriam ou poderiam ser lidos ou adaptados para o cinema – essas mesmas “regras do jogo a ser jogado”, mas desta vez pelo espectador.

Ao tratar de *O Ídolo*, Mello analisa a forma como, no curta-metragem de Varela, o tema do jogo é explorado. São duas as suas principais referências teóricas, o ensaio *Homo Ludens* (1938), de Johan Huizinga, e o estudo *Plasticidades poéticas, escrituras picturais* (2016), de Yara Silva. Baseando-se nesses autores, Mello apresenta a seguinte definição de jogo:

O jogo é uma competição, definida por regras, que pode assumir a forma mais drástica de uma luta ou um combate. Por outro lado, o jogo é movido pela imaginação e a procura da diversão, ou seja, pelo impulso lúdico que seduz a mente humana desde a infância. Frequentemente, o jogo se orienta por regras que incorporam estruturas matemáticas e que recorrem a procedimentos como a permutação, isto é, a combinação entre elementos – e que pode também (como lembra Huizinga) criar uma condição de aleatoriedade, por exemplo, por meio de um lance de dados. Embora muitas vezes o jogo se apresente como um simples passatempo, a sociedade também o enxerga como algo perigoso, que pode levar ao vício e à perdição.

(MELLO, 2021a: 100)

Tal definição permite que Mello, explorando a polissemia do termo, trate dos elementos do jogo em *O Ídolo*, no plano da forma como do conteúdo, aprofundando o diálogo “que a criação cinematográfica pessoana estabelece com alguns filmes da história do cinema – o que pode ser lido sob a ótica do jogo interartístico”. E também:

[...] o jogo intertextual que *O ídolo* estabelece com os outros textos cinematográficos deixados por Pessoa. Em suma, a proposta aqui é identificar como aspectos lúdicos estruturam tanto o texto fílmico de Pessoa quanto o *thriller* de Varela e, a partir daí, explorar a ideia de jogo intertextual, propondo relações com outras obras, tanto de Pessoa quanto de outros autores.

(MELLO, 2021a: 100)

Seguindo um caminho paralelo ao percorrido por Mello, proponho que se explore uma camada que as considerações do crítico deixam entrever, a qual se mostra mais visível quando se esclarece o conceito de jogo¹³ que perpassa a argumentação de

¹² O próprio DOVE esclarece a noção de leitor que norteia o seu estudo: “Unless otherwise indicated, reader refers to the veteran reader of detective fiction, who has sufficient experience in literary detection to be guided by the special qualities of the genre, such as its conventionality or its absolute dependence upon solution” (1997: 10).

¹³ Dove explica que, assim como ele, Gadamer usa o termo “‘play’ almost interchangeably with ‘game’, with the exception that he gives the game special definition: play becomes a game when the player faces some kind of opponent” (DOVE, 1997: 15). Em termos gadamerianos, esse oponente não é necessariamente um outro jogador, no sentido literal do termo, mas algo mais com que o jogador joga e que “responds to his moves with a countermove” (*apud* DOVE, 1997: 15): “In reading, this opponent may take many forms: paradox, challenge, problem, or perhaps nothing more than the

Dove, minha referência ao tratar das novelas *policíarias*: “When I call the detective story a play-experience, I do not mean that everything in it is a source of fun, or that it is not to be taken seriously” (DOVE, 1997: 15); “To speak of the detective story as a game is not equate the term with *puzzle*, *problem*, or *intellectual exercise*, but rather to assert that the narrative is built on a set of expectations that correspond to the mode of play or game” (DOVE, 1997: 17; grifos do autor).¹⁴ Nas palavras de DOVE, “I use the term *play* in the sense in which Hans-Georg Gadamer uses it, to designate a “mode of being”, an identity independent of the state of mind of both creator and player, an aesthetic concept that has its own proper spirit and imposes its own special attitude” (1997: 15).¹⁵

Ao se discutir a noção de “play as an integrative frame of detective fiction”, no sentido gadameriano, entende-se que “play” “is ‘transformed into structure’, that is, into a mode of being marked by absence of stress, by movement that renews itself in constant repetition, and by voluntary acceptance of tasks that are bound to make-believe goals” (*apud* DOVE, 1997: 22). Além disso, “it serves to relieve the stress of the narrative, and it is endlessly repeatable. The immanence of the play element accounts for that peculiar capacity of detective fiction for tolerating subsequent repetitions by other writers that would soon become outworn in another genre” (DOVE, 1997: 22). É também nesse sentido que se explicaria, como penso, a aparente falta de marcas de autoria e de originalidade nos argumentos cinematográficos de Pessoa; no sentido de que a repetição de elementos e procedimentos utilizados por outros autores – hoje percebidos como clichês – pode mascarar o que se poderia chamar de “assinatura pessoana”, isto é, a forma como tais elementos e procedimentos são arranjados e o modo extremo a que seu uso é elevado, com quem tentasse testar os limites da “integrative frame of detective fiction” a que Dove se refere.

Conceber o gênero “detective story” como um jogo implica, segundo Dove, que esse tipo de narrativa pode ser definido em termos de dois componentes ou funções:

demands of context” (DOVE, 1997: 15). Como o autor esclarece, “What we are calling ‘context’ of detective fiction is the generalization of the reader’s early experience of the formula, which supplies the framework for interpretation of the signals of the text” (DOVE, 1997: 24).

¹⁴ “Many commentators have used the word *game* in a different context from the one in which I am using it here, making the tale of detection a ‘game’ between author and reader, to determine whether the reader can reach the solution ahead of the detective. Some commentators use the term to designate the contest between detective and culprit” (DOVE, 1997: 19).

¹⁵ “Gadamer approaches the meaning of the word *play* through an examination of its metaphorical uses and finds that what is intended is to-and-fro movement that would not produce a conclusion (103). Play is, moreover, free of stress; it may involve considerable effort, but it is what would in the 1990s be called a no-sweat experience (105). The third quality, says Gadamer, is that the player voluntarily assumes special tasks with make-believe goals that give meaning to the play (107)” (*apud* DOVE, 1997: 16-17)

First, there must be definitional rules that do not simply regulate the playing of the game but make it possible for the game to be played. Such rules would provide limits or frames within which innovation could take place, plus pre-understandings and defined tasks. Second, there must be a definition of the game in terms of foreground-background, space, and its identity in terms of its own history and its place among other games, its “mystique”.

(DOVE, 1997: 19)¹⁶

De acordo com o conceito de “jogo” apresentado por Dove, o leitor assume o papel de um espectador interessado, que é livre para aceitar ou recusar os desafios das histórias, evento em que a graça do jogo está no ato de jogar. Tais convites, como acrescenta o crítico, podem ser aceitos ou declinados sem qualquer dano à satisfação da leitura.

Ora, Dove observa que talvez fosse mais produtivo pensar o leitor como um espectador envolvido que assiste ao jogo na expectativa por sua solução, mais que um jogador participante, mesmo porque em sentido último o jogo não depende dos esforços do leitor para ser levado ao final; não seria, portanto, um jogo em que se ganha ou perde, mesmo porque, mais que a habilidade de chegar à conclusão antes do detetive, o que o leitor desejaria mesmo é “a means of *interpreting* the problem in the special sense in which detective-fiction problems should be interpreted” (DOVE, 1997: 20; grifo do autor). Como Dove faz questão de ressaltar, em uma narrativa detetivesca, a convenção exerce uma influência particularmente forte no ato de “jogar o jogo”:

[...] as does the special drive of the plot towards the unveiling of the secret. During the reading of a detective story especially, the traditions of the genre place upon the reader the obligation not only to accomplish certain objectives but to accomplish them in a certain way; one does not, for example, sneak a premature look at the solution.

(DOVE, 1997: 15)

Em princípio, as tradições do gênero impõem ao leitor certas obrigações.

Estreitamente relacionado ao conceito de “play” de que trata Dove encontra-se o que o autor, apoiado em Kermode, chama de “especialização hermenêutica”¹⁷: “The unique reading strategy of detective fiction arises from two basic structural qualities of the genre, its persistent conventionality and its hermeneutic specialization” (DOVE, 1997: 27):

¹⁶ “Mystique” refere-se, aqui, à estrutura subjacente do “jogo” da narrativa detetivesca (DOVE, 1997: 190).

¹⁷ “Primarily, the tale of detective fiction is limited by what Frank Kermode [em ‘Novel and Narrative’] calls its ‘hermeneutic specialization’, a mode that forces the reader to interpret the text in terms of the anticipated outcome of the story” (DOVE, 1997: 4); “Readers of detective stories, says Kermode, are always ‘sorting out the hermeneutically relevant from all other information and doing so more persistently than we have in other kinds of novels’” (apud DOVE, 1997: 183).

The conventionality of the genre is manifested in the mass of traditions the tale of detection has accumulated, including the set of plot conventions inherited from Poe (and, on occasion, Hammett and Chandler) and those dozen of incidental conventions, such as the most likely suspect, of which authors and readers of literary detection seem never to tire. The term *hermeneutic specialization*, as used here, designates that tendency of a story to push the reader on toward the solution, which is the dominant drive of the detective story.

(DOVE, 1997: 27)

A convencionalidade do gênero detetivesco seria, então, a principal fonte da ausência de estresse, que, segundo Gadamer, caracterizaria a experiência de jogo.

Não é preciso ser um especialista ou leitor voraz de ficção policial para perceber que as novelas policiais de Pessoa preveem uma “hermenêutica” diversa daquela que Dove apresenta como definidora da tradição do romance-enigma, como também a do *hard-boiled* e seus desenvolvimentos. Tendo em conta os fragmentos até o momento publicados das novelas policiais, não se pode afirmar, nem mesmo intuir, que tais narrativas visam a alimentar no leitor uma forte compulsão de ver no que a história vai dar; mas esta seria, segundo Dove, uma espécie de mola propulsora da ficção policial (DOVE, 1997: 18). A leitura das longuíssimas passagens em que Byng e Quaresma desenvolvem seus raciocínios e de tantas outras em que o foco são procedimentos policiais parece contradizer as palavras do próprio Pessoa em *Erostratus*, quando considera que “Conciseness and a hold on the reader, which are required in detective stories, are no less required in all forms of literature. Nothing is gained by wearying the reader” (1967: 207; BNP/E3, 19-60^r).

Por isso, o tom de quase revolta dos seguintes comentários de Maria de Lurdes Sampaio sobre “O Caso Vargas” não se deve a uma questão de gosto pessoal:

In “O Caso Vargas” there is something monstrous, pedantic in Quaresma’s long and didactic exposition, and in the unusual process of delaying the identification of the culprit. In this novel, Quaresma is gripped by the vortex of his theories, lost in the labyrinth of seemingly endless typologies, lost in the vertigo of arguments and language.

(SAMPAIO, 2008: 151)

Mas os argumentos cinematográficos de Pessoa, ao menos os que constituem o escopo do presente artigo, quando lidos dessa perspectiva, parecem apontar para uma outra direção, não somente pelo seu caráter sucinto e pelo foco na captação da atenção do espectador, mas sobretudo pelo interesse em despertar neste último “uma forte compulsão de ver no que a história vai dar”.

Peças essenciais na chamada “especialização hermenêutica”, os detetives ou investigadores criados por Pessoa são essencialmente raciocinadores, decifradores de charadas; o que por si só sugere serem particulares as habilidades requeridas de um leitor que, iniciado na leitura de narrativas policiais e guiado pelos “mandamentos” que a tradição do gênero lhe oferece, ouse acompanhá-los na posição de “codedutor”,

ou melhor, compartilhar com eles as regras previstas pelo *fair play* do “jogo” policlesco num sentido mais convencional do termo.

Tais considerações motivam a que se questione em que medida o papel dos raciocinadores nas novelas *policíarias* ajudaria a compreender a função dos detetives nos argumentos para cinema escritos por Pessoa. Posso adiantar, neste ponto do artigo, que minha hipótese é de que o papel do raciocinador é, no cinema, transferido para o espectador, o que não significa que, num sentido último, o caráter subversor das novelas *policíarias* seja essencialmente distinto do que se verifica nos argumentos para filmes. Trata-se, antes, de pôr em prática um mesmo tipo de intenção – a de mais uma vez testar os limites dos códigos das narrativas policiais –, mas por meio de mecanismos que, desta vez, explorem e potencializem as possibilidades da linguagem cinematográfica. No cinema, o espectador seria aquele a assumir, de forma estratégica, o papel do investigador-raciocinador. Em ambos os casos e, por mecanismos distintos, a evolução e a “representação” dos raciocínios transforma-se, num sentido último, no próprio enredo, fazendo com que as novelas policiais e os argumentos para cinema escritos por Pessoa se encontrem, a um só tempo, dentro e fora das convenções e da lógica da ficção policial.

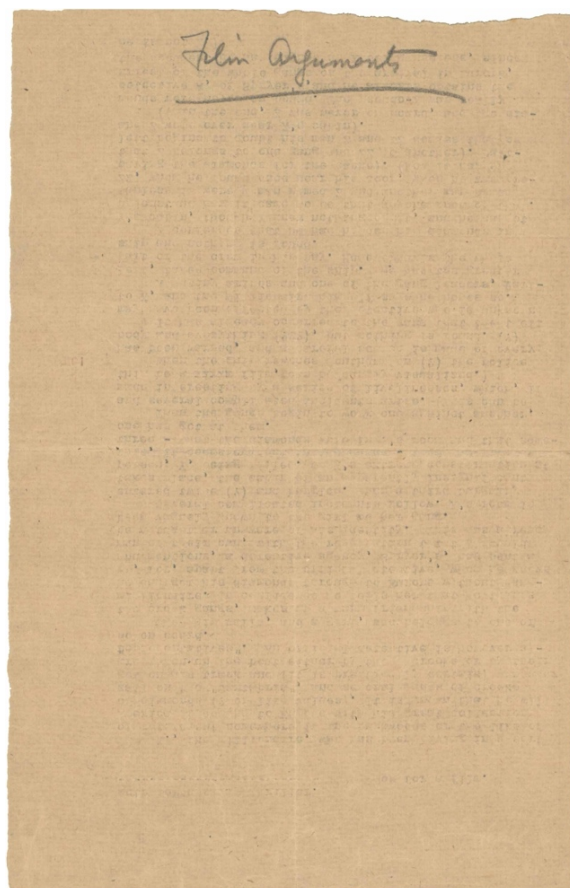


Fig. 1. Apontamento para identificar o conjunto
("Film Arguments") (BNP/E3, 27²³-126^v).

