

**JAQUELINE KOSCHIER**

**Mata-me de prazer...**

**A ironia verissiana em O Clube dos anjos**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em História da Literatura da Fundação Universidade Federal do Rio Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.  
Orientadora: D.<sup>ra</sup> Núbia Jacques Nanciau**

**Rio Grande  
agosto 2005**

*Não, não é fácil escrever.  
É duro como quebrar rochas.  
Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados.*  
Clarice Lispector

*Das utopias  
Se as coisas são inatingíveis... ora!  
Não é motivo para não querê-las...  
Que tristes os caminhos, se não fora  
A mágica presença das estrelas!*  
Mário Quintana

## **Agradecimentos**

Ao meu crítico impiedoso e melhor incentivador, Paulo Koschier;

A minha amada Nubia Jacques Hanciau, por ter acreditado na minha dissertação, pela sensibilidade, amabilidade e, principalmente, por respeitar minhas escolhas;

Aos professores Carlos Alexandre Baumgarten e Nea de Castro Setúbal, do curso de Mestrado em História da Literatura;

Aos queridos colegas que se tornaram caros amigos, Sandro e Alex;

Às “super-poderosas” companheiras “do outro lado da sanga”, Dilma e Denise;

Aos membros do *Clube do Kibe*: Patrícia, Andréia, Flavinha, Regina, Batista, Deinha, Anderson, Joca, Alice, Manuel e João Caetano, os quais me ensinaram a valorizar e celebrar a vida por meio de prazeroso convívio, da cerveja gelada e do bom vinho tinto;

Ao amigo Douglas Dutra;

Ao João Reguffe, pelas inestimáveis contribuições técnicas.

Ao Paulo Brum e ao SUIE, pelo apoio nas horas difíceis e por me permitirem acreditar que eu “não era um caso perdido”.

**Dedico este estudo aos meus caros mestres Cíntia Schwantes e Rildo  
Cosson, cujas aulas e ensinamentos recordo de forma saudosa e muito  
carinhosa, pois foram eles que abriram a janela para que eu pudesse admirar  
a beleza e a força da Literatura.**

## SUMÁRIO

<b>Resumo</b> .....	<b>07</b>
<b>Résumé</b> .....	<b>08</b>
<b>Introdução</b> .....	<b>09</b>
<b>1 – LFV, um tímido de muitas palavras</b> .....	<b>14</b>
1.1 – O prato do dia: a crônica.....	27
1.2 – O prato principal: o romance.....	33
<b>2 – LFV, um guloso confesso</b> .....	<b>39</b>
2.1 – O clube dos gulosos.....	44
2.2 – “Não resisto. Quero mais.” – o gênero policial e a paródia verissiana .	56
2.3 – Farofa com ovo à Shakespeare: a presença da ironia no discurso verissiano .....	67
2.4 – Humor à gaúcha .....	77
2.5 – Ariel e Caliban: os mitos e os símbolos verissianos postos à mesa.....	82
<b>3 – A gula verissiana na pós-modernidade</b> .....	<b>92</b>
<b>4 – O espaço de LFV no cânone da Literatura Brasileira</b> .....	<b>96</b>
<b>Considerações finais</b> .....	<b>100</b>
<b>Referências</b> .....	<b>104</b>
<b>APÊNDICE – Bibliografia de Luis Fernando Verissimo</b> .....	<b>111</b>

## RESUMO

O escritor Luis Fernando Verissimo, gaúcho de Porto Alegre, tem fama reconhecida em todos os meios populares tais como jornais, revistas e textos na internet. O público leitor aprecia sua linguagem despojada, sua ironia e, principalmente, seu humor. Todavia o reconhecimento acadêmico-científico de sua narrativa ainda não pode ser equiparado ao sucesso de vendas no Brasil e no mundo. Esta dissertação pretende analisar a presença da ironia e das estruturas paródicas no romance **O Clube dos Anjos** (1998), com o intuito de resgatar o texto de Luis Fernando do meio popular para estudá-lo à luz das teorias literárias, notadamente as de Linda Hutcheon e Mikail Bakhtin, contribuindo assim para que ele ocupe seu merecido lugar no cânone da Literatura Brasileira.

## RÉSUMÉ

L'écrivain Luis Fernando Verissimo, *gaucho* de Porto Alegre, a son nom largement répandu dans les milieux populaires, tels que les journaux, les revues et les textes du réseau internet. Le public lecteur apprécie son écriture dépouillée, son ironie et surtout son humour. Cependant, la reconnaissance académico-scientifique de son récit n'est pas à la hauteur de son succès en ventes au Brésil, voire dans le monde. Ce mémoire cherche à analyser la présence de l'ironie et des structures parodiques dans le roman **O Clube dos Anjos** (1998). Son but est celui de récupérer le texte de Luis Fernando du milieu populaire pour l'étudier à la lumière des théories littéraires, notamment celles de Linda Hutcheon et de Mikail Bakhtin, tout en contribuant pour qu'il occupe sa place méritée dans le canon de la littérature brésilienne.

## Introdução

Até onde se pode ir para satisfazer um desejo?

Sempre procurei acompanhar a trajetória de Luis Fernando Verissimo, assim como todo e qualquer artigo sobre sua obra. Seus textos acompanham minhas leituras desde o período em que era estudante do ensino Fundamental e Médio. Embora façam parte da lista de *best-sellers*, tendo vendido tantos livros quanto os líderes de vendagem, a fortuna crítica feita à sua obra não corresponde nem de longe ao montante dos seus leitores<sup>1</sup> e admiradores, compradores dos inúmeros exemplares de sua versátil obra, que percorre o país de sul a norte. Capaz de radiografar a alma humana como ninguém, ele escreve a respeito de quase tudo: gastronomia, economia, futebol, cinema, viagens, música, literatura, praticando aquilo que Manuel Bandeira chamou de “puxa-puxa”, ou seja, é capaz de elaborar um bom texto a partir de qualquer miudeza. Os rituais do namoro e do casamento, o sexo, as infidelidades, o choque das gerações, tudo isso constitui-se em prato cheio para o escritor.

Entretanto, a ausência de Luis Fernando Verissimo no cânone literário brasileiro sempre me causou um misto de curiosidade, inquietação, sensação de injustiça, pois um autor com tão vasta e elogiada produção mereceria ser mais amplamente estudado. Acredito que, por escolher um discurso engajado, de sensibilidade social, cuja estrutura narrativa e escolha lexical possibilitam uma comunicação direta com o leitor, Luis Fernando Verissimo tornou-se vítima do clássico dilema entre a notoriedade popular e o reconhecimento da crítica especializada. Embora não pretenda adentrar-me pelas causas e subjetividades existentes no universo das instâncias que legitimam textos e produções, intriga-me e igualmente induz esta pesquisa essa postura de astro de menor grandeza no

---

<sup>1</sup> Na presente dissertação o masculino designa os dois gêneros; a escolha deste emprego serve apenas para tornar o texto mais leve.

meio científico-acadêmico, o mesmo que outrora desprezou o talento do pai, Erico Verissimo – hoje tão celebrado.

Identificado por muito tempo apenas como “humorista”, graças a essa sua maior característica, apesar de seu perfil sério, LFV é igualmente notado pela confluência da hereditária inteligência e sua não-aparente emoção. Mesmo tendo uma produção invejável – comprovada pela bibliografia que acompanha este trabalho –, sendo autor lido e traduzido para várias línguas, admirado por estudantes e professores de todo o país, e tenha leitores fiéis em inúmeras partes do mundo, o autor gaúcho ainda não possui estudos significativos no âmbito da academia a respeito de sua obra. Uma das únicas pesquisadoras universitárias de renome que a analisa é a professora Lígia Militz da Costa, cujos raros, pertinentes e valiosos textos acerca da estética verissiana são referenciados ao longo desta dissertação. A academia parece menosprezar seu texto ou a sua composição, um amálgama de humor e fina ironia capazes de perscrutar a vida cotidiana de modo aparentemente e textualmente leve, trazendo contudo habilmente à tona as mais escondidas cicatrizes.

Talvez daqui a alguns anos, ou décadas, o nome de Luis Fernando Verissimo passe a constar no cânone literário, que o reconhecerá, muito além de sua abundante produção, além das crônicas assinadas em jornais, além de sua popularidade. Não querendo esperar esse tempo, que isso aconteça, ou a morte do autor, optamos por aproximar a escrita romanesca verissiana de teorias literárias utilizadas com recorrência no meio científico-acadêmico, tomando como objeto de análise o romance **O Clube dos Anjos**<sup>2</sup>, por entender que este é um exemplar significativo da qualidade literária adquirida por LFV.

Coerentes com essa constatação e nessa linha de reflexão, visando cobrir uma lacuna, optamos por organizar inicialmente um capítulo de

---

<sup>2</sup> Obra escolhida, no ano de 2003, como uma das 25 obras representativas da literatura mundial pelas Bibliotecas de Nova York, segundo constatação de Lígia Militz da Costa.

apresentação do autor, que contém as principais características de sua narrativa e que apontará seus personagens mais famosos. Posteriormente, dividiremos sua produção em dois gêneros: crônica e romance. Essa divisão faz-se relevante, pois a crônica, apesar de não ser o foco da dissertação, é o gênero no qual o autor atinge maior receptividade, sendo por intermédio dela identificado e tendo inclusive o nome registrado nas histórias da literatura publicadas no Brasil a partir de 1990, reconhecimento tributário desse gênero. No que tange à produção romanesca, esta mostra-se importante no conjunto da obra, em vista da qualidade do texto e a demonstração de versatilidade na produção literária do autor, que vai de charges e quadrinhos a complexos textos romanescos. Romance policial é o gênero em que está classificado **O Clube dos Anjos** – Gula, objeto de nosso estudo, abordagem que faremos a seguir.

No decorrer do trabalho procuraremos aproximar a narrativa literária verissiana da sua notória fama de guloso, aproximando a escolha do romance à encomenda da editora Objetiva para a Coleção Plenos Pecados, cujos textos referenciam os conhecidos sete pecados capitais, utilizados nos sermões na Idade Média para alertar os crentes a respeito do mal, como ele poderia se ocultar nas situações menos suspeitas a fim de afastá-los dos caminhos do bem e da fé. O teólogo São Tomás de Aquino (1225-1274) dedicou grande parte de sua obra filosófica ao estudo dos sete pecados capitais – a preguiça, a vaidade, a luxúria, a inveja, a ira, a cobiça e a gula, que também apareceram em obras como a **Divina Comédia**, de Dante Alighieri, **O paraíso perdido**, de Milton, e **Contos de Canterbury**, de Chaucer, entre outros que abordamos no desenrolar do trabalho. O pintor Hieronymus Bosch (1450-1516) também dedicou aos “pecados” uma série de seus quadros, nos quais, tal qual na obra de Verissimo, o fantástico e o absurdo se misturam, razão pela qual Bosch foi considerado no século XX um longínquo precursor do surrealismo. A Verissimo coube transformar o pecado da gula em um romance, cujas estratégias narrativas serão analisadas ao longo desta dissertação. Cabe salientar que, ao nos referirmos à sua fama de guloso, estamos

não apenas falando da fome alimentar, mas mais consistentemente em sua fome de palavras e de escrita.

A fim de melhor compreendermos e analisarmos as estratégias narrativas às quais recorre LFV em **O Clube dos Anjos**, recorreremos os estudos de Tzvetan Todorov, Bella Jozef e Edgar Allan Poe nas questões pertinentes ao gênero policial e suas variações. Posteriormente, utilizaremos Linda Hutcheon e Mikhail Bakhtin para a adequação acerca da presença da ironia, do uso de elementos paródicos e de estratégias carnavalizantes na romanesca verissiana. Os escritos da crítica canadense também servirão de suporte teórico para a conceitualização e o enquadramento de LFV na poética pós-moderna.

Posteriormente estudaremos o uso de alguns símbolos e mitos literários presentes em **O Clube dos Anjos**. Utilizaremos como sustentação teórica o Dicionário de símbolos literários, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, e também o Dicionário de mitos literários, de Pierre Brunel. Não é objetivo deste trabalho uma análise exaustiva acerca do caráter mítico na romanesca verissiana, assim optamos por contemplar apenas os mitos e símbolos mais relevantes para a sustentação de nossa leitura acerca do romance **O Clube dos Anjos**.

Fechando este trabalho, faremos um questionamento a respeito da (não-) presença verissiana no cânone literário brasileiro, salientando que há, por parte da academia, uma postura preconceituosa responsável pela ausência da narrativa de Luis Fernando Verissimo no âmbito da literatura brasileira contemporânea.

Se ao longo do texto que ora introduzimos optamos por usar longas e numerosas citações retiradas da obra em estudo, fazemos isso não apenas para ilustrar a argumentação teórica, mas também para presentificar os excertos, incluí-los em um trabalho dissertativo apresentado à avaliação do programa de pós-graduação, salientando que o texto verissiano costuma restringir-se à circulação

em ambientes de rotatividade popular ou notadamente em meios de vulgarização, tais como a crônica jornalística e a rede Internet. Assim, objetivamos a aproximação da narrativa dita “simples” de Verissimo com as instâncias legitimadoras que discutem, questionam e alimentam o cânone literário brasileiro.

Não trataremos neste trabalho da produção contística de LFV, devido à sua abundância e à de/limitação desta pesquisa. Ao fazermos a seleção em meio à vasta produção bibliográfica do autor, escolhemos a variante romanesca. Não temos nenhuma dúvida, porém, de que tanto a produção de crônica quanto a de contos podem originar frutíferos trabalhos, de grande valor acadêmico-científico. E, se não for muito pretender, quem sabe, a partir deste estudo possamos estar incentivando outras produções no seio dos grupos de pesquisas que possam voltar-se à obra verissiana.

Enfim, na tentativa de responder à pergunta liminar desta apresentação, o romance **O Clube dos Anjos** revela que o homem é movido pelo desejo, quer seja de poder, riquezas, amores ou o desejo de paz, equilíbrio, tranqüilidade e redenção. Valendo-se da citação shakespeariana “O homem é o homem porque quer sempre mais”, Verissimo provoca o leitor a participar de um clube seletivo, no qual ele terá seu desejo testado, estimulado ou saciado no desenvolvimento da trama ficcional. A relação paradoxal entre o ser e o ter inscreve-se em suas páginas e convida os leitores corajosos a satisfazer todos os desejos mais íntimos, deixando-se *mourir de plaisir*.<sup>3</sup>

Na conclusão deste trabalho, pretendo reafirmar que, através de um recorte da escrita romanesca de Luis Fernando Verissimo, é possível depreender o seu elevado nível textual e a importância de buscar o reconhecimento do seu lugar de autor/cronista de todas as artes no cânone literário brasileiro. Com o pretexto de investigar as reuniões, as “comilanças” e as mortes em um “clube do

---

<sup>3</sup> Mourir de prazer. Nome dado à tradução de **O Clube dos Anjos** na França. **Et mourir de plaisir**. Tradução de Geneviève Leibrich. Paris: Éditions de Seuil, 2001

picadinho”, mesmo lidando com o tema aparentemente prosaico da gastronomia, ele vai provar que toda cozinha revela um corpo ao mesmo tempo que um estilo, senão um mundo. Vai mostrar ainda que o humor ocupa um espaço enorme em nossa vida social, ao mesmo tempo em que é visto como coisa menor e efêmera. Seus criadores nem sempre recebem o reconhecimento que merecem. No caso de LFV reconhecem-se o humor e, ao mesmo tempo, a limpidez, a elegância e o tom coloquial. Ao lê-lo o leitor desliza com sofreguidão em sua narrativa, ávido por descobrir as surpresas que o aguardam. É popular nesse sentido, mas um popular dos mais refinados.

Mesmo que a academia insista em subestimar a rica escrita do segundo filho famoso da rua Felipe de Oliveira, em Porto Alegre, casa da família em um bairro de classe média alta, ao eleger a gastronomia e conseqüentemente a gula, LFV elege o gosto, um dos cinco sentidos dos mais esquecidos, justamente porque coloca em cena o corpo: a mastigação, a deglutição, a digestão, a excreção, e vai provar o quanto o homem é feito de matéria.

A experiência mostra o quanto o “alimento” é um sistema de signos, no interior do qual funcionam códigos extremamente bem integrados: distinguem-se as matérias consumíveis e aquelas que não o são, as associações convenientes e as outras, os alimentos leigos e os que são carregados de sagrado. Toda a prática gastronômica – assim como a textual – é tributária de tabus, hábitos, valores e princípios. Cozinhar, experimentar é testar os valores de uma civilização, seja honrando-os, seja celebrando-os. Nenhuma substância que entre em nosso corpo é neutra. Está sempre carregada – positiva ou negativamente – do duplo terreno da história individual e da história coletiva. Ao jogar com os códigos prosaicos e morais dos alimentos, LFV mostra que existe uma dimensão política do ato culinário, da prática gustativa, que se estende ao plano do texto.

## **1 – LFV, um tímido de muitas palavras**

*As fronteiras de um livro nunca são bem definidas: por trás do título, das primeiras linhas e do último ponto final, por trás de sua configuração interna e de sua forma autônoma, ele fica preso num sistema de referências a outros livros, outros textos, outras frases: é um nó dentro de uma rede.*

Michel Foucault.

Assim como Foucault afirma no texto em epígrafe, as fronteiras de um livro são fluidas, estão sempre em movimento, também podemos associar tal máxima ao gênio criativo dos grandes escritores, entre os quais se encontra Luis Fernando Verissimo. Nascido em Porto Alegre, em 26 de setembro de 1936, filho de Mafalda e Erico, este autor, que prefere usar apenas as iniciais de seu nome, LFV, possui muitas atribuições: humorista, chargista, cartunista, cronista, músico, poeta e romancista. Na **QI 14**<sup>4</sup>, antologia de autores gaúchos publicada pela Editora Garatuja, Verissimo faz o seguinte comentário acerca de seu nascimento:

Nasci em Porto Alegre. Não tive escolha. A grande enchente de 41 foi cinco anos depois, o que destrói a tese de que teria sido um comentário de Deus sobre o acontecimento. Minhas primeiras palavras foram de cumprimento ao *chef* por um mingau particularmente bem-acabado, no meu oitavo mês de vida. Juntou vizinho para ver o fenômeno e, aborrecido, eu nunca disse mais nada.<sup>5</sup>

O autor mora atualmente na mesma casa em que residiu com os pais e a irmã, no bairro de Petrópolis, na capital gaúcha. Embora seu pai seja o consagrado escritor Erico Verissimo, LFV não sonhava equiparar-se a ele em glórias literárias, nem tinha ambição de escrever, pelo menos até os 30 anos, quando começou a publicar artigos em jornais, e desde então não parou mais.

