

Digressão e paródia num caso em *O Xangô de Baker Street*

DOI: <https://doi.org/10.33871/23594381.2023.21.2.7167>

Fernando Henrique Crepaldi Cordeiro¹

Resumo: Este trabalho propõe uma microanálise de um caso narrado no interior de *O Xangô de Baker Street* (1995), de Jô Soares. A ideia é que essa passagem pode oferecer elementos que possibilitam o entendimento do romance brasileiro num sentido mais amplo. Para tanto, é fundamental a análise de dois recursos centrais no excerto e na obra do escritor carioca: a digressão e a paródia. Quanto à digressão, buscaremos relacioná-la com a busca do texto de desviar nossa atenção do trecho policial do romance ao propor um desvio ou uma narrativa “entre parênteses”, configurando uma *mise en abyme*. Em relação à paródia, entendida a partir das formulações de Linda Hutcheon (1985), observar-se-á como ela se articula, por um lado, à revelação do procedimento e, por outro, à ridicularização do detetive/narrador. Tais elementos, que configuram o caso narrado pelo detetive Mello Pimenta, podem ser lidos como um microcosmo dos recursos que estruturam o romance de Jô Soares.

Palavras-chaves: *O Xangô de Baker Street*, Jô Soares, narrativa policial, paródia, digressão.

Digression and parody in an anecdote from *A samba for Sherlock*

Abstract: This study proposes a microanalysis of an anecdote from Jo Soares’ *A samba for Sherlock*. The idea is to research how this fragment may offer an insight into the interpretation of that Brazilian novel. For that, it is fundamental the analysis of two mechanisms that configure Soares’ work: digression and parody. The digression is articulated with the diversion of the reader’s attention from the detective’s proceedings that are central to the novel. That resource tends to detour the narrative, configuring a *mise en abyme*. The parody, understood in Linda Hutcheon (1985) terms, is linked, on one hand, with the appropriation and subversion of narrative elements and, on the other hand, with the mockery suffered by the detective and the narrator. Such aspects can be read as a microcosmos of those that structure Jo Soares’ novel.

Keywords: *A samba for Sherlock Holmes*, Jo Soares, crime fiction, parody, digression.

Introdução

Humorista, apresentador de televisão, dramaturgo, escritor, músico, artista plástico, escritor, Jô Soares (1938-2022) é uma figura marcante – e uma das mais populares – da cultura brasileira desde meados do século XX. Suas criações na televisão, no teatro, na literatura cativaram o público com seu humor, com sua perspicácia e com um repertório cultural que abrangia desde as produções mais populares até as mais eruditas.

Esse repertório é fundamental para a criação de alguns de seus romances mais famosos, entre eles *O Xangô de Baker Street* (1995), *O homem que matou Getúlio Vargas*

¹ Doutor em Letras (UNESP, campus de São José do Rio Preto). Professor na Unespar, campus de União da Vitória. E-mail: fhcc2001@hotmail.com

(1998) e *Assassinatos na Academia Brasileira de Letras* (2005). Isso porque suas ficções são repletas de referências históricas e culturais, mesclando personagens “reais” (ficcionalizados, evidentemente) com figuras inventadas, promovendo uma releitura de textos literários, de personalidades históricas (D. Pedro II, Olavo Bilac, Getúlio Vargas, Machado de Assis, entre outros). Os textos, portanto, se constroem nessas relações intertextuais, pedindo aos seus leitores que complementem seu sentido mobilizando seus conhecimentos de mundo.

Isso não quer dizer, contudo, que o texto de Jô Soares seja excludente ou elitista. Pelo contrário, verifica-se em suas narrativas uma constante preocupação em ser entendido, em atingir um público mais amplo, o que se evidencia em certas estratégias narrativas². Nessa perspectiva, adotando a distinção proposta por Antonio Candido (2006, p. 32-33), sua obra pode ser entendida como “de agregação” e não “de segregação”. Isto é, procura meios comunicativos acessíveis, retomando o que já está estabelecido no sistema simbólico. Entre esses elementos previamente assentados, ocupam um espaço central na produção literária de Jô Soares os que remetem à narrativa policial.