O caráter subversor dos argumentos cinematográficos de Pessoa

A análise que se segue parte da leitura de três argumentos para filmes escritos por Fernando Pessoa: “Note for a thriller, or film”, “Note for a silly thriller. | or for a film” e “Half plan of play or film”. Como observam FERRARI e FISCHER, editores de *Argumentos para filmes*, que também têm em conta “The Three Floors”, estas peças foram escritas na década do cinema mudo, atentando que o primeiro filme sonoro da história do cinema, *The jazz singer*, é datado de outubro de 1927 (2011: 31). Nas palavras de Fernando Guerreiro:

A primeira questão a colocar talvez seja a do “estatuto” destes textos. Os quatro escritos em inglês, e datáveis da década de 20, têm a particularidade de, pelo seu aparato para-textual, se situarem num espaço *entre* diferentes modalidades genológicas e de discurso: a ficção (“Note for a silly thriller”, “Note for a thriller”), o teatro (“Half plano of play”) e o cinema (com remissões nos quatro casos). Sintomático, enquanto marca morfológica dessa hesitação e/ou indiferenciação, o uso, nessas determinações capitulares de género (chamemos-lhes assim), das conjunções *or* [ou] (“Note for a silly thriller. | or a film”, etc) e *if* [se] (“if this be a film, can be easily visualized”) (doc. 1): o que, para lá da hesitação quanto ao modo/registo desses textos – dado já em si interessante na própria medida em que manifesta uma ideia não-autónoma, *impura*, de cinema –, nos remete para uma concepção mais “recuada”, em tudo diferente daquela que encontramos nos autores da *presença*.

(GUERREIRO, 2011: 173)

Sem discordar das considerações de Guerreiro, não descarto a hipótese de que o uso de conjunções a que se refere poderia ter em mente a linguagem e os elementos que são internos aos argumentos propriamente ditos, ou então os limites desse formato e as suas possíveis funções, mais que propriamente um diálogo mais profundo e comprometido com outros gêneros e discursos.

Talvez essa concepção mais “recuada” de cinema possa bem refletir a atitude do próprio Pessoa ao ser solicitado que respondesse ao tão referido inquérito sobre cinema na *presença* (PESSOA, 2011: 11-13): a de quem acredita que essa concepção deve ser experimentada e apre(e)ndida na prática, mais que sintetizada em observações de ordem teórica, ainda mais na forma de um mero inquérito. Aponta para essa mesma direção o fato de que, ao elaborar (e experimentar com) suas novelas *policíarias*, Pessoa muitas vezes não segue as “regras” que ele mesmo formulou no ensaio teórico *Detective Story* (SCHINCARIOL, 2023a; 2023b).

É inevitável reconhecer o caráter conciso dos argumentos escritos por Pessoa, ainda que a concisão seja uma marca dos argumentos cinematográficos – sobretudo se comparados aos roteiros – e não haja um único modelo a ser seguido em termos de formatação ou número de páginas. O minimalismo de que se trata, no entanto, está longe de ser um defeito, mesmo porque um olhar mais atento torna menos provável a hipótese de que sejam lacunares. Trata-se, como penso, de atentar para as razões por trás do que se determina e do que se deixa em aberto.

A ideia comum de que um argumento representa a história começando a tomar forma faz sentido quando se o considera um dos primeiros passos – quando não o primeiro – até o produto final, ou seja, a execução de um filme. Nos argumentos escritos por Pessoa detecta-se uma urgência em marcar certas decisões com absoluta clareza, levando-nos a acreditar que, ao redigi-los, as decisões em relação à história e ao seu desenvolvimento haviam todas sido tomadas, e que não haveria – ou deveria haver – concessões a esse respeito. Ao contrário do que se poderia pensar, são bastante inflexíveis, refratários a “alterações”. E com isso não pretendo simplesmente atentar que tais argumentos possuem começo, meio e fim; mas sim que apontam para certas convenções que fazem sentido dentro das regras que norteiam a literatura policial que Pessoa tem como referência, ainda que esse diálogo não se faça de forma direta ou explícita. Com uma grande diferença, porém: a “hermenêutica” a que me refiro e que conduziria a leitura dos argumentos para filmes de Pessoa não seria (exatamente) aquela estabelecida pela tradição, mas aquela que se define pelo questionamento dessa mesma tradição, e que conduz (ou deveria conduzir) à leitura das novelas policiais. Trata-se de uma outra forma de perceber a superposição entre os projetos literário e cinematográfico de Pessoa, no que toca o gênero policial.

Ora, quando lidos à luz da ficção policial, sobretudo das narrativas de mistério da chamada *Golden Age of Detective Fiction* (1920-1930), chama a atenção, nesses argumentos, o uso de tópicos e procedimentos que, aos olhos de hoje, são fatalmente identificados como alguns dos principais clichês das narrativas do gênero policial. Um deles é o uso de espaços fechados em que se possam isolar vítimas e suspeitos, como é o caso do navio em “Note for a silly thriller”, do iate em “Note for a thriller, or film” – transformado em navio transatlântico em *O Ídolo* – e a *soirée* na casa de B em “Half plan of play or film”. John Scaggs chama a atenção para o uso desse recurso quando trata dos subgêneros criados pelos vários cenários e locações da *mystery and detective fiction*, como o *country-house mystery* (do qual faria parte a variação *snow-bound mystery*) e o *locked-room mystery*, “in which various ingenious methods of committing murder in a hermetically sealed environment formed the core [este último, convém observar, um claro favorito de Pessoa em suas novelas policiais]” (SCAGGS, 2005: 51). Como observa Scaggs, o *country-house* e o *locked-room mystery* e seus derivativos são ainda evidentes na ficção policial contemporânea, ainda que sua estrutura e sua forma sejam características de uma visão estereotipada de uma Grã-Bretanha que não existe mais e a qual muitos escritores são relutantes em retomar (SCAGGS, 2005: 53). Ainda que o crítico não os mencione entre seus exemplos, os “maritime mysteries”, ou seja, as narrativas de mistério que se passam em navios de cruzeiro ou outro tipo de embarcação, são tão frequentes, que será suficiente citar algumas das mais conhecidas: “The ghost of John Rolling” (1924), conto de Edgar Wallace; *The blind barber* (1934), de John Dickson Carr; *Death on the Nile* (1937), de Agatha Christie; e *Murder on the Atlantic* (1940), de Carter Dickson, pseudônimo de

John Dickson Carr. Mais recentemente, Conrad Allen, pseudônimo de Keith Miles, é responsável por uma série chamada *Ocean Liner Mysteries* (1999-2007).

Não menos recorrentes, e não necessariamente quando se trata de um “maritime mystery”, são os objetos extremamente valiosos e raros, como as pedras preciosas de valor inestimável e os ícones, que carregam consigo o mistério de um passado distante, de uma cultura percebida como “exótica” e, não raro, algum tipo de poder ou maldição; o fato de esses objetos serem insubstituíveis justifica que exista comoção em torno do seu (imminente) roubo ou desaparecimento, que a investigação – tipicamente por um detetive – seja feita e que, num outro nível, o ocorrido deva ser relatado por meio de uma narrativa policial. Não há como não citar, aqui, *The Moonstone*, de Wilkie Collins, que, de acordo com Eliot, “is the first, the longest, and the best of modern English detective novels” (ELIOT, 2015: 356). Há também, entre tantos outros, “The adventure of the Blue Carbuncle” (1892), de Arthur Conan Doyle, e *The Blue Diamond* (1925), de Annie Haynes.

Em relação a “Half plan of play or film”, que não se enquadra na categoria de “maritime mysteries” e tampouco gira em torno de um objeto precioso, leva à décima potência o ato de assumir uma identidade alheia, procedimento comum em narrativas policiais, desde os seus primórdios aos mais recentes desenvolvimentos. São exemplos “A Scandal in Bohemia” (1891), de Conan Doyle, e *The Secret Adversary* (1922), de Agatha Christie. É desta última o incontornável *The Murder of Roger Ackroyd* (1926), em que o assassino se faz passar pelo narrador. Assumir a identidade de uma outra pessoa é o mecanismo central de um outro clássico, *The Lady in the Lake* (1943), de Raymond Chandler. Mais recentemente, há *Fingersmith* (2002), de Sarah Waters, e *Gone Girl* (2012), de Gillian Flynn.

Com o objetivo último de identificar qual seria a “assinatura pessoana” em meio a essas convenções, atentemo-nos, num primeiro momento, para a clareza com que os argumentos de Pessoa apresentam o desenvolvimento do enredo, sobretudo as reviravoltas que, num próximo passo, seriam centrais num hipotético roteiro, sem que este último seja necessariamente para uma adaptação cinematográfica. “Note for a silly thriller. For for a film”, por exemplo, gira em torno de incidentes ocorridos no transporte de uma coleção de diamantes (ou algo de valor semelhante) no Cantábria, navio que leva passageiros da América para a Europa. Além do próprio X., milionário que transporta os diamantes, no navio se encontravam diversas quadrilhas de vigaristas, além de dois detetives profissionais, um deles enviado pela agência Spryer’s. Se tivéssemos de eleger o aspecto desse argumento a que Pessoa teria dedicado maior atenção, certamente esse seria o modo como a narrativa se desenrola, mais precisamente o jogo de identidades entre X. e um dos detetives, que determina o desfecho da história; jogo esse que atravessa o mistério do suposto roubo dos diamantes e confere nuances ao procedimento central em toda narrativa do gênero: o de ativar e manipular, estrategicamente, os mecanismos da suspeita.

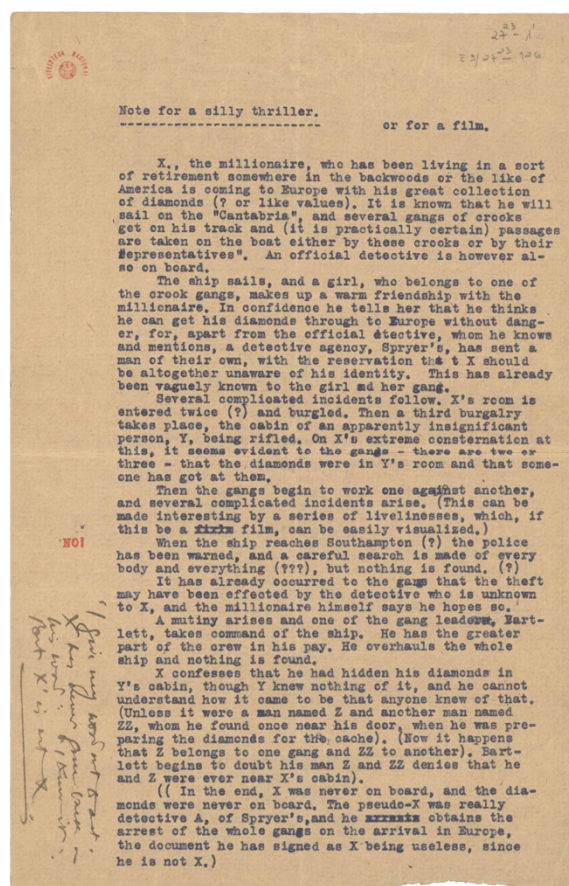


Fig. 2. Note for a silly thriller (BNP/E3, 27²³-126^r).

São exemplos da manipulação a que me refiro: a) as quadrilhas de vigaristas – e, não por acaso, são diversas delas –, que desviam a atenção do leitor / espectador do verdadeiro “culpado”; b) a amizade entre a rapariga pertencente a uma das quadrilhas e o milionário X. – o qual lhe conta sobre os diamantes e sobre a existência de dois detetives a bordo – confirma o fato vagamente conhecido por ela e pela quadrilha, aguçando a um só tempo a curiosidade destes e do leitor / espectador sobre quem seria esse detetive; c) a revelação de que X. não sabia da identidade do detetive enviado pela agência Spryer’s coloca este último como alvo principal dessa curiosidade, tornando a “resolução” do “mistério” menos evidente para o leitor / espectador ao levar a crer que X. não poderia ser esse detetive. É preciso ainda atentar para a ironia implicada pela escolha do nome Spryer’s, que significa mais esperto ou mais vivaz – no contexto da narrativa, o que “enganou” o leitor / espectador até o final; d) o fato de X. ter sido assaltado duas vezes torna menos provável a hipótese de que este estaria por trás de tudo, sendo que o terceiro assalto, desta vez à cabine de Y., leva as quadrilhas – e também o leitor / espectador – a acreditar que de fato os diamantes estavam lá e que foram roubados, o que efetivamente não acontece. Acrescente-se que na primeira revista às cabines, feita pela polícia, os diamantes não são encontrados, levando a crer que o tal detetive cuja identidade X. não conhecia poderia ter executado, de forma estratégica, o “roubo”; e que a informação de que X. esperava que de fato

isso tivesse acontecido reforça sua “inocência”, numa tentativa de mais uma vez descartá-lo dos possíveis suspeitos. Além disso, e depois de um motim, Bartlett, chefe de uma das quadrilhas, toma controle do navio e organiza uma segunda revista; o fato de mais uma vez nada ter sido encontrado continua alimentando o suspense e o mistério, instaurados desde o início da narrativa. Quando o milionário X. confessa que havia escondido os diamantes na cabine de Y. sem que este o soubesse, desloca então o mistério para quem teria sabido de tal ocorrência, mais uma vez afastando a suspeita de si mesmo, colocando-a num homem chamado Z e um outro chamado ZZ, que teriam sido vistos por X. junto à porta de sua cabine enquanto preparava os diamantes para serem escondidos na cabine de Y. Refira-se ainda que o fato de Z pertencer a uma quadrilha e ZZ a outra leva Bartlett a duvidar de Z, que era da sua quadrilha, enquanto ZZ nega que ele e Z tivessem estado perto da cabine de X.; e que, ao final, revela-se que o milionário X. nunca estivera a bordo do Cantábria, tampouco os diamantes, e que, na verdade, esse pseudo-X era o detetive da agência Spryer’s, o qual consegue prender todas as quadrilhas ao chegar à Europa.

