

ASPECTOS DO SÉRIO-CÔMICO NA PARÓDIA PÓS-MODERNA

SERIOCOMIC ASPECTS IN POST-MODERN PARODY

Mail Marques de Azevedo*

RESUMO: Este trabalho analisa a parte final do romance *The Winshaw Legacy* de Jonathan Coe, publicado em 1994, como paródia do romance policial clássico, especificamente *O caso dos dez negrinhos* de Agatha Christie. Discute-se paródia, comédia burlesca e reflexões sobre a escrita do livro – a biografia da família Winshaw – pelo protagonista-escritor como meios de enfatizar o caráter metaficcional do romance e seu comentário cáustico sobre o contexto econômico e político da Inglaterra contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Comicidade. Paródia. Romance policial.

ABSTRACT: This paper analyzes the final part of Jonathan Coe's 1994 novel, *The Winshaw Legacy*, as a parody of classic detective stories, namely Agatha Christie's *Ten Little Niggers*. Parody, burlesque comedy and reflections about the writing of the book - the biography of the Winshaw family – by the writer-protagonist are discussed as a means to emphasize the novel's metafictional character and its biting commentary on the economic and political milieu of contemporary Britain.

KEYWORDS: Comicity. Parody. Detective stories.

* Doutora em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo (1999). Email: mvaledic@gmail.com.

Os comentários da crítica ao romance *O legado da família Winshaw*, de Jonathan Coe, publicado em 2006, concentram-se de preferência em seu aspecto de paródia farsesca de gêneros menores: as clássicas histórias de detetive e mistérios góticos, bem como seriados cômicos da televisão britânica. Um excerto da resenha de *The New York Times*, impressa na capa da edição *Vintage International* do romance, põe em evidência o humor burlesco da narrativa: – “*Savagely funny...a big, raucous and exhilarating novel*”.

A imitação jocosa de outros gêneros e estilos, que impressiona os revisores como pilar de sustentação do romance, torna-se mais evidente a cada virar de página, a começar pelo comentário de um narrador em primeira pessoa, dirigido diretamente a “(seus) amigos leitores”, no estilo convoluto dos romances de folhetim do século dezoito, de que se utiliza para descrever Tabitha Winslow, a velhota amalucada que patrocina a escrita do livro “que agora tendes em mãos”.

Não pretendo demorar-me desnecessariamente nas enfermidades que fados impiedosos destinaram a uma pobre mulher fraca do bestunto, mas esta questão deve ser esclarecida por ter importância material na história subsequente da família Winshaw e deve, portanto, ser colocada em algum tipo de contexto. Empenhar-me-ei em ser breve. (COE, 1996, p. 13-14)¹

¹ COE, Jonathan. *O legado da família Winshaw*. Trad. C.C.Falck. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2002. As referências posteriores ao romance serão indicadas por números de páginas entre parênteses.

PRÓLOGO

A começar pela frase de abertura, no prólogo do romance, a voz narrativa em primeira pessoa estabelece o contexto da ação com onisciência autoral enérgica: “A tragédia atingira os Winshaw por duas vezes anteriormente, mas nunca em proporções tão terríveis” (p. 13). O anúncio lúgubre de que “A morte visitou novamente Winshaw Towers naquela noite” encerra a exposição dos eventos de um remoto dia 30 de novembro de 1942, quando chega a notícia de que o avião de Godfrey Winshaw fora abatido.

Esta é a origem de futuros desenvolvimentos que levam o leitor até a momentosa reunião de família, em 1961, para celebrar o quinquagésimo aniversário de Mortimer Winshaw. Neste ponto, um narrador impessoal em terceira pessoa descreve as iniquidades dos membros do clã – uma coleção estranha de personagens maléficos que representam as mazelas do contexto sociopolítico -, os protagonistas dessa história. São as testemunhas da segunda “tragédia” que atinge os Winshaw, quando um ladrão é morto pelo membro mais velho da família, Lawrence, o senhor do castelo.

Em mais uma reviravolta estilística, o leitor ouve uma voz diferente, a de um narrador adulto que rememora, em primeira pessoa, os acontecimentos de seu nono aniversário, quando fora impedido de assistir ao final de um filme intitulado *What a Carve Up!*, tornando-se, por isso, obcecado com “outro dos mistérios ubíquitos e insolúveis da vida adulta: uma história sem conclusão” (p. 48). É a voz de Michael Owen, o escritor contratado para registrar a história dos

Winshaw, cujas reminiscências e buscas pessoais, especialmente a dificuldade de terminar de escrever o livro, estruturam a narrativa.