É o caso de *O Xangô de Baker Street*, obra que se estrutura em torno de duas investigações: uma conduzida pelo famoso detetive inglês Sherlock Holmes e outra pelo delegado brasileiro Mello Pimenta. A primeira visa descobrir o responsável pelo roubo de um violino dado por D. Pedro II à condessa de Avaré. A segunda, o assassinato de uma série de mulheres na cidade do Rio de Janeiro. O trabalho de ambos os detetives, contudo, convergem para o mesmo ponto, pois o responsável pelos crimes é o mesmo. Perfila-se, desse modo, um texto que mescla personalidades históricas (D. Pedro II, Sarah Bernard, Jack, o estripador, Olavo Bilac, José do Patrocínio, Chiquinha Gonzaga etc.) com personagens ficcionais já reconhecidos (como Sherlock Holmes e John Watson, estabelecidos por Arthur Conan Doyle) e outros criados por Jô Soares.

Tendo em vista o romance brasileiro, propomos aqui uma leitura de um pequeno fragmento, um “causo”, que é narrado em seu interior. Tal narrativa, incrustada nessa estrutura contendo as duas investigações, propõe também um enredo policial: o detetive Mello Pimenta conta a um grupo de pessoas como solucionou “um caso muito famoso” (SOARES, 1995, p. 91) para demonstrar como o trabalho de investigação não é tão fácil como pode parecer. A abordagem desse excerto, contudo, permitirá o desvendar de dois procedimentos que são fundamentais na construção de *O Xangô de Baker Street*: a

² Quanto a isto, conferir o que Cordeiro (2014, p. 151) chama de “tom professoral”.

digressão e a paródia. A ideia, portanto, é que um mergulho em profundidade nessa anedota permitirá a apreensão da estrutura geral do romance, pois ela funciona como um microcosmo deste.

Para tanto, entende-se a paródia como um tipo de relação intertextual que implica, por um lado, a referência a um texto e, por outro, uma perspectiva crítica, distanciada. A paródia, nesse sentido, como propõe Linda Hutcheon (1985, p. 48) é uma estratégia textual paradoxal, pois simultaneamente realiza uma homenagem e uma subversão do texto parodiado, configurando uma espécie de “subversão legalizada”, uma vez que nos remete a elementos estabelecidos para desestabilizá-los, para colocá-los em xeque.

No caso do romance de Jô Soares a paródia se vincula, por um lado, à revelação de certos recursos que são típicos da narrativa policial, e, por outro, pela intromissão do humor como elemento que quebra com a seriedade geralmente ligada a esse gênero, desarticulando a própria autoridade do detetive e do narrador, como buscaremos demonstrar.

Desenvolvimento

O “causo” policial que iremos analisar se introduz, no romance, numa conversa entre várias personalidades brasileiras famosas (Olavo Bilac, Chiquinha Gonzaga, Aluísio Azevedo, José do Patrocínio, Coelho Neto) e outros personagens ficcionais, entre eles o detetive Mello Pimenta, que conversam no Bar do Necrotério. A história tem um objetivo explícito: surge como uma tentativa de provar a dificuldade das investigações criminais. Como tal, está articulada com uma presunção de dificuldade: a de que os ouvintes não serão capazes de resolver o enigma, embora possam fazê-lo. Essa é uma das premissas básicas do gênero policial, pois, segundo Boileau e Narcejac, o texto deve “resistir” à leitura, funcionando como um desafio à curiosidade do leitor, cujas tentativas de solucionar o quebra-cabeça resultarão malogradas.

Enquanto elemento da trama narrativa, o caso estabelece uma *mise en abyme*, isto é, propõe uma “história dentro da história”, produzindo uma estrutura que articula dois planos distintos. O primeiro é o da conversa do bar que serve como “moldura” para a enunciação do caso. Em termos textuais, é fundamental nesse plano o diálogo, pois é essencialmente uma cena envolvendo Mello Pimenta, marquês de Salles, Aluísio Azevedo, Alberto Fazelli, Coelho Neto, Salomão Calif, José do Patrocínio, Olavo Bilac, Paula Nei e Chiquinha Gonzaga. Nesse plano predomina o discurso direto, com os diferentes personagens tendo voz. Como personagens, neste trecho, essas diferentes

figuras (com exceção de Mello Pimenta) são os destinatários do caso narrado. Este, por sua vez, corresponde ao segundo plano, sendo a narração dos eventos relacionados ao crime. O segundo plano, portanto, é a história de um marido que assassina a mulher e busca enganar o detetive, Mello Pimenta, sendo descoberto. Trata-se, portanto, de uma história “incidental”, uma digressão, pois não contribui (diretamente) para o desenrolar da intriga: não ficamos mais próximos de descobrir quem cometeu o roubo do violino e matou as jovens.