Como se acompanha, trata-se de um mistério que efetivamente não ocorreu, de um milionário e de diamantes que nunca estiveram no navio e, mais importante, de um detetive que, em vez de investigar e resolver o “caso”, é responsável por manipular os mecanismos de suspeita para afastar a hipótese de que estava por trás dessa manipulação e de que não era quem dizia ser. A própria prisão dos membros das quadrilhas efetivamente não acontece, já que o documento assinado pelo detetive sob a identidade do milionário X. era inválido. De uma forma ainda mais enviesada, o detetive afirma dar sua palavra sobre como não agiria [em vez de como agiria], observando que o milionário X., quem de fato o detetive não era, nunca voltara atrás com sua palavra.

Em “Note for a thriller, or film”, o leitor / espectador é informado de que, como é sabido, o Prof. A confiara um ídolo de valor inestimável ao célebre milionário C, que partiria em breve em seu iate para a Europa, podendo assim entregar o raro objeto a B. Como acredita o milionário C, um, se não mais, dos seus 18 convidados provavelmente andaria atrás do ídolo. Vem daí a ideia de propor um jogo. Declara a missão de que fora incumbido e espera que todos se unam a ele na tarefa de conduzir o raro objeto ao seu destinatário. Sem saber o que esperar exatamente da tripulação – não conhecia intimamente a todos –, C manda preparar vinte pacotes idênticos e selados, um dos quais contendo o ídolo. Cada convidado receberia um dos pacotes e teria o dever de devolvê-lo quando chegassem todos na Inglaterra. Aquele em cujo pacote estivesse o ídolo receberia, de acordo com as regras, um prêmio de cem mil dólares, sendo que, alternativamente, essa pessoa poderia pedir a ele o que quisesse. Depois de todos terem recebido os pacotes, C fica com o último deles.

Como penso, a clareza e a objetividade com que “Note for a thriller, or film” descreve os objetivos e as regras do “jogo” proposto por C, bem como as circunstâncias em que este se dá, tem a mesma função das muitas reviravoltas meticulosamente

encadeadas em “Note for a silly thriller. | or for a film”: desviar a atenção do espectador da informação que poderia arruinar o impacto do desfecho da narrativa. No argumento de que nos ocupamos no momento, alimenta-se, estrategicamente, a impressão de tudo estar ocorrendo às claras, sem segundas intenções – impressão que vale para o espectador, como também para os convidados de C. Em termos mais precisos, o objetivo dessa “clareza e objetividade” é justamente desviar a atenção do fato de que C preparara vinte pacotes, sendo que ele e os convidados somavam dezenove.

Dando sequência a “Note for a thriller, or film.”, o roteiro menciona a ocorrência de numerosas aventuras, entre elas aquela em torno de um convidado vigarista que se dá conta de que, sem desrespeitar as regras do jogo, aquele cujo pacote contivesse o ídolo poderia pedi-lo a C como forma alternativa de recompensa. Não se deve ao acaso que Pessoa tenha especificado ao menos uma dessas aventuras: ao “compartilhar” com o espectador a constatação de que a recompensa poderia ser o próprio ídolo, cujo valor era inestimavelmente maior que os cem mil dólares oferecidos por C, o tal vigarista garante que o espectador esteja ciente dessa hipótese – caso não tenha por si só chegado a ela –, o que lança certa suspeita sobre as intenções do milionário C, sem com isso “arruinar” o desfecho da narrativa – o qual, por sua vez, poderia parecer um tanto “forçado” ou mesmo “injustificado”, caso não se tivesse cogitado que o milionário C estaria tramando algo.

Revela-se, então, que C nunca levava o ídolo a bordo e que propusera o jogo somente para se divertir, como quem testasse a honestidade dos convidados. O ídolo já havia sido transportado, um dia antes, por um amigo de C, tendo sido entregue a B antes mesmo de o iate chegar ao seu destino final, Southhampton ou Londres.

Pessoa termina o argumento tecendo considerações sobre o modo como a revelação teria sido feita aos convidados: C abre os pacotes, não encontrando o ídolo em nenhum deles, quando então D, amigo que transportara o ídolo até B, entra na sala e declara que o objeto já estava nas mãos do seu destinatário. É C quem explica aos convidados, atônitos e indignados, que eram vinte os pacotes, sendo dezenove o número dos que os haviam recebido; e que não seria bobo de oferecer um valor inferior ao do ídolo, que poderia ser cobrado como forma “alternativa” de recompensa. Só o fizera porque sabia que ninguém apresentaria o objeto. Declara ainda que tampouco via qualquer prazer em oferecer dinheiro estupidamente.

Assim como em “Note for a silly thriller. | or for a film”, em “Note for a thriller, or film” tem-se um mistério – em torno de com quem estaria o ídolo – que efetivamente não ocorreu: assim como os diamantes do primeiro argumento nunca estiveram no navio, o ídolo nunca estivera a bordo do iate. No caso deste último, nem mesmo há um detetive. A hipótese de que os convidados de C ocupariam a função de detetives ao especular e tecer hipóteses sobre o paradeiro do ídolo mostra-se pouco provável; para tanto, seria de se esperar que, à semelhança do que ocorre em “Note for a silly thriller. | or for a film”, o argumento orquestrasse, de modo preciso,

os mecanismos da suspeita. Como pudemos acompanhar, “Note for a thriller, or film”, quanto a esse quesito, não aponta para essa direção.

À superfície, ao menos, “Half plan of play or film” contrasta com o caráter preciso e enxuto de “Note for a thriller, or film”, argumento que acabamos de analisar. Pode-se mesmo descrevê-lo como o mais extremo dos argumentos considerados neste artigo, no sentido de sua “arquitetura”, e sobretudo das suas ambições. Aqui o jogo de identidades, que marca particularmente “Note for a silly thriller. I or for a film”, é como que levado ao limite da compreensão, o que não quer dizer, como se acompanhará, que o argumento seja confuso, ainda que se revele fragmentário. A impressão de um “problema” cuja solução foge completamente ao controle, das personagens como do espectador, é obtida por meio de um jogo meticulosamente arquitetado em que o “passar-se por uma outra pessoa” é explorado de forma muito vertiginosa.

Na passagem de “Half plan of play or film”, marcada como “I”, sabe-se que o Marquês de A. está doente – ou sente-se doente –, mas não quer faltar ao evento social a ser realizado na casa de B, uma *soirée* ou algo desse gênero. Em febre e incomodado por não poder ir, o Marquês de A. tem a ideia de o seu criado se fazer passar por ele, o que considera possível pelo fato de que voltara ao país há pouco tempo, não sendo conhecido, pessoalmente, na casa de B. Como o marquês comenta, seu criado tem maneiras tão boas como as suas próprias, se não melhores, já que controladas, além de uma aparência aristocrática. A fala que aparece entre parênteses, que reproduz o que o marquês teria dito ao criado, reforça que o autocontrole deste último, para além de sua aparência aristocrática, era mesmo excepcional: “The essence of superiority is self-control; now you are more self-controlled than I, your very profession has taught you that better than all my education” (PESSOA, 2011: 43). A inclusão dessa fala em discurso direto poderia ainda ser entendida como uma forma de marcar que essa informação deveria ser necessariamente compartilhada com o espectador, e exatamente assim; ou seja, tratando como digno de admiração um tipo de habilidade que, como se acompanhará, causará muitos problemas. Ter autocontrole extremo, o que aprendera com a profissão de criado, é um fato decisivo para que a narrativa seja minimamente crível, e o mesmo pode ser dito sobre a aparência de aristocrata.

Com alguma relutância, o criado aceita a proposta, atraído pelo fato de que Yvonne, uma camareira, estaria na casa de B. Como o argumento sugere, as segundas intenções do criado não são do conhecimento do marquês, o que faz crer que essas são compartilhadas com o espectador, lançando, muito sutilmente, uma ponta de suspeita sobre o que o criado de fato teria em mente. E é assim que termina essa primeira passagem.

Na passagem “2”, dois amigos, C e D, visitam o Marquês de A. Então, C, que também iria ao evento na casa de B, pergunta ao Marquês a que horas este pretendia ir. O Marquês explica a C que não vai, diz o porquê, e acrescenta que não dirá a B

que não irá a sua casa. Seria possível cogitar que, ao incluir, entre parênteses, “reason?” (PESSOA, 2011: 43), Pessoa questionava-se se, na economia da narrativa, seria apropriado revelar a C a razão de o marquês não dizer a B que não iria ao evento, como que num momento de flagrante hesitação. Deve-se atentar, no entanto, que o marquês não revelar a B que não iria a sua casa é condição imprescindível para que o enredo se desenrole como Pessoa teria planejado. Revelar a C por que não diria nada a B implicaria tornar C ciente do seu plano de enviar o criado em seu lugar, e aquilo conduziria a narrativa por um caminho bastante diferente. Nesse sentido, é mais apropriado encarar a suposta lacuna indicada por “reason?” como uma evidência de que o Marquês poderia inventar qualquer razão que fosse, sem que ela interferisse nos rumos da história. Trata-se este de mais um exemplo de como, nos argumentos de Pessoa, “lacunar” não indica hesitação ou problema a ser resolvido posteriormente; mas, sim, marca, pontualmente, os aspectos flexíveis, passíveis de variação, que, como insisto, são raríssimos.

À saída da casa do marquês, D, que não tinha sido convidado, mas queria ir à casa de B, propõe a C que poderia ir ao evento fazendo-se passar pelo marquês, já que na casa de B nunca tinham visto este último em pessoa. Sem qualquer hesitação, C concorda com a ideia. O diálogo em discurso direto entre C e D que então se segue fornece o tom exato da cena, reforçando o modo imediato como C aceita a proposta, como se passar-se por outra pessoa não trouxesse consequência alguma: “‘They don’t know A there, do they?’ – ‘No. Why?’ – ‘Well, I could go as A, since they don’t know him’; – ‘Good idea, do that’, says C” (PESSOA, 2011: 43). A parte “2” termina com “But she surely will know h[i]m there” (PESSOA, 2011: 43), antecipando que o plano de D poderia não correr bem pelo fato de uma mulher, supostamente na casa de B, poder identificá-lo, sem ficar claro se “him” se refere a D ou ao marquês. Este último caso parece ser o mais provável, sendo a mulher, no caso, Lady E, que aparece logo em seguida, na parte “3”.

A parte “3” inicia com o marquês recebendo uma chamada telefônica de Lady E, de quem está enamorado, na qual ela lhe conta que vai ao evento na casa de B. Lamentando não poder ir, o marquês lhe explica por quê. Lady E duvida, o que deixa o marquês nervoso, o que, por sua vez, a leva a desligar o telefone. Apesar de não se sentir bem, o marquês pensa em ir ao evento, considerando que F, um rival seu perigoso, estaria lá. É quando se lembra de que havia enviado o criado para se fazer passar por ele e que este já saíra – sem saber que D também assumiria sua identidade, do que o espectador já sabe – e de que D, que recentemente o visitara na companhia de C, não iria ao evento. O marquês decide então ir como D ao evento. Ao encontrar C, daria algum tipo de explicação ao amigo. Essa passagem é de extrema importância para criar tensão e expectativa porque o fato de tanto o marquês ir ao evento como D concretizaria uma inversão de identidades.

Entre parênteses, informa-se que o marquês confessa a Lady E o seu jogo, contando que o criado iria fazer-se passar por ele. O que teria como objetivo evitar

confusão acabará tendo o efeito contrário, já que a conversa com o marquês leva Lady E, num momento seguinte, a supor que D era o criado, já que D também iria “disfarçado de marquês”. Também entre parênteses, questiona-se se o marquês iria fazer face à agência que pensava em enviar um detetive ao evento, ou então teria sido instruída a enviar alguém que se passasse por um detetive, adicionando, assim, a possibilidade de uma outra camada na confusão de identidades. Se o primeiro uso de parênteses parece indicar o que o marquês teria dito a Lady E em uma conversa – provavelmente por telefone –, o segundo uso sugere antecipar parte do andamento da história para que se acompanhe, com mais clareza, para onde ela caminha.