---

<sup>4</sup> QI 14: Antologia de autores Gaúchos. Porto Alegre: Garatuja, 1975.

<sup>5</sup> INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO. **Autores gaúchos**, n. 4, p. 10.

Sua produção bibliográfica, iniciada em 1973, é atualizada constantemente com cerca de duas ou três publicações anuais<sup>6</sup>.

Segundo registros biográficos coletados em diversas entrevistas<sup>7</sup>, a vida em família sempre foi tranqüila e os Verissimo se entendiam em eloqüentes silêncios. Devido ao trabalho de Erico Verissimo, LFV viajou bastante, ganhando experiências culturais que marcaram de forma definitiva sua trajetória pessoal. Após alfabetizar-se, mudou-se com a família para a Califórnia, onde seu pai ministrou cursos de Literatura Brasileira. De volta a Porto Alegre, cursou o ginásio. Contudo, em 1954 a família viajou novamente para os Estados Unidos, e lá o futuro cronista realizou seus estudos médios. Provavelmente foi nessa época que surgiu sua paixão pela música e, obviamente, pelo jazz, fato que o levou a tornar-se um competente saxofonista.

Na década de 1960, estabelecido outra vez em Porto Alegre, ingressou na publicidade. Entre 1962 e 1966 morou no Rio de Janeiro, onde se casou e teve sua primeira filha. Em 1966, fixou residência definitivamente na capital gaúcha. Sem formação superior, tentou ser músico, tradutor, desenhista e comerciante, mas em 1967 foi convidado a trabalhar no jornal **Zero Hora** como *copy-desk*, a convite do jornalista Paulo Amorim. Atuou em diversas seções ("editor de frescuras"<sup>8</sup>, redator, editor nacional e internacional). A partir de 1969, passou a escrever matéria assinada, quando substituiu a coluna do famoso cronista Sérgio Jockyman, na **Zero Hora**. Seu primeiro texto é a respeito da inauguração do estádio Beira-Rio, do Sport Club Internacional, outra paixão do escritor. A partir dessas experiências iniciais ele acabou descobrindo o quanto sabia escrever e que podia viver apenas disso.

---

<sup>6</sup> Segundo a Revista **Veja** (12 mar. 2003), Luis Fernando Verissimo já havia vendido, até a data da reportagem, mais de 5 milhões de exemplares, estando presente na lista dos livros escritores mais lidos no país, contabilizando mais de 3,2 milhões de reais em direitos autorais desde 1994.

<sup>7</sup> Neste trabalho utilizaram-se entrevistas concedidas por LFV, ao especial do Instituto Estadual do Livro (IEL, **Autores Gaúchos**, n. 4), às revistas **Seleções**, **Veja**, **Cult**, **Manchete** e **Aplauso**, ao **Jornal do Brasil**, **O Estado de São Paulo** e ao jornal virtual **O Sarcástico**.

<sup>8</sup> A expressão é do próprio Verissimo, que, no início da carreira, trabalhou na produção de colunas variadas tais como horóscopo e previsão do tempo.

Em 1970 mudou-se para o jornal **Folha da Manhã**, mas voltou ao antigo emprego em 1975, passando a ser publicado também no Rio de Janeiro. Em 1973, o autor publica seu primeiro livro, intitulado **O popular**, e traz uma antologia das suas crônicas publicadas diariamente através da imprensa. O sucesso de sua coluna garantiu o lançamento do livro **A grande mulher nua**, uma coletânea de seus textos. Em 1982 conquistou uma coluna na revista de circulação nacional **Veja**, o que contribuiu para que seu nome se tornasse conhecido em todo o país. A partir de então publicou textos curtos em vários jornais e revistas e produziu *scripts* para a televisão. Muitos de seus livros têm liderado as listas dos mais vendidos desde a década de 1980.

Na televisão, LfV criou quadros para os programas **Planeta dos Homens** e **Viva o Gordo**, na Rede Globo. Mais recentemente, colaborou com a série **Comédias da Vida Privada**, baseada em livro homônimo e veiculada na mesma emissora – programa que recebeu o prêmio da crítica como o melhor da TV brasileira. Também teve várias adaptações de seus textos para outros veículos, como cinema e teatro<sup>9</sup>.

Além dessas produções, LfV tem textos de ficção e crônicas publicadas nas revistas **Playboy**, **Cláudia**, **Domingo** (do **Jornal do Brasil**), **Veja**, e nos jornais **Zero Hora**, **Folha de São Paulo**, **Jornal do Brasil** e, a partir de junho de 2000, no jornal **O Globo**, fato que contribuiu para tornar o autor uma leitura assídua em todo o país.

---

<sup>9</sup> O longa-metragem **Ed Mort**, lançado em 1997, dirigido por Alain Fresnot e com o ator Paulo Betti no papel-título; a peça teatral **O analista de Bagé**, dirigida por Cláudio Cunha, que entrou para o **Guinness Book** em duas categorias: por estar mais tempo em cartaz (15 anos) e com o mesmo ator realizando o papel (o próprio diretor). Grupos de teatro amadores também realizaram esquetes contendo várias de suas narrativas, entre elas a divertida **O marido do Dr. Pompeu**. Foram gravados cinco curtas-metragens: **Olimpícos**, direção de Flávia Moraes, 1990; **A mentira**, direção de Flávia Moraes, 1989; com Roney Fachinni e Helen Helene e narração de José Wilker; **O brinco**, direção de Flávia Moraes, 1989, com Carlos Moreno, Flavio de Souza e Raul Barreto; **A voz da felicidade**, direção de Nelson Nadotti, 1987, com Isabel Ribeiro e Pedro Santos; **O temporal**, direção de José Pedro Goulart e Jorge Furtado, 1984.

Em suas entrevistas LFV sempre salienta que não é um humorista, mas alguém que eventualmente produz humor. O que pode parecer óbvio, mas consiste numa distinção essencial. Para produzir seu texto, ele trabalha com assuntos do cotidiano, banalidades e acontecimentos sérios, os quais envolvem decisões políticas e econômicas que terminam por decidir a vida da sociedade. Na literatura que produz, é comum encontrarmos o riso e a paródia para retratar de forma engraçada assuntos muito importantes e também reveladores de como o próprio autor “se vê” com relação ao humor,

Sempre gostei de humor e me interessei por ele, mas só quando comecei a escrever, e comecei tarde, com 30 anos, é que passei a praticá-lo eventualmente. Acho que o “jeito” veio deste interesse prévio, que não era bem o interesse de um estudioso, de um pesquisador no assunto, apenas o gosto pelo humor.<sup>10</sup>  
(...)

Eu sempre digo que não sou um humorista, sou alguém que eventualmente faz humor. Minha tendência natural é ver as coisas a sério. Um humorista seria o contrário, alguém que pensasse humoristicamente sobre as coisas e eventualmente contrariasse isto e fizesse o “sério”. Nós todos conhecemos humoristas natos que, no entanto, não conseguem passar seu humor para o papel. Eu não sou um humorista, mas faço humor. É mais uma questão de técnica do que de vocação.<sup>11</sup>

De fato, um dos primeiros problemas com os quais se defronta o estudioso dos textos de Verissimo é o da definição de gênero. Estamos acostumados a dividir a literatura em poesia, crônica, conto, ensaio, romance, entre outros gêneros e subgêneros, mas Luis Fernando, assim como outros autores também surgidos nas décadas de 60 e 70 – por exemplo, Caio Fernando Abreu, Márcia Denser, Sérgio Sant’Anna –, não pode receber rótulo tão contundente, pois forma uma mistura, um “mosaico”, demonstrando vários estilos e gozando de liberdade estrutural para escrever suas leituras do mundo.

LFV é dono de um estilo muito versátil, por meio do qual aborda temas como: economia, política, futebol, os rituais do namoro e do casamento,

---

<sup>10</sup> INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO. **Autores Gaúchos**, n. 4, p. 5.

<sup>11</sup> Entrevista publicada no jornal **O Estado de São Paulo**, 12 nov. 1998.

sexo, traições, o choque entre as gerações, cinema, literatura, viagens, música, miudezas do cotidiano, relações de amizade e gastronomia. Sobre a temática de Verissimo, o escritor Deonísio da Silva comentou:

Os textos de Luis Fernando Verissimo não raro são fofocas. O indivíduo fofocheiro está preocupado sempre com questões curiosas: fulano está com a unha encravada; sicrano ainda não conseguiu curar sua caspa; a princesa Diana, num país onde a monarquia é decorativa, está grávida. Assuntos como este podem ser temas de contos e crônicas. O genial nesse escritor é que ele lida com esses temas e com outros – como a dívida externa, a alta do dólar, o amor, o ódio, enfim, com questões fundamentais da existência humana – sempre num tom profundo e não somente engraçado. O mirante escolhido pelo escritor apresenta um mundo engraçado, mas trágico. Faz-nos rir, mas faz-nos ver também que fala de coisas sérias, seriamente. Num país onde se perde um amigo, mas não se perde uma boa piada, Luis Fernando Verissimo soube, como poucos outros brasileiros, apreender o espírito nacional, dizendo as coisas mais sérias da forma mais divertida.<sup>12</sup>

Sobre sua forma inovadora de narrar, escreveu Ana Maria Machado:

Luis Fernando Verissimo conta com seu magistral domínio da linguagem e do ritmo da narração. Tem uma admirável economia no uso das palavras – tudo é enxuto, nada sobra. No país do barroco, é quase minimalista. Seus diálogos dão até a impressão de que saíram de uma fita gravada. Mas é só a gente lembrar da realidade das transcrições de conversas gravadas (cada vez mais freqüentes nas denúncias de escândalos pela imprensa), para perceber como essa impressão é falsa. Estamos exatamente diante daquele processo que Carlos Drummond de Andrade descreveu tão bem, ao dizer que queria a beleza da simplicidade, mas não a beleza do que nasceu simples e sim a beleza do que ficou simples. Fruto de atenção impiedosa, muito trabalho e aguda consciência de como contar.<sup>13</sup>

Sua estréia é marcada por textos que versam sobre o insólito da vida cotidiana, a classe média e a situação econômica e política do Brasil. Verissimo compõe um de seus tipos, o Doutor Pundonor – último bastião da moralidade no país. Ele torna a aparecer em várias crônicas, apesar de pouco conhecido. Trata-se de uma sátira de Verissimo aos ativistas da TFP (Tradição, Família e Propriedade), uma facção conservadora, cuja presença foi marcante na sociedade

---

<sup>12</sup> INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO, op. cit., p. 19.

<sup>13</sup> MACHADO, Ana Maria. Bom de ouvido. In: VERISSIMO, Luis Fernando. **Comédias para se ler na escola**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 9-15.

brasileira no período predecessor ao golpe militar de 1964 e durante os anos de chumbo<sup>14</sup> da ditadura militar.

Em 1975, surgem seus famosos personagens **As cobras**<sup>15</sup>. Verissimo sempre gostou de ilustrar os próprios livros (principalmente nos tempos em que era publicado pela editora José Olympio, onde fez todas as ilustrações dos textos). A dupla de cobrinhas nasceu como ideograma, atestando a capacidade de síntese do autor, própria para as tirinhas dos jornais. Invariavelmente **As cobras** discutem máximas filosóficas, enquanto o autor aproveita para brincar com as angústias e as questões humanas: o universo, a solidão, Deus, entre outras. Através dos desenhos, LFV criou diversos outros personagens coadjuvantes: Queromeu, o corrompido corrupto; Sulamita, a pulga lasciva; Flecha, o caracol machista; Semiótica, a que tem sempre um ponto de vista diferente; a cobrinha pesquisadora; Dudu, o alarmista, entre outros. **As cobras** foram publicadas em diversos jornais do país e estão presentes como protagonistas em seis livros: **As cobras** (Milha, 1975), **As cobras e outros bichos** (L&PM, 1977), **As cobras** (L&PM, 1979), **As cobras 1, 2 e 3** (Codecri, 1979), **As cobras 1, 2 e 3** (Salamandra, 1987) e **As cobras em: Se Deus existe que eu seja atingido por um raio** (L&PM, 1997).

Entretanto, o ano de 1975 é marcado de forma negativa para os Verissimo, pois em 28 de novembro falece Erico. Sobre sua relação com o pai, LFV será enfático:

---

<sup>14</sup> De 1964 a 1985 o Brasil foi governado por presidentes indicados pelas Forças Armadas. É o período conhecido como o do Regime Militar, instaurado com um golpe armado na noite 31 de março de 1964 (o que faz com que alguns historiadores o creditem a 1º de abril). Nesses “anos de chumbo” ocorreram perseguições políticas, censura, atos de terrorismo de Estado (como o atentado ao Rio-Centro, no começo dos anos 80) e muita repressão a manifestações que mostrassem alguma contrariedade em relação ao Regime. O ponto marcante dessa repressão encontra-se na instauração do Ato Institucional n.º 5 (AI-5), em fins de 1968, quando os poderes presidenciais tornaram-se tão abrangentes que, na observação de Boris Fausto (2002, p. 480), “o AI-5 foi o instrumento de uma revolução dentro da revolução”.

<sup>15</sup> Um de seus mais populares trabalhos, e segundo o próprio autor, também um de seus mais prazerosos. Entretanto, devido à imensa demanda de textos para jornais e revistas, LFV teve de “aposentar” as personagens em 1999.

Se fosse escolher uma só palavra para definir meu pai, escolheria coerência. Porque acho que ele teve uma vida coerente, fez uma obra coerente, foi coerente com seus amigos e consigo mesmo, envelheceu, até, coerentemente. Foi o mesmo homem até o fim. Não sucumbiu à amargura, nem à vontade. Foi politicamente coerente, também, coisa nada comum entre os intelectuais de sua geração. E foi, principalmente, um homem bom; não no sentido cristão de virtuoso, mas no sentido geral de solidário, afetuoso.<sup>16</sup>

Em 1979, chega a vez do famoso detetive Mort. Ed Mort. Este detetive particular, que sorri para o lado, usa costeletas e bigodinho, tem um escri (de tão pequeno, não pode ser chamado de escritório) numa galeria em Copacabana. As lojas vizinhas variam, mas a plaqueta na porta tem sempre os mesmo dizeres. Mort. Ed Mort. Vive com um ratão albino de nome Voltaire e 117 (número utilizado com frequência no universo verissiano) baratas. A primeira aparição foi no livro **Ed Mort e outras histórias**. Em 1989 o personagem foi traduzido e publicado na Itália com o título **Ed Mort alla ricerca di Rossi**.

O sucesso do personagem levou alguns diretores e atores a tentarem versões dramatizadas. Nos anos de 1980 houve uma tentativa na televisão, no programa **Viva o Gordo**, com Anselmo Vasconcelos fazendo o detetive, e outra no cinema, na década seguinte, com Paulo Betti no papel principal. O desenhista Miguel Paiva o adaptou para os quadrinhos, publicados em livros. Mas o resultado foi abaixo da expectativa dos leitores, embora o personagem continue fazendo sucesso enquanto texto de Verissimo.

Ed Mort pode ser considerado uma paródia dos clássicos detetives particulares estadunidenses, dentro dos padrões criados por Raymond Chandler e Dashiell Hammett. Podemos entender o personagem como uma versão do gênero tupiniquim, subdesenvolvida, atrapalhada e muito engraçada. O detetive nada decifra, vive na miséria e tem pouca sorte com as mulheres:

Mort. Ed. Mort. Detetive particular. É o que está escrito na plaqueta. Divido este escritório em Copacabana com cento e dezessete baratas e um ratão

---

<sup>16</sup> Entrevista publicada na revista **Manchete**, 16 junho, 1982.

albino, só que eles não pagam aluguel. Pensando bem, eu também não. Mas eu tenho uma razão honesta. Sou um caloteiro. Mort. Ed Mort. Meu escritório fica entre “Cópias heliográficas, chaves na hora, carimbos e água de côco”, e “Dona Doca, doces caseiros”. Dona Doca já foi assaltada cinco vezes. E isso que abriu ontem. Da última vez não tinham mais nada para roubar e levaram só açúcar. Mort. Ed. Mort. Está na plaqueta.<sup>17</sup>

No Brasil, o detetive protagonizou as coletâneas **Ed Mort e outras histórias** (L&PM, 1979), **Procurando o Silva** (L&PM, 1985), **Disneyworld Blues** (L&PM, 1987), **Com a mão no milhão** (L&PM, 1988), **A Conexão Nazista** (L&PM, 1989), e **O seqüestro do zagueiro central** (L&PM, 1989).

Em 1981, Verissimo mostra ao público aquele que vai ajudar a popularizar sua escrita no Brasil e torná-lo um campeão em vendas: **O analista de Bagé**<sup>18</sup> – personagem que explicita uma visão paródica acerca do paradoxo entre um homem rústico, oriundo de uma tradicional cidade gaúcha, e uma profissão que exige sensibilidade e tato. Aqui fica claro um dos recursos primordiais da crônica de Luis Fernando Verissimo – a criação de figuras que, reunidas em duas ou três características, representam satiricamente aspectos da realidade brasileira. Entre estes tipos o mais popular é o **Analista de Bagé**. Com seus métodos poucos ortodoxos (“a terapia do joelho”, por exemplo), suas concepções baseadas no senso comum, mantendo sempre uma visão bem-humorada a respeito da alma humana, utilizando uma variante coloquial do linguajar gauchesco, o analista permite ironizar tanto a psicanálise quanto o bairrismo sul-rio-grandense:

Pues, diz que o divã no consultório do analista de Bagé é forrado com um pelego. Ele recebe os pacientes de bombacha e pé no chão.  
– Buenas. Vá entrando e se abanque, índio velho.  
– O senhor quer que eu deite logo no divã?  
– Bom, se o amigo quiser dançar uma marca, antes, esteja a gosto. Mas eu prefiro ver o vivente estendido e charlando que nem china da fronteira, pra não perder tempo nem dinheiro.

---

<sup>17</sup> VERISSIMO, Luis Fernando. **Ed Mort e outras histórias**. Porto Alegre: L&PM, 1996.

<sup>18</sup> Este livro alcançou nada menos do que 80 edições em menos de dois anos (160 mil livros vendidos até a 50ª edição). A seqüência (**Outras do Analista de Bagé**) rendeu mais 40 edições num ano. Nunca livros de ficção haviam vendido tanto em tão pouco tempo no Brasil. Em 1985 chegou à centésima edição.