De modo coerente, os diversos gêneros e subgêneros que constituem o suporte estrutural do *Legado Winshaw* – biografia, autobiografia, romance policial, além de outras mídias (filme e televisão) – convergem para um ponto comum: a necessidade de elucidar um mistério quer se trate de solucionar um crime, ou, para o escritor moderno, encontrar um meio de deslindar o processo de criação.

A segunda parte do romance, intitulada “Uma organização de mortes” oferece uma solução aparentemente simples: copiar o que já foi feito. Assim, a história da família Winshaw, que Tabitha Winshaw tinha imaginado como “um livro tremendo, sem precedentes – parte memórias pessoais, parte comentário social, tudo misturado em uma poção letal e devastadora” (p. 531) – termina em uma grotesca paródia explícita dos *Dez negrinhos* de Agatha Christie, cuja versão fílmica os personagens do romance discutem abertamente. A paródia é a solução que Jonathan Coe encontra para seus problemas de técnica narrativa.

Este é precisamente o foco deste trabalho: as estruturas narrativas que Jonathan Coe adota de obras anteriores, especificamente do romance policial, e como adapta tais modelos a suas necessidades – a crítica não só do ambiente literário atual, mas do contexto sociopolítico da Grã-Bretanha do pós-guerra. A discussão se concentra preferencialmente sobre a paródia do clássico de Agatha Christie, que conclui o romance, mas

fazem-se referências a outras trocas intertextuais no decorrer do romance, a fim de evidenciar que o objetivo de *O legado Winshaw* é o comentário social de caráter sério. Isso apesar do argumento de um personagem secundário de tendências radicais de que o problema com o romance inglês nos dias de hoje é não ter a mínima tradição de engajamento político: “A meu ver, não passa de um joguinho inócuo dentro dos limites determinados pela moral burguesa. Não tem radicalismo algum” (p. 312).

A FAMÍLIA WINSHAW E SEU BIÓGRAFO

A crítica social marca as duas linhas narrativas do romance: a história dos Winshaw em um período de cinquenta anos, da Segunda Guerra Mundial à Guerra do Golfo, e a história pessoal do indivíduo Michael Owen, que reúne material para a composição de seu livro.

Trinta anos separam as duas momentosas reuniões de família que iniciam e encerram a ação propriamente dita. A celebração do aniversário em 1961 coloca em cena os principais personagens do enredo, que inclui a segunda geração, Lawrence, Tabitha e Mortimer e a terceira, Henry, Thomas Dorothy e Mark. Aos nove e sete anos de idade, os Winshaw mais jovens, Roddy e Hilary, são membros promissores do clã. Na disputa por uma moeda, o menino pisa na mão da irmã até esmagar-lhe os ossos.

Com exceção de Lawrence, falecido há tempo, o mesmo grupo está presente à leitura do testamento de Mortimer, no dia 16 de janeiro de 1991, em ambiente de pesada

expectativa, informa-nos o narrador, uma vez que o prazo final para a retirada das tropas iraquianas do Kuwait havia expirado às dezessete horas.

De uma forma ou de outra, todos os membros da família têm interesses ligados à guerra. Thomas, o mais velho, banqueiro e economista que adora “arrancar das mãos dos contribuintes enormes companhias estatais e retalhá-las entre uma minoria de acionistas famintos de lucros” (p. 363) está de olho no dinheiro a ser ganho com o comércio de armas, no qual seu sobrinho Mark tem negócios com os dois lados. Henry, o vira-casaca, membro do parlamento, construiu uma carreira de sucesso na política escondendo suas opiniões e escavando como uma minhoca para conseguir entrar. Orgulhoso do conhecimento com Margaret Thatcher é a favor de “livrar-se da cadela imediatamente” (p. 163) quando ela cai em desgraça. Acompanha submisso as decisões do partido em relação à guerra. Hilary é jornalista de cachê altíssimo, renomada por escrever artigos mordazes – geralmente sem fundamento – sobre assuntos na ordem do dia. Muda de opinião sem o menor remorso: seus editoriais sobre Saddam Hussein como herói e patriota transformam-se em acusações violentas ao “tirano” cruel. Dorothy, a malvada, transformou a fazenda antiquada do marido, propriedade familiar modesta, em um dos maiores impérios agroquímicos do país, graças à observância da “taxa de conversão”, isto é, “quanto alimento *entra* no animal, comparado ao que *sai* dele, em carne para o consumo” (p. 29)