Já na casa de B, o criado encontra-se com Yvonne, a camareira, revelando a essa que se passava pelo marquês. A camareira informa ao criado que outra pessoa já havia sido anunciada como o marquês – sem saber que esta pessoa era D –, o que coloca ironicamente o criado, que já era impostor “em segredo”, na iminência de ser visto na posição de impostor “em público”. Atônito e, uma vez dentro da casa de B, o criado se lembra de que D não havia sido convidado para o evento. Sem saber que D era a tal pessoa anunciada como o marquês, o criado decide se passar por D. Isso significa que alguém se passando pelo marquês se faria passar por uma outra pessoa que também estaria se passando pelo marquês. Diante dessa informação, o argumento pressupõe que o espectador, já um tanto aturdido, deveria antecipar que a decisão do criado viria a causar espanto e estupefação em D, que, num possível encontro, se veria na situação de estar se passando pelo marquês enquanto um outro se passava por ele. Uma informação entre parênteses, como é comum nesse argumento, adianta o acontecimento, com a possível intenção de que se acompanhe o assunto – e também o filme – sem que, até esse ponto, o leitor / espectador desista de tentar seguir o fio da história, o que arruinaria o processo: “This he [o criado] does (to subsequent great astonishment of the real Duke [outro modo se se referir a D])” (PESSOA, 2011: 44).

Sem marcação de mudança de cena – o que corrobora que a numeração ao longo do argumento se referia mesmo às partes da história / do filme –, sabe-se que, depois de subir no muro do jardim da casa de B, tentando entrar na festa, o marquês – o verdadeiro – é preso por um detetive. O marquês explica ser ele mesmo, no que o detetive não acredita. Aquele então lhe explica que enviara o criado para se fazer passar por ele. O detetive então lhe revela que sabia que a pessoa que então se passava pelo marquês não era o marquês, mas sim D – sugerindo que o detetive teria concluído que D era o tal criado? Como se não se desse conta da real situação e guiado pela vaidade, o marquês dá a entender que D havia tentado se passar por ele porque parecia mesmo alguém distinto – o que sugere que o marquês concluirá que aquele a quem o detetive se referia como D era de fato seu criado? Mais uma vez reproduz-se a fala de um personagem, desta vez a do marquês, marcando o tom irônico da narrativa.

O argumento então informa que D não queria ir ao evento como ele mesmo – indicando que isso teria se dado por qualquer razão – “(some reason)” (PESSOA, 2011:

45). Essa razão, no entanto, envolveria o criado – que se fazia passar por ele – em grandes complicações, uma vez que o homem ou mulher que constitui o motivo de D não querer ir como ele mesmo não o conhecia – sendo assim, entende-se, esse homem ou mulher poderia acreditar que o criado era de fato D.

A última passagem desta parte introduz a informação de que o criado era um vigarista internacional. Sabe-se que o detetive, ao ouvir que o marquês havia enviado o criado para se passar por ele, começa a suspeitar do próprio marquês. Tendo-se em conta que este, ao ser flagrado pulando o muro do jardim, já havia explicado ao detetive o plano envolvendo o criado, talvez se queira dizer que o detetive tenha finalmente se dado conta do problema ao saber, um pouco depois, que o criado era um vigarista. O detetive prende – o ponto de interrogação em “arrests (?)” indicaria qualquer outra possibilidade de intervenção, já que não interferiria nos rumos da narrativa (PESSOA, 2011: 45) – ambos, o marquês (que é D) e o verdadeiro marquês quando este entra declarando sê-lo. Deve-se notar, pelo que se entende, que o criado, ele mesmo, não é capturado, o que torna ainda mais questionável a atitude do detetive.

Questiona-se, neste ponto, se e como o espectador teria acompanhado esse jogo em que, quando se refere a alguém, este alguém pode ser outro. Outra questão essencial é se o mistério (em torno do jogo das identidades), que claramente ocorre no nível das personagens, se reproduz no nível do espectador, já que, como o argumento indica, este teria acesso privilegiado a certas informações, ao acompanhar cenas em que somente algumas das personagens fazem parte, por exemplo. A passagem que descreve a captura dos “dois marqueses”, a qual tem ar de fim de história, dialoga, sobretudo em razão de certas referências e personagens em comum, com outros documentos, sugerindo uma possível intenção de estender de alguma forma a narrativa, ou então de complementá-la de alguma forma, de explorar ainda mais o jogo de identidades.

No documento incluído como parte de “Half plan of play or film” e que recebe o irônico título de “The Multiple Nobleman”, acompanha-se um diálogo, desta vez em português, entre duas personagens femininas, em que se comenta sobre como se determina a vida e o caráter de um homem, como acredita uma delas, como a ensinaram na aula de história, “sommando os factos que os definem” (PESSOA, 2011: 46). Refere-se a um homem que se destaca dos demais, nobre, leal e destemido, qualidades essas que teriam sido reconhecidas por uma dessas senhoras, guiada pela intuição feminina. Tratar-se-ia este de um “verdadeiro Homem” (PESSOA, 2011: 46). Uma das senhoras envolvidas no diálogo afirma que esse Homem “não era o Marquez de A. que estava lá,” (PESSOA, 2011: 46), indicando que o farsante poderia ser o criado ou D, os quais se passavam pelo marquês. Um terceiro participante desse diálogo, supostamente o marquês, que, como se sabe, estava febril e ainda assim foi ao evento, intervém na conversa: “– Estive com um ataque de gripe aguda” (PESSOA, 2011: 46). A reação não é das mais agradáveis: “– O que o Marquez

esteve foi com um ataque de immoralidade aguda. A mulher do Crespo! Parece impossível. Para onde é que a levou?” (PESSOA, 2011: 46). Nesse ponto, questiona-se quem seria essa tal “mulher do Crespo”. Note-se que, de acordo com a fala de uma das senhoras, a imoralidade do marquês era atribuída a ter fugido com uma mulher comprometida e não, como seria apropriado pensar, a este ter pedido que seu criado se passasse por ele – o que poderia mesmo confirmar que o marquês a que se referiam era o criado ou D; estes dois, como se sabe, estavam envolvidos com alguém que se encontrava na casa de B: o criado com Yvonne e D com alguém que o argumento não menciona e que o teria levado a ir ao evento sob outra identidade que não a sua. Seria “a mulher do Crespo” a criada Yvonne, Lady E, ou uma terceira pessoa? É possível ainda cogitar se o marquês que participava do diálogo era o verdadeiro, ou se era um dos que se passavam por ele, o que dependeria de saber se essas senhoras haviam encontrado pessoalmente o marquês ou os que pretendiam ser ele.

No documento “III”, publicado na sequência a este último, há um outro diálogo, também em português, de que as duas senhoras – supostamente as mesmas do anterior – fazem parte. Pode-se encarar esse diálogo como uma continuação do anterior, ainda que não se possa afirmar quanto tempo depois do primeiro ele teria se dado. Confirma-se, aqui, que as senhoras são mãe e filha – supondo serem elas as mesmas de então. A mãe, tentando explicar o caso à filha, lança suspeita sobre quem seria de fato aquele que pensavam ser o marquês:

Se esse rapaz fingia lá ser o Marquez de A. [essa pessoa seria o criado, já que o termo “rapaz” não teria sido usado para se referir a D, que era um Duque] e se se disse que a Crespo [termo que descarta a hipótese de que se referiam a Lady E] fugiu com o Marquez de A. e ela não fugiu com este rapaz [ou seja, se o rapaz com que ela fugiu e que se passava pelo marquês não era o criado], como tu mesma estás dizendo, então é que ella fugiu com alguém que lá conheceram como o Marquez de A. Fugiu com este senhor, minha filha...

(PESSOA, 2011: 47)

Ironicamente, mãe e filha mostram-se mais sagazes – e mais eficientes – do que o detetive, sobretudo a mãe, que deduz que havia um outro se passando pelo marquês – e sabemos que era D. Num outro nível, é possível concluir que D é quem teria fugido com a Crespo e que esta – ou seriam ela e o marido – teria sido a razão de D não querer ir ao evento como ele mesmo.

Dando sequência ao diálogo, a filha chama a atenção para o fato de que “havia lá um outro rapaz que se dizia Marquez de A.” (PESSOA, 2011: 47) – o termo “rapaz” sugere que, nos comentários que a filha ouvira, as pessoas se referiam como “rapaz” àquele que era D, um duque, se passando pelo marquês – possivelmente levados pelo fato de saberem que o marquês enviara um criado ao evento passando-se por ele?; “piada” que seria descartada se a filha tivesse visto D como marquês e o tivesse reconhecido. Segue-se, então, o seguinte “esclarecimento”, em inglês e entre parênteses: “(She could not have seen him and recognized him, or then she would know the

Duke as he when she saw him that morning) (This [referindo-se ao fato de a menina ter visto o suposto marquês, constatando que de fato era D] only cuts out the little joke about his valet looking a valet whereas he was the Duke)” (PESSOA, 2011: 47).

Na fala seguinte, supostamente da mãe, a senhora julga ter desvendado o enigma: “– Ora ahi está. Se este rapaz passava por Marquez de A. [“rapaz” indicaria que se trata do criado, ou de D, o duque, sendo identificado pelas pessoas como o criado que teria ido ao evento passando-se pelo duque?] e ainda lá estava quando a Crespo fugiu com o Marquez de A. [cogitando que o marquês com o qual a Crespo fugiu – que acreditamos ser D – era outro distinto do marquês que ainda lá estava – supostamente o criado, ao qual as pessoas se referiam como “rapaz”], é que reconheceram o Marquez de A”. O seguinte comentário da senhora sugere que ela se aproxima muito da solução do enigma, ainda que duvidasse da possibilidade de sua hipótese: “– Não me parece muito possível que houvesse lá duas pessoas a fingir de Marquez de A. Não te parece?” (PESSOA, 2011: 47). É quando uma delas se refere a um tal de “Antonio”, nome que até então não fora mencionado na narrativa, que saberia da verdade: “– Antonio, dize-me a verdade...” (PESSOA, 2011: 47). Este, de quem é cobrada a solução do enigma, poderia ser, talvez, o nome do detetive, que confessa ter perdido o controle da situação: “– Sei lá qual é a verdade. Não sei nada. Não percebo nada. Estou completamente doido” (PESSOA, 2011: 47). Importante é notar que o detetive, sendo ele ou não o “Antonio”, não consegue solucionar o enigma em que se transforma o jogo de identidades. Da mesma forma que não chegam à solução mãe e filha, num certo sentido detetives (mais espertas do que o próprio, aliás); e não seria essa uma evidência de que a agência enviara alguém que se passasse por detetive, como o argumento já tinha cogitado?

Há ainda um outro documento pertencente a esse mesmo argumento a analisar, “III. 1st. scene.”. No diálogo, em discurso direto e em português, alguém identificado como “maid” interage com um outro identificado como V, possivelmente ao criado (“valet”). Aquela diz para V. que o havia visto às pancadas com o Crespo – cuja mulher, como se sabe, teria fugido com alguém se fazendo passar pelo marquês. De acordo com V., o Crespo julgava que ele era D, daí a pancadaria. “Maid”, que dá evidências de conhecer intimamente V., acusa-o de dar desculpa esfarrapada, dizendo que o Crespo o tinha flagrado a fazer com a esposa dele as mesmas coisas que fazia com ela; indicando que “Maid” na verdade era Yvonne, camareira por quem V., o criado, aceitara a proposta do marquês. Yvonne, indignada pela traição e mal se aguentando de tanta raiva, afirma ainda que o criado teria engabelado e iludido a mulher do Crespo, fazendo-se de marquês.

No documento final, “III.2.”, acompanha-se uma breve interação, no mesmo formato dos diálogos que seguimos, entre A (entende-se que se trata do Marquês de A.) e V. (identificado no documento anterior como o criado). Diante da reclamação do marquês quanto a um barulho que ouvia, o criado, pedindo desculpas, diz-lhe, como já seria de se esperar nesse ponto, que se tratava de uma irmã que estava zangada

com o marido – e podemos deduzir de quem se trata. Questionado pelo marquês sobre por que a irmã teria sentido necessidade de se zangar na sua casa, o criado responde: “– Não tinha, senhor M., mas eu corri logo com ella” (PESSOA, 2011: 47).

Faz sentido considerar que, no argumento que analisamos, a “reviravolta final” não se dá de forma tão clara quanto nos anteriores. Talvez mesmo os fragmentos com diálogos em português pudessem ser lidos como tentativas de reforçar que não se chegaria a nenhuma conclusão sobre a troca de identidades, ainda que algumas deduções passassem muito próximo desta; ou melhor, que as personagens quebraram a cabeça por nada, considerando-se que o criado, o vigarista internacional, saiu ileso.

Há uma possível interpretação: que Pessoa, ao estender uma narrativa que parecia já ter chegado a um possível final cômico – com a captura do marquês verdadeiro e do falso marquês, ficando o criado às soltas –, pretendesse de alguma forma que o espectador experienciasse o mesmo processo de exaustão por que passam as próprias personagens. Assumindo que os diálogos em português podem ter acontecido algum tempo depois do “possível final” a que me referi, a intenção poderia ser a de expressar um mistério que teria permanecido no tempo entre as personagens, reforçando a impressão de irresolúvel. Tendo em conta os demais argumentos analisados, minha hipótese é de que o resultado pretendido com o que acredito consistir em um “exercício de finalizar a narrativa”, seria o de questionar a posição privilegiada do espectador de “saber mais que as personagens”. Em outros termos, a captura dos marqueses no “primeiro final” representaria a possibilidade de o espectador, sabendo mais do que as personagens, ver-se na posição confortável de ter chegado à solução de mistério.