A existência desses dois planos narrativos implica uma duplicação de intrigas, conseqüentemente de narradores, tempos, espaços, conflitos. Constituem-se, desse modo, duas histórias, nas quais o segundo plano é relativamente independente do primeiro. Este, por sua vez, surge como uma encenação do processo de recepção duma narrativa policial. Em outros termos, seus personagens são os ouvintes que escutam uma história policial e tentam solucioná-la antes da enunciação da resolução, de maneira semelhante ao que faz um leitor de obras do gênero policial. O texto de Jô Soares, nesse sentido, deve ser entendido como metaficcional, na medida em que coloca em destaque a própria representação da recepção de uma história policial pelos seus ouvintes. Vejamos, portanto, como cada um desses planos se organizam, começando pela narrativa emoldurada, isto é, pela história criminal.

Trata-se de um caso que tem a estrutura, descrita por Todorov (1970), típica do gênero policial, sendo constituída por duas histórias: a do crime e a da investigação. Nela atuam o detetive (Mello Pimenta), o marido e a esposa/vítima. Como propõe o crítico búlgaro, no início da narração a “história do crime” está ausente, temos apenas o seu resultado: o corpo assassinado. Para Todorov, essa é a parte positiva do texto policial, isto é, aquela na qual há, de fato, ação. A “história da investigação”, pelo contrário, seria negativa: nada acontece nela, pois sua única função é descobrir o que ocorre na do crime. Quem conta o caso é o próprio Mello Pimenta que, portanto, acumula as funções de narrador e protagonista, sendo um narrador de uma história secundária, do caso, dentro de uma narrativa primária, da moldura (isto é, hipodiegético³). Como narrador, além disso, ele tem domínio completo dos fatos narrados, tanto que apresenta a história como uma “charada”, omitindo, contudo, a informação sobre como solucionou o caso, embora desloque o tradicional *whodunit* (quem matou?) para colocar o problema: por que acusei

³ Ver Franco Jr. (2003, p. 40).

o marido? Trata-se, portanto, de uma história passada e acabada, cujo desfecho o narrador conhece previamente.

Trata-se de uma narrativa bastante concisa, por isso, com poucos elementos. Temporalmente está restrita ao período que vai do assassinato à chegada e investigação realizada pelo detetive. Sabemos, entretanto, que os eventos se passaram durante a segunda metade do século XIX, pois Mello Pimenta é um personagem e já trabalha como detetive (ele narra a história em 1886). Há um único espaço, a casa da vítima, cenário do crime, ainda que haja uma diferenciação entre a parte interna e o jardim, no qual o assassinato foi cometido. A quantidade de personagens do caso é bastante reduzida: três. O detetive, a vítima, o assassino. Isso, talvez, explique porque o problema proposto pelo narrador não seja *quem* cometeu o crime, mas *como* o detetive desvendou o caso, pois o próprio caso não apresenta suspeitos outros, restringindo o texto policial aos seus personagens mais básicos: o detetive, a vítima, o criminoso.