Michael Owen expressa aversão pela família de criminosos,

(...) cuja riqueza e prestígio estão fundamentados em todo tipo de fraudes, falsificações, furtos, ladroagem, ma-landragem, intriga, sacanagens, pilhagens, ganhos ilícitos, apropriações indébitas, espoliações e desfalques. (...) Pode-se dizer que cada tostão da fortuna dos Winshaw (...) provém por caminhos diversos da exploração desavergonhada de pessoas mais fracas. (p. 105)

As memórias pessoais de Owen intercalam-se com suas ações no presente da narrativa e com reflexões sobre a escrita da história dos Winshaw. É o biógrafo escrevendo a narrativa de sua própria vida. A “estória da estória” tem prioridade e estrutura a narrativa, que chega ao leitor.

Com exceção de um curto desvio em 1982, as sete seções na primeira parte do romance seguem ordem cronológica, de agosto de 1990 a janeiro de 1991 e focalizam a vida pessoal de Michael. Seções intermediárias recebem os nomes dos seis “heróis e heroínas” da família Winshaw – Hilary, Henry, Roddy, Dorothy, Thomas, Mark – e ocupam-se de suas atividades nebulosas.

O leitor fica sabendo como Michael, aos onze anos de idade, cria seu primeiro personagem de ficção, um detetive vitoriano de nome exótico, Jason Rudd, que desempenha papel típico no conto intitulado “O mistério do castelo”. Em momento posterior na trama, o escritor adulto é mostrado participando de um jogo de adivinhação: descobrir quem é o assassino entre alguns personagens isolados em uma casa soturna no campo. A percepção de que o personagem que Michael encarna, o Professor Plum, é o assassino prenuncia os

acontecimentos finais do romance, - na seção intitulada “Uma organização de mortes” -, e fornece comentários adicionais ao papel do escritor quer como “observador desinteressado”, quer como controlador da narrativa.

Era meu destino fazer o papel de um homenzinho vulnerável, desajeitado, preso em uma sequência de acontecimentos assustadores, totalmente fora de seu controle. (...) A solução era evidente: o assassino, o culpado era ninguém mais do que o Professor Plum, isto é, eu mesmo (...) Não parecia justo que por um simples processo de eliminação alguém pudesse se descobrir culpado de um crime, sem saber como ou quando deveria tê-lo cometido. Com certeza não havia precedentes na vida real? Fiquei pensando como seria estar presente à revelação de um mistério terrível e subitamente se ver confrontado com a falsidade de sua própria autoimagem complacente de observador desinteressado: descobrir de repente estar envolvido inextricavelmente na teia confusa de motivos e suspeitas que pretendia deslindar com a imparcialidade e distanciamento de um estranho. Nem é preciso dizer que não poderia nunca imaginar que tal coisa viesse a acontecer comigo. (p. 340-341)

De fato, é difícil imaginar também que o compromisso de Michael Owen com a história da família Winshaw tivesse surgido do encontro fortuito em um trem com uma jovem atraente, que lia um de seus livros. Desde o início parece ser obra do acaso. Revela-se mais tarde que a jovem é filha do editor que

buscava a pessoa adequada para escrever a história, e o encontro fora premeditado.

Oito anos mais tarde, após um período estéril sem nada escrever, Michael Owen ainda luta com o livro não terminado quando recebe sugestões valiosas de seu editor, que o aconselha a botar paixão naquilo que escreve. Entendendo paixão como sinônimo de intensidade, Michael fica abobalhado ao perceber que seu editor se referia simplesmente a sexo. Owen leva a sério o conselho, mas a tentativa de escrever uma cena picante envolvendo Roddy Winshaw (*o marchand*) e uma jovem artista que – de acordo com as fofocas correntes – ele havia atraído até a mansão da família, sob falsos pretextos, é um fracasso e uma das passagens mais hilariantes do livro.

“Meu conhecimento de livros e filmes de sexo explícito era quase nulo,” diz Michael, confirmando mais uma vez o caráter paródico de seu texto. Após quatro dias e quatro noites de escrita e reescrita, continuava “enrolando-se com os preliminares para não ter de passar à ação”.

Ele a puxou para a cama com rudeza
Não, nada disso. Não queria que a coisa parecesse estupro.

Ele a puxou com delicadeza para a cama.

Coisa de veado.

Ele a arrastou para a cama.

Ele sentou-se na cama e a puxou rudemente para si.