As partes com diálogos em português, nesse sentido, relativizariam essa mesma conclusão ao revelar ao espectador que havia mais a ser resolvido do que este pensava. Saber se o espectador acompanhou visualmente a captura do falso marquês ou se simplesmente teve acesso à informação de que o detetive o fizera ajudaria a interpretar com segurança as intenções de Pessoa. O fato de o verdadeiro marquês ter sido capturado pelo detetive quando adentrava o local anunciando como “aquele que era quem de fato afirmava ser” pode sugerir que o espectador poderia não saber se o impostor capturado fora de fato o criado ou D, ou seja, que esse tenha sido um fato anunciado, mas não mostrado, o que justificaria a necessidade do “esclarecimento” posterior. Independentemente de termos ou não essa certeza, podemos concluir que, também no nível do espectador, não fica claro quem deveria ser considerado o “culpado”, e não considero dever-se ao acaso que a suposta cena final termine com o marquês e o criado, já publicamente identificado como vigarista internacional, trabalhando em sua casa como se nada tivesse acontecido. De forma retrospectiva, movimento esse sugerido por todos os diálogos em português, toda a confusão poderia ter sido evitada se o marquês, em vez de dizer não ia ao evento e enviar o criado à casa de B, tivesse simplesmente ido, mas como ele mesmo.

A ideia de uma narrativa policial que, ao final, provoca a sensação de “não dar no que se esperava que desse”, ou então de que “se raciocinou tanto por nada”, como acontece nos argumentos para cinema de Fernando Pessoa aqui analisados, não é alheia às novelas *policíarias*, particularmente as da série Quaresma. A força inquestionável do raciocinador e a sua fama de decifrador infalível não impedem que, num nível mais superficial da narrativa, sua eficácia seja questionada, sobretudo quando se espera um desfecho típico de uma narrativa policial. A fragilidade dos raciocínios de Quaresma e a sua inutilidade do ponto de vista jurídico é reforçada com veemência pelo juiz em “O Caso Vargas”:

O caso é este, sr. dr. Quaresma: V.^a Ex.^a pensa cientificamente, e eu penso juridicamente. O seu argumento convence toda a gente, menos um juiz. Qualquer pessoa, por esse argumento, dá o Borges por culpado, excepto um juiz. O mais reles advogado de defesa destrói em juízo todo esse seu esforço, que é mais que assombroso. E destrói-o com um argumento cientificamente estúpido, mas juridicamente formidável: prove.

(PESSOA, [2008] 2014: [126-127] 116-117; BNP/E3, 27¹⁴ V2-28^r)

De modo semelhante ao que acontece ao fim dos três argumentos para filmes que analisamos, a breve nota acrescentada ao depoimento final em “O Caso Vargas” sugere, ironicamente, que a elaboração inteligente do crime, a investigação dos policiais, os raciocínios elaborados por Quaresma, as explicações e a autoanálise de Borges, tudo isso teria sido em vão, ao menos de uma perspectiva prática:

Da intenção do comandante Pavia Mendes [referindo-se aos planos para um submarino] provou-se, afinal, que envolvia um erro tendencioso num dos seus dois pontos principais. O outro está bem, mas já havia sido inventado, um ano atrás, e por coisinha de nada, por o sr. José Branco. O invento do Pavia Mendes resultou, pois, in comerciável.

(PESSOA, [2008] 2014: [140] 128; BNP/E3, 27¹⁵ V2-16^r)

No contexto das novelas policiais, a não resolução de um crime do ponto de vista jurídico, pelas mais diversas razões possíveis, só vem a ressaltar que o que de fato importa é a representação dos raciocínios do investigador-racionador, que, num sentido último, constituem o enredo das narrativas. Em termos mais precisos, em vez de ver no que a história vai dar até a solução do mistério, as novelas policiais esperam que o leitor veja no que vão dar os raciocínios do investigador-raciocinador, como se a solução do mistério não dependesse da “trama”, mas fosse essencialmente o resultado desse processo intelectual; ou então que neste último residisse o próprio mistério.

Quando, à luz dessas constatações, volta-se, mais uma vez, para a análise dos argumentos para filmes escritos por Pessoa, é necessário questionar qual teria sido o objetivo de construir mecanismos de suspeita de forma tão meticulosamente calculada, para depois revelar que o jogo jogado nem mesmo aconteceu.

Em “Note for a silly thriller. | or for a film”, há um crime que, além de não ter sido resolvido do ponto de vista “legal”, estritamente falando não chegou a

ocorrer. Minha hipótese é de que o ato de “dissolver” a própria existência do mistério tem o objetivo último de, também no cinema, reduzir a narrativa aos raciocínios do investigador; mas desta vez, aos do espectador-transformado-em-investigador. No nível da narrativa, aquele que se declara como detetive (pseudo-X) não é aquele a efetivamente investigar o “mistério”. Com isso, desloca-se para o espectador o papel de investigador-de-fato; o que reforça, como penso, a impressão ilusória (e da parte deste) de que se encontra “dentro” do universo ficcional em que a história se passa, como se se visse transformado em um dos peões em torno dos quais gira uma narrativa policial. O que pretendo dizer com isso é que o argumento em questão prevê que o espectador, “manipulado” pelos mecanismos da suspeita de que aquele que se declara como detetive lança mão, é a quem caberia, em sentido último, resolver o mistério – que supostamente seria o do roubo dos diamantes, crime esse que, na verdade, não ocorre. Diferente do que comumente acontece na literatura policial, em que o leitor num certo sentido “compete” com as habilidades intelectuais do detetive, no referido argumento de Pessoa o espectador é ludibriado por um detetive-que-efetivamente-não-o-é.

Acredito que algo semelhante aconteça em “Note for a thriller, or film”. Como acompanhamos, neste argumento o mistério não se concretiza porque o ídolo nunca estivera no iate em que C testa, por diversão, a honestidade dos convidados. Pelas mesmas razões, tampouco poderia ter havido o roubo desse mesmo objeto. O fato de não haver um detetive na narrativa coloca, mais uma vez, o espectador no papel daquele a quem cabe resolver o “mistério” a partir das informações que a narrativa estrategicamente lhe fornece. Em outro nível, essa ausência contribui para reforçar a impressão, da parte do espectador e das personagens, de que não haveria nada palpável com que se preocupar, seguindo aqui a infalível constatação de que onde há detetive, haverá crime – constatação essa, aliás, que Pessoa subverte, ao seu modo, em “Note for a silly thriller. | or for a film”.

Em “Half plan of play or film”, se o complicado jogo de identidades impede que o detetive – como as demais personagens – chegue à “solução” do mistério, a trajetória do criado do marquês desestabiliza o julgamento moral que poderíamos expressar sobre quem deveria ser responsabilizado. Nesse sentido, o fato de o criado ter saído ileso significaria falta de justiça ou o cumprimento dela? E o que dizer do marquês, que convenientemente usou o criado e, mesmo depois de este ter sido desmascarado como vigarista internacional, continua contando com seus serviços? O tom de humor que percorre a narrativa contribui para que se questione se chegou a haver de fato algum tipo de crime.

Analisado no quadro da poética da ficção policial detetivesca, o final dos argumentos aqui analisados poderia ser encarado com uma caricatura dos possíveis e (in)imagináveis truques de mau gosto a serem “cometidos” por um escritor, truques esses encarados pela tradição como formas de trapacear e/ou desrespeitar o leitor. No quadro da ficção policial (cinematográfica) concebida por Pessoa, porém,

“desrespeitar” o espectador – e com isso “desrespeitar” a tradição – parece ser condição necessária para que os seus argumentos para cinema ultrapassem o nível das narrativas policiais um tanto tolas e despretensiosas.

Em “Note for a silly thriller”, “desrespeitar” o leitor significa reproduzir no nível da narrativa – para depois desconstruir –, o mecanismo de “impressão de realidade” de que o cinema, basicamente, se constitui; num outro nível, leva a considerar em que medida o encadeamento dos raciocínios que a crença na existência do mistério incita no espectador sobreviveria à própria revelação de que o mistério que é convidado a resolver nunca existiu. Pode-se afirmar, nesse sentido, que os argumentos para filmes de Pessoa preveem que, diante da revelação final, o espectador confronte os raciocínios tecidos até então, e que de alguma forma se posicione em relação a eles. Dito de outra forma, é preciso que Pessoa surpreenda o espectador com a revelação de que “tudo se fez por nada” para que este tome consciência do modo como tecera hipóteses e chegara a suas conclusões e, num certo sentido, de como pôde ter se deixado ludibriar.

De uma outra perspectiva, dissolver o mistério significa, antes de mais nada, reduzir o filme ao que ele possui de mais essencial: os raciocínios concatenados pelo espectador-investigador; raciocínios que, uma vez destituídos, ainda que de forma metafórica, do seu “esqueleto-mistério” – reação “retroativa” diante da constatação de que o mistério não existiu –, são como que “apreendidos” de forma “abstrata”, no sentido de sua existência não depender necessariamente de um caso ou mistério a ser resolvido – trata-se de um conceito a ser discutido logo adiante. A ausência de propósito ou sentido mais profundo que poderia ser atribuída ao processo de experienciar o desfecho dos argumentos criados por Pessoa é, como acredito, aparente; tão ilusória quanto o próprio cinema: afinal de contas, trata-se de um filme que, ao “ludibriar” o espectador, torna-o mais consciente, a uma só vez, dos mecanismos pelos quais o cinema fabrica a impressão de realidade, como também dos elementos e fatores que o influenciam a “pensar como pensou”.

“Note for a thriller, or film” e “Half plan of play or film” apontam para essa mesma direção. No caso do primeiro, o confronto do espectador com as hipóteses e suposições que construíra até o momento da revelação final se dá, como vimos, por meio de um enredo, digamos assim, mais despojado. No caso deste argumento, é como se a revelação final tornasse o espectador mais consciente da forma como julgou o caráter dos personagens, como se, com seu “jogo”, o milionário C pretendesse julgar também o caráter do espectador. Quanto ao segundo, ainda que a revelação final não se dê exatamente por uma “reviravolta” tão explícita ou impactante, ao espectador é deixada a tarefa de julgar, segundo seus próprios critérios, as questões morais envolvidas num complicado jogo de identidades explorado à exaustão.

O conceito de “raciocínio abstrato”, a que me referi há pouco, torna-se mais claro quando analisado no quadro das novelas *policíarias*, particularmente as da série

Quaresma. Para tanto, é necessário recorrer às considerações de Pessoa em *Detective Story*. As referências ao leitor nesse ensaio teórico sobre o gênero policial, muitas das quais dialogam explicitamente com autores consagrados no contexto da ficção policial, devem ser analisadas pelas lentes do objetivo que atravessa o ensaio de modo transversal: “I wish the reader to understand that I make a great distinction between a mystery-tale and a detective story” (PESSOA, 2016: 252; BNP/E3, 14⁶-78^r).

Para Pessoa, uma história policial, diferentemente de uma história de mistério, é essencialmente uma história de investigação, ou melhor, “a tale of investigation, is a mystery story, the chief interest of which lies, not in the mystery itself, but in the investigation of it”. O autor acrescenta que “Ordinarily a tale is both—mystery story and detective story—for the mystery exists both for the reader and the investigator; it is, however, not essential that it should exist for the reader” (PESSOA, 2016: 238; BNP/E3, 100-28^r). Pessoa então recorre ao Austin Freeman de *Shadow of the Wolf* e de *Singing Bone* como exemplo bem-sucedido do método de mostrar o crime a ser cometido e depois descrever o modo como dr. Thorndyke chega à solução do mistério, sendo que “the latter process constitutes the story, which is therefore not of mystery but a tale of investigation or, in other words, a detective story pure and simple” (PESSOA, 2016: 238; BNP/E3, 100-28^r).

Ao tratar daquela que seria a principal diferença entre uma história policial e uma história de mistério, portanto, Pessoa a atribui ao fato de “história policial” ser uma história de mistério cujo principal propósito não reside no mistério em si, mas na sua investigação. De acordo com essa distinção, os argumentos para cinema de Pessoa revelam toda sua complexidade. Num certo sentido, “Note for a silly thriller. | or for a film” poderia ser definida como uma história de mistério – que existe, ainda que temporariamente, para o espectador-investigador e não para aquele que se declara como detetive – que, ao final, converte-se em “uma história policial pura e simples”, num sentido mais extremo que o atribuído por Pessoa às referidas narrativas de Freeman. O que possibilita que se chegue a tal conclusão é que, ao se revelar, ao final, que não houvera efetivamente mistério algum, o que “entra em jogo” são os raciocínios que teriam conduzido o espectador em sua “investigação”, e que o teriam levado à conclusão de que o mistério teria, de fato, acontecido.

Guardadas as devidas diferenças, o mesmo pode ser dito sobre “Note for a thriller, or film”, que, num sentido estrito, não é uma narrativa de mistério, mas sim da investigação de um suposto mistério (pelo espectador). “Half plan of play or film” talvez seja, nesse sentido, o mais radical dos argumentos analisados. Num nível, pode ser considerada uma história de mistério – ou seria de (também) crime? – em que o processo de investigação se dá por meio de um jogo de identidades vertiginoso, o qual, perpassado pelo humor, põe em xeque a seriedade do jogo e o sentido do que é uma investigação e sua validade. Em relação aos resultados desta, a solução “moral” não é apresentada como resolvida ao espectador, da mesma forma que o mistério não se resolve por completo no nível das personagens.

Dando sequência a suas observações, Pessoa atenta que investigação – que pode ser “natural and patient, as in Mr. Wills Crofts’ novels, or superior and scientific as in Dr. Austin Freeman’s” (PESSOA, 2016: 238; BNP/E3, 100-29^r) – não deve ser confundida com incidentes. É o que fica claro, por exemplo, na seguinte passagem de “Note for a silly thriller. | or for a film”: “Then the gangs begin to work one against another, and several complicated incidents arise. (This can be made interesting by a series of liveliness, which, if this be a film, can be easily visualized)” (PESSOA, 2011: 40). Nesse sentido, Pessoa teria deixado em aberto tais incidentes / ocorrências simplesmente por não interferirem no que realmente importa: a noção de “investigação”. É o que também pode ser dito sobre a seguinte passagem de “Note for a thriller, or film.”: “Numerous complex adventures ensue during the voyage [...]” (PESSOA, 2011: 42).