- Certo, certo. Eu...
- Aceita um mate?
- Um quê? Ah, não. Obrigado.
- Pos desembucha.
- Certo. Bem. Acho que o meu problema é com a minha mãe.
- Outro...
- Outro?
- Complexo de Édipo. Dá mais que pereba em moleque.
- E o senhor acha...
- Eu acho uma pôca vergonha.
- Mas...
- Vai te metê na zona e deixa a velha em paz, tchê!<sup>19</sup>

O personagem também inspirou a dupla de músicos gaúchos Kleiton e Kledir a criar a música **O analista de Bagé**, em cuja letra podemos encontrar várias frases, expressões e situações vividas pelo famoso analista:

Digo buenas e me espalho  
 E já vou puxando a faca  
 Nem toda mulher é vaca  
 Mas toda vaca é mulher  
 Sempre fui solito aos pé  
 Dispensio acompanhamento  
 Eu mesmo me apresento:  
 Analista de Bagé  
 Sou natural da fronteira  
 Batizado num regato  
 Guri criado no mato  
 Campeão de guerra de bosta  
 De truco e nado de costa  
 Já barranqueei muita égua  
 Mas hoje em dia dei trégua  
 Isso é coisa prá quem gosta  
 Freudiano barbaridade  
 Sou doutor em joelhaço  
 Louco se cura é no laço  
 Encho de tapa o bagual  
 Ou mateando, coisa e tal  
 Pos chimarrão ilumina  
 As idéia e as urina  
 E desembucha o animal  
 Lindaura, a recepcionista  
 É trigo e se não me engano  
 Só dá uma vez por ano  
 Mas quando vem fico louco

---

<sup>19</sup> VERISSIMO, Luis Fernando. **Todas as histórias do analista de Bagé**. São Paulo: Objetiva, 1999.

A nega véia é um sufoco  
Além do mais é de graça  
Aquele china buenaça  
Não é de se dar pros porco  
Dos causo que me aparece  
Os Édipo são os mais chatos  
Grudam que nem carrapato  
Nas comadre, assim no más  
Não te fresqueia, rapaz!  
Tua mãe já tá na lona  
Vai lá te meter na zona  
E deixa essa velha em paz  
Uma chinoca gasguita  
Mas especial de primeira  
Me veio flor de faceira  
Tinha furor uterino  
Mas tchê, que baita pepino!  
Joguei ela nos pelego  
E acalmei o borrego  
Como manda o figurino  
Não hai veado gaúcho  
Nem nunca houve na história  
São correntes migratórias  
Que se vieram que nem churrio  
Ou, bueno, a alguém permitiu  
Enquanto Deus cochilava  
Ou então é porque já tava  
Preenchida a cota do Rio  
E já me voy despacito  
Ganhando o lado das casa  
Quando eu falo, viro brasa  
Sou um índio meio grosso  
Salta a veia do pescoço  
E seja o que Deus quiser  
Tô a gosto, vou de a pé  
Tranquilo feito água em poço.

A escritora (e colega de Verissimo no jornal **Zero Hora**) Martha Medeiros foi convidada para escrever uma crônica em homenagem ao **Analista de Bagé**. O resultado foi um texto divertido no qual a autora relata seu sofrimento ao tentar narrar a respeito de tão importante personagem da literatura brasileira. No texto ela resolve procurar um analista para resolver o “bloqueio” que sente ao não conseguir escrever sobre o personagem verissiano. Além de cumprir sua tarefa, Martha Medeiros aproveita para, através de um interessante jogo intertextual, batizar o analista, de quem nunca foi revelado o verdadeiro nome:

Quando me ligaram convidando para escrever sobre o Analista de Bagé, pensei: vai ser sopa no mel. Já havia lido todas as crônicas sobre o personagem, não precisaria fazer pesquisa nem nada. (...) Era sentar e escrever. (...) Pois sim. Passava tardes navegando na Internet, respondendo e-mails, participando de chats, jogando paciência. Não enrola, mulher é só mais uma crônica. Tinha a maior facilidade para escrever sobre Mister M, Luciana Gimenez, Roberto Carlos e Isabel Allende, mas sobre o Analista de Bagé não saía uma palavra. O prazo estava por um fio. Eu precisava de ajuda. (...) Quem era esse Dr. Aristides Peçanha? O anúncio no guia telefônico dizia: “Mais ordotoxo que pijama listrado”. Humm... O pelego forrando o divã. Muito familiar. Eu tinha que voltar lá e esclarecer esse mistério. (...) Era ele. E que guasca velho! Não só me curou como permitiu que eu o batizasse.<sup>20</sup>

Por sua vasta obra, Verissimo recebeu várias premiações, entre elas: Troféu Juca-Pato de Intelectual do Ano (1997), Prêmio da Crítica pelo programa, **Comédias da Vida Privada**, da Rede Globo, (1995). Recebeu diversas vezes da Editora Abril o prêmio de melhor cronista de humor do país e também foi agraciado com o Prêmio Isenção Jornalística; Medalha Chico Mendes, concedida pela organização Tortura Nunca Mais. Em 2000 foi homenageado pela comunidade carnavalesca porto-alegrense através da Escola de Samba Unidos de Vila Isabel, com o samba-enredo **De Verissimo a Verissimo**.

Seja nos desenhos das tirinhas ou nos textos publicados em jornais, que representam a maior parte de sua produção, Verissimo conta, sublinhamos, com duas marcas: o humor e a capacidade de perceber o cotidiano e traduzi-lo em literatura. O humor de Verissimo é bastante refinado; por mais incisivas que sejam suas piadas, elas não destilam raiva e talvez por isso não ofendam os leitores, levando-os a fazerem uma espécie de *mea culpa* sadia, que visa a realizar uma crítica construtiva. Seu conhecido humor foi, *a priori*, associado a uma idéia preconceituosa com que a crítica costuma tratar tal tema. Apesar de o gênero humorístico ocupar um grande espaço na nossa vida social, ele costuma ser visto como algo efêmero, menor, portanto seus autores também são assim considerados.

---

<sup>20</sup> Crônica intitulada **O analista de Bagé**. Publicada no caderno especial de domingo do jornal **Zero Hora**, 15/10/2002.

O filho de Erico Verissimo adotou um estilo bem diferente do pai, ao optar pela crônica e pelas produções gráficas: charges da família Brasil e as tiras das Cobras. Provavelmente o convívio diário com a atividade de cronista tenha possibilitado que tal escrita se tornasse leve e, ao mesmo tempo, muito marcante. São vários os tipos psicológicos e as situações cotidianas que tomam forma no texto de Luis Fernando Verissimo, um tímido notável, mas que tem muito para contar. O pai, Erico, em 1971, chegou a afirmar: “Reivindico para mim o título de melhor romancista desta minha rua com nome de poeta, Felipe de Oliveira. Ainda assim porque meu filho Luis Fernando não se decidiu a escrever um romance”<sup>21</sup>. O tempo passou, o velho Verissimo morreu, mas sua profecia se concretizou e os Verissimo continuam sendo os melhores romancistas da Felipe de Oliveira, uma vez que em 1987<sup>22</sup> Luis Fernando publicou seu primeiro romance, **O jardim do diabo**, dando seqüência à tradição da escrita de romance na família.

O texto foi uma encomenda da agência de propaganda MSM, que queria um brinde de fim de ano para distribuir a seus clientes. A única exigência era que o autor deveria criar textos inéditos. Quanto ao gênero, este ficava por conta de Verissimo, que optou pelo gênero policial. Seus outros três romances, **O Clube dos Anjos**, **Borges e os orangotangos eternos** e **O opositor**, também foram “encomendados” e pertencem ao gênero policial.

Após mais de 20 anos tendo seus trabalhos publicados pela L&PM Editores, de Porto Alegre, foi anunciada, em 5 de julho de 2000, sua contratação pela Editora Objetiva, do Rio de Janeiro. A editora carioca está realizando uma série de reedições, organizando os textos verissianos por temáticas.

A importância do texto verissiano tem sido reconhecida pelo público, mas não pela crítica especializada. Não se encontram muitas dissertações e teses

---

<sup>21</sup> INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO. **Autores gaúchos**, n. 4, p. 29.

<sup>22</sup> A primeira experiência com a narrativa longa foi em 1978, com a novela **Pega pra Kapput**, editada pela L&PM, em co-autoria com os amigos Josué Guimarães, Moacyr Scliar e Edgar Vasques.

acadêmicas acerca de sua produção literária. Há apenas três publicações acadêmicas que abordam a obra do autor: duas na Universidade Estadual do Rio de Janeiro e uma na Pontifícia Universidade Católica de Porto Alegre<sup>23</sup>, todavia tais trabalhos não se ocupam da narrativa literária verissiana, e sim do uso da língua e de questões da área de Comunicação.

Este trabalho não pretende preencher essa lacuna, mas visa a trazer o texto verissiano, através da análise do romance **O Clube dos Anjos**, para os meios de discussão acadêmico-científicos, buscando legitimá-lo nestas instâncias por meio da aproximação entre a romanesca verissiana e as teorias de estudiosos consagrados, tais como Linda Hutcheon e Mikhail Bakhtin. Considerando a escassez de trabalhos científicos acerca da narrativa verissiana, trataremos a seguir do gênero no qual Luis Fernando Verissimo tem atingido maior apreciação popular, a crônica.

## 1.1 – O prato do dia: a crônica

*No princípio era o Verbo, e o Verbo estava em Deus, e o Verbo era Deus. (...) e o Verbo se fez carne.*

João, 1:1-14.

Existe, inerente ao homem, uma necessidade premente de se expressar artisticamente como forma de expansão de uma essência encoberta pelas relações aparentes e cotidianas. A literatura é uma das formas por meio da qual o ser humano se anuncia enquanto agente social. A palavra é um veículo de uma tradição cultural ancestral e primordial. Foi com o aparecimento do jornal e do livro que sua fixação no papel foi possível a fim de assegurar seu lugar na história da civilização.

---

<sup>23</sup> Os trabalhos e suas respectivas autoras são: COSTA, Maria de Fátima Pinheiro. **Refazendo leituras**: de Verissimo a Charolles, uma questão de coerência. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 2000; COSTA, Leocádia Rios Pinto. **A comédia da vida privada**: uma produção na TV brasileira. Porto Alegre: Ed. da PUC-RS, 1997; COSTA, Helena da Silva. **Jornalismo humorístico**: o filho rebelde da imprensa. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 1992.

A palavra crônica é uma variação da palavra grega *Krónos*, tempo, sendo caracterizada pelo registro dos acontecimentos num tempo e num espaço determinados. A crônica *literária* transforma o cotidiano em material poético, geralmente em um pequeno texto que será publicado em algum jornal ou revista. Devido a essa matriz cotidiana/jornalística, a crônica é considerada um gênero menor, não muito estudado ou prestigiado pela academia.

A história da crônica no Brasil se confunde com a própria trajetória do jornalismo contemporâneo. Vinculada ao entretenimento, de um modo geral começou a consolidar-se no país em meados do século XIX, e desde então tornou-se um gênero quase obrigatório para os jornais brasileiros, quase uma exclusividade nacional. Entre os cronistas, Walter Galvani, recentemente reconstitui a história da crônica em um panorama geral, iniciado com Pero Vaz de Caminha, também considerado cronista<sup>24</sup>. Na análise que faz do gênero no Brasil e fora dele, em especial nos países lusófonos cita vários exemplos selecionados, de Rubem Braga a Carlos Drummond de Andrade, passando por Luis Fernando Verissimo e por nomes internacionais como Antonio Lobo Antunes e Inês Pedrosa, que balizam esse trabalho. Para Galvani, “o ofício do cronista é como o vôo de uma gaivota, rente às ondas, até a o ponto e a hora de fisgar o peixe. E então vem o mais difícil: voar bastante sem deixá-lo cair. Escolhido o tema é só voar com as palavras” (Zero Hora, 1º/8/2005, p.5). O caminho do gênero já foi feito no Brasil. Basta-nos um rápido panorama dos principais veículos nacionais: os de maior tiragem e alcance contam com cronistas em seus quadros, senão diária, ao menos semanalmente. Ligado, em sua gênese, ao folhetim<sup>25</sup>, o termo crônica, esteve associado a escritos sobre os mais variados assuntos, da política ao teatro, dos eventos sociais aos esportivos, dos acontecimentos do dia-a-dia ao universo íntimo de cada autor.

---

<sup>24</sup> **Crônica, o vôo da palavra.** Porto Alegre: Editora Mediação, 2005.

<sup>25</sup> Por folhetim entende-se não o texto romanesco, mas o espaço plural que costumava abrigar uma série de textos voltados ao entretenimento nos jornais do século XIX.

A miscelânea temática – que se explica historicamente, talvez, pelo fato de as crônicas terem sido freqüentemente publicados no espaço destinado às variedades – se, por um lado, possibilitou que diferentes autores os exercitassem, por outro pode ser apontada como fator preponderante para a falta de uma melhor definição, compreensão e valorização do gênero ao longo de sua história. Vários dos que escreveram crônica em algum momento buscaram compreendê-la ou discuti-la, o que revela, ao menos, uma certa inquietação com esta modalidade discursiva tradicionalmente classificada como “menor”.

Um primeiro exemplo é José de Alencar. Convidado pelo amigo Francisco Otaviano para ser folhetinista<sup>26</sup> do **Correio Mercantil**, em 1854 ele passa a assinar a série **Ao correr da pena**. Naquela época, vale ressaltar, era comum os folhetinistas abordarem em suas colunas uma espécie de resenha da última semana, tendo em vista que estas seções eram publicadas aos domingos, tradicionalmente. Em um de seus primeiros textos, após fazer um breve relato da inauguração do Jockey Club, Alencar, então com apenas 25 anos, com alguma ironia faz considerações acerca do folhetim, neste caso, compreendido como crônica dominical. Começa por mostrar-se inquieto diante da angústia de ver uma nova semana iniciar, imaginando o trabalho que virá pela frente, diante da sucessão de fatos a serem comentados no domingo seguinte: saraus, bailes, além das notícias.

Mais tarde, Machado de Assis – que durante quatro décadas foi cronista e escreveu em jornais desde poemas até os romances publicados em capítulos – dedica-se a discutir o folhetim, termo que, à moda de Alencar, ele usa para denominar o que hoje compreendemos como crônica. A vasta possibilidade de assuntos (ou a ausência deles), de algum modo também abordada por Alencar, merece a atenção e as palavras de Machado.

---

<sup>26</sup> Folhetinista era o nome dado ao autor que escrevia semanalmente, ou diariamente para o jornal. Mais tarde, com a modernização dos jornais, o termo dado a tais colaboradores passa a ser cronista.

Há alguns outros textos em que o folhetim/crônica é abordado pelo escritor. O porquê desta frequência é difícil de explicar. Poder-se-ia dizer que a insistência em tratar de tal tema viria de uma demanda da época, pois é possível que os intelectuais estivessem a discutir, em alguma instância, aquele atrativo para vendas e público. Outra razão seria a necessidade de criar um elo aproximativo com o leitor, fingindo abrir-lhe as portas para mostrar as dificuldades que rondam o dia-a-dia do cronista, contribuindo, assim, para lhe dar maior importância e respeitabilidade. São hipóteses de difícil comprovação. O fato é que as *metacrônicas* também fazem parte do repertório dos escritores contemporâneos.

Um exemplo é Carlos Heitor Cony, que em 1998, em sua coluna no jornal **Folha de São Paulo**, publicou **A crônica como gênero e como antijornalismo**, cujo texto aborda as questões referentes ao jornalismo e à literatura, a relação entre crônica e artigo, para, enfim, defender a tese de que falta emoção ao jornalismo, reveladora das implicações desta ausência no dia-a-dia do cronista. A partir de um exemplo pessoal – a morte da cadela Mila, um acontecimento que lhe rendeu não apenas uma crônica, mas repercussão imediata junto a diversos leitores –, o autor critica a falta de espaço no jornal para o trivial e exige a prestação do serviço em rubricas dedicadas a este gênero considerado menor no âmbito da literatura.

Luis Fernando Verissimo, Affonso Romano de Sant'Anna e Artur da Távola também escrevem crônicas sobre crônicas. Todos tentando valorizar esta modalidade discursiva (e o papel do cronista, por consequência) ou abordar aspectos relacionados à sua produção/elaboração, do mesmo modo como fizeram Machado e Alencar, no passado. A necessidade de legitimação do gênero permanece, no entanto, mesmo depois de mais de 150 anos de presença quase obrigatória nos veículos brasileiros. Companheira de milhares de leitores, a crônica consolidou, ao longo de sua história, a produção de vários escritores

brasileiros. Prova disso é que, desde o século XIX, muitas delas foram reunidas em livro algum tempo após a publicação nos jornais.

Segundo o crítico Afrânio Coutinho<sup>27</sup>, a palavra crônica seria o relato dos acontecimentos em ordem cronológica, tendo como parente próximo a variante “anais”, forma que foi assumida pela historiografia, principalmente na Idade Média e no Renascimento. Em inglês, francês e espanhol o termo significa um gênero histórico, mas em português, a partir do século XIX, a palavra passou a ter roupagem semântica diferente. Crônica e cronista passaram a figurar como pertencentes a um gênero literário específico, estreitamente ligado ao jornalismo, que serviu como via de acesso à literatura em prosa considerada estruturalmente mais evoluída como o conto e o romance.

Em uma crônica de 30 de outubro de 1859, Machado de Assis, definindo o folhetim e o folhetinista, deu as características da crônica tal qual hoje a entendemos, salientando que o folhetinista é originário da França e espalhou-se pelo mundo devido à grande mobilidade oferecida pela imprensa. Em Machado lê-se:

O folhetim nasceu do jornal, o folhetinista por consequência do jornalista. Esta última afinidade é que desenha as saliências fisionômicas na moderna criação. O folhetinista é a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consociado com o frívolo. Estes dois elementos, arredados como pólos, heterogêneos como água e fogo, casam-se perfeitamente na organização do novo animal. Efeito estranho é este, assim produzido pela afinidade assinalada entre o jornalista e o folhetinista. Daquele cai sobre este a luz séria e vigorosa, a reflexão calma, a observação profunda. Pelo que toca ao devaneio, à leviandade, está tudo encarnado no folhetinista mesmo; o capital próprio. O folhetinista, na sociedade, ocupa o lugar do colibri na esfera vegetal; salta, esvoaça, brinca, tremula, paira e espaneja-se sobre todos os caules suculentos, sobre todas as seivas. Todo o mundo lhe pertence; até mesmo a política.<sup>28</sup>

O próprio Luis Fernando Verissimo comenta:

---

<sup>27</sup> COUTINHO, Afrânio. Notas de Teoria literária. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

<sup>28</sup> ASSIS, Machado de. **Crônicas**. Rio de Janeiro: M. W. Jackson, 1947. v. 1.