Internamente, portanto, o conflito central do caso está em torno da oposição entre o detetive e o criminoso, ambos enquanto construtores de narrativas. Instaura-se um confronto entre a falsa narrativa proposta pelo criminoso e a busca do detetive de chegar à verdade. Iván Martín Cerezo (2005, p. 372) destaca justamente como o criminoso, num paralelo com o próprio escritor, propõe uma leitura alternativa do crime, visando o ocultamento. Por isso, para ele, enquanto lemos uma narrativa policial vemos mais o texto que o antagonista deixou para nós do que o que o detetive, de fato, lê. Desse modo, o detetive desvenda, pela análise dos indícios, das pistas, as mentiras que o marido/assassino lhe conta e descobre que ele foi quem cometeu o crime. Os eventos do caso narrado por Mello Pimenta têm o desfecho eufórico que caracteriza o gênero policial: o detetive é o herói que, como argumenta Martín Cerezo (p. 362), cura a ferida social que o crime simboliza, tirando o mundo do caos e reestabelecendo a ordem. A narrativa policial, enquanto história oficial (ligada aos poderes estabelecidos), é uma celebração da ordem constituída, implica o retorno ao *status quo*. Esse processo é apresentado como uma vitória individual de um sujeito, o detetive, sobre outro, o criminoso, pois o crime, no gênero policial clássico, está desvinculado de causas sociais, é o resultado da ação do indivíduo que, portanto, deve responder sozinho por ele. Daí que o detetive surja como uma figura sobre-humana, excêntrica, mesmo monstruosa. O que o caracteriza é a distinção: não são propriamente humanos, não são, nos termos de Boileau e Narcejac (1991, p. 24), capazes de amar, pois são “cerebrais ao extremo”. Por isso Mello Pimenta afirma, ao propor o enigma, “[...] é muito difícil. Coisa para profissionais. Não

fiquem amofinados se não chegarem a nenhuma conclusão” (SOARES, 1995, p. 91). Passa-se, desse modo, do problema de como se passaram os eventos, para o da narração dos eventos ou, em outros termos, do dos fatos para o do discurso sobre eles e, conseqüentemente no nosso caso, do segundo plano narrativo ao primeiro.

A “narrativa moldura”, como indicamos, é aquela que se passa no Bar do Necrotério. Temos, aqui, uma gama maior de personagens, embora tenhamos menos eventos a serem narrados. Aliás, em termos textuais, o diálogo predomina sobre a narração, implicando uma maior exposição dos personagens e uma voz narrativa que, em grande parte, se limita a distribuir os turnos. É ainda, contudo, uma voz bastante intrusiva. Ao indicar quem fala, ela não hesita em determinar características, indicar opiniões sobre os personagens, como revelam passagens como “grunhiu Alberto Fazélli, que não tinha o sexo frágil em alta conta” (SOARES, 1995, p. 92) ou “comentou Salomão Calif, que venerava a família” (p. 92). Se, antes, dissemos que a anedota contribui pouco para o desenvolvimento da intriga central do romance (a investigação sobre o violino e os assassinatos de mulheres), aqui encontramos uma de suas principais colaborações: ajuda a caracterizar as figuras que surgirão no decorrer do texto. Particularmente importante, aqui, é a construção de personagens como Alberto Fazélli, misógino, estúpido e precipitado; Salomão Calif, um alfaiate que se cinge aos valores conservadores da pequena burguesia; Mello Pimenta, um detetive orgulhoso de seu ofício.

Em termos temporais, esse plano narrativo dura pouco, o tempo de se contar a pequena anedota e se refletir sobre ela (30 minutos?), mas é um tempo que é presentificado pelo recurso à cena. É, portanto, como se fosse um presente, pois ele, mais do que narrado, é encenado para o leitor, embora se passe, como indicamos, em 1886. O narrador tende conseqüentemente a ceder a voz aos personagens, mas mantêm suas características que predominantes: a de uma voz heterodiegética, que constantemente se intromete, isto é, comenta e julga os fatos e os personagens. A preferência pela cena opõe essa voz narrativa a de Mello Pimenta, narrador do caso, que favorece o sumário.

Podemos dizer que, como acontece na história emoldurada, na história-moldura o problema continua sendo descobrir a verdade, ou seja, resolver o enigma: “Virei imediatamente para o marido e dei-lhe ordem de prisão. Por quê?” (SOARES, 1995, p. 93). Há, contudo, uma diferença fundamental. Lá o conflito se dava entre o assassino e o detetive, ou melhor, entre os discursos desses personagens. Aqui, o conflito se altera. O texto de Jô Soares, como ressaltamos, representa a própria recepção do gênero e, ao fazer isso, acaba por revelar algumas de suas características fundamentais. Entre elas a de que