O autor esclarece que a verdadeira história policial, que é uma história de dedução, atingiria o seu ponto mais alto e mais simples “when no investigation is conducted”, como no conto de Poe “Purloined letter”, “where Dupin’s obtaining of the letter is a mere postscript in the narrative” (PESSOA, 2016: 239; BNP/E3, 100-29^r). Questiono-me se não teria sido esse o verdadeiro propósito da “inversão” final dos argumentos de que tratamos. Em “Note for a silly thriller”, como se acompanhou, a investigação não ocorre por parte daquele que, na narrativa, se declara como detetive; mas, sim, por parte do espectador, que tem que fazer sentido com as informações com ele compartilhadas ao longo da intrincada narrativa. A revelação de que X. e seus diamantes nunca estiveram no navio faz questionar se teria havido investigação, num sentido próprio do termo, de um mistério que nunca houve. Por essa mesma razão seria possível considerar que tampouco houve investigação em “Note for a thriller, or film”. Já em “Half plan of play or film”, resta a seguinte questão, que aponta para mesma direção dos demais argumentos aqui analisados: quebrou-se tanto a cabeça para, no jogo de identidades, determinar quem eram de fato aqueles que diziam ser eles mesmos, mas para quê?

A questão de que nos ocupamos remete ao conceito de *armchair detective* – “The ideal detective story is that where facts are put before the reader and the detective solves the problem without anything but those facts, that is to say, without shifting from his chair” (PESSOA, 2016: 239; BNP/E3, 100-29^r). De acordo com esse conceito, é prescindível a investigação no sentido convencional do termo – visitas ao local do crime, coleta de pistas e evidências, depoimentos de testemunhas –, configurando-se, em vez, como atividade puramente cerebral: no caso nas novelas policiais, “atividade puramente cerebral” seria a sequência dos raciocínios do detetive-decifrador; nos argumentos para filmes em questão, a sequência dos raciocínios do espectador-assumindo-o-papel-de-investigador, com os quais este é levado, ao final, a se confrontar.

Nesse sentido, “The tale of mystery is imaginative, the detective story is intellectual, in its essence: that summarizes their fundamental distinction” (PESSOA,

2016: 240; BNP/E3, 71-20^v)¹⁸. Como já se insinua, o conceito de “história de decifração” prevê um lugar particular para a figura do investigador-decifrador – no cinema, para o espectador-tornado-investigador: “As the tale we are considering is based on an intellectual problem and on its solution, it is obvious, axiomatic, that *the figure of the man who solves it must be the central figure*” (PESSOA, 2016: 244; BNP/E3, 14⁶-46^v). Isso permite cogitar que, se nas novelas policiais a personagem central é o raciocinador, nos argumentos de que tratamos a “personagem central” seria o espectador. O papel central do espectador, previsto pelos argumentos, mas a ser exercido no ato de ver o (hipotético) filme, permite afirmar que esses argumentos não são tão banais quanto uma leitura mais descompromissada e que se restringisse exclusivamente à narrativa poderia levar a pensar. Tem-se aqui uma forma possível de explorar a conscientização do espectador. Questiono-me, nesse sentido, se Pessoa não estaria indiretamente acrescentando uma quarta categoria àquelas que viriam a ser reconhecidas como “cinema de autor”, cinema de ator” e “cinema de personagem”.

Não se pode afirmar que Pessoa esteja reinventando as regras da literatura policial em suas novelas policiais – tampouco em seus argumentos para filmes. Entretanto, o caráter subversor desses apontamentos reside no grau a que conceitos e procedimentos tidos como fundamentais na poética do gênero policial são elevados a uma potência (bem) mais alta ou extrema; como quando o autor constata que “The reasoning of the detective is the plot of the detective story; not as many has conceived it, the crime that leads to the detective work” (PESSOA, 2016: 244; BNP/E3, 14⁶-47^v). Pergunto-me se Pessoa não teria almejado algo semelhante – explorar os limites do conceito de enredo – ao conceber os argumentos aqui analisados; mas desta vez explorando os recursos que são mais viáveis no cinema (tratando-se, como somos levados a crer, do cinema mudo): nas novelas policiais, representar os raciocínios do decifrador em “estado puro” implica, entre outros procedimentos, que Pessoa (re)crie a linguagem por meio da qual aquele se expressa (cf. SCHINCARIOL, 2023a); no cinema, a solução teria sido, num sentido último, colocar o espectador na posição de investigador para depois, pela já analisada “inversão final”, tentar capturar a sequência dos raciocínios pelos quais, até então, este se deixara guiar.

De uma perspectiva mais ampla, acredito que Pessoa, na literatura como no cinema, pretende, a um só tempo e por meio de mecanismos que se justificam pelas diferenças de linguagem: a) derrubar a ideia de crime como motor de uma narrativa policial; b) reinventar o conceito de enredo; c) sugerir um outro nível em que deve se dar a epifania final; d) como consequência disso tudo, deixa entrever um novo papel para o leitor / espectador e também um outro tipo de *fair play*: “Here the plot is not only in the mystery, but also in the intellectual process by which the mystery is unravelled, the interest [is] in the very same intellectual process, in its progressive

¹⁸ “If ‘detective tales’ were called ‘decipherment stories’, that juster title would define them as the usual one does not” (PESSOA, 2016: 240; BNP/E3, 71-20^v).

resolution of the truth, far more interesting than the other kind of *dénouement*" (PESSOA, 2016: 249; BNP/E3, 14⁶-59^r). A própria noção de mistério é redimensionada de modo radical: "[...] but whereas in the tale of mystery the unravelment is part of the tale, in that of decipherment it is the mystery that is part of the unravelment" (PESSOA, 2016: 240; BNP/E3, 71-20^v).

Ao ler as novelas policiais, por momentos nos esquecemos de que há mesmo um mistério a ser resolvido além daquele em que se transformam os próprios raciocínios do decifrador. É nesse sentido que se pode afirmar que Quaresma resolve os casos por meio de um "raciocínio abstrato". É sintomático que nos momentos em que Quaresma remete diretamente a um caso particular sendo investigado, tal referência se justifique, em especial, pela necessidade de esclarecer algum ponto do raciocínio abstrato que se apresenta. É o que indica a seguinte passagem de "O Caso Vargas": "Admitindo que aqui houvesse homicídio, e cometido da maneira que imaginei, qual seria a mentalidade do homicida, fosse ele ou não o Borges?" (PESSOA, [2008] 2014: [116] 108; BNP/E3, 27¹⁴ V²-93^r).

O próprio Guedes, amigo de Quaresma, por vezes se confunde e se irrita com o nível a que pode chegar o caráter abstrato dos raciocínios do decifrador, como acontece em "O Caso do Triplo Fecho" ou "O Roubo no Banco de Galícia": "O dr. me dá licença? – interrompeu o chefe Guedes. Tudo isso é muito interessante, mas o doutor está a fazer uma prelecção sobre a investigação de crimes?" (PESSOA, [2008] 2014: [307] 283; BNP/E3, 27¹² O²-5^r). É nesse sentido que o fato de Pessoa não terminar de redigir o final da novela "O Desaparecimento do Dr. Reis Gomes" não invalida o raciocínio até então apresentado. Numa narrativa policial mais convencional, particularmente do tipo "enigma", a ausência de uma "conclusão" sobre quem cometeu o crime invalidaria imediatamente o trabalho do detetive, cujo raciocínio se aplicaria (muitas vezes exclusivamente) ao caso particular em investigação.

Pode-se considerar que, em parte, o caráter abstrato dos raciocínios de Quaresma se explica pelo fato de ser, como já se observou, um *armchair detective*; e, portanto, preferir raciocinar a agir: "Mas eu prefiro raciocinar a agir, e, em verdade, com o raciocínio consigo, tarde ou cedo, ir descobrindo o que quero" (PESSOA, [2008] 2014: [186] 171; BNP/E3, 27⁵ R-10^r). Uma explicação mais cabível é a de que Quaresma excita-se e encontra prazer intelectual na elaboração dos seus raciocínios, mais do que propriamente na resolução do mistério, com a descoberta de quem cometeu o crime. E é nesse sentido que o "enredo" das novelas policiais conduz a um outro tipo de desfecho ou "epifania final". No caso dos argumentos para filme de Pessoa, é como se "o prazer intelectual" e a "excitação" do espectador no processo de elaborar seus raciocínios e tirar suas conclusões, alimentados precisa e meticulosamente ao longo das narrativas, tivessem que ser "frustrados", para que então, como parte da "epifania final", o espectador tomasse consciência desse processo – e, por que não, do modo como foi manipulado?



Fig. 3. *O Ídolo* (cartaz de divulgação).

A adaptação de *O Ídolo*

Como explica Marcelo Cordeiro de Mello, na detalhada análise que faz de *O Ídolo*, na *Metamorfoses – Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros* (com dossiê sobre a obra de Fernando Pessoa):

Como se sabe, o argumento cinematográfico é o texto que inicia o processo de escrita e reescrita palimpséstica típico dos textos destinados à produção cinematográfica. Pedro Varela iniciou o processo de adaptação do argumento com um tratamento (“Treatment”) inicial, que desenvolve aspectos do argumento original de Pessoa, agregando elementos novos, e alterando alguns detalhes. Em seguida, Varela se dedicou à escrita do roteiro (em Portugal, utiliza-se o termo “guião”), que desenvolve o tratamento acrescentando os diálogos e os detalhes da ação. Naturalmente, cada documento passou por diversas versões, até chegar à versão final, a que o leitor tem acesso aqui.

(MELLO, 2021b: 181)

A análise que se segue tem em conta, particularmente, o argumento original de Fernando Pessoa, a versão final do roteiro escrito por Varela, como também o curta-metragem *O Ídolo* em sua versão já realizada. Parte-se da premissa de que analisar as alterações feitas por Varela e o impacto destas na economia da narrativa de *O Ídolo* não implica cobrar do realizador qualquer tipo de fidelidade ao argumento original; antes, pretende-se acompanhar as repercussões de tais alterações no quadro da ficção policial escrita e teorizada por Fernando Pessoa.

“Note for a thriller, or film.” tem início com uma espécie de preâmbulo que, supõe-se, deve ser compartilhado com o espectador – considero aqui os dois primeiros parágrafos do argumento:

It is a known fact, within the circles diversely interested, that Prof. A, having the priceless green idol (priceless in several ways) to deliver to B., in Europe, entrusts this idol to keep of the well-known millionaire, C, who is shortly sailing in his own yacht to Europe. In his yacht C has a good number of guests, eighteen in all, and, as all are not quite clearly known to him, with intimacy, it is practically certain that one if not more will very likely be after the idol.

(PESSOA, 2011: 41)

Assumindo que o cinema idealizado por Pessoa tivesse como referência e intenção o cinema mudo, pode-se cogitar que este preâmbulo não se devesse concretizar por meio de imagens, propriamente ditas – mas sim por texto –, o que, como consequência, implicaria que a primeira cena a ser visualizada pelo espectador fosse aquela, já no iate, em que o milionário C anuncia a proposta de que cada um dos presentes recebesse e mantivesse, em proteção, um dos vinte pacotes, contendo, um deles, o ídolo a ser transportado até B. Tal hipótese, como penso, pode ser sustentada quando se tem em mente que, ao restringir a ação – visualmente falando – ao interior do iate, acentua-se a sensação de ambiente confinado, tão importante, como observamos, quando se trata de narrativas policiais detetivescas. É o que é sugerido, como penso, pela seguinte passagem do argumento original: “*Very shortly after the ship sails from New York, C, just after dinner, says he has a very important and amusing proposition to make to his guests*” (PESSOA, 2011: 41; *itálicos meus*).

Acompanha-se, na primeira imagem de *O Ídolo*, traços de uma caligrafia que, como o narrador, em *voice over*, logo esclarece, constituem a redação de uma carta que daria início a uma história, como tantas cartas o fazem, mas desta vez “particularmente interessante pela forma como desenrola, pelas suas qualidades tão originalmente bizarras, que poderia mesmo tratar-se de um thriller, ou de um filme” (VARELA, 2021: 211). Sabe-se, pela carta, em processo de ser redigida, que é de 1928, enquanto somos informados, como parte dos créditos, de que se trata de “um argumento de Fernando Pessoa” (VARELA, 2021: 211). É curioso como Varela, além de criar um narrador para a história que se acompanha no curta-metragem, decide antecipar, para o espectador, que se trata de uma história de “qualidades bizarras”, a ponto de poder ser considerada um thriller ou um filme. Mais curioso ainda é que tenha escolhido o termo “bizarras”, que, assim como o narrador ou a carta, não consta do argumento original escrito por Pessoa. No universo da ficção policial, ninguém ou nada que se passa em *O Ídolo* poderia ser tão tranquilamente definido como tal. Tendo em conta o final do curta-metragem, em que os vários “eus” do protagonista Bernard / Albert remetem aos heterônimos de Pessoa, pode-se entender que bizarra seria, num sentido último, o próprio heteronimismo, associação que reduz um mecanismo tão complexo e central na obra de Pessoa a sua suposta estranheza, extravagância ou invulgaridade.