Não vai se sentar? disse ele, e apontou rudemente na direção da cama.

Ele olhou rudemente para cama e ergueu a sobrançelha, provocador

Uma sobrançelha sugestiva.

Ergueu uma das sobrancelhas.
Ergueu ambas as sobrancelhas.
Ergueu provocadoramente a sobrancelha direita.
Ergueu sugestivamente a sobrancelha esquerda.
[Finalmente, apelou para um meio termo]
Erguendo ambas as sobrancelhas, uma provocadora, a outra sugestiva, puxou-a rudemente na direção da cama.
(p. 376)

A PARÓDIA E A VISÃO CÔMICA PÓS-MODERNA

A característica visão cômica do pós-modernismo desconstrói aquilo que supostamente deveria imitar, a exemplo da tentativa frustrada de Michael Owen de parodiar clichês pornográficos. De acordo com Lance Owen, “o criador pós-moderno torna-se um terrorista estético e metafísico, um jogador livre em um universo de intertextualidade, onde texto nenhum tem mais ou menos autoridade do que outro qualquer” (OWEN, 1990, p. 18)

Por outro lado, quando discute paródia, Dwight MacDonald alerta contra a ampliação exagerada do gênero que poderia se tornar mera jocularidade: “a maior parte do que hoje passa por paródia é de fato algo tão amplo a ponto de constituir apenas burlesco”. Para o crítico, “o gênero expande-se ou se contrai, mudando de forma como um peixe observado em baixo d’água, sendo a água a noção particular do peixe, própria do observador” (MACDONALD, 1960, p. xiii)

Martin Kuester (1998, p. 3-4) é mais restritivo em sua conceituação. O termo paródia deve ser usado em sentido estrutural em que o humor é uma qualidade possível, mas não pré-requisito indispensável. Para evitar a esperada associação entre paródia e humor, Kuester sugere um retorno ao conceito de paródia dos críticos e teóricos do século dezoito, a exemplo de Samuel Johnson, reintroduzido por teóricos de hoje: “espécie de escrita, em que as palavras ou pensamentos de um autor são retomados e ligeiramente adaptados com novos objetivos”.

As teorias do dialogismo de Bakhtin enfatizam a importância da paródia na arte literária moderna, posto que as sociedades modernas já não podem produzir textos monológicos representativos de uma visão de mundo coerente, como era o caso da epopeia. Uma forma de reagir contra textos monológicos é parodiá-los. “O romance paródia outros gêneros (precisamente em seu papel de gênero); expõe o convencionalismo de suas formas e linguagem; expõe alguns gêneros e incorpora outros em sua própria estrutura peculiar, reformulando-os e re-acentuando-os” (BAKHTIN, 1981, p. 5).

Assim, a paródia pode ser um fim em si mesma – a paródia literária como gênero, por exemplo – mas o autor pode utilizar a palavra paródica de várias maneiras com outros propósitos igualmente positivos.

Linda Hutcheon (1992, p. 32) aponta que paródia é repetição com distanciamento crítico, uma forma de imitação caracterizada pela inversão irônica, que acentua diferenças e não semelhanças. Como empréstimo reconhecido, a paródia envolve não apenas

imitação textual, mas também a questão do propósito artístico.

É evidente que Jonathan Coe tem propósito bem definido ao parodiar um gênero descartado pela crítica acadêmica como literatura de massa: Coe se utiliza das características formulaicas da ficção detetivesca tanto para estruturar sua narrativa, como protestar contra a indiferença do contexto sociopolítico, o que se evidencia quando se aplicam a seu texto as formulações derivadas da obra de Edgar Allan Poe.

FÓRMULAS DA FICÇÃO DETETIVESCA

Precursor do que ele chama de “contos de raciocínio”, Edgar Allan Poe sugere uma fórmula para o que viria a ser a clássica história de detetive, que ele define em “Os crimes da Rua Morgue” e “A carta roubada” (STERN, 1997). Consta de quatro aspectos:

1. *Situação*. A clássica história de detetive tem início comum crime não resolvido e se desenvolve rumo à solução do mistério. Há duas mortes não solucionadas (trata-se mesmo de crimes?) na história dos Winshaw. Pergunta-se: Tabitha teria razão em acusar Lawrence de ser espião nazista e de ter mandado o irmão Godfrey para a morte pelo fogo antiaéreo, em seu secretíssimo voo sobre Berlim? Qual era a identidade do assaltante morto por Lawrence?