Em primeiro lugar, há a velha questão sobre o que é crônica. É uma questão bem antiga, também, estabelecer a diferença entre a crônica e o conto. A crônica está nessa terra-de-ninguém. Ou essa terra – de – muita – gente até, entre a literatura e o jornalismo. É uma coisa meio indefinida: quando é que deixa de ser crônica, deixa de ser jornalismo e passa a ser conto e, em consequência, literatura.<sup>29</sup>

Na literatura brasileira, a crônica tem, a partir do Romantismo, evoluído consideravelmente, tornando-se uma categoria autônoma de requintado valor estético. Para ir um pouco além na sua caracterização, vale ressaltar que ela é uma forma de arte à qual se liga forte carga lírica mesclada ao cotidiano. Sendo um gênero individual que explicita a opinião íntima ante o espetáculo da vida, das coisas e dos seres, o cronista revela uma ânsia por comunicar-se. Talvez daí tenha surgido a rapidez, a agilidade verbal do seu texto. Quanto à escolha das temáticas, LFV afirma:

A escolha é minha sempre. Tem assunto que a gente parece que se obriga a comentar – um acontecimento que está no ar, a gente tem quase a obrigação de incluir na pauta. Determinados assuntos – política, futebol e religião – sempre dão problemas. Às vezes invento uma história. Crônica tem isso. Ela dá uma liberdade completa. Qualquer coisa pode ser crônica. Pode ser uma ficção, pode ser às vezes quase um ensaio.<sup>30</sup>

Há diversas variantes dentro da crônica brasileira. Afrânio Coutinho salienta que as mais destacadas são a **crônica narrativa**, cujo eixo é uma história, e, portanto, aproxima-se do conto; a **crônica metafísica**, constituída a partir de questões filosóficas de cunho existencial, e a **crônica-comentário**<sup>31</sup>, a qual relata fatos atuais, cotidianos.

Em entrevista ao jornalista Márcio Vassallo, Verissimo compara o trabalho criativo individual da literatura e o trabalho da composição do jazz:

Sempre gostei muito de música, desde garoto. A expressão no jazz realmente é diferente da criação literária. Mas, ao mesmo tempo, tocar tem

---

<sup>29</sup> Entrevista concedida ao jornal **O Estado de São Paulo**, 12 nov. 1998.

<sup>30</sup> Entrevista concedida às jornalistas Renata Pettengill e Raquel Zampil para a revista **Seleções**.

<sup>31</sup> O ensaísta, em seu estudo intitulado **Notas de teoria literária**, analisa o gênero crônica indicando as muitas variações existentes.

uma ligação com a crônica. Na crônica, geralmente a gente expõe um tema e depois faz variações e improvisos sobre esse tema. No final, o autor pode voltar ao tema do início, e por aí vai, sempre num tom muito pessoal, muito intimista. (...) A crônica é um solo de jazz.

A respeito de sua capacidade de escrever, o autor revela uma modéstia desconcertante:

Olha, não tenho nenhuma pretensão a ter qualquer qualidade literária. Eu acho que meu trabalho é um meio-termo entre literatura e jornalismo. A gente não sabe se a crônica é literatura jornalística ou jornalismo literário, não é? Acho que o valor ou o não-valor que me dão é justo<sup>32</sup>.

Verissimo atua nas três modalidades citadas por Coutinho. Seus textos buscam a superação da base jornalística, indo muito além da simples notícia ou fato atemporal, buscando a transcendência através do humor, da ironia, a fim de transpor o universo do particular para ir buscar temáticas universais, ainda que, às vezes, pareça que a poesia “sai e vai à esquina comprar pão”, conforme escreveu o poeta Ferreira Gullar, pois LFV alimenta-se da vida real para compor seu material ficcional. As crônicas verissianas funcionam como um *antipasto* que nos prepara para uma maior complexidade lingüística e estratégias narrativas densas desenvolvidas nos seus textos romanescos, os quais, segundo Lígia Militz da Costa, não se apresentam de maneira simples ao leitor. Antes de analisarmos o romance **O Clube dos Anjos**, discorreremos acerca das estruturas narrativas adotadas por LFV na composição de sua escrita romanesca.

## 1.2 – O prato principal: o romance

*Um romance é um espelho que passeia pela vida real.*

Stendhal

---

<sup>32</sup> Entrevista concedida às jornalistas Renata Pettengill e Raquel Zampil para a revista **Seleções**.

Assim como o espelho reflete nossa imagem, o romance também mostra inúmeros aspectos da vida real, conforme a citação acima do romancista Stendhal. Luis Fernando Verissimo só escreveu romances sob encomenda. Todos pertencentes ao gênero policial. Ao ser inquirido sobre tal incidência literária, ele respondeu:

O melhor do livro encomendado é que parte do trabalho, a escolha do tema ou a tomada de decisão para começar, já está feito. Eu comecei a escrever tarde, nunca pensei em ser escritor e, portanto, nunca tive um romance dentro de mim que precisasse botar para fora. Mas tenho algumas idéias e talvez escreva outro romance sem esperar que chegue uma encomenda. Se encontrar tempo.<sup>33</sup>

Mikhail Bakhtin propõe em seu livro intitulado **Problemas da poética de Dostoievski**<sup>34</sup> o tratamento das categorias que compõem o romance a partir de critérios metalingüísticos. A conceituação do texto romanesco comporta, segundo o teórico, a ocorrência de três tipos discursivos básicos: um primeiro que pode ser classificado como imediato e objetivamente orientado, desempenhando as funções de nomear, comunicar, enunciar e representar e distingue-se por exercer um ponto de vista autoral unívoco. O segundo é definido pelo modo de representação e é decorrente da explanação das personagens. Nele há um distanciamento entre o que se quer dizer e o que se diz efetivamente, provocando uma bivocalidade discursiva que sugere a presença de um “outro” interposto no relato entre o eu da intenção e o eu da objetivação. E o terceiro tipo discursivo se caracteriza pelo contato da linguagem do autor com outras linguagens, que provoca o surgimento de uma pluralidade de vozes na narrativa.

Tais conceitos estilísticos permitem focalizar o discurso literário enquanto manifestação polêmica, marcada por idéias em desacordo e pela multiplicidade de vozes. Bakhtin utiliza estes princípios para examinar o funcionamento do romance. Sua intenção é salientar o caráter irresoluto da

---

<sup>33</sup> Entrevista concedida a jornalista Martha Mamede Batalha e publicada na edição de abril da revista **Cult**, 2001.

<sup>34</sup> BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

pluralidade discursiva encontrada no romanesco, entendendo que as vozes que dialogam na formulação do enredo nunca chegam a um acordo que colabore para expressar uma dependência entre o romance e a contemporaneidade, distinguindo-o assim de outras manifestações literárias, tais como o conto ou a novela.

Mesmo elegendo o gênero policial para estruturar seus romances, Verissimo optou por não abrir mão de sua característica mais marcante, o humor. Logo, ao mesclar o riso e a tensão das tramas policiais, o autor se encaixa na categoria classificada por Mikhail Bakhtin como gênero *cômico-sério*<sup>35</sup>.

Em 1987, LFV publicou seu primeiro romance, intitulado **O jardim do diabo**<sup>36</sup>, editado pela L&PM, de Porto Alegre. Em 1998, editou o segundo, **O Clube dos Anjos**<sup>37</sup>, pela Objetiva, do Rio de Janeiro, e em 2000, o terceiro, **Borges e os orangotangos eternos**<sup>38</sup>, pela Companhia das Letras, de São Paulo. Seu trabalho romanesco mais recente é **O opositor**<sup>39</sup>, publicado pela editora Objetiva, em 2004. Segundo Lúcia Militz da Costa,

Elementos básicos da poética ficcional de LFV podem ser estabelecidos a partir dos três romances: classificação das obras como policiais-paródicas e, ao mesmo tempo, introspectivas; presença da temática da morte associada à idéia da fatalidade irreversível a que está condenada a vida humana; presença insólita de enigmas e labirintos; sátira da própria arte de narrar; convívio de diferentes códigos de significação da linguagem; apropriação intertextual crítica da tradição cultural existente; presença de protagonista das histórias com a função de narrador-personagem e com papel também de escritor, que pode, com isso, dobrar metanarrativamente a representação e propor a confusão dos âmbitos da ficção e da “realidade”.<sup>40</sup>

---

<sup>35</sup> Termo cunhado por Bakhtin (1981) que engloba narrativas polifônicas, plurais que mesclam vários estilos, tais como o sublime e o vulgar, o cômico e o sério.

<sup>36</sup> Traduzido e publicado na Alemanha em 1990.

<sup>37</sup> Traduzido e publicado em oito países.

<sup>38</sup> Publicado também em Portugal, 2002.

<sup>39</sup> A obra faz parte da coleção **Cinco dedos de prosa**, na qual cada autor recebeu “um dedo” da mão para escrever um romance. Como os anteriores, esse texto também foi uma encomenda da editora e novamente Verissimo optou pelo gênero policial.

<sup>40</sup> COSTA, Lúcia Militz da. **O Clube do Picadinho feito picadinho**: a paródia na ficção de L.F. Verissimo. In: BEVILAQUA, Ceres Helena (org.). **Bakhtin**: diálogos inconclusos. Universidade

Nos quatro romances observa-se a ocorrência do recurso irônico para retratar as ações cotidianas dos personagens. O autor manteve o uso de narrador autodiegético e um discurso com abordagem metalingüística para criar uma multiplicidade de vozes discursivas que contribuem para a “carnavalização” do texto literário. Para Bakhtin, a carnavalização<sup>41</sup> é a inversão e ocorre quando os parâmetros e os dogmas de um relato tradicional são desprezados, para ocasionar um desvio da ordem tradicional, criando assim um discurso que inverte a hierarquia e propõe associações profanas.

O autor utiliza o recurso polifônico desde o início, quando, no primeiro parágrafo, nos é revelado o nome do assassino por meio de um interessante recurso metalingüístico:

Quando falei nele para o grupo pela primeira vez, alguém disse “Você está inventando!” mas sou inocente, até onde um autor pode ser inocente. As histórias de mistério são sempre tediosas buscas de um culpado, quando está claro que o culpado é sempre o mesmo. Não é preciso olhar a última página, leitor, o nome está na capa: é o autor. Neste caso, você pode suspeitar que sou mais do que o autor intelectual dos crimes descritos. Que meus dedos não se limitaram à sua dança tétrica nos teclados, mas também derramaram o veneno na comida, e que interferi na trama mais do que é o direito dos autores. As suspeitas se baseiam na lógica, ou na lógica peculiar das histórias de mistério. Se só um estiver vivo no fim, eis o criminoso.<sup>42</sup>

O personagem narrador-protagonista tenta ser escritor. Ele se chama Daniel e afirma estar escrevendo o livro que o leitor está lendo. Sabemos que essa informação é falsa, pois tanto o narrador quanto os personagens são seres fictícios inventados pelo autor do romance. Trata-se, portanto, de uma representação da realidade através da linguagem literária.

---

Federal de Santa Maria. Centro de Artes e Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, dez. 2002. p. 9.

<sup>41</sup> Termo utilizado por Mikhail Bakhtin para denominar uma forma insolitamente flexível da visão artística, uma espécie de princípio eucarístico que permite descobrir o novo e o inédito (BAKHTIN, 1981, p. 144).

<sup>42</sup> VERISSIMO, Luis Fernando. **O Clube dos Anjos**. São Paulo: Objetiva, 1998. p. 9-10.

Desde o início o leitor é transportado a um solo movediço de idéias opostas que remetem a uma cosmovisão carnavalizante do mundo. Todos os membros do **Clube dos Anjos** são paradoxais, imaturos, apesar da idade, são como crianças ricas e mimadas que se deixam levar pelo prazer da comida, do prato favorito, sem se importar com a fatalidade de seus desejos.

A estrutura carnavalizante da obra elege vários símbolos, cuja interpretação pode encaminhar para a análise do caráter desse homem do final do século XX e início do XXI: materialista, egocêntrico, individualista, fechado em si mesmo, incompreendido, vitimado pelos seus desejos e, no caso do romance, fracassado, como mostra a passagem:

No início, não era apenas o prazer de comer, beber e estar juntos que nos unia. Havia a ostentação, sim. Depois que trocamos o picadinho do Alberi por coisas mais finas, nossos jantares passaram a ser rituais de poder, mesmo que não soubéssemos então. Podíamos comer e beber bem, por isso comíamos e bebíamos do melhor e fazíamos questão de ser vistos e ouvidos no exercício do nosso privilégio. Mas também não era só isso. Não éramos só filhos da puta. Éramos diferentes, e festejávamos a nossa amizade e a nossa singularidade naquelas celebrações barulhentas de um gosto comum. Tínhamos um discernimento superior da vida e dos seus sabores, o que nos unia mesmo era a certeza de que nossa fome representava todos os apetites que um dia nos dariam o mundo. Éramos tão vorazes, no começo, que qualquer coisa menos que o mundo equivaleria a um coito interrompido. Queríamos o mundo, acabamos como fracassados municipais, cada um na sua merda particular.<sup>43</sup>

Desse modo, percebemos o quanto a complexidade narrativa recheada por sutis reflexões, temperadas por um humor refinado, ajuda na criação do texto romanesco verissiano, no qual há uma multiplicidade de intertextos e de vozes que mostram uma atmosfera aparentemente – mas só aparentemente – ingênua.

Luis Fernando Verissimo costuma abordar com muita frequência em sua narrativa cenas referentes à gastronomia. A fim de explorarmos um pouco mais a relação entre a literatura e os prazeres da alimentação, trataremos a seguir

---

<sup>43</sup> **O Clube dos Anjos**, p. 15.

sobre a gula verissiana e sua exaltação à comida, principalmente à boa mesa, bem como os fatores sociais pertinentes a este espaço tão pouco estudado no meio científico-acadêmico.

## 2 – LFV, um guloso confesso

*Quando encontrar alguém na frente de um prato cheio só emparelhando as ervilhas com a ponta da faca, notifique os órgãos de segurança. É um enfasiado e pode ser perigoso. Sempre achei que pessoas que comem como um passarinho deviam ser caçadas a bodoque.*

Luis Fernando Verissimo

Luis Fernando mantém, além da fama de tímido, uma outra característica amplamente difundida pela imprensa e pelos leitores, que se confirma na citação acima: é considerado um guloso. Com títulos tais como: **A mesa voadora**<sup>44</sup>, **Banquete com os deuses**<sup>45</sup>, **Omelete, Tomates, Maçãs, Bolinhos de bacalhau, Ovo, Chantili, Açúcar emprestado, Quindins**<sup>46</sup>, entre muitos outros, é fácil de observar que há uma relação estreita entre o texto verissiano e os prazeres da mesa<sup>47</sup>. Há séculos convivemos com cenas de banquetes e representações alimentares hedonísticas na literatura. Autores consagrados, tais como Eça de Queirós, Alexandre Dumas e Machado de Assis relataram cenas íntimas e festivas nas quais a boa mesa ganhava destaque.

O professor da Sorbonne Jean-Robert Pitte, autor da obra **Gastronomie française: histoire et géographie d'une passion**, diz que apesar de os historiadores, antropólogos e sociólogos preferirem temáticas pessimistas, lacônicas ou mórbidas – a morte, o pecado, a desgraça, a guerra, a fome, as crianças abandonadas, as doenças, entre outras –, o prazer também faz parte da vida e merece ser estudado. Outro estudioso, o filósofo francês Michel Onfray, seguidor de Pitte, lançou em 1999 o estudo **A razão gulosa: filosofia do gosto**, no

---

<sup>44</sup> VERISSIMO, Luis Fernando. **A mesa voadora**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. Reedição revista pelo autor dos textos originais publicados pela Editora Globo em 1978.

<sup>45</sup> VERISSIMO, Luis Fernando. **Banquete com os deuses**. São Paulo: Objetiva, 2003.

<sup>46</sup> VERISSIMO, Luis Fernando. **Histórias brasileiras de verão**. São Paulo: Objetiva, 1999.

<sup>47</sup> O autor foi convidado, e aceitou, para escrever o cardápio de um restaurante de Porto Alegre, o Birra e Pasta, no qual está escrito, além das opções culinárias, o fragmento citado em epígrafe, que é parte do texto **O come e não engorda**, integrante de **A mesa voadora**.

qual defende o hedonismo à mesa, sem pudores ou purismos, apresentando uma visão otimista e festiva da existência.

Em LFV também podemos encontrar o apelo filosófico de celebração à boa mesa, sempre regada com excelentes vinhos<sup>48</sup>, que, conforme escreveu Alexandre Dumas no seu dicionário culinário, são “a parte intelectual da refeição”. O grande mestre do romance histórico, autor de obras tão célebres como **Os três mosqueteiros**, **O Conde de Monte Cristo** e **A Rainha Margot**, foi também um ilustre gastrônomo e viajante infatigável. Dumas escreveu o **Pequeno dicionário da cozinha**<sup>49</sup>, fruto da sua paixão pela arte culinária e pela descoberta de outras culturas. Seu guia revela uma pesquisa pelas diversas cozinhas do mundo e pela própria história da alimentação.

No romance **O Clube dos Anjos**, o vinho tem lugar de destaque nos jantares do Clube do Picadinho<sup>50</sup>. Unindo o caráter gastronômico ao fator cerimonial, Verissimo faz várias referências à bebida. Uma das passagens com cunho eucarístico mais interessante é o fragmento abaixo:

Tudo começara com ele. Foi ele que transformou um dos nossos jantares normais numa solenidade, e inaugurou o clube “com os dez que estão nesta mesa, e nunca mais do que estes dez”, até que a morte ou as mulheres nos separassem. Depois molhou pedaços de pão no vinho para que todos os mastigassem em conjunto e engolissem, valendo o gesto

---

<sup>48</sup> A propósito do vinho, uma das delícias apreciadas por Verissimo, muito se tem estudado. Há muito tempo é considerado importante ingrediente na mesa. Uma das passagens da Bíblia conta que Noé, após o dilúvio universal, plantou a vinha e fez o vinho. Provou a bebida e tomou um porre literalmente bíblico. Gritou, tirou a roupa e desmaiou. O filho Cam o encontrou assim. Foi a primeira menção da Bíblia ao vinho. Depois, as referências se multiplicaram. A bebida é mencionada 450 vezes no Antigo e no Novo Testamento. Ao longo dos séculos, permaneceu a importância do vinho. O poeta latino Horácio (65 a.C. - 8 d.C.), autor das Odes, nas quais celebra o amor e as boas emoções da vida, deixou uma receita de molho que combina vinho, azeite e salmoura. Os bizantinos, cujo império se estendeu entre os séculos IV e XV, tinham uma preparação assemelhada, na qual acrescentavam especiarias. A maioria das receitas inventadas por Taillevent, autor do primeiro tratado de cozinha em língua francesa, escrito no século XIV e publicado 100 anos depois com o título **Le Viandier**, recorre ao vinho como tempero.