Ainda que não se o faça de modo explícito, a estrutura narrativa de *O Ídolo* coloca como questão central e última o heteronimismo, elemento que, num plano

mais amplo, justifica e determina os acontecimentos que acompanhamos na narrativa do curta-metragem. Nesse sentido, *O Ídolo* afasta-se do modo como Pessoa define uma história policial, bem como das regras que o autor põe em prática em suas novelas policiais. Para Pessoa, como acompanhamos há pouco, uma história policial constitui um exercício fundamentalmente intelectual centrado nos raciocínios do investigador-decifrador, em outros termos, uma história de mistério cujo principal propósito não se encontra no mistério propriamente dito, mas na sua investigação. Isso implica que o curta-metragem de Varela, utilizando-me aqui do mesmo rigor com que Pessoa se expressa, deva ser encarado como um exercício de imaginação, ou melhor, uma história de mistério cujo propósito reside no próprio mistério.

Depois, em *voice over*, o narrador menciona um homem que pede, como favor, a um outro homem, que transporte uma obra de arte, sem revelar a este último que, ao aceitar a tarefa, arriscaria sua vida; tampouco lhe revela que o provável sucesso da missão seria garantido pelas próprias fraquezas daquele responsável pelo transporte do objeto. Acompanhamos, então, um veículo que, como o narrador explica, conduziria o objeto ao seu destino final: “‘Jade figure holding jaguar baby’, uma obra de arte tão rara e poderosa, que o seu valor é praticamente impossível de calcular” (VARELA, 2021: 211). Sabemos então que a mão que assina a carta é de Albert Soares, aquele que possui o ídolo, sobre quem é a história que se segue. Trata-se este de um dado extremamente importante, mesmo porque o argumento original leva a entender que a história gira em torno daquele que carrega o ídolo, o milionário C, no curta-metragem, Mr. Sotto. Acompanha-se Bernard – e, como espectadores, não sabemos que se trata do narrador em *voice over* – que entrega a carta – como se entende, de Albert Soares – à criada Adelaide, pedindo a esta que diga a um rapaz que a envie naquele mesmo dia. De acordo com o narrador em *voice over*, sabemos que a carta que educadamente pede o tal favor “também propõe um jogo bastante perigoso, eu diria mesmo... mortal” (VARELA, 2021: 211).

Somos então transportados para Nova York e, na capa do *New York Times*, vemos uma imagem da estátua de valor inestimável, com a notícia de que o Metropolitan Museum se despedia, após duas décadas, do “Green Idol Olmec”. Acompanhamos, assim, um rapaz que, no corredor de um luxuoso hotel, entrega uma carta a Mr. Sotto, que a lê junto à janela, e, como o narrador nos informa, aceita o pedido sem hesitação. No quarto de hotel, há uma mulher com Mr. Sotto – como espectadores, ainda não sabemos ter o nome de Ofélia. Passamos para o que o roteiro chama de sala do cofre do museu e acompanhamos dois funcionários de luvas brancas que colocam o “green idol” em um estojo de madeira. Mr. Sotto, presente, acompanha atentamente a operação. Com uma expressão de confiança e vaidade, o milionário deixa o museu carregando o ídolo em uma mala. Descendo as escadas e passando por fotojornalistas, entra no banco de trás de um carro, onde se encontra uma mulher, que, pela leitura do roteiro, sabemos ser Emily Nogueira, sua noiva. Acompanha-se o carro chegando até o transatlântico Europa. Augusto Sotto e Emily

são recebidos pelo capitão, que trata aquele como *habitué*, seguindo, assim, para Southhampton. Somos mais uma vez conduzidos pela estrada que o narrador nos informa ser de Sintra, quando acompanhamos um carro que chega até a casa do magnata Albert Soares. Somos informados pelo narrador de que já se passaram algumas semanas desde que, entende-se, o ídolo havia sido confiado a Mr. Sotto. Não se sabe quem é aquele que conduz o carro, mas este é recebido pela criada Adelaide e por Bernard, o narrador. Abre-se uma mala como aquela em que Mr. Sotto carregava o ídolo, o narrador nos informa de que nem tudo ocorrera como planejado e acompanha-se, agora em Nova York, um jovem carregando três malas – uma delas parece ser idêntica àquela em que Mr. Sotto teria transportado o ídolo – que, aos gritos, pede que o Europa não parta ainda. Acompanha-se então esse mesmo jovem – pelo roteiro sabe-se ser Américo –, já dentro do navio. Dentro de uma cabine se encontram Mr. Sotto e a noiva – e aí vemos a mala em que estaria o ídolo. Depois da interrupção de um funcionário do navio que entra com um carrinho de bebidas, o qual é praticamente expulso por Mr. Sotto, o milionário tranca a porta e diz à noiva, mostrando uma mala em que estão várias caixas, que se trata de algo que vai tornar a viagem bem mais divertida. Diz-lhe, ainda, que vai precisar de ajuda.



Fig. 10. Dois funcionários de luvas brancas colocam o “green idol” em um estojo de madeira.

Tendo em conta a economia de uma narrativa policial que se passa num ambiente confinado, como é o caso do argumento de Pessoa em que se baseia *O Ídolo*, é inevitável constatar, nesses quatro minutos e trinta e seis segundos de um total de vinte e três minutos e cinco segundos de filme, como Varela nos transporta a diversos ambientes distintos – mansão de Albert Soares, Sintra, Nova York, Museu, transatlântico. Ainda que a maioria dos eventos se passe dentro do transatlântico, Varela desloca o centro do mistério para fora, mesmo porque a ideia de distribuir as caixas aos convidados no curta-metragem é de Albert Soares, enquanto, no argumento original de Pessoa, quem tem essa ideia é o milionário C, já dentro do seu iate. A própria decisão de substituir um iate – espaço fisicamente mais restrito e com número de possíveis vítimas e suspeitas bem mais limitado – sugere o mesmo movimento de “desconfinar” o mistério; movimento, este, também sugerido pela introdução de elementos “locais”, no caso portugueses, à trama: afinal, no curta-metragem

a língua falada é, predominantemente, o português, e parte da história se passa na casa de Albert Soares em Sintra.

Como acredito, a intenção de fazer com que o espectador se sentisse adentrar um espaço minimamente familiar vai muito além da informação explícita, nos créditos do filme, de que se trata de um argumento de Fernando Pessoa; mesmo porque, no contexto do argumento original do autor, tal informação poderia ser responsável por um grande estranhamento por parte de um espectador que tentasse identificar possíveis marcas pessoais. Os exemplos mais óbvios da intenção a que me refiro talvez sejam, para além dos elementos “portugueses”, o nome do milionário, Albert Soares, e o nome Ofélia, a amante de Mr. Sotto – no roteiro, também Bernard.



Fig. 11. Os convidados trocam as caixas entre si.

Uma outra diferença marcante entre “Note for a thriller, or film” e *O Ídolo* é que, enquanto no argumento de Pessoa sabemos que o milionário C faz a proposta simplesmente a seus “guests”, no curta-metragem temos mais informações sobre quem eram estes, o que se dá enquanto alguns passageiros do transatlântico recebem o convite de Mr. Sotto – o roteiro nos diz que se trata de um jornalista francês, da cantora de jazz Blanche Calloway, da amante de Mr. Sotto, de um casal de ingleses, do padre Thomas e do empresário inglês Mr. Williams. É preciso notar que, ainda que possamos “ler” a aparência e os trajes dos convidados em questão, o filme só nos informa, explicitamente, da profissão do padre Thomas.

A cena da distribuição dos convites é interrompida abruptamente e somos levados mais uma vez até Sintra, à casa de Albert Soares, onde este, pensativo, encontra-se à frente de um tabuleiro de xadrez. Voltamos ao transatlântico, cuja imagem é capturada de cima, e em seguida acompanhamos o jantar oferecido por Mr. Sotto, onde estão outros convidados que até então não nos haviam sido apresentados. Ao dar vida a quem Pessoa se refere como “guests”, Varela não se preocupa em dizer exatamente quem são essas pessoas, tampouco nos apresenta todas elas – sabemos aqui que a amante de Mr. Sotto, que também estava presente, chama-se Ofélia. Na economia de uma narrativa policial, teríamos de saber quem são esses

convidados e, necessariamente, todos eles, no sentido de que a única razão para estarem ali é a de constituírem possíveis vítimas ou suspeitas de um crime. Depararmos com personagens sobre as quais não temos informações seria percebido, de acordo com o *flair play* das narrativas policiais, como inapropriado.

É nesse jantar que entram as tais vinte caixas dentro de uma das quais estaria o ídolo, jogo cujas regras Mr. Sotto explica – também ao espectador. Duas questões que, no argumento original de Pessoa, deveriam ser evitadas, já que revelariam o “twist final”, são feitas, respectivamente, por Mr. Williams – “Mas por que razão você daria cem mil dólares, assim, de mão beijada?” – e pelo padre Thomas – “Comparando ao valor do ídolo, é um valor bastante baixo...” (VARELA, 2021: 219). A desculpa de Mr. Sotto de que era para que se pensasse a recompensa como um seguro, “para que tudo corra sem percalços e sem segurança”, invalida, de certa forma, as regras estabelecidas por ele. É como se Mr. Sotto, que havia sido orientado por Albert Soares, não estivesse preparado para essas questões – e talvez tenha sido mesmo esse o objetivo de Varela. Emily, ainda que tenha feito a seguinte questão para simular certa desconfiança em relação a Mr. Sotto – e assim contribuir para a impressão de que o noivo não tinha segundas intenções –, acaba por deixar a solução do mistério muito evidente para o espectador: “E quem escolheu a ordem em que estas caixas nos foram entregues?” (VARELA, 2021: 220).

No argumento original, como observamos, a atenção do espectador deveria ser desviada da relação entre o número de caixas e o número dos que as receberiam. A pergunta de Emily, em *O Ídolo*, ao chamar a atenção para uma possível manipulação das caixas, faz justamente o contrário. Trata-se de uma outra evidência de que, no curta-metragem, o centro do mistério se encontra fora do transatlântico, na “dupla” identidade de Bernard / Albert. Com penso, é em relação a essa dimensão do mistério, ligada ao heteronimismo, que Varela teria tido a preocupação de não “entregar” a solução ao espectador.

A resposta de Mr. Sotto de que ninguém havia escolhido a ordem das caixas é seguida da troca de caixas entre ele e Emily, o que atestaria a verdade do que afirmara. Os convidados seguem o mesmo gesto, trocando as caixas entre si. De acordo com o argumento original de Pessoa, após a distribuição das caixas, “Numerous complex adventures ensue during the voyage, including the discovery by one of the crooked guests that if the parcel containing the idol is found in anyone’s possession, and he can claim anything, he can claim the idol under the exact terms of the offer made by C” (PESSOA, 2011: 42). Como foi possível acompanhar há pouco, padre Thomas já havia se dado conta dessa possibilidade, “apresentando-a” ao espectador.

Na já referida entrevista concedida a Mello, o diretor Varela, em tom de humor, diz ter ficado com a parte mais difícil deixada por Pessoa, ou seja, imaginar que aventuras teriam sido essas (*apud* MELLO, 2021b: 186). É preciso notar, mais uma vez, que, dentro da economia do argumento original de Pessoa, que aventuras teriam sido essas não faria a mínima diferença em relação à reviravolta final; daí,

como penso, o autor não ter sentido a necessidade de explicitá-las. Não se pode dizer o mesmo de *O Ídolo*, observação essa que deixa mais evidente o sentido outro das decisões tomadas por Varela.

Respeitando a sequência dos acontecimentos, acompanhamos alguns convidados deparando-se com as caixas recebidas sem saber exatamente o que fazer. Vemos então Mr. Sotto guardar a caixa que era dele em um cofre e depois ir dormir com Ofélia na cabine da amante; constatamos, com Mr. Sotto, que o empregado que servia bebidas teria levado a caixa que estava à mesa de cabeceira; seguimos Mr. Sotto questionando o capitão sobre quem teria entregue champanhe sem ter sido solicitado que o fizesse, ao passo que compartilhamos o momento em que Mr. Williams revela ser um agente secreto – a profissão exata de Williams não fica assim tão clara para o espectador; temos acesso à informação compartilhada pelo capitão de que havia “mais de cem pessoas na tripulação” – informação essa que comprometeria profundamente uma narrativa policial ao ampliar tanto assim o número de possíveis suspeitos, como que sugerindo ao leitor que nem tentasse resolver o caso (VARELA, 2021: 222); inferimos que o jornalista francês teria percebido qual era o jogo sórdido jogado por Mr. Sotto; assistimos à performance de Blanche Calloway; sabemos que Américo tinha os olhos em Emily e que era leitor dos seus livros; que a leva a sua cabine no deck inferior para que autografe um deles; acompanhamos o desespero do padre Thomas a dizer que foi roubado, e o jornalista francês e Blanche a dizerem o mesmo; ao ouvirmos um grito de horror, deparamo-nos com a capitão morto sobre a cama, o que leva a uma enquête de suposto homicídio conduzida por Mr. Williams – a qual efetivamente não se concretiza; vemos que Emily, sozinha na cabine, abre o cofre em que Mr. Sotto guardara a caixa; acompanhamos Mr. Sotto, que, ao cruzar-se com um dos empregados do navio, se dá conta de algo estranho – pelo roteiro sabemos que seu nome é Mário e que, estranhamente, tinha apenas uma parte bigode (supõe-se que o espectador reconheceria essa personagem da cena em que um empregado do transatlântico, na cabine em que se encontravam Mr. Sotto e sua amante, entregava bebidas); somos informados, por Mr. Williams, que dezessete caixas haviam sido roubadas, sobrando apenas a dele, a de Mr. Sotto e a de Emily; que Mr. Sotto volta imediatamente a sua cabine e verifica estar lá sua caixa; que Mr. Sotto flagra Mr. Williams e Mário em situação suspeita, aquele chamando a atenção deste sobre o bigode “incompleto” – avistam-se, rapidamente, caixas com o que parecem ser tijolos dentro; acompanhamos Mr. Sotto sendo perseguido por Mr. Williams e, depois, dominando este último, já com a arma deste em mãos; de arma em mãos, apontada para Mr. Williams, Mr. Sotto grita àqueles que estão à sua volta e diz ser ele a decidir quando jogo acaba; depois de levar um golpe de Williams, ao chão e ainda com a arma em mãos, atira no agente, que cai morto ao chão; a voz do narrador explica que Mr. Sotto não teria tido a intenção de disparar, dirigindo-se, agora, ao espectador: “Até porque todos sabemos bem quem é o responsável, verdade?” (VARELA, 2021: 229); Mr. Sotto põe a culpa nos outros, que seriam gananciosos