o gênero policial depende, em grande parte, da manipulação das informações, isto é, depende do modo como se constrói o discurso. Para essa revelação é crucial o papel ambíguo de Mello Pimenta. No caso ele é o protagonista, o herói que nos salva da agonia de não saber, fazendo prevalecer a verdade, desmascarando a falsidade. No diálogo no bar, contudo, ele surge como um personagem que narra uma história para seus companheiros, visando que eles naufraguem ao tentarem desvendar o enigma proposto. O conflito, portanto, é entre Pimenta/narrador e seus interlocutores, ou seja, entre quem propõe a charada e quem procura resolvê-la. São os ouvintes, aqui, que ocupam o papel de leitores, isto é, de detetives que buscam, a partir dos indícios, chegar à solução do problema. Pimenta, conseqüentemente, cruza a linha, aproximando-se da condição de antagonista, como demonstram o trecho abaixo:

– E como foi que o senhor descobriu o assassino? – indagou, impaciente, José do Patrocínio.

– Bem, assim que voltamos para a casa, notei sobre a mesa da sala de jantar uma garrafa de vinho do Porto sem rolha, com uma mancha escura no rótulo. O espelho da entrada estava partido. Virei-me imediatamente para o marido e dei-lhe ordem de prisão. Por quê?

[...]

– As pegadas. A solução está nas pegadas – disse Chiquinha Gonzaga.

– Que asneira, Chiquinha. O que têm a ver as pegadas? – zombou Aluísio Azevedo.

– Dona Chiquinha tem razão – concordou Pimenta, ligeiramente contrafeito. [...]

– Delegado, o que têm a ver com a história a garrafa de vinho do Porto sem rolha, a mancha no rótulo e o espelho partido?

– Nada. Era para dar mais sabor ao caso – disse, constrangido, Mello Pimenta, olhando de soslaio para Chiquinha e provocando o riso dos ouvintes. (SOARES, 1995, p. 93-94).

Pimenta, na condição de narrador, ou seja, na de manipulador do discurso age como o esposo assassino de seu caso: dissemina pistas falsas, possibilita a criação de histórias alternativas. Enquanto sujeito que enuncia um texto do gênero policial, seu compromisso não é com a verdade ou com os fatos, mas com o entretenimento do seu ouvinte. Este, como destacamos, espera que se lhe proponha um enigma que segure sua atenção, que desafie a sua perspicácia, mas, e principalmente, que mantenha a curiosidade, isto é, que não seja previsível. Isto, contudo, ao contrário do que propõem Boileau e Narcejac (1991 p. 25-26), não implica que o gênero policial se caracterize por dissipar “o vaporoso”, “a convenção literária”. Pelo contrário, implica que um dos mecanismos mais eficientes desse tipo de narrativa é o engodo de que narrador e detetive

compartilham os mesmos dados. Nesse sentido, parece fazer mais sentido a ideia de José Fernando Colmeiro (1994, p. 96-97) para quem a perspectiva do detetive e do narrador nunca coincidem plenamente no romance policial.

No texto de Jô Soares esse aspecto é revelado claramente pelo processo de manipulação ao qual Mello Pimenta submete a narrativa. Em primeiro lugar, perguntado sobre como descobriu o assassino, antecipa as pistas falsas, fazendo com que elas estejam próximas à resolução. Sugerindo, portanto, que é desses indícios (falsos) que se devem deduzir o culpado, e não dos outros. Mais do que isso, perguntado sobre essas pistas falsas, é obrigado a reconhecer que elas cumprem, na narrativa, uma função diversionista, isto é, que são recursos que tendem a desviar a atenção do receptor da verdade. Portanto, mais do que a uma lógica rigorosa e científica, como propõem Boileau e Narcejac (1991, p. 25-26), o texto policial responde a convenções e estratégias narrativas.

Entre elas está a do imperativo da diversão, ou seja, da necessidade de que o leitor se mantenha atento ao texto. Por isso ele não pode prescindir do “vaporoso poético”, pois, se levarmos em consideração os postulados de Chklovski (1970, p. 45) é o obscurecimento da forma, o aumento da dificuldade e duração da recepção que consistem no procedimento artístico fundamental. Esse “ruído” pode ser construído, como querem Boileau e Narcejac (1991, p. 27-28), por meio de uma intriga intrincada, mas essa própria condição deriva do modo como é apresentada ao leitor. Não é possível, portanto, que o gênero simplesmente “abandone os ornatos da narração em proveito da língua seca e abstrata da lógica”, em parte essa também é uma escolha poética. Aliás, nesse sentido, parece ser mais produtiva, novamente, a ideia de Colmeiro, para quem:

[...] por trás do aparente objetivo primário dos mecanismos retardatórios se encontram outras razões igualmente importantes. Uma delas é a introdução de elementos extrínsecos à investigação propriamente dita, “desnecessários” para a sua resolução, mas necessários para criar a textura do romance. Para Porter, são precisamente esses efeitos digressivos, e não as sequências progressivas das ações, que dão caráter e individualidade a um romance policial: “a arte da investigação literária depende, em grande parte, da maneira como somos desviados/divertidos enquanto esperamos o inevitável desenlace” (COLMEIRO, 1994, p. 84, tradução nossa⁴)

⁴ Do original: “tras el aparente objetivo primario de los mecanismos retardativos se encuentran otras razones igualmente importantes. Una de ellas es la introducción de elementos extrínsecos a la investigación propriamente dicha, «innecesarios» para su resolución, pero necesarios para crear la textura de la novela. Para Porter, son precisamente estos efectos digresivos, y no las secuencias progresivas de las acciones, los que dan carácter e individualidad a una novela policiaca: «el arte de la investigación literaria depende en gran parte de la manera en que somos desviados/divertidos mientras esperamos el inevitable desenlace»”

Entendendo o gênero policial como um texto, Colmeiro destaca os recursos pelos quais a narrativa, por um lado, prende a atenção do leitor, divertindo-o, e, por outro, direciona seu olhar para longe da resolução do crime. Esses são aspectos centrais no fragmento do romance de Jô Soares que temos analisado em pelos menos três direções distintas, mas complementares.

A primeira se articula a uma característica própria do autor, o humor. Tão ou mais importante do que o enigma e sua resolução é, em *O Xangô de Baker Street*, o riso. Tanto que, para Roberto Toledo (1995), ele é sobretudo um livro de humor. Na cena da narração do caso o humor surge a partir, principalmente, de duas estratégias. A primeira é a ridicularização de certos personagens, particularmente Alberto Fazelli.

- [...] dei-lhe ordem de prisão. Por quê?
- Porque o vinho estava envenenado! – precipitou-se Albertinho Fazelli, que falava mais do que pensava.
- Albertinho, a mulher morreu de tiro – lembrou Bilac.
- Então a bala estava envenenada! – insistiu Fazelli, que era um obcecado.
- Se, em vez de dedução, fosse um concurso de disparates, tu ganharias fácil o primeiro lugar – concluiu Paula Nei. (SOARES, 1995, p. 93).

O humor aqui se constrói, numa perspectiva bergsoniana (1943), primeiramente, pela revelação de um “defeito” e, depois, pela sua repetição mecânica, indicando tanto a precipitação (e falta de astúcia) de Fazelli, quanto sua inflexibilidade (por reincidir no erro). O riso, portanto, seria, aqui, uma forma de castigo ou censura social que visa a reforma dos comportamentos e é, nesse sentido, conservadora, pois busca que o sujeito se conforme às normas sociais vigentes.

Um segundo elemento cômico é a inversão de determinados valores, comportando, evidentemente, uma crítica social. Já vimos que Mello Pimenta tem um papel ambíguo nessa passagem, primeiro é o herói que resolve um caso difícil, o paladino da verdade; depois se transforma no antagonista, no vilão que quer esconder a verdade, mas é desmascarado. Nesse jogo de inversão de posições podemos vislumbrar o caráter alegre e imprevisível que caracterizaria, segundo Bakhtin (1993), o humor popular e, particularmente, a carnavalização. Pimenta, portanto, se submete à variabilidade do mundo, à lógica da roda, ora é exaltado, ora é humilhado; ora vence, ora perde. Essa lógica do mundo invertido se aplica, nesse fragmento, também a Chiquinha Gonzaga. Num ambiente marcado pelo machismo, a misoginia de Fazelli, o descaso com que Azevedo despreza sua opinião, cabe à compositora brasileira desafiar a ordem patriarcal e simbólica e ser o sujeito da razão. Ela é a detetive que consegue desvendar o enigma

que, como pontua Pimenta, era “muito difícil”. Nesse sentido, o texto de Jô Soares exalta seu poder de observação e sua inteligência, descartando e se opondo a discursos preconceituosos e machistas.