2. *Modelo da ação*. Na definição de Poe, o centro de interesse da fórmula dos contos de raciocínio é a investigação e a solução do crime pelo detetive. Jonathan Coe parodia a fórmula para ajudar seu narrador-protagonista – que não é

detetive – a deslindar o mistério, que também não é o centro de interesse da narrativa.

3. *Personagens e relações*. A história requer quatro papéis principais: a) a vítima; b) o criminoso; c) o detetive; d) aqueles que são ameaçados pelo crime, mas são incapazes de solucioná-lo. Todos os elementos são parodiados humoristicamente por Jonathan Coe.

4. *Cenário*. Os contos de raciocínio de Poe transcorrem em cenários isolados – o local do crime e os aposentos do detetive, onde este encaixa cuidadosamente as peças da solução lógica do crime. De certo modo, Winshaw Towers corresponde ao cenário isolado da fórmula.

A narrativa paródica de Coe adapta, inverte ou simplesmente ignora fórmulas e regras. Na verdade, o leitor não fica mesmerizado pela solução dos mistérios, mera linha secundária na história pessoal de Michael Owen. É apenas na segunda parte do romance, “Uma organização de mortes”, - que ocupa apenas a sétima parte do total das 493 páginas do livro – que se atinge “*with a boom and a bang*” a sempre protelada solução dos crimes, entretecida na conclusão do processo narrativo. Além de amarrar as pontas soltas na história dos Winshaw, o *denouement* soluciona os conflitos pessoais de Michael Owen e suas angústias de escritor.

UMA ORGANIZAÇÃO DE MORTES

Como mencionado acima, a segunda parte do livro, “Uma organização de mortes”, é uma paródia explícita dos *Dez Negrinhos*

de Agatha Christie, na forma de uma novela policial curta, narrada na terceira pessoa. O enredo é a terceira reunião dos Winshaw, que inclui o biógrafo da família, Michael Owen.

O clássico de Agatha Christie já é um desvio do modelo tradicional da “narrativa de enigma”, apontado por Todorov (2003): 1) História um: a história do crime apresentada ao leitor como *fait accompli*.; 2) História dois: a busca pelo assassino, que estabelece uma ligação entre o leitor e o processo de solução do crime. A informação é fornecida de maneira clara e direta, permitindo ao leitor chegar a uma conclusão. O narrador – que não é o próprio detetive – funciona como simples observador, alguém que relata acontecimentos, cujo significado geralmente não entende.

Como é do conhecimento dos iniciados, *Os dez negrinhos* é caso único no cânone da “Rainha do Crime”: as mortes são anunciadas de antemão e ocorrem na ordem e maneira indicadas pelas palavras de uma canção infantil. Não há detetives e a solução dos crimes também é *sui generis*: o próprio assassino, uma das dez vítimas em potencial, incomunicáveis em uma ilha, descreve detalhadamente motivos e ações, e coloca o manuscrito em uma garrafa que joga no mar. A garrafa, evidentemente, é encontrada pela polícia!!! Pelo menos neste ponto a história segue as regras: tem de haver uma solução para o mistério, mesmo que improvável e inverossímil, e que deve ser revelada em um momento dramático (CAWELTI, 1977, p. 87).

Considerando que o texto de Christie já é um desvio de regras convencionais, pode-se ver “Uma organização de mortes” como paródia de uma paródia; como texto imitativo que

inverte duas vezes a forma do conto de detetive formulaico (o texto imitado), ao mesmo tempo em que jocosamente finge renovar o interesse em sua velha mensagem – o criminoso deve ser punido. A divisão em forma e conteúdo é uma simplificação, uma vez que os dois elementos, especialmente na paródia, são interdependentes. Entretanto, como Kuester enfatiza, a paródia força-nos a perceber a forma como um artifício (KUESTER, 1992, p. 7).

Os romances de detetive são um gênero formulaico, no entanto, e pela concentração no diálogo explícito com a forma do texto imitado, inevitavelmente nos referimos à sua mensagem. Implicações ideológicas é a espinha dorsal do *Legado Winshaw* e sua parte final, “Uma organização de mortes” é um travesti ou burlesco, uma imitação caçoísta e exagerada de tais ideias.

Utiliza-se como princípio estruturador a divisão sugerida por Poe:

SITUAÇÃO

Um diálogo explícito com diversos gêneros e subgêneros da literatura popular estabelece a situação inicial: basicamente a reunião dos Winshaw, com a presença de seu biógrafo, Michael Owen, para a leitura do testamento de Mortimer.