<sup>49</sup> Publicado inicialmente em 1882, o dicionário ganhou várias versões modernas, sendo publicado em muitos países.

<sup>50</sup> É exatamente em uma loja de vinhos que os personagens Daniel e Lucídio se encontram pela primeira vez.

como um voto sagrado de adesão, uma cerimônia que comoveu muito o Abel pela sua alusão eucarística.<sup>51</sup>

Os jantares do Clube do Picadinho tinham lugar em restaurantes, mas depois passaram a ser realizados nas próprias residências dos confrades. Até o século XVIII, a palavra *restaurant* designava na França um cozido que “revigorava e restaurava”. Pouco a pouco, os estabelecimentos que inicialmente serviam apenas esse prato começaram a diversificar sua oferta até compor um cardápio. E essa característica, junto com a disposição dos talheres sobre mesas independentes, distinguiu-os das tavernas tradicionais.

Entretanto, o historiador Roy Strong afirma que o fortalecimento e, sobretudo o aumento da sofisticação dos restaurantes deve-se à Revolução Francesa, que, ao desempregar os grandes cozinheiros da aristocracia, obrigou-os a se reciclarem e a fazerem um uso mais democrático de seu talento. No romance de Veríssimo, todos os membros do Clube pertencem à elite e todos sabem cozinhar ao menos um prato de grande requinte gastronômico.

Ao publicar em 1803 o **Almanaque dos comilões**, Alexandre Grimod de la Reynière inventa a crítica gastronômica. Esse gênero literário encontra eco rapidamente junto aos literatos. Cansados do elitismo dos salões da sociedade, eles começam a saborear essa nova cultura social que representam os restaurantes. O escritor gastronômico Brillat-Savarin dizia muito bem em sua **Psicologia do gosto**, de 1825: “Os animais pastam, o homem come, mas apenas o intelectual sabe comer”. Durante muito tempo e em várias épocas, determinados restaurantes ou confeitarias se tornaram ponto de encontro para muitos intelectuais, artistas e políticos, que além de saborear os prazeres da mesa com os amigos, também aproveitavam para compartilhar os seus pensamentos, idéias e estratégias.

---

<sup>51</sup> **O Clube dos Anjos**, p. 17.

Na escrita de LFV, a mesa aparece como o palco dos acontecimentos, como um microcosmo social, no qual o corpo e a mente fazem uso de seus instintos mais primitivos na luta pela sobrevivência, sobretudo na busca pelo prazer de comer, não apenas para saciar a fome, mas como instrumento de sofisticação que se transforma em verdadeiro ritual de poder. Uma passagem bastante elucidativa do pensamento verissiano quanto à boa mesa abre o volume de contos e crônicas intitulado **A mesa voadora**:

Um dos martírios da vida social moderna é o *buffet*. Ele nasceu com boas intenções, como resposta à necessidade de alimentar da maneira mais prática o maior número de pessoas com o máximo de elegância possível. (...) Outra vantagem do *buffet* é que, com todos os pratos concentrados sobre uma única e bem ornamentada mesa, ele dá a correta impressão de abundância. Que é, afinal, o que nos leva a festas. Todo *buffet* é uma alegoria à fartura. Há cascatas de camarões, leitões esquartejados e remontados sobre pedestais de farofa, everestes de maionese, continentes de saladas e de frios. (...) Diante de um *buffet* você deve se debater entre dois sentimentos: a vontade de comer tudo e o remorso por estragar a arquitetura. Depois, é claro, de agradecer à providência por pertencer aos 30% da população que comem e à minoria ainda menor que é convidada a *buffets*. (...) Ao redor de uma mesa de *buffet* o ser humano reverte ao seu protótipo mais primitivo: a fera diante do alimento. A pátina de civilização se quebra, como o exterior caramelado do presunto, e é cada um por si e pelo seu estômago.<sup>52</sup>

Verissimo usa sua criticidade irônica para falar dos rituais de alimentação modernos, uma vez que nos tempos atuais abandonamos os banquetes glamurosos e passamos a organizar jantares nos quais o cozinheiro é o mordomo, o lavador de pratos, além de anfitrião. Tal qual na Grécia antiga, as refeições continuam sendo um ritual de poder. Comer e beber em conjunto revela uma relação de igualdade entre membros de um grupo distinto que compartilha valores e também poder político.

Além de usar títulos e temas gastronômicos em sua produção literária, LFV também exercita a gula na prática, pois é membro de uma confraria de *gourmets* em Porto Alegre e de outra no Rio de Janeiro. A fama de guloso (por

---

<sup>52</sup> **A mesa voadora**, p. 11-12.

comida e por vendagens) mesmo sendo pejorativa rendeu-lhe o convite para escrever um texto sobre o pecado da gula para a editora Objetiva, que colocou no mercado a série **Plenos Pecados**, na qual sete escritores conceituados escreveram sobre um dos sete pecados capitais. Entretanto, ele diz:

Não há nada de autobiográfico no livro, fora a preferência do narrador por vinhos Saint-Estephe. Eu pertenci a uma confraria de gourmets em Porto Alegre, há muitos anos, e sou um membro muito relapso dos Companheiros da Boa Mesa, que se reúnem mensalmente, no Rio, mas nenhum dos dois grupos serviu de inspiração para a história. Eles inspirariam um livro sobre os prazeres da mesa e do convívio civilizado, não sobre a gula autodestrutiva, o pecado e a culpa.  
(...)

Já passei por todas as fases da gula, da de comer qualquer porcaria à de só comer do melhor e agora estou na fase do arrependimento. A fase pós-safenas. O fato de não poder mais exercer meu pecado favorito como antes deve ter influenciado o tom meio sombrio do livro. É ressentimento<sup>53</sup>.

Entretanto, em outra entrevista ele respondeu que o prato preferido para morrer à la **Clube dos Anjos** seria “um bom prato de cordeiro (...) Com um bom vinho, para ter uma morte tranqüila”<sup>54</sup>. Revela-se em ambas as passagens na escrita verissiana uma facilidade para a auto-representação e para criar tipos comuns, aqueles com os quais podemos cruzar em um restaurante ou coquetel, ou ainda, ser nossos vizinhos. Tipos estes com quem nos identificamos e aceitamos como verossímeis, por mais surreais que possam parecer as situações a que são submetidos ou se propõem enfrentar. Verissimo aponta ainda para o parentesco entre sexo, olfato, gosto, alimento e prazer, pois a sua preocupação não é comer apenas para saciar a fome, mas essencialmente para atenuar os desejos. A crônica intitulada **Ovo** exemplifica estes sentimentos:

Descobriram que ovo, afinal, não faz mal. Durante anos, nos aterrorizaram. Ovos eram bombas de colesterol. Não eram apenas desaconselháveis, eram mortais. Você podia calcular em dias o tempo de vida perdido cada vez que comia uma gema. (...) Dizem que a única coisa melhor do que ovo

---

<sup>53</sup> Entrevista concedida ao escritor José Castello, publicada no jornal **O Estado de São Paulo**, 12 nov. 1998.

<sup>54</sup> Entrevista concedida ao jornal virtual **O Sarcástico**, de Santa Catarina, em março de 2001.

frito é sexo. A comparação é difícil. Não existe nada no sexo comparável a uma gema deixada intacta em cima do arroz depois que a clara foi comida, esperando o momento de prazer supremo quando o garfo romperá a fina membrana que a separa do êxtase e ela se desmanchará, sim, se desmanchará, e o líquido quente e viscoso correrá e se espalhará pelo arroz como as gazelas douradas entre os lírios de Gileade nos cantares de Salomão, sim, e você levará o arroz à boca e o saboreará até o último grão molhado, sim, e depois ainda limpará o prato com pão. (...) O fato é que quero ser ressarcido de todos os ovos fritos que não comi nestes anos de medo inútil.<sup>55</sup>

Apesar de sua gula “gastronômica” ser de conhecimento público, há em LFV, uma gula ainda maior, a por palavras. Sempre tratando de aspectos da vida social, ele tem, há quatro décadas, mostrado que os rituais que cercam a alimentação, longe do hedonismo vulgar, representam de maneira clara a estratificação social e as relações de poder. Tais situações estão explicitadas de forma irônica, e às vezes macabra no romance **O Clube dos Anjos**, cuja análise faremos posteriormente.

## 2.1 – O clube dos gulosos

*O homem é o homem porque quer mais!*  
Whilliam Shakespeare

O apetite voraz do homem não se restringe apenas à comida, mas a tudo que o cerca. O homem, assim como salienta a citação shakespeariana em epígrafe, sempre deseja além do que necessita, seja comida, dinheiro ou poder. O excesso desse desejo é considerado pecado pelas doutrinas religiosas. Desde que o bicho homem perdeu sua cauda, adotou postura ereta e passou a ter consciência sobre o bem e o mal, o certo e o errado (em face de um conjunto de princípios sócio-religiosos), a noção de pecado o acompanha e freqüentemente o tortura.

---

<sup>55</sup> **A mesa voadora**, p. 65-66.

Os sete pecados capitais são princípios éticos sociais instituídos na Idade Média pela Igreja Católica. Denominam-se dessa forma por originarem outros pecados menores cometidos no cotidiano. No século IV, Gregório Magno e João Cassiano – posteriormente canonizados pela Igreja – os definiram, na ordem, como: orgulho, avareza, luxúria, ira, gula, inveja e preguiça. Cabe notar que até hoje existe um consenso doutrinal sobre essa classificação.

Para teólogos e moralistas, há uma direta correlação entre pecado e crime. Logo, todo crime contra uma religião é por extensão, um crime contra a comunidade que a professa, um crime contra a ordem estabelecida. Pecador, portanto, é o homem que comete um crime contra Deus e entra em conflito consigo próprio e com a sociedade de que faz parte. No romance **O Clube dos Anjos**, Verissimo tratará do pecado da gula através dessa relação entre pecado e punição, dentro de uma visão cristã na qual todos os transgressores serão punidos a fim de que se restabeleça o equilíbrio social.

Segundo o historiador francês Jean Robert Pitte, a Igreja da Idade Média, na França e na Itália, adotou uma postura liberal em relação à gula, justamente porque havia uma jurisprudência bíblica: o patriarca Noé teria se embebedado<sup>56</sup>. Além disso, é evidente que as extravagâncias gastronômicas nunca foram passíveis das mesmas punições estendidas ao pecado da luxúria, por exemplo. Talvez porque sempre há um padre gorduchinho em alguma paróquia para desconstruir a moral da contrição alimentar.

Ao relacionarmos a gula com os demais pecados, podemos afirmar que a gula é o único pecado que tem conseqüências físicas inevitáveis. Engorda, envenena, maltrata o estômago e entope as artérias, sendo o único pecado que realmente pode matar. Logo, a gula é um pecado autopunitivo por excelência, pois o excesso proporciona o prazer, mas também a punição.

---

<sup>56</sup> Ver nota 44. A história encontra-se no Gênesis 9: 20-29.

Apesar de não serem originais, os Sete Pecados têm originado muitas obras interessantes. No campo literário, desde o clássico de Dante Alighieri, **A Divina Comédia**<sup>57</sup>, vários autores escreveram sobre a relação entre pecado e pecadores. A obra exerceu grande influência na obra de poetas, músicos, pintores, cineastas e outros artistas nos últimos 700 anos. Desenhistas e pintores como Gustave Doré, Sandro Botticelli, Salvador Dali, Michelangelo e William Blake estão entre os que usaram o poema de Dante como inspiração na pintura de seus quadros. Os compositores Robert Schumann e Gioacchino Rossini traduziram partes do célebre poema em música e o compositor húngaro Franz Liszt usou a **Divina Comédia** como tema de um de seus poemas sinfônicos.

Tal interesse não é prerrogativa de um tempo determinado, pois também há releituras do tema no âmbito da arte contemporânea. Entretanto, agora os sete pecados estão recebendo uma roupagem moderna e passaram a ser “encomendados” por grandes estúdios, emissoras e editoras, ganhando diversas abordagens na literatura e no cinema. Neste universo, um dos filmes em que o assunto é explorado de maneira mais explícita é **Seven – os sete crimes capitais**, em que o público acompanha as façanhas de um *serial killer* que escolhe suas vítimas através de seus pecados e as mata por meio do próprio pecado, a fim de lhes conceder a redenção. O pecador que exercia a gula morre de tanto comer. O executor o acorrenta e o obriga a comer sem parar por alguns dias até seu organismo não mais agüentar; é quando há uma falência de seus órgãos vitais. Além disso, a vítima tem sua barriga cortada e seus intestinos e estômago ficam à mostra, servindo de alerta didático aos outros praticantes desse pecado.

---

<sup>57</sup> **A divina comédia**, na sua grande extensão de 100 cantos (34 para o Inferno, 33 para o Purgatório e 33 para o Paraíso), é a grande epopéia medieval. É um repositório de conhecimentos enciclopédicos, em relação à época. A física, a filosofia, a teologia, a geografia, a história, a política, a religião — todas repontam na narrativa de Dante. Em verdade, constitui uma grandiosa súpula da arte e saber medievais, na qual Virgílio simboliza a razão e a filosofia, e Beatriz, a teologia e a fé. Na obra os pecadores são submetidos a “eternos suplícios” e estão divididos em nove círculos conforme os seus pecados. No 3º ciclo vê-se Cérbero, o cão de três cabeças, dilacerando com os dentes as vítimas da gula. Informação disponível em <http://victorian.fortunecity.com/postmodern/135/dante.htm>. Acesso em: 30 jun. 2005.

Idéia semelhante é adotada por LFV na composição ficcional de **O Clube dos Anjos**, uma vez que nele também há a presença de um executor sagrado que surge para reconstruir a ordem. Com uma diferença essencial, pois o texto de Verissimo tem como eixo apenas a gula, portanto todos os executados cometem o mesmo pecado e recebem a mesma punição, e também morrem de tanto comer, envenenados pelo cozinheiro, que sempre prepara o prato favorito da vítima a fim de que esta não resista e peça mais uma porção, a qual conterá um tempero indigesto e fatal, o veneno.

**O Clube dos Anjos** é um romance policial que conta a história de dez personagens que costumavam usualmente comer picadinho de carne com farofa de ovo e banana frita no bar do Alberi. O que os unia era o prazer proporcionado pela comida – a gula. O desejo incontrolável por comer fez com que esses homens fundassem um clube, o "Clube do Picadinho", tendo como organizador e mentor o personagem Ramos, que estudou e estabeleceu os estatutos dessa nova "instituição", tratando de substituir o picadinho do Alberi por jantares sofisticados que passaram a ser rituais de poder e de celebração da gula e da amizade. O clube inicia num bar de baixa classe, no qual os confrades se reúnem para comer "picadinho de carne com farofa de ovo e banana frita", mas este prazer quase infantil é substituído por uma fome maior, a fome por **ter**, por *status* e ostentação. Como ilustra a passagem:

Éramos todos mais ou menos da mesma idade. Todos mais ou menos ricos, se bem que nossas fortunas tinham fluído e refluído em vinte anos. Eram fortunas herdadas, sujeitas às inconstâncias do caráter e do mercado. A minha tinha sobrevivido a três casamentos desastrosos e a uma vida dedicada a histórias estranhas, que coleciono, e ao ócio desajeitado, mas só porque tenho um pai que me paga para não incluir os negócios da família no meu perímetro de destruição. Éramos todos da mesma idade, fora o Ramos, e da mesma classe. E fora o Samuel e o Ramos, tínhamos nos criado juntos. (...) De reuniões quase diárias no bar do Alberi, na adolescência, e do picadinho de carne com farofa de ovo e banana frita do Alberi que durante anos definiu o nosso gosto culinário, tínhamos progredido para jantares semanais em restaurantes diferentes,

depois para reuniões mensais na casa de cada um. E com o tempo e as preleções de Ramos, tínhamos refinado o nosso gosto.<sup>58</sup>

Os personagens, que no princípio eram dez, com a morte de Ramos reduzem-se a apenas nove. Com relação ao protagonista, Daniel, cujo nome remete ao profeta bíblico que foi posto numa cova para ser devorado por leões, mas devido a sua fé foi salvo de forma miraculosa, ele também será, por enquanto, poupado pelo assassino, entretanto o último jantar terá o seu prato favorito: *gigot d'agneau*, ou seja, carneiro, o símbolo que representa o sacrifício. O próprio narrador pode ser considerado a última e a primeira vítima de Lucídio; não sabemos se o cozinheiro também colocará veneno no seu carneiro ou se, assim como na Bíblia, não executará o “profeta” Daniel, pois a ele está reservado o dever de contar a história.

Ramos é o supremo sacerdote, o mentor que organiza e catequiza os “anjos” do Clube do Picadinho:

Anos atrás, quando o Ramos comandava as nossas vidas, saía muita coisa a nosso respeito na imprensa.<sup>59</sup>  
(...)

Ramos. O que nos convenceu que a nossa fome não era só fome física, que éramos iluminados, que a nossa voracidade era a santa voracidade de uma geração. (...) Ramos fazia os discursos nas nossas reuniões (...) Tudo começara com ele. Foi ele que transformou um dos nossos jantares normais numa solenidade, e inaugurou o clube com os dez que estão nesta mesa, e nunca mais do que estes dez, até que a morte ou as mulheres nos separassem. Depois molhou pedaços de pão no vinho para que todos os mastigassem em conjunto e engolissem, valendo o gesto como um voto sagrado de adesão, numa cerimônia que comoveu muito ao Abel pela sua alusão eucarística.(...) Ele nos catequizou (...).<sup>60</sup>

Depois da morte de Ramos o grupo ficara muito desmotivado, sem tesão, passando por sucessivas brigas internas, sofrendo pressões externas (esposas, namoradas, parentes e demais membros da sociedade que não

---

<sup>58</sup> O Clube dos Anjos, p. 14.

<sup>59</sup> O Clube dos Anjos, p. 12.

<sup>60</sup> O Clube dos Anjos, p. 17.

conseguem compreendê-los). Aos poucos foram perdendo tudo, “tudo, menos a fome”.