e não teriam sabido jogar um simples jogo, que teriam sido estúpidos de pensar que poria uma peça de tal valor – como aquela dentro da caixa que tinha consigo – nas mãos de pessoas como aquelas; ameaçado pelos policiais armados, Mr. Sotto sobe no parapeito e, sem querer, deixa cair ao mar a caixa em que pensava estar o ídolo; salta atrás do ídolo e morre; em Sintra, na casa de Albert Soares, Emily entra com uma mala e uma caixa em mãos; um tanto confuso e hesitante, Bernard – o narrador – aceita a caixa; Emily informa a Bernard que Mr. Sotto estava morto; diante da notícia, Bernard diz lamentar muito e que o que havia na caixa era apenas um boa cópia, que tudo havia sido uma manobra para transportar o ídolo a salvo – que, como diz, já estava nas mãos do dono; Emily vê então o ídolo verde em um expositor de vidro e, ao lado deste, Américo – ao fundo vê o retrato que denuncia que Bernard e Albert Soares eram a mesma pessoa; ao voltar com o envelope para pagar Américo, Bernard pergunta aos dois se já se conheciam, quando aquele diz que não; junto à janela, Bernard observa Emily e Américo entrarem no carro e saírem juntos; Bernard diz a si mesmo as seguintes palavras: “We are all victims of ourselves, of our various selves, we are all so many, and some are better than others”; ao olhar para o ídolo verde, percebe que o expositor estava mal fechado, aventando a hipótese de que estava ali a cópia, estando o original com Américo e Emily.

É inevitável constatar, à luz do argumento original de Pessoa, que a inventividade de Varela foi guiada pela necessidade de conferir um final inquestionavelmente pessoano a uma narrativa cuja marca de autoria não era notável. Em *O Ídolo*, o fato de a estátua ter ou não estado no navio, de não estar na caixa em que Mr. Sotto pensava que estivesse, ou a constatação de que aquele que pensava enganar a todos ter sido enganado no final não produzem o mesmo efeito de “dissolução” do mistério, como seria de se esperar de uma narrativa policial detetivesca, uma investigação propriamente dita, porque Varela incluiu no enredo dois assassinatos – além de um “acidente fatal” – que não havia no argumento original. Como penso, o argumento de Pessoa prevê que o espectador, diante da revelação final de que se tentou resolver um mistério que não houve, questione esses mesmos raciocínios e a sua validade. *O Ídolo* parece prever que a satisfação do espectador pode ser preenchida quando este acompanhar, com extrema atenção – ainda que isso implique assistir ao filme mais de uma vez –, todos os detalhes de um enredo que tentou de todas as formas enganá-lo.

Tendo como objetivo refletir sobre até que ponto Pedro Varela teria sido capaz de fazer justiça ao texto pessoano, Mello chama a atenção para o desejo de o realizador manipular, como em um jogo, a atenção do espectador. Nas palavras deste último, “deixar o espectador ‘puzzled’ [...], um tanto embaralhado [...]. Tudo o que eu possa fazer para confundir o espectador, para mim é maravilhoso. Confundir com respeito, com inteligência, mas confundir” (*apud* MELLO, 2021b: 194).

Quando se têm em conta as novelas policiais, a discussão teórica apresentada por Pessoa em *Detective Story* e, de uma perspectiva mais ampla, a tradição do

gênero policial com a qual o autor dialoga, confundir com respeito e inteligência significa, necessariamente, fazê-lo a partir da regra fundamental de que todos os fatos do mistério devem ser compartilhados com o leitor / espectador, regra essa a que Pessoa confere papel central no referido ensaio teórico. No início de *Detective Story*, em uma pequena lista intitulada “Traits of a detective story”, afirma-se que “The facts should all be set before the readers & the conclusions drawn from them” (PESSOA, 2016: 236; BNP/E3, 48D-76^v). Anos mais tarde, esclarece-se que “Putting all the facts before the reader means really putting them all before the reader, even if the order and the significance are veiled in the narrator’s version” (PESSOA, 2016: 239; BNP/E3, 100-30^r), regra cujo descumprimento Pessoa considera inadmissível.

Não se pode afirmar que “confundir o espectador com respeito”, para Varela, tenha o mesmo sentido de “confundir o leitor com respeito”, para Pessoa. No caso deste último, não se trata propriamente de confundir, mas de apresentar fatos – e todos eles – de modo que não seja possível ao leitor chegar à solução do mistério (antes do detetive); o que é bem diferente de, como acontece em *O Ídolo*, nem sempre se poder estar certo de que fatos, na verdade, são esses, efeito obtido, sobretudo, por um meticuloso trabalho de edição que não permite ao espectador ter certeza do que pôde ver. Trata-se de um procedimento que, apesar de funcionar no curta-metragem de Varela para instigar a curiosidade do espectador, poderia causar indignação a um leitor do gênero policial mais “experiente”.

Num primeiro momento, Mello atribui o fato de alguns detalhes da narrativa passarem despercebidos ao formato de *O Ídolo*, um curta-metragem, indicando, depois, ao citar as palavras de Varela, que este teria tido a intenção de que assim o fosse: “Por se tratar de um filme de ritmo ágil, é natural que muitos detalhes passem despercebidos, o que sugere a ideia de uma obra que pode ser assistida diversas vezes (o que é favorecido pelo lançamento de *O ídolo* em formato digital)” (MELLO, 2021b: 194):

Eu acho que são grandes recursos de *storytelling*, ou seja, nós precisamos sempre levar o espectador numa direção de confundir, de embaralhar. E não é pelo prazer de confundir, [mas sim] pelo prazer de o fazer pensar. O espectador não precisa ser enganado. O espectador quer ser enganado. O espectador quer que uma coisa seja diferente do que ela parece. O espectador exige a surpresa. O espectador exige o aceleração do coração. O espectador exige a emoção. (apud MELLO, 2021b: 194)

Nós estamos muito treinados hoje em dia à narrativa, à dramaturgia, ou seja, a séries, cinema etc. O nosso músculo dramático e narrativo está muito bem treinado. [...] Às vezes o ‘pace’ de algumas séries é mais lento. [...] Mas as séries às quais o público (isto é, as massas) mais se tem agarrado são séries altamente ‘engaging’, muito elétricas. [...] Quem vê um filme do Christopher Nolan e entende, está no supra do supra, porque são filmes altamente complexos, você não entende nada. Então aqui [em *O ídolo*] eu acho que é a dose suficiente para o seu cérebro estar em constante junção de peças, e foi esse o exercício. (apud MELLO, 2021b: 195)

O espectador deve pensar, deve poder fazê-lo, deixando-se surpreender.

Ora, a dimensão subversiva dos argumentos pessoais analisados neste artigo – dimensão essa que também se identifica em suas novelas policiais –, reside no modo como se “confunde” o espectador; e esse modo exige que se reconheça que o jogo a ser jogado tem regras. Tais regras existem – estabelecidas pela tradição do gênero policial – e é imprescindível conhecê-las para as pôr em xeque, tateando seus limites, tanto no cinema como na literatura. O não seguimento de algumas dessas regras, cujo cumprimento não considero condição para que se adaptem para o cinema quaisquer dos argumentos analisados neste artigo, implica que as tentativas de ser fiel ao jogo ou de subvertê-lo não podem ser interpretadas como plenamente intencionais ou, necessariamente, como pessoais.

Bibliografia

- CARR, John Dickson (1970). "The grandest game in the world". *The Mystery Writer's Art*. Edição de Francis M. Nevins, Jr. Bowling Green: Bowling Green SUPP.
- DOVE, Georg N. (1997). *The Reader and The Detective Story*. Bowling Green: Bowling Green SUPP.
- EDWARDS, Martins (2016). *The Golden Age of Murder*. London: Harper Collins.
- ELIOT, Thomas Sterns (2015). *The Complete Prose. Literature, Politics, Belief, 1927-1929*. Ed. crítica de Frances Dickey, Jennifer Formichelli e Ronald Schuchard. Baltimore: John Hopkins University Press.
- FERRARI, Patricio; FISCHER, Claudia J. (2011). Faz parte de PESSOA (2011), pp. 11-33.
- FREITAS, Ana Maria (2016). *O Fio e o Labirinto: A Ficção Policial na Obra de Fernando Pessoa*. Lisboa: Colibri.
- ____ (2014a). "A série Quaresma, Decifrador". Faz parte de PESSOA ([2008] 2014), pp. 9-25.
- ____ (2014b). "Anexos". Faz parte de PESSOA ([2008] 2014), pp. 395-424.
- GUERREIRO, Fernando (2011). "Posfácio". Faz parte de PESSOA (2011), pp. 149-178.
- MIRAGLIA, Gianluca (2018). "Essay on Detective Literature e *The Detective Story*: dois ensaios de Fernando Pessoa sobre a ficção policial". *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa's Studies*, n.º 13, primavera, pp. 399-507. Brown Digital Repository, Brown University Library. <https://doi.org/10.7301/Z0P849DN>
- MELLO, Marcelo Cordeiro de (2021a). "Jogo e arranjo intertextual em *O ídolo* de Pedro Varela e Fernando Pessoa". *Metamorfoses*, vol. 18, n.º 1 (edição especial Fernando Pessoa), Rio de Janeiro, pp. 98-109. DOI: <https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2021.v1n18a51006>
- ____ (2021b). "Separata – 'O ídolo'". *Metamorfoses*, vol. 18, n.º 1 (edição especial Fernando Pessoa), Rio de Janeiro, pp. 178-244. DOI: <https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2021.v1n18a51011>
- PESSOA, Fernando (2016). *Histórias de Um Raciocinador e o Ensaio "História Policial"*. Edição e tradução de Ana Maria Freitas. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ ([2008] 2014). *Quaresma Decifrador – As Novelas Policiárias*. Edição de Ana Maria Freitas. Lisboa: Assírio & Alvim. 1.ª ed., 2008; 2.ª ed., 2014.
- ____ (2013). *Eu Sou Uma Antologia – 136 Autores Fictícios*. Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari. Lisboa: Tinta-da-china.
- ____ (2011). *Argumentos para filmes*. Edição, introdução e tradução de Patricio Ferrari e Claudia J. Fischer. Posfácio de Fernando Guerreiro. Lisboa: Ática [Babel].
- ____ (2006). *Escritos sobre Génio e Loucura*. Edição crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ____ (1967). *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- ____ (1966). *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática.
- SAMPAIO, Maria de Lurdes (2010). "O género policial como género ambivalente: casos de restauração da ordem à revelia da legalidade". *Direito e Literatura: Mundos em Diálogo*. Organização de Helena Buescu, Cláudia Trabuci e Sónia Ribeiro. Coimbra: Edições Almedina, pp. 89-101.
- ____ (2008). "The disquiet of archeology: Fernando Pessoa's detective writings". *Portuguese Studies*, vol. 24, n.º 2 (Pessoa: The Future of the "Arcas"), Modern Research Humanities Association, pp. 128-167. <https://www.jstor.org/stable/41105309>
- SCAGGS, John (2005). *Crime Fiction*. New York: Routledge.
- SCHINCARIOL, Marcelo (2023a). "O papel do leitor na série *Quaresma, Decifrador*, de Fernando Pessoa". *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa's Studies*, n.º 24, outono, pp. 42-87. Brown Digital Repository, Brown University Library. <https://doi.org/10.26300/zvhhb-8y16>
- ____ (2023b). "As novelas policiais de Fernando Pessoa e o fair play da ficção policial". *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa's Studies*, n.º 23, primavera, pp. 37-87. Brown Digital Repository, Brown University Library. <https://doi.org/10.26300/nw2x-vj50>

- VAN DINE, S.S. (1983). "Twenty rules for writing detective stories". *The Art of Mystery Story*. Edição e comentários de Howard Haycraft. New York: Carroll & Graf Publishers, pp. 189-193.
- VARELA, Pedro (2021). "Roteiro". Faz parte de MELLO (2021b), pp. 211-232.

MARCELO SCHINCARIOL formou-se em Linguística e em Literaturas em Língua Portuguesa pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Brasil. Recebeu os títulos de Mestre e Doutor em Literatura Brasileira nessa mesma instituição. Recentemente, tem se dedicado ao estudo da literatura policial escrita por Fernando Pessoa. Trabalha como “Teaching Associate Professor” nos Estados Unidos, no Departamento de Espanhol e Português da Universidade do Colorado-Boulder.

MARCELO SCHINCARIOL graduated in Linguistics and Literatures of the Portuguese-Speaking World at the State University of Campinas (Unicamp), Brazil. He received the titles of Master and Doctor in Brazilian Literature at the same institution. Recently, he has dedicated himself to the study of detective fiction written by Fernando Pessoa. He works as a Teaching Associate Professor in the United States, in the Department of Spanish and Portuguese at the University of Colorado-Boulder.