O aparecimento inexplicado no apartamento de Michael, no crepúsculo prematuro de um dia sombrio, de um estranho misterioso, cujo rosto “teria despertado terror no coração de muitos homens mais valentes”, ridiculariza os clichês de histórias de terror.

Esquelético, disforme e doentio, ele expressava, de cara, pobreza de espírito, lentidão de inteligência e, talvez o mais arrepiante, produzia a impressão de alguém absolutamente indigno de confiança (...) era um rosto que transmitia uma única mensagem horripilante: abandonai toda esperança, ó vós que virdes este rosto. Abandonai qualquer idéia de redenção, todas as perspectivas de fuga. (p. 472)

Tratava-se apenas do advogado de Mortimer Winshaw, que vinha solicitar a presença de Michael na leitura do testamento do cliente.

No trem a caminho de Winshaw Towers, Michael examina uma história de espionagem intitulada *Eu fui Aipo*, memórias de um agente duplo cujo codinome explica o significado do misterioso bilhete de Lawrence – BISCOITO, QUEIJO E AIPO – supostamente um pedido para o almoço, elemento-chave para a solução do mistério da morte de Godfrey – que marca a primeira reunião dos Winshaw. O narrador em terceira pessoa, que substitui a voz narrativa de Michael Owen, sugere que a explosão de Tabitha acusando Lawrence de traição poderia ser verdadeira.

Aparentemente Michael fora chamado para a solução do mistério. São feitas revelações surpreendentes: o assaltante morto por Lawrence, durante a segunda reunião da família, era o co-piloto de Godfrey que havia sobrevivido milagrosamente à queda do avião, e pai biológico de Michael. A mão do acaso não perde a força.

Referências a diferentes gêneros de filmes que apresentam **situação** semelhante,

o assassinato de várias pessoas em velhas mansões isoladas, preveem desenvolvimentos futuros: o *thriller* de Hitchcock *Psicose*, um travesti cômico com Bob Hope, e filmes baseados na trama do romance de Agatha Christie *Dez negrinhos*. A situação em Winshaw Towers é uma paródia explícita deste último: – Não tem um filme onde um maluco – que era de fato um juiz – convida um monte de pessoas para uma casa remota e mata todo mundo, e a explicação é que todos escondiam segredos criminosos e o juiz se vê como justiceiro – “uma espécie de anjo vingador?” (p. 503-504). A pergunta feita por Thomas Winshaw estabelece o modelo da ação e “oficializa” a natureza paródica do texto.

MODELO DA AÇÃO

Jonathan Coe chama a atenção do leitor para sua obediência clara às convenções da ficção detetivesca, quando apresenta explicações lógicas para a presença de todos em Winshaw Towers, na noite fatídica de 16 de janeiro de 1991. O que levaria seis das pessoas mais ricas da Inglaterra – Thomas, Henry, Dorothy e Mark, além de Roddy e Hilary – a se dar ao trabalho de vir até uma velha mansão em ruínas para a leitura do testamento de, respectivamente, seu tio e seu pai, um homem reconhecidamente pobre? A resposta é dada pelo morto, na leitura do testamento: – Virão impelidos pela mesma força que sempre – com exceção de tudo o mais – os conduziu ao longo de suas carreiras. Refiro-me, é claro, à cobiça: cobiça nua, brutal e impiedosa” (p. 487).

A presença de Michael é igualmente justificada, como o “infeliz biógrafo” da família, que deveria estar à mão para fazer um relato completo de uma noite que se esperava fornecesse “conclusão extremamente apropriada à sua história, aguardada com tanta ansiedade” (Id.,Ibid).

CENÁRIO

A descrição do cenário parodia abertamente a ficção de terror gótica. À mercê do vento e da chuva, em noite de profunda escuridão, Michael caminha através da “turfa negra desolada, urzes esparramadas e montes de rochas de formas estranhas”, até alcançar “uma mansão atarracada e repulsiva”, onde é recebido pelo “hediondo uivar dos cães”. Quando tenta erguer “a aldraba imensa e enferrujada” percebe que a porta “imediatamente se abriu sozinha”. O “saguão imenso, sombrio, revestido de lajotas de pedra, iluminado por apenas quatro ou cinco lâmpadas instaladas bem alto nas paredes revestidas de madeira, nas quais se viam tapeçarias gastas e pinturas a óleo que aumentavam a impressão crepuscular” completa o cenário apropriado (p. 480).