A construção da temporalidade para o desenvolvimento das ações a serem narradas é outro fator de complexidade e desdobramento dialógico no romance. Dividida em dez capítulos enumerados seqüencialmente: O encontro; A escama; O primeiro jantar; A teoria do cio; As xifópagas lésbicas; A escama (2); Wanton boys; Kid Chocolate, Detetive; O clube das moscas, A visita do Sr. Spector. Os capítulos vão se desenvolvendo seguindo o ritual dos jantares, e por conseqüência, fazendo alusão à morte do mês, pois a cada jantar um dos confrades é eliminado. O presente e o passado se entrecruzam aqui através da memória do protagonista; muitas ações são narradas como um fluxo de consciência, como confissões que se faz a um amigo, ou simplesmente um ouvinte, na ocorrência o interlocutor:

Não sei por que contei tudo isso para alguém que mal conhecia. Talvez porque nunca antes tivera um ouvinte tão atento. Lucídio estava imóvel, as mãos juntas postas sobre a mesa como um embrulho bem feito que ele só desfazia para tomar outro gole de café.<sup>61</sup>

(...)

[No escritório está] meu computador, no qual escrevo as bobagens que tanto assustam a Lívia, como a interminável história das xifópagas lésbicas, e no qual escrevo isto, neste momento, e espero a segunda visita do Sr. Spector. Mas me adianto, me adianto.<sup>62</sup>

(...)

Estou escrevendo no meio da noite. Estou escrevendo o que me vem à cabeça. Fui deixando para o fim justamente para isto, para escrever. Sou o recapitulador sagrado desta história estranha.<sup>63</sup>

É por intermédio de um ato confessional que Daniel fala a Lucídio a respeito do Clube do Picadinho, uma confraria de *gourmets* preocupada unicamente com o prazer de comer. Nas palavras do narrador,

---

<sup>61</sup> O Clube dos Anjos, p. 18.

<sup>62</sup> O Clube dos Anjos, p. 22.

<sup>63</sup> O Clube dos Anjos, p. 60.

Estava começando o movimento da noite no *shopping*. Pedimos mais dois cafés. Enchi o meu de açúcar, como sempre, derramando algum em volta do pires. Quando eu vi, estava contando não apenas a lenta degradação do nosso grupo mas a biografia da nossa fome. O que acontecera com ela e conosco em vinte e um anos. (...) Mas me adianto, me adianto. Pára, Daniel. Ainda estamos no café do *shopping*, e eu estou derramando a minha vida na mesa, diante do Lucídio, junto com o açúcar.<sup>64</sup>

No segundo capítulo, o narrador revela: “Adoro histórias estranhas. Quanto mais improváveis, mais eu acredito” (p. 32). Logo, o encontro nada casual com Lucídio que, sabe-se, já conhecia essa curiosidade de Daniel, dá-se devido à intenção daquele de inserir-se no Clube e vingar a morte do amante (Ramos). Como isca, o cozinheiro usa a história do peixe venenoso<sup>65</sup>, apresentando a questão dicotômica prazer *versus* punição, que será amplamente explorada no decorrer do romance e ressaltada nesta leitura.

Ao afirmar que o “risco da morte” realça o sabor do fugu, e que a cada encontro da sociedade secreta japonesa o entusiasmo pela comida (e pela própria vida) era maior, Lucídio intencionalmente provoca o desejo de Daniel, que tem de preparar o primeiro jantar da nova temporada do Clube, embora todos estivessem sem ânimo e não parecessem estar mais dispostos a continuar com as celebrações. É através do encontro com Lucídio e de seu “oferecimento” para cozinhar que o grupo é novamente reunido. Daniel lembra o personagem Fausto, de Goethe, ao estabelecer um pacto com o próprio Diabo a fim de voltar ao que considera o melhor período de sua vida.

Talvez Lucídio reorganizasse todas as nossas vidas. Um homem que arriscava a sua vida pelo sabor de um peixe mortal era o que precisávamos para nos arrancar daquela espiral de amargura e recriminações mútuas em que a morte do Ramos nos lançara, e nos devolver o sentido de nossa

---

<sup>64</sup> **O Clube dos Anjos**, p. 15.

<sup>65</sup> Essa história é usada como isca para atrair a atenção e a confiança de Daniel. Lucídio sabia da paixão do protagonista por “histórias estranhas”, e então, para aproximar-se do Clube ele inventa uma história que envolve um seletivo grupo de *gourmets*, os quais se reúnem uma vez por ano no Japão, na cidade de Kushimoto, para saborear um peixe venenoso, o *fugu*. Tal clube é composto por dez membros e há uma longa lista de espera, pois, segundo Lucídio, “Não existe nada parecido com o sabor do *fugu* cru no mundo, e o prazer de comer o *fugu* é triplicado pelo risco da morte”.

união. Afinal, éramos gastrônomos, não uma ordem religiosa caída em dúvidas ou uma geração amaldiçoada. Mesmo que a história do fugu fosse inventada, era uma inspiração. E o seu jantar seria ótimo, se pudesse julgar alguém por uma omelete.<sup>66</sup>

Quando ambos estão no apartamento de Daniel, Lucídio propõe ao novo amigo fazer algo para lhe saciar a fome. O prato escolhido é uma omelete. No plano simbólico o ovo representa o início de um novo ciclo, uma nova vida. É isso que ocorre a partir do momento em que Lucídio se aproxima de Daniel e é eleito por este o cozinheiro oficial do primeiro jantar da vigésima primeira temporada.

Na divisão primária das tarefas, ainda no começo dos tempos, ao homem cabiam a caça e a pesca, e à mulher, os filhos e a cozinha. Até hoje, basicamente, permanece assim. A vida social foi ganhando complexidade, mas a relação da mulher com o fogão permaneceu estável. Resistindo a todas as mudanças, as receitas da família não são passadas de pai para filho, mas de mãe para filha. Por ironia, entretanto, são homens quase todos os grandes cozinheiros. Valendo-se do uso desta e de outras ironias, LFV cria um clube exclusivo para homens que vão se exercitar na cozinha e se deliciar com a comida e com a companhia uns dos outros. No livro as mulheres são vistas como presença negativa.

Lucídio pede a Daniel que não convide as mulheres para o jantar, reafirmando a conduta e o pedido de Ramos feito anos antes. Assim como na **Bíblia**, as personagens femininas são tentadoras, irresistíveis, responsáveis pela separação e pela queda dos homens,

As mulheres eram as responsáveis pelo nosso declínio. As mulheres tinham nos arrancado do paraíso, sem elas nossos rituais readquiriam sua pureza adolescente, éramos de novo os porcos contentes do bar do Albieri. (...) A história humana começara quando a fêmea homínida substituíra o cio dos bichos pela disponibilidade permanente, inaugurando ao mesmo

---

<sup>66</sup> O Clube dos Anjos, p. 32.

tempo o ciclo menstrual, o tempo lunar e esta longa fuga da vulva desimpedida que era a civilização.<sup>67</sup>

Na antiga Roma e na Grécia clássica, também as mulheres e crianças eram impedidas de participar dos jantares. Assim como no romance, naquele tempo a principal refeição era feita à noite. Tratava-se de uma confraternização entre iguais, conforme salienta o historiador Roy Strong:

Na Grécia antiga, comer e beber em conjunto eram expressões de igualdade – igualdade entre membros de um grupo distinto que partilhava os mesmos valores e também o poder político. Tanto na fase oligárquica como na democrática, as cidades gregas eram governadas por círculos maiores ou menores, compostos exclusivamente por cidadãos masculinos. Mulheres, crianças, estrangeiros e escravos não tinham lugar nesse esquema. Dentro da estrutura de poder, o banquete cívico surgiu numa data remota, como forte expressão comunitária da unidade entre os cidadãos da pólis.<sup>68</sup>

No romance verissiano as mulheres não são tratadas como “iguais”; o clube – que pode ser entendido como um microcosmo social – é exclusivamente masculino. A respeito desta relação com as mulheres, o narrador conta que

Em vinte e um anos, os dez membros do clube tinham tido exatas vinte mulheres, contando as minhas três e Gisela, a adolescente que o Abel adotara depois do divórcio da Norinha, e as duas do Pedro depois da Mara, incluindo uma que tivera uma crise de choro ao encontrar o Samuel, que obviamente já conhecia. Que eu soubesse, naquele momento seis estavam com mulheres.<sup>69</sup>

(...)

Todas as mulheres vinham de duas linhagens, a judaico-cristã e a grega. As da linhagem judaico-cristã descendiam de Eva, que Deus tinha feito de uma costela de Adão para servir o homem, tentá-lo e acompanhá-lo na sua queda e na sua ruína. As da linhagem grega descendiam de Atena, que Zeus tirara do seu próprio cérebro, e não perdiam a oportunidade de lembrar que vinham da cabeça de um deus e nada tinham a ver com nossas entranhas ou a nossa danação.<sup>70</sup>

(...)

---

<sup>67</sup> **O Clube dos Anjos**, p. 53-54.

<sup>68</sup> STRONG, Roy. **Banquete**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

<sup>69</sup> **O Clube dos Anjos**, p. 28.

<sup>70</sup> **O Clube dos Anjos**, p. 95.

Quando passou por nós, abraçada ao filho, Norinha nos olhou com raiva. O Clube do Picadinho tem um longo rastro de mulheres ressentidas atrás de si. Desmanchamos alguns casamentos. Mas aquela era a primeira vez que tínhamos matado um marido na mesa.<sup>71</sup>

Sobre a própria namorada, o narrador afirma:

Lívia é psicóloga e nutricionista, há anos que tenta me salvar. Eu não sou o seu amante, sou a sua causa. Já tive três mulheres e as três queriam o meu dinheiro. A Lívia não quer o meu dinheiro. Quer ser a mulher que me recuperará, o que eu acho muito mais interessante e assustador. Talvez por isso eu resista tanto a casar com ela, quando não resisti nada a casar com as outras, mesmo sabendo que não me amavam pela minha barriga. (...) Lívia me convenceu que toda a tragédia da minha vida se deve à falta de alguém que um dia dissesse: “Daniel, chega!”<sup>72</sup>

O convívio com as mulheres, no romance, é tido como extremamente difícil, uma vez que elas cumprem o ritual da maternidade, ou seja, as mulheres são as responsáveis tanto pela educação moral quanto por alimentar os filhos. Os *anjos* do Clube do Picadinho não passam de crianças mimadas que estão metidas numa grande enrascada, exatamente por desobedecer à consciência reguladora, feminina, materna, representada pela personagem Lívia, que é a única a dizer: “Daniel, chega!”.

O primeiro a morrer, assim como na Bíblia, é o personagem Abel. Outra vez a paródia carnavalesca se insere na narrativa para brincar com as estratégias narrativas. Toda vez que o narrador apresenta um velório ele sempre identifica o mês. Considerando que os jantares do clube são mensais, é fácil inferir a ocorrência de uma morte por mês. E o método escolhido pelo *serial killer* é a própria gula, a vontade de comer mais do que necessita, o desejo de ter, de possuir.

---

<sup>71</sup> O Clube dos Anjos, p. 49.

<sup>72</sup> O Clube dos Anjos, p. 11-12.

Comecei pelo Abel. Que como eu esperava, não mostrou muito entusiasmo pela continuação do Clube. (...) – O prato principal vai ser *boef bourguignon*, Abel. – Ah, é? Não foi preciso muito mais para convencê-lo.<sup>73</sup> (...)

Abel mastigava de olhos fechados. Mais de uma vez repetiu “Meu Deus do céu” e, quando terminou de comer, declarou solenemente “Eu agora posso morrer”, provocando gargalhadas. As gargalhadas mais altas foram as do Paulo. O grupo estava reconciliado. Lucídio nos resgatara do fundo. Na cozinha Lucídio me informou que sobrara *bouef bourguignon* para mais um prato, apenas mais um prato. Transmisti a informação à mesa. Quem queria repetir? Alguns nem responderam, só gemeram, para dizer que não podiam mais. Mas Abel disse: – Não resisto. Quero mais.<sup>74</sup>

O romance apresenta uma forte intertextualidade com o texto bíblico e aponta para uma visão maniqueísta do mundo, o dualismo Bem *versus* Mal. Assim como no texto bíblico todos os que se envolvem com o mal devem ser castigados, por isso os membros do clube aceitam passivamente a morte que lhes é anunciada. Eles sentem que precisam ser punidos pelas orgias alimentares, pondo um ponto final no egoísmo exacerbado do grupo. Tal constatação é feita pelo personagem Marcos durante o enterro de João, o terceiro a morrer. Observamos:

– É castigo – disse Marcos, no enterro do João, depois que conseguiu controlar o choro (...) Estamos sendo punidos (...) estávamos cochichando num canto. Os únicos outros sons dentro da Capela eram os soluços da família do João. Olhei em volta, procurando uma cara satisfeita. Mas nenhum dos investidores enganados por João estava no velório. (...) Pelos nossos pecados. Pela corrupção das nossas almas. (...) Tínhamos as mesmas fomes e as mesmas fraquezas e cometíamos os mesmos pecados.<sup>75</sup>

Outra relação intertextual importante é estabelecida com a tragédia shakespeariana **Rei Lear**<sup>76</sup>, constantemente citada pelos personagens Lucídio e Samuel, os “Wanton boys” de Ramos, que é homossexual e por várias vezes tenta

---

<sup>73</sup> **O Clube dos Anjos**, p. 32-33.

<sup>74</sup> **O Clube dos Anjos**, p. 40.

<sup>75</sup> **O Clube dos Anjos**, p. 71-72.

<sup>76</sup> Nessa tragédia, Shakespeare aborda questões que versam sobre o amor filial e fraternal, traições, relações de amor e ódio e o poder da persuasão. Veríssimo estabelecerá um interessante jogo intertextual que dialogará com a tragédia shakespeariana, resgatando-a e também a invertendo, a fim de adaptá-la a algumas situações da sociedade contemporânea.

contar a Daniel, mas este prefere não saber. No texto de Veríssimo, assim como na tragédia (gênero sério e clássico), é a figura do herói que deve restabelecer a ordem quebrada. Em **O Clube dos Anjos** a ordem é rompida com o assassinato de Ramos por seu amante Samuel, e o resgate é o assassinato de todos os membros do clube, realizado através de seu outro amante: Lucídio. Para Lúcia Militz da Costa,

segundo a obra, os executores (Samuel e Lucídio) apenas cumprem o que está escrito desde o nascimento de cada indivíduo, e assassinam pela necessidade inquestionável do processo, sobre o qual as vítimas não têm ingerência. Nessa direção **O Clube dos Anjos** é dramático, e um dos principais intertextos presentes na obra auxilia na construção de um efeito também doloroso: é a tragédia **Rei Lear** (...) citada com frequência na história e no final de quase todos os capítulos. A ingratidão filial, a desagregação familiar e a atmosfera trágica com mortes sucessivas entre os amigos são motivos do romance que também fazem ressoar o texto shakespeariano. O drama inglês corresponde, por suas citações que pontuam o relato, a uma outra voz/posição dialógica que interage com a trama e o discurso da obra, trazendo novo tempo ficcional e correlata ambivalência maneirista<sup>77</sup>.

A passagem “Como moscas para meninos maus somos nós para os deuses; eles nos matam para seu divertimento” (**O Clube dos Anjos**, p. 113), além de revelar a proporção trágica e implacável da tragédia shakespeariana, também salienta a metaforização dos membros do Clube em moscas, pois estes adotam algumas características típicas de tais insetos: incomodam as pessoas, são repulsivos, ficam “esquisitos” (p. 63), ou, nas palavras do narrador:

Eu, Samuel e Tiago éramos como Filoctetes, o guerreiro ferido que ninguém queria por perto, cuja ferida fedia. Cheirávamos a mortalidade. Passáramos de esquisitos a grotescos, nosso lugar era na ilha do exílio de Filoctetes, longe das pessoas normais. (...) Nenhuma das especificações do Pedro para seu próprio velório estava sendo seguida e um discurso meu à beira do túmulo tinha sido vetado com vigor unânime pela família, principalmente pela dona Nina, que guardava de mim a lembrança de um menino insalubre cuja proximidade do caixão seria certamente uma ameaça para o morto. O Cascão não!<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> COSTA, Lúcia Militz da (org.). **L. F. Veríssimo, J. Saramago e G. G. Márquez: a paródia na ficção contemporânea**. Santa Maria: Pallotti/UNICRUZ, 2004.

<sup>78</sup> **O Clube dos Anjos**, p. 109-110.

O nono capítulo, cujo título, **O Clube das Moscas**, revela ironicamente o duplo discurso, faz aparecer a voz do grupo (“Clube”) e a voz dos deuses, via Shakespeare (“das moscas”). Este capítulo, o nove novamente marcando sua importância, traz a chave para a compreensão da complexa trama policial do livro. A obra de LFV sem dúvida pode ser identificada como “um grande mosaico de citações” que provocam a *intertextualidade*<sup>79</sup>. Segundo Lígia Militz da Costa,

Possivelmente o que mais impressione nesse autor (LFV) seja o cruzamento intertextual que sua obra oferece. Sem afastar-se do ponto de vista crítico, conjuga todos os campos do conhecimento, aproximando-se parodisticamente de textos de diferentes épocas e áreas para construir um discurso novo e surpreendente. Com isso, não só valoriza e recupera todo um legado cultural que é a própria história do ser humano no tempo, como insere a si mesmo nesse processo de reflexão intelectual e criativo que alarga e dá nova dimensão à consciência do homem.<sup>80</sup>

Considerando essa presença de relações intertextuais e o uso da paródia na narrativa de Luis Fernando Veríssimo, trataremos a seguir da questão da parodização ao gênero policial.

## 2.2 – “Não resisto. Quero mais”: o gênero policial na narrativa verissiana

*Os deuses são justos, e dos nossos vícios  
agradáveis fazem instrumentos para nos  
atormentar.*

**Clube dos Anjos** – falas de Lucídio e Samuel

Na opinião de Bella Jozef, o romance policial é um gênero que, por ter sua gênese na era da industrialização, torna-se o retrato de metrópoles

---

<sup>79</sup> Conceito cunhado por Julia Kristeva em seu ensaio **Le mot, le dialogue et le roman**, no qual ela explica que “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação de um outro texto” (1969: 85) KRISTEVA, Julia. **Recherches pour une sémanalyse**. (Extraits). Paris: Édition du Seuil, 1969.

<sup>80</sup> COSTA, Lígia Militz da. **Textos críticos**: analisando a literatura. Santa Maria: Pallotti/UNICRUZ, 2003. p. 20.

agitadas marcadas por altos índices de desigualdades sociais, culturais e econômicas. Ele floresce no momento em que a ciência mina os ensinamentos tradicionais da religião e oferece o progresso como possibilidade de resolução de todos os problemas humanos. A história policial clássica é aquela representante do chamado “método científico”. Por sua vez, os autores Pierre Boileau e Thomas Narcejac<sup>81</sup> consideram o romance policial essencialmente humano, pois ele visa esclarecer, através da inteligência e do raciocínio lógico, algo que não pode ser explicado de modo instintivo. Segundo os autores, enquanto o homem não *conhece* ele sofre. E no momento em que consegue resolver o mistério (o desconhecido) utilizando sua inteligência, ele desfrutará de uma alegria intelectual incomparável.