Um último recurso humorístico que vale a pena ressaltar é a paródia. Ele se introduz, principalmente, por um artifício que está muito evidente no trecho analisado: o deslocamento da atenção dos eventos para o discurso sobre os eles. Isto é, a perspectiva metalinguística que coloca em destaque tanto o processo de recepção, pela sua dramatização no romance, quanto o desvelar dos procedimentos literários que constituem o texto. É particularmente produtivo nesse sentido o fato de o caso ser narrado oralmente para uma audiência que podia/deveria questionar o seu autor. Desse modo, quando o marquês pergunta a Pimenta sobre o sentido das “pistas falsas”, ele o obriga a revelar que elas visavam impedir a resolução do enigma. Ou seja, é um recurso convencional que, quando desmascarado, se mostra ridículo, porque mesquinho. Não à toa Pimenta se demonstra constrangido e é alvo de riso.

Esse aspecto metalinguístico instaura no texto um terceiro conflito fundamental: o entre uma narrativa que, simultaneamente, retoma e questiona as convenções de seu próprio gênero, numa atitude autodevoradora que caracteriza grande parte da literatura dita pós-moderna.

Considerações finais

Tendo em vista o acima exposto, parece-nos que a análise, em detalhe, da presença desse caso no interior de *O Xangô de Baker Street* destaca algumas das características que constituem essa obra de Jô Soares como um todo. Sendo particularmente importante o modo como o texto do escritor brasileiro retoma a estrutura das narrativas policiais para, desde dentro, questioná-la e subvertê-la, configurando o tipo de relação paradoxal, de homenagem e distanciamento crítico, que caracteriza a paródia.

No romance de Jô Soares essa paródia se dá, principalmente, pela ridicularização de figuras de autoridade, como o detetive (Sherlock Holmes, principalmente), que se mostra incapaz de ordenar o “mundo ao avesso” que o Brasil representa para ele. No caso do caso narrado por Mello Pimenta vemos, claramente, como se trata de um mundo instável, propenso a inversões, como a que atinge o detetive brasileiro, ora herói, ora vilão; ora exaltado, ora alvo do riso.

O principal elemento paródico, contudo, talvez, se associe com a onipresença do humor no romance. Para tanto, é fundamental o sentido digressivo que ela assume, isto é,

trata-se de uma narrativa em que os elementos “desnecessários” vêm constantemente ao primeiro plano, tanto nos entretendo, quanto nos distraindo. Segundo essa perspectiva, passagens como a da anedota criminal narrada por Pimenta podem, de fato, não levar à resolução do enigma, mas se tornam um dos atrativos centrais do texto e, portanto, mais do que necessários.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo, Brasília: HUCITEC, Editora da UNB, 1993.
- BERGSON, Henri. **La risa**: ensayo sobre la significación de lo cómico. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A. 1943.
- BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. **O romance policial**. São Paulo: Ática, 1991.
- CANDIDO, Antonio. A literatura e a vida social. In: _____. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 27-50.
- CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio (Org.). **Teoria da literatura – formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1970.
- COLMEIRO, José F. **La novela policíaca española**: teoría e historia crítica. Barcelona: Anthropos, 1994.
- CORDEIRO, Fernando. **O romance policial contemporâneo pelos caminhos da paródia: uma vertente metalinguística**. 2014. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto (SP), 2014.
- FRANCO JR., Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia. **Teoria da literatura: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá (PR): EdUEM, 2003, p. 33-56.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985.
- MARTIN CERREZO, Iván. La evolución del detective en el género policíaco. **Tonos**, v.10, 2005. Disponível em: <http://www.um.es/tonosdigital/znum10/estudios/Q-Martin.htm>. Acesso em 22 abr. 2008.
- SOARES, Jô. **O Xangô de Baker Street**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: _____. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 93-104.
- TOLEDO, Roberto Pompeu de. Sherlock e Sarah. **Veja**. São Paulo, 20 set. 1995, p. 114-116.

Submissão: 10/11/2022. **Aprovação:** 05/01/2023. **Publicação:** 20/08/2023.