Neste ponto, apesar das características de paródia bizarra das histórias de detetive, reveladas pela leitura, as expectativas inevitáveis despertadas pelo gênero mantêm o leitor *habitué* na esperança de ver esclarecidos os pontos obscuros da narrativa. E isto é o que faz finalmente Jonathan Coe, num jogo rápido de prestidigitação com os papéis de “vítima, criminoso, detetive e pessoas ameaçadas pelo crime, mas incapazes de solucioná-lo”.

PERSONAGENS E RELAÇÕES

O número de vítimas é reduzido para seis, mas as mortes refletem as características de um motivo central – suas atividades profissionais fraudulentas. Henry, o traidor capaz de apunhalar companheiros pelas costas, é o primeiro, morto por uma punhalada. Hilary comenta secamente: “Muito apropriado! Quer dizer que Mrs. Thatcher está por aqui?” (p. 496)

Mark Winshaw, o traficante de armas, é desmembrado com um machado. O corpo é descoberto na sala de bilhar, braços e pernas espetados grotescamente nas caçapas. A mensagem macabra rabiscada com sangue na parede faz referência a outro texto literário: ADEUS ÀS ARMAS.

Quando as luzes se apagam, Roddy inadvertidamente mastiga o globo ocular de Thomas, o *voyeur*, que apanhara em uma tigela de uvas. O corpo de Dorothy é esfolado com capricho e amarrado pelos tornozelos a um gancho parafusado em uma viga, como um bezerro no matadouro. Hilary é esmagada por um enorme pacote de todos os jornais para os quais escrevera suas colunas mordazes nos últimos seis anos. Roddy Winshaw, o *marchand* sem escrúpulos, é encontrado morto no quarto, o corpo coberto de tinta dourada dos pés à cabeça – cena de outro filme, Shirley Eaton em *Goldfinger*. A informação é dada por Michael Owen, fiel à tarefa autoimposta de inquiridor, uma variante do papel do detetive.

Em certo momento, Michael Owen se torna o principal suspeito, quando se aponta que Owen é o nome do organizador da “farra” em *O caso dos dez negrinhos*, o Sr. U.N. Owen

(=Unknown). De volta ao papel de inquiridor, Michael ouve de um Mortimer Winshaw, bem vivo, porém exausto e coberto de sangue, a explicação da série de mortes misteriosas. Mortimer viera exagerando seu estado de invalidez para poder prestar um pequeno favor à humanidade antes de morrer, livrando o mundo dos Winshaw, “um punhado de vermes”.

É mal de família, sabe como é. Doidos de pedra, louquinhos da silva, pirados até o fim, todos nós. Porque chega uma hora, sabe, Michael, (...) em que a cobiça e a loucura se tornam praticamente indistinguíveis (...) E chega uma outra hora, em que a disposição de tolerar a cobiça, conviver com a cobiça e até mesmo colaborar com ela, se torna também uma espécie de loucura. (p. 540)

Este é o indispensável momento da revelação nas histórias de detetive, quando se esclarecem motivos e meios do(s) assassinato(s). O próprio Michael, entretanto, não está de todo isento de culpa. Fora o seu livro – trechos do qual Tabitha havia encaminhado ao irmão – que havia persuadido Mortimer a agir e, mais ainda, “sugerido uma ou duas possíveis (...) abordagens” (p. 539). O papel de Michael como observador desinteressado se dissolve e ele se descobre “envolvido inextricavelmente na teia confusa de motivos e suspeitas que pretendia deslindar com a imparcialidade e distanciamento de um estranho”, conforme citado anteriormente.

Os papéis contraditórios que Coe atribui a Tabitha Winshaw enfatizam sua manipulação brincalhona da fórmula. Tabitha

é a “velha maluca” que detona a ação – um paralelo com “Tia Emily”, a solteirona velha e louca representada por Esma Cannon no filme *What a Carve Up!*, de significado central para o romance. Mas é também a “farejadora esperta”, tricotando calmamente enquanto todos os outros correm a esmo, uma Miss Marple irônica – mais uma referência a Agatha Christie – que se diverte com a confusão e lembra a Michael sua posição autoral: “Que cara comprida! (...) Ou talvez você esteja começando a ter algumas ideias de como seu livro pode vir a terminar” (p. 500). De fato, é Tabitha o instrumento que provoca o fim de “Uma organização de mortes”, a história dentro da história dos Winshaw, que fica inacabada. Vestida com as roupas do piloto que levaria Michael de volta a Londres, ela assume o comando do avião, que se espatifa no solo, rindo desvairadamente – “o riso infundável e odioso dos loucos irrecuperáveis” (p. 548). A morte de Michael completa os paralelos com o texto imitado, em que não há sobreviventes. “A tragédia atingira os Winshaw por duas vezes anteriormente, mas nunca em proporções tão terríveis”: o impacto da frase de abertura decuplica-se quando repetida isoladamente, depois das palavras finais do romance. A morte põe fim aos conflitos pessoais de Michael e soluciona seus problemas como escritor: é só deixar a história inacabada.