Ainda segundo Bella Jozef,

após a desilusão da Primeira Guerra Mundial o racionalismo ficou desacreditado e a promessa da ciência perdeu seu vigor. As teorias de Freud passam a defender a superação da razão pelas forças do inconsciente. Na esteira de Gibe e Proust, dá-se o triunfo do romance psicológico. A ambição dos autores de romance policial é a de transportar num gênero menor o universo do romance burguês. Transformado em recreação do psicológico ou divertimento cerebral, torna-se “romance problema”. (...) Ainda no começo do século XX, o romance bifurca-se, os elementos apolíneo e dionisíaco separam-se para cada um viver sua própria vida. Para muitos críticos, como Edmund Wilson, o romance policial não passa de “subliteratura” ou literatura popular. Mas convenhamos que Poe, Conan Doyle, Dashiell Hammett, os criadores universais do gênero, não são o que se chamaria de escritores menores.<sup>82</sup>

É bem verdade que a literatura de mistério tem como precursor básico Edgar Allan Poe, autor destacado por apresentar um estilo arrojado e inovador no cenário romanesco. Ao escrever as narrativas **Os crimes da rua Morgue**, **O mistério de Maria Roget** e **A carta furtada**, Poe introduz o romance policial, de maneira objetiva e bastante arrojada para época, fugindo dos padrões que eram impostos e exigidos, a ponto de mudar até os paradigmas de sua

---

<sup>81</sup> BOILEAU-NARCEJAC. **O romance policial**. São Paulo: Ática, 1991.

<sup>82</sup> JOSEF, Bella. Romance policial: a aventura das grandes cidades. In: \_\_\_\_\_. **A máscara e o enigma**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986. p. 229.

literatura. Podemos encontrar em sua obra vários pormenores que ressaltam e denotam a importância dos detalhes, fazendo com que o leitor sinta-se presente, devido à sensação de verossimilhança acentuada entre a ficção e a realidade. Por intermédio da criação do detetive-amador Augusto Dupin<sup>83</sup>, Edgar Allan Poe lança os fundamentos e as regras de investigação do romance policial.

Unir o inteligível ao sensível é regra de ouro de toda criação literária executada em plena consciência e, é tanto mais, a própria lei do romance policial. François Fosca<sup>84</sup> cita em sua **História e técnica do romance policial** algumas diretivas usadas por Poe e que podem igualmente ser encontradas nos textos policiais modernos:

- o caso que constitui o sujeito é um mistério aparentemente insolúvel; entretanto, quanto mais impossível, mais fácil de resolver;
- um personagem ou até vários são simultânea e/ou sucessivamente considerado(s) culpado(s); alguns índices superficiais contribuem para a suspeita de sua culpabilidade;
- uma minuciosa observação dos fatos materiais e psicológicos que segue a discussão das testemunhas e acima de tudo um rigoroso método de raciocínio, triunfa das teorias apressadas; o detetive-analista nunca adivinha; ele, por meio da observação e do raciocínio lógico, consegue encontrar a verdade e o culpado;
- a solução concorda plenamente com os fatos, mas dá-se de maneira não-prevista pelo leitor;
- quando se eliminam todas as impossibilidades, o que permanece, embora incrível ou chocante à primeira vista, é a solução mais justa.

---

<sup>83</sup> Personagem principal de **Os crimes da Rua Morgue**, ele é o único capaz de solucionar um caso considerado "insolúvel" pela polícia. Cabe ressaltar que Dupin resolve todos os casos sem sair de sua casa, valendo-se da colaboração de um amigo e utilizando sua notável inteligência.

<sup>84</sup> FOSCA, François. **História e técnica do romance policial**. Apud: BOILEAU & NARCEJAC. **Romance Policial**. São Paulo: Ática, 1991. (pág. 22 – 23)

Depois de Poe, surge Conan Doyle reforçando o caráter intelectual e a sagacidade do detetive de histórias policiais, ao criar seu detetive Sherlock Holmes. Holmes foi o primeiro detetive realmente científico, capaz de descobrir a origem de uma mancha de lama, a relevância na marca de pneus, a procedência de tabaco, além de usar exames grafológicos, entre outros. Para Bella Jozef, depois destes autores o romance policial começou a ser construído a partir de três elementos fundamentais: o enigma do crime, a estrutura psicológica do criminoso e a inteligência poética e objetiva do detetive.

Para os autores Boileau e Narcejac, os estudos dedicados ao romance policial são numerosos e muitos tentam apenas apresentar uma visão diacrônica da evolução do gênero que, a partir de Poe, se transformou no que se denomina de romance-problema, romance-jogo, romance-enigma, romance “noir”, romance-suspense. Para eles, o romance policial é precisamente um gênero literário, cujos traços são tão fortemente marcados, o que explica ele não evoluir, mas simplesmente desenvolver outros aspectos presentes em sua essência.

Vários autores tentaram sistematizar as regras para a escrita de romances policiais, entre eles o estudioso do gênero policial S. S. Van Dine, que estabeleceu, em 1928, vinte regras. Estas foram reproduzidas por inúmeros autores e resumidas a apenas oito por Tzvetan Todorov, no seu ensaio intitulado “Tipologia do romance policial”.

O romance policial moderno utiliza-se destas regras sem, no entanto, deixar-se formatar exaustivamente por elas. Nos textos modernos nota-se um hibridismo que aponta para inovações, tais como: recorrência de intrigas amorosas, presença de mais de um investigador, empregados domésticos como culpados e a ocorrência de mais de um culpado.

Para Todorov, o romance policial pertence à “literatura de massa”.

Segundo ele:

A obra-prima habitual não entra em nenhum gênero senão o seu próprio; mas a obra-prima da literatura de massa é precisamente o livro que melhor se inscreve no seu gênero. O romance policial tem suas normas; fazer “melhor” do que elas pedem é ao mesmo tempo fazer “pior”: quem quer “embelezar” o romance policial faz “Literatura”, não romance policial. O romance policial por excelência não é aquele que transgride as regras do gênero, mas o que a elas se adapta.<sup>85</sup>

Tal afirmação pode ser contestada, pois o próprio Todorov aponta uma subdivisão do gênero policial em romance policial clássico ou de enigma, romance negro = “noir” e romance de suspense. Somando-se as variações temporais e sociais às mudanças estruturais, a idéia que realmente permanece inalterada e é consenso entre os estudiosos do gênero é da presença do exercício da razão, a vitória do raciocínio lógico e superior, a existência de, no mínimo, duas histórias, a imunidade do detetive e os mistérios que envolvem o crime.

O Brasil não possui uma tradição na produção de romances policiais como acontece nos Estados Unidos e na Europa. A exceção fica por conta principalmente da narrativa literária de Rubem Fonseca. Todavia, nas últimas décadas há uma recorrência ao gênero que tem alcançado sucesso de público. Autores jovens, tais como Patrícia Melo e Toni Belloto, juntam-se a nomes consagrados como Rubem Fonseca e o próprio Luis Fernando Veríssimo, que já escreveu quatro romances policiais.

Utilizaremos as diretivas propostas por Todorov para analisar o romance **O Clube dos Anjos**. Elas possibilitam demonstrar que o texto veríssimo se encaixa e às vezes se distancia, tornando-se um exemplar/paradigma ao gênero. A primeira regra afirma que um romance policial deve ter no máximo um detetive e um culpado, e no mínimo uma vítima. **O Clube dos Anjos** apresenta

---

<sup>85</sup> TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: \_\_\_\_\_. **As estruturas narrativas**. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1970. p. 95.

dois culpados: Samuel, que ao ajudar na morte de Ramos provoca a ira e a vingança de Lucídio, o assassino dos outros membros do Clube. A segunda prescreve que o culpado não deve ser um criminoso profissional, não deve ser o detetive e deve matar por razões pessoais. No citado romance, o culpado não é um criminoso profissional e mata por vingança.

Quanto à terceira regra de Todorov<sup>86</sup>, a que preconiza a ausência de comprometimento amoroso no enredo, no romance **O Clube dos Anjos** os crimes de Lucídio são cometidos exatamente para vingar a morte de seu amante, Ramos. Já no que se refere à quarta regra, em que o culpado deve ser portador de algum *status*, ou seja, não pode ser um empregado (mordomo, cozinheiro, secretário) e estar na narrativa entre os protagonistas, percebemos que no romance o assassino é o cozinheiro, embora ele não possa ser considerado um empregado. Em relação a descrições e análises psicológicas, o texto verissiano aponta para várias tentativas de introspecção psicológica, mas não descrições. A quinta, sétima e oitava regras adotadas por Todorov<sup>87</sup> se aplicam ao romance verissiano em destaque.

Se o romance policial busca a mais completa verossimilhança para alcançar sua meta, ele trabalha prioritariamente com índices materiais, renegando os psicológicos; dissipa o imaginário, o poético, tentando deixar de lado as instabilidades emocionais em prol do exercício racional. Entretanto, no romance verissiano há uma inversão, uma paródia, pois o narrador faz um apelo dramático para que o leitor acredite nele. Mesmo que ele esteja escrevendo um texto de ficção, tal paradoxo acompanha a trajetória do romance policial. É Todorov quem diz:

É preciso lembrar que há duas histórias: a primeira, a do crime, é de fato a história de uma ausência: sua característica mais justa é que ela não pode

---

<sup>86</sup> TODOROV, op. cit., p. 100-101.

<sup>87</sup> São elas: tudo deve explicar-se de modo racional; o fantástico não é admitido é preciso conformar-se à seguinte homologia, quanto às informações sobre a história: “autor: leitor = culpado: detetive”; é preciso evitar as situações e as soluções banais.

estar imediatamente presente no livro. Por outras palavras, o narrador não pode transmitir-nos diretamente as réplicas das personagens que nela estão implicadas, nem descrever-nos seus gestos: para fazê-lo, deve passar necessariamente pelo intermédio de uma outra (ou da mesma) personagem que contará, na segunda história, as palavras ouvidas ou os atos observados. O estatuto da segunda é, como vimos, igualmente excessivo: é uma história que não tem nenhuma importância em si mesma, que serve somente de mediadora entre o leitor e a história do crime.<sup>88</sup>

O personagem Augusto Dupin, de Poe, utiliza-se do método hipotético-dedutivo, partindo dos fatos e chegando a uma teoria provisória que lhe possibilita voltar aos fatos para verificar se tudo foi explicado de modo verossímil. Ao término dessa etapa a investigação é encerrada e em seguida o criminoso será desmascarado. Em *Verissimo* vemos o estabelecimento de uma estrutura metalingüística na qual os planos de enunciado e de enunciação irão mesclar-se no decorrer da história. O jogo metalingüístico evidencia-se desde o início nas palavras de Daniel:

Eu e o Lucídio somos os únicos sobreviventes desta história, e se eu não o inventei, e como são poucas as probabilidades de ele ter me inventado, o claro culpado é ele, já que era o cozinheiro e todos morreram, de uma forma ou de outra, do que comeram. Se o inventei, a culpa é toda minha. Não posso nem alegar que, se Lucídio é inventado, toda a história é inventada, e portanto não há crimes nem culpados. Ficção não é atenuante. Imaginação não é desculpa. Todos nós matamos em pensamento, mas só o autor, esse monstro, põe seus crimes no papel e os publica. (...) Preciso convencer você que não inventei o Lucídio para provar que sou inocente da ficção. O crime inventado é pior do que o crime real. Pois se o crime real pode ser acidental, ou fruto de uma paixão momentânea, não há notícia de um crime fictício que não tenha sido premeditado.<sup>89</sup>

Segundo Edgar Allan Poe, a verdade não passa de um mero acessório utilizado apenas para dar mais veracidade à criatividade e ao imaginário da narrativa. Mas há uma aproximação entre o trabalho de ficção e o dos investigadores policiais. A grande diferença é que nos crimes reais têm-se dois sujeitos, e nos textos policiais o mesmo cérebro que comete o crime também cria o detetive para desvendar todo o mistério. Na opinião de Bella Jozef,

---

<sup>88</sup> TODOROV, op. cit., p. 97.

<sup>89</sup> **O Clube dos Anjos**, p. 10.

Poe mostrou que os atos humanos obedecem às mesmas leis que os fenômenos físicos, logo são previsíveis, logo podem ser deduzidos, logo o mistério é apenas aparência. E eis-nos no coração do romance policial. Com Poe, o método do raciocínio científico converteu-se na melhor arma para resolver os enigmas mais misteriosos. Pois o postulado do romance policial é que a contingência não existe, não importa a forma de que se reveste: coincidência, acaso. O assassino, mais do que o herói romântico, é uma força que age. E o detetive, um sábio que calcula sua trajetória.<sup>90</sup>

Considerando o romance **O Clube dos Anjos**, o jogo entre “verdade” e “ficção” é uma das estratégias utilizadas por Verissimo. Segundo Ligia Militz da Costa,

é lógico que o protagonista da obra não é o autor de **O Clube dos Anjos**, ainda que diga que seu nome está na capa. O protagonista-narrador é um personagem escritor, um “autor” chamado Daniel, que diz estar escrevendo o livro que o leitor está lendo. Mas tudo é representação, nem personagem nem texto referido existem na realidade referencial, somente na literatura. Na ficção o autor não é o narrador; tanto narrador como personagens são seres inventados pelo escritor. A estratégia ficcional permite, no entanto, desdobramentos metanarrativos plurais, e uma de suas evidências se explicita nessa obra, na qual o personagem protagonista tem o papel de mimetizar o processo criativo da produção literária de onde ele próprio saiu. Ao referir categorias narrativas como autor, leitor, livro, verdade, invenção, etc., o narrador situa de forma irônica o processo da escritura como parte do conteúdo da ficção.<sup>91</sup>

Em geral, o narrador de romance policial apresenta o caso inserindo na história uma dose tal de terror que paralisa a reflexão; o leitor fica ansioso, pedindo ajuda, visto que sozinho se sente incapaz de solucionar o mistério. Nesse momento, o detetive, herói do romance policial, entra em cena com o objetivo de resgatar a “verdade” e restabelecer a ordem.

Assim como o antológico Dupin, o narrador Daniel também faz uma análise anterior ao crime, uma espécie de estudo do próprio processo investigativo, que nos remete novamente a Todorov, para quem a metalinguagem faz parte da estrutura dos romances policiais, uma vez que:

---

<sup>90</sup> JOSEF, 1986, p. 231.

<sup>91</sup> COSTA, 2002, p. 11.

Na base do romance de enigma encontramos uma dualidade, e é ela que vai nos guiar para descrevê-lo. Esse romance não contém uma, mas duas histórias: a história do crime e a história do inquérito (...) a história do inquérito é freqüentemente contada por um amigo do detetive, que reconhece explicitamente estar escrevendo um livro: ela consiste, de fato, em explicar como essa própria narrativa pode ser feita, como o próprio livro é escrito.<sup>92</sup>

No parágrafo inicial de **O Clube dos Anjos**, Verissimo vale-se do recurso metalingüístico para dar início ao jogo e apresentar um dos personagens principais, o provável assassino:

Lucídio não é um dos 117 nomes do Diabo, nem eu o conjurei de qualquer profundidade para nos castigar. Quando falei nele para o grupo pela primeira vez, alguém disse: “Você está inventando!”, mas sou inocente, até onde um autor pode ser inocente. As histórias de mistério são sempre tediosas buscas de um culpado, quando está claro que o culpado é sempre o mesmo. Não é preciso olhar a última página, leitor, o nome está na capa: é o autor. Neste caso, você pode suspeitar que sou mais do que o autor intelectual dos crimes descritos. Que meus dedos não se limitaram à sua dança tétrica nos teclados, mas também derramaram o veneno na comida, e que interfeiri na trama mais do que é o direito dos autores. As suspeitas se baseiam na lógica, ou na lógica peculiar das histórias de mistério. Se só um estiver vivo no fim, eis o criminoso.<sup>93</sup>

Quanto à estrutura temporal, segundo Todorov, no romance policial há a distinção entre fábula e trama:

Na fábula não há inversão de tempo, as ações seguem sua ordem natural; na trama, o autor pode apresentar-nos os resultados antes das causas, o fim antes do começo. Essas duas noções não caracterizam duas partes da história ou duas histórias diferentes, mas dois aspectos de uma mesma história, são dois pontos de vista sobre a mesma coisa.<sup>94</sup>

Há inversão e jogo temporal em **O Clube dos Anjos**: Daniel começa do fim, uma vez que os crimes já foram cometidos, já se passaram nove meses e ele, trancado em seu escritório, espera a visita do Sr. Spector enquanto aguarda o jantar preparado por Lucídio. Seguindo os passos dos mestres, Verissimo faz com

---

<sup>92</sup> TODOROV, 1970, p. 96.

<sup>93</sup> **O Clube dos Anjos**, p. 9-10.

<sup>94</sup> TODOROV, op. cit., p. 97.

que vários indícios estejam presentes desde o início da narrativa, de modo que ao ler pela segunda vez o leitor possa reconstituir todo o mistério e perceber que o narrador tinha lhe deixado valiosas pistas, as quais possibilitam que um leitor mais atento, mais sagaz, consiga, de fato, chegar à conclusão e desvendar o mistério antes de ler o final:

Saber a hora e a forma da nossa morte era como ser presenteado com um enredo, com uma trama, com todas as vantagens da literatura policial sobre a vida. Saber nosso destino era como ter olhado o fim do livro. Passávamos a fazer outra leitura da nossa vida, agora como cúmplices do autor e do assassino. Tínhamos simetria, significado e lógica. Ou ironia, que também era uma forma literária de lógica. A única maneira inteligente de ler uma história policial é começar pelo fim. (...) O que invejamos no condenado à morte é o seu privilégio de saber o seu fim, de ser um leitor superior a nós.<sup>95</sup>

No romance policial clássico, o detetive é infalível. Para ele não há obstáculo intransponível; sua função é sempre desvendar a trama arquitetada. O detetive é sempre representado por uma figura excêntrica, dotada de grande superioridade intelectual; deve ser solteiro, cheio de manias e impassível a paixões carnis. Quanto ao detetive infalível, no caso do romance verissiano temos um anti-Dupin, tanto na aparência quanto no intelecto. Diz Edgar Allan Poe:

Nosso primeiro encontro se deu numa escura livraria da rua Montmartre, onde o acaso de estarmos à procura do mesmo livro, notável e raro, nos fez entrar em estreitas relações. (...) Resolvemos por fim morar juntos (...) se a rotina da vida que ali levávamos viesse a ser conhecida do mundo, ter-nos-iam como doidos. (...) Tinha meu amigo uma esquisitice – que outro nome posso dar-lhe senão esse? – que era a de amar a noite por amor da noite. E dessa *esquisitice*, bem como de todas as outras dele, me deixei eu contagiar, *abandonando-me* ao sabor de suas extravagantes originalidades. (...) Dizia-me com vanglória e com uma risadinha escarninha, que a maioria dos homens tinham para ele janelas no coração, acompanhando geralmente tal afirmativa de provas diretas e bem surpreendentes de seu profundo conhecimento (...) seus olhos tinham uma expressão vaga, ao passo que sua voz, geralmente de belo timbre de tenor, elevava-se agudamente, num tom que seria insolente, não fosse a ponderação e inteira segurança da enunciação.<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> **O Clube dos Anjos**, p. 73.

<sup>96</sup> POE, Edgar Allan. Os crimes da rua Morgue. In: \_\_\_\_\_. **Contos escolhidos**. Rio de Janeiro: Globo, 1985. p. 96-97.

Comparemos com a autodescrição de Daniel:

Eu sou alto e corpulento, uso camisas largas para fora das calças e já fui visto de alpargatas no Ducasse de Paris. (...) Minha namorada, a coitada da Lívia, sempre diz que eu nunca sei de quanto espaço preciso, e que isso vem de uma infância de gordo mimado (...) de ser filho único que nunca conheceu limites. (...) falo alto e demais. (...) Sobrevivi a três casamentos desastrosos e a uma vida dedicada a histórias estranhas que coleciono, e ao ócio desajeitado, mas só porque tenho um pai que me paga para não incluir os negócios da família no meu perímetro de destruição.<sup>97</sup>

O texto verissiano opta por apresentar o vilão, o assassino como alguém charmoso, atraente, muito mais inspirador do que o próprio protagonista:

Ele é magro, baixo, com uma cabeça grande desproporcional ao corpo, e extremamente elegante. Está sempre de terno e gravata. (...) Ele move-se com discrição e faz poucos gestos. Senta com as costas retas e quase não mexe a cabeça. Eu nunca chego, simplesmente, numa cadeira ou numa mesa, eu atraco. Um processo difícil, na falta de rebocadores. Naquele dia, derrubei um açucareiro e quase derrubei a mesa e deixei cair o vinho antes de encontrar minha posição na cadeira e chamar a garçonete.<sup>98</sup>

Dentro do modelo clássico de composição do romance policial, tal representação seria inadmissível. Por ser um texto híbrido, uma paródia que visa não ao terror, mas ao humor, os personagens verissianos podem ser aceitos como possíveis. A junção desses elementos na textualidade do **Clube dos Anjos** insere-o na categoria de romance policial, embora o grande número de variações estruturais mostrem que Luis Fernando Verissimo optou por uma aplicação que pode ser entendida como variante, ou visão paródica ao gênero. A fim de estabelecer tal estrutura, LFV lança mão de uma importante aliada: a ironia. A seguir analisamos o efeito dessa estratégia narrativa no romance escolhido.

---

<sup>97</sup> O Clube dos Anjos, p. 11-13.

<sup>98</sup> O Clube dos Anjos, p. 11.

### 2.3 – Farofa com ovo à Shakespeare: a presença da ironia no discurso verissiano

*Um dos maiores enganos da humanidade a seu próprio respeito é que existe o remorso.*

O Clube dos Anjos, p. 33

Em **Teoria e política da ironia**, a canadense Linda Hutcheon afirma que a ironia acontece em todos os tipos de discursos, quer seja na fala comum ou na culta. Ela ressalta que nem sempre a ironia estará associada ao humor, embora tal fusão seja freqüente, e elenca uma série de situações e definições da ironia. Diz Hutcheon:

Não importa como você resolva falar sobre a diferença entre a ironia que é vista como excludente e finalizadora e a ironia que é vista como relacional e relativizadora, a política da ironia nunca é simples e nunca está sozinha. Diferentemente da maioria das outras estratégias discursivas, a ironia *explicitamente* instala (e existe dentro de) uma relação entre ironista e platéias (um sendo a quem se dirige intencionalmente, aquele que na verdade faz a ironia acontecer, e o outro sendo excluído) que é política por natureza, no sentido de que mesmo quando provoca o riso, a ironia invoca noções de hierarquia e subordinação, julgamento e talvez até mesmo superioridade. (...) A ironia é “perigosa” e “capciosa” para o ironista, o interpretador e o alvo, igualmente.<sup>99</sup>

Luis Fernando Veríssimo, após receber sucessivas críticas acerca de seus textos irônicos, escreveu uma crônica intitulada **Ironia**, publicada no jornal **Zero Hora** (27. ago.1999) na qual afirma:

Escrever com ironia é um pouco como escrever em código: a comunicação só funciona se na outra ponta houver um decodificador. Quem se mete a escrever irônica ou satiricamente precisa saber que nem todos têm o decodificador. Não se trata de o leitor ser mais ou menos perspicaz. Ele às vezes simplesmente não tem a informação que o emissor pressupõe que ele tem, ou não tem tempo nem saco para ficar decifrando mensagens crípticas que querem dizer o contrário. Ou, o que é o mais comum, o emissor é que não soube transmitir bem a sua intenção. Pecado grave num jornalista, que tem a mínima obrigação profissional de ser claro. Mas não deixa de ser curioso que a ironia impressa tenha um trânsito tão difícil no Brasil, onde a ironia verbal é uma constante. Esta é, afinal, a terra do

---

<sup>99</sup> HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2000. p. 36.

insulto carinhoso, e não existe melhor exemplo de uma coisa que quer dizer o seu contrário do que o xingamento entre amigos. É corriqueira a cena de dois homens se encontrando na rua e se chamando de tudo "Seu filho disso!", "Seu filho daquilo!" e, quando você pensa que eles vão se esmurrar, acabam abraçando-se e dando-se, isto sim, tapas ruidosamente amistosos nas costas. É uma lei não escrita da afetuosidade brasileira que quanto mais pesados os insultos, maior a amizade, e você sabe que dois homens realmente se amam quando um pode perguntar, naturalmente, ao outro: "E a sua mãe, continua na zona?". Nada destruirá uma amizade baseada tão solidamente na ironia consentida. Ela sobreviverá até a costelas eventualmente quebradas nos abraços. Há alguns anos escrevi que todos os problemas do Brasil estariam resolvidos se o povo fosse eliminado. Como todos os índices de miséria, desnutrição etc. que nos envergonhavam se referiam ao povo, seu fim sumário nos projetaria automaticamente para o Primeiro Mundo. Um leitor escreveu para elogiar minha coragem em apontar os verdadeiros culpados pelo nosso atraso, embora desconfiasse, algo desanimado, que eu tivesse usado o verbo "eliminar" "em tese".

Em **O Clube dos Anjos**, a ironia verissiana anuncia-se antes do texto principal. No paratexto epigráfico lê-se: "Todo desejo é um desejo de morte (Possível máxima japonesa)". Considerando que tal citação reporta à respeitada sabedoria oriental, o texto explicativo entre parênteses torna-se desconcertante, pois a palavra "possível" não oferece segurança ou respeitabilidade suficiente para o interpretador/leitor.

Considerando que o romance é tido pelo ambiente científico-acadêmico literário como uma forma de "literatura séria", a epígrafe escolhida torna-se uma ironia ao próprio gênero. Durante toda a narrativa, Verissimo usa a ironia para estabelecer um discurso metalingüístico com o qual provoca o interpretador/leitor. Tal efeito torna-se mais evidente quando no primeiro parágrafo o narrador afirma sua inocência, ressaltando: "até onde um **autor** pode ser inocente" (grifo nosso).

Para Hutcheon, a ironia consegue funcionar e funciona taticamente a serviço de uma vasta gama de posições políticas, legitimando ou solapando uma grande variedade de interesses. Segundo a pesquisadora, a ironia deixa as pessoas desconfortáveis porque através dela se sai do reino do verdadeiro e do

falso e se entra no reino do ditoso e do desditoso. Ao contrário da sinédoque e da metáfora, a ironia sempre tem um “alvo” e também uma “vítima”.

O autor/narrador ressalta a importância de o leitor acreditar que o cozinheiro Lucídio existe e que ele é o culpado pelas mortes. Entretanto, ao apresentar o personagem o narrador diz não se trata de “um dos 117 nomes do Diabo”, e na conclusão do capítulo ele diz: “Lucídio existe. Juro”, numa clara alusão de que se trata de uma representação demoníaca e como tal tem sua existência questionada e até negada por algumas religiões. Na análise feita por Lígia Militz da Costa,

o grande parágrafo com que começa o primeiro capítulo acentua dualidades correlatas no jogo de suspeição criminosa entre o narrador e Lucídio (...) Através de uma lógica dúbia, o culpado dos crimes é dado como podendo ser o *autor* ou Lucídio, havendo a possibilidade, inclusive, de Lucídio ter sido uma invenção do *autor*, e conseqüentemente, não ser o criminoso. O narrador se identifica como *autor* e diz que precisa convencer o leitor de que a história que conta é verdadeira, porque assim provará sua inocência junto com o fato de que não inventou Lucídio. O fio detetivesco de raciocínio retórico desestabiliza a compreensão clara do enunciado, somando-se à autoconfiguração ambivalente e instável do narrador.<sup>100</sup>

Estabelece-se um jogo que brinca com as noções de real e ficcional, uma vez que o personagem tenta “convencer” o leitor de que ele, Daniel, é o verdadeiro autor da história, a fim de provar sua “inocência”. Logo, a proposta entre o verossímil e o inverossímil, *a priori*, chamaria mais a atenção do leitor de *trillers* policiais, pois sendo esta história estruturada em *flashback*, seria “como olhar o fim de uma história de mistério antes de ler. Lia-se com mais inteligência” (p. 129); ironicamente, tal frase encontra-se ao final do livro.

Verissimo escolhe o título **O Clube dos Anjos** para relatar as ações nada angelicais de um clube formado exclusivamente por homens que são retratados como animais selvagens, movidos por seus instintos e dispostos a tudo para satisfazer seus desejos. O clube, entretanto, tem o nome de *Clube do*

---

<sup>100</sup> COSTA, 2003, p. 11.

*Picadinho*, e, mais tarde, seguindo o processo crescente e inexorável de degeneração dos seus membros é chamado de *Clube de malucos*, de *Clube das Moscas*<sup>101</sup> e, finalmente, de *Clube da morte*:

Éramos uma parte incompreensível da vida do André. Anos antes, quando as reuniões do Clube do Picadinho eram notícia nas colunas sociais, muitos ali sonhariam em pertencer ao nosso grupo. Agora éramos uma curiosidade e um estorvo. (...) imagino que era isso que a mulher do André lhe dizia, depois de descobrir que não éramos os sofisticados que ela pensava. Não é gente da nossa espécie, André. Deixa esse clube de malucos.<sup>102</sup>

Fazíamos o trabalho só para amigos. Éramos quase uma espécie de clube, assim, da morte. Fabricávamos anjos, mas só anjos conhecidos, se bem que ninguém que morria nas nossas mãos, pedindo sempre mais, mais, podia ser chamado de anjo.<sup>103</sup>

Os membros do clube são revelados um a um: são criaturas excêntricas, individualistas e incapazes de exercer um papel na sociedade. São o retrato de uma geração incapaz e decadente que perdeu todo o dinheiro (ganho por meio de herança familiar) por não conseguirem fugir dos seus excessos. Ligia Militz da Costa é extremamente feliz em sua análise aqui retomada:

Do *picadinho* de carne do Bar do Alberi até o *Gigot d'agneau* de Lucídio nos salões do apartamento de Daniel, o *Clube* percorre uma trajetória de um ritual progressivo da gula, no qual, quando conseguem alcançar a realização dos maiores desejos, deparam-se também com o próprio sacrifício da vida, que é a morte. *Todo desejo é um desejo de morte*, conforme a premonição da epígrafe “apócrifa”? Depois de suas corações bufas, em meio ao prazer máximo da gastronomia, são destronados e destruídos, remetendo com isso à ambivalência tragicômica das mudanças e transformações da vida em morte.<sup>104</sup>

A gula é autopunitiva por excelência. Os anjos verissianos deixam-se morrer pelas mãos que “cheiram a mortalidade” (p. 43) do cozinheiro (o amante ciumento de Ramos), que exerce o papel de um anjo vingador. No segundo capítulo, o narrador encontra-se com o executor em uma loja de vinhos, vai com

---

<sup>101</sup> Título do capítulo 9 do romance **O Clube dos Anjos**.

<sup>102</sup> **O Clube dos Anjos**, p. 59.

<sup>103</sup> **O Clube dos Anjos**, p. 129.

<sup>104</sup> COSTA, 2002, p. 17.

ele para o *shopping* tomar um café e, por último, vão até a casa daquele e Lucídio mostra uma escama plastificada. O estranho *souvenir* é um troféu por ter sobrevivido dez anos em uma sociedade secreta japonesa na qual dez *gourmets* reúnem-se para saborear um peixe venenoso com risco real de morte.

Daniel fica fascinado com a história da confraria dos *gourmets* de Kushimoto contada por Lucídio. As coincidências entre os dois grupos de *gourmets* se intensificam e Daniel acredita, após ter comido uma omelete, que Lucídio os redimiria e que o Clube do Picadinho reaveria sua glória. Ironicamente, isso realmente se concretiza. Entretanto, a glória é tênue, pois a morte os espreita. É no terceiro capítulo que acontece o primeiro jantar da temporada; o cenário é o apartamento de Daniel. Segundo Welleck e Warren<sup>105</sup>, a casa em que um personagem vive pode ser entendida como o seu prolongamento, e ao descrevê-la o narrador descreve também seu morador.

Às vezes penso que fiz no meu apartamento o que gostaria de fazer no meu cérebro. Renunciei a tudo que atravanca. São dois salões imensos, tão vazios que parecem preparados para um baile, que nunca sai. Dois compridos sofás brancos contra paredes brancas, em ângulo, chão de parkê nu e cortinas beges nos janelões, minha concessão à cor. Ou à Lívia. E só. (...) Lucídio examinou tudo com seu meio sorriso e ficou em silêncio. O único comentário adequado aos meus grandes salões vazios.<sup>106</sup>

Depois da descrição da sala, uma surpresa é oferecida ao leitor, ao visualizar a peça mais importante, considerada pelo personagem como um refúgio:

Já o escritório, com suas paredes forradas de madeira de alto a baixo, fiz o possível para imitar a casa de um casal de esquilos, lembrada da ilustração de um livro infantil que por toda a vida foi meu parâmetro de cálida domesticidade. É como se eu também vivesse dentro do tronco de uma árvore numa floresta nórdica e me alimentasse de nozes armazenadas para o inverno, e sei que todos os meus casamentos deram errado porque nenhuma das três mulheres entendeu que seu papel na minha vida era a

---

<sup>105</sup> WELLECK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. Lisboa: Europa-América, 1962.

<sup>106</sup> **O Clube dos Anjos**, p. 21-22.

de Mamãe Esquilo. Até os abajures são de madeira nodosa, como os do sr. e a sra. Esquilo.<sup>107</sup>

A diferença entre os salões e o escritório marcam a dualidade presente em todo o romance. Por um lado temos um homem adulto, prático, que se desfez de tudo que atravancava sua vida. Mas, do outro, revela-se uma pessoa imatura e desejosa de proteção. As imagens oferecidas pelo narrador permitem a associação entre os salões e um cemitério, pois há um aspecto macabro e desolador revestido de mármore branco, em que o silêncio e meio-sorriso dionísio de Lucídio combinam de forma harmoniosa.

O nome da namorada (Lívia) sugere alguém esguio, branco, puro tal qual uma fada ou um anjo que tenta salvar o personagem narrador. O desejo de “salvação” e principalmente a carência e a necessidade de ser protegido mostram-se por meio da descrição do escritório tal qual um santuário, ou mesmo como um confortável e acolhedor ventre materno no qual Daniel tem tudo o que precisa.

Ainda no mesmo capítulo, durante o primeiro jantar preparado por Lucídio, os confrades não desconfiam do mal com o qual convivem. E, após comer fartamente, o personagem Abel não resiste a mais uma porção de seu prato favorito, o *bouef bourguignon*, e declara: “Agora posso morrer” (p. 40). A ironia mostra seu lado macabro, pois o leitor já sabe que o primeiro a morrer será, assim como na Bíblia, o personagem Abel.

Sagrado e profano estão lado a lado durante toda a narrativa. Um dos exemplos são os personagens Ramos e Samuel. Os dois são amantes, todavia enquanto Samuel é visto pelos outros membros do Clube como um gozador, um amante voraz que se envolve com as mulheres mais bonitas, Ramos é retratado como o supremo sacerdote, o mentor que organiza e catequiza os “anjos” do Clube do Picadinho.

---

<sup>107</sup> O Clube dos Anjos, p. 22.

Na versão de Verissimo, o catequizador dos anjos é um homossexual vitimado pelo grande mal do século XX, o vírus da Aids. Uma ironia dedicada a uma sociedade patriarcal e preconceituosa. Segundo Hucheton,

a ironia é uma estratégia discursiva que não pode ser compreendida separadamente de sua corporificação em contexto e que também tem dificuldade de escapar às relações de poder evocadas por sua aresta avaliadora. As restrições (paradoxalmente) habilitadoras que são operativas em todos os discursos obviamente funcionam aqui também, mas não se trata apenas de quem pode *usar* a ironia (e onde, quando, como) e sim de quem pode (ou consegue) *interpretá-la*. Vista quer como um tropo isolado, quer como a articulação da situação humana, a ironia envolve as particularidades de tempo e espaço, de situação social imediata e de cultura geral.<sup>108</sup>

Neste jogo estabelecido com **O Clube dos Anjos**, cabe ressaltar que a presença da intertextualidade com a tragédia shakespeariana **Rei Lear**, constantemente citada nos finais dos capítulos pelos personagens Lucídio e Samuel (os “Wanton Boys” de Ramos), também pode ser entendida como uma metáfora metanarrativa que mescla o popular com o clássico.

No texto de Verissimo, bem como na tragédia shakespeariana (gênero considerado sério), a figura do herói deve restabelecer a ordem que foi quebrada. Todavia, em **O Clube dos Anjos** (pertencente ao gênero policial, considerado “inferior”) o herói é retratado como um anti-herói e o equilíbrio só pode ser estabelecido através da extinção de todos os membros do Clube do Picadinho.

Ao mostrar a evolução dos *anjos*, que em sua gênese eram meros glutões, “