Nas histórias de detetive os problemas da vida são reduzidos a um único: um crime foi cometido e deve ser solucionado. Com a revelação do(s) culpado(s), desaparecem os problemas e a vida retoma seu ritmo tranquilo. Deve ser esta a razão principal para a

popularidade contínua e inesgotável do gênero. Explica, com certeza, o uso paródico da ficção detetivesca como solução para o impasse que Michael Owen enfrenta:

O manuscrito estava uma verdadeira mixórdia. Partes poderiam ser lidas como romance e partes como história, enquanto nas páginas finais assumia tom amedrontador de indisfarçável hostilidade em relação à família. Eu teria de decidir de uma vez por todas se apresentaria o trabalho como fato ou ficção (p. 91-92).

Fato e ficção, na realidade, convivem lado a lado em *O legado Winshaw*, o que evidencia a existência de diferentes níveis de representação: o ator Sid James, por exemplo, estrela de *What a Carve Up!* na vida real, torna-se personagem de um incidente que envolve o voyeurismo de Thomas Winshaw. Que problemas de representação constituem preocupação constante do autor, Jonathan Coe, torna-se evidente por sua escolha de abordagem, centralizada sobre a escrita como processo autorreflexivo. A crônica da Grã-Bretanha do pós-guerra e, por extensão, do mundo do pós-guerra, torna-se uma paródia de historiografia, biografia, autobiografia, bem como de vários gêneros da literatura popular, além de estabelecer relações com outras mídias – filme e televisão.

Pode-se dizer que *O legado Winshaw* se encaixa à perfeição no conceito de metaficção historiográfica de Linda Hutcheon, em virtude do uso de técnicas que põem em relevo o processo da escrita na reconstrução de um período histórico. E a paródia, certamente, é uma técnica metaficcional, uma vez

que, seja qual for seu objetivo, baseia-se em um texto primário. Para Hutcheon, a paródia é um dos modos principais de construção formal e temática no século XX, tendo uma função hermenêutica de implicações culturais e ideológicas (HUTCHEON, 1991, p. 2).

Michael Owen, o inquiridor, soluciona o mistério que envolve as mortes de Godfrey Winshaw e de seu co-piloto e causa, indiretamente, a punição dos criminosos. Michael Owen, o escritor, deixa o livro inacabado. À semelhança de seu protagonista-escritor, Jonathan Coe, o autor de *O legado da família Winshaw*, expõe com sucesso a cobiça e a insanidade do mundo moderno, ao mesmo tempo em que lança olhar crítico sobre a tarefa do escritor nesse contexto. Os comentários recorrentes sobre a falta de um final apropriado, além de acentuar o caráter paródico do texto, indicam que o autor ainda está à procura de respostas para seus problemas de representação.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. **The Dialogic Imagination: Four Essays**. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- CAWELTI, J. G. **Adventure, Mystery, and Romance**. Chicago: The Un. of Chicago Press, 1977.
- COE, J. **The Winshaw Legacy**. New York: Vintage Books, 1996.
- _____. **O legado da família Winshaw**. Trad. C.C.Falck. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2002.

CHRISTIE, A. *And Then There Were None*. In: **Christie Classics**. New York: Dodd, Mead & Co., 1954.

HUTCHEON, L. **A Theory of Parody**. *The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York and London: Routledge, 1991.

KUESTER, M. **Framing Truths**. *Parodic Structures in Contemporary English-Canadian Historical Novels*. Toronto: University of Toronto Press, 1992.

MACDONALD, D. (Ed.). **Parodies**. *An Anthology from Chaucer to Beerbohm and After*. New York: The Modern Library, 1960.

OLSEN, L. **Circus of the Mind in Motion**. *Postmodernism and the Comic Vision*. Detroit: Wayne State University press, 1990.

STERN, P. V.D. (Ed.). **The Portable Edgar Allan Poe**. New York: Penguin Books, 1977.

Recebido para publicação em 16 jul. 2014

Aceito para publicação em 16 abril. 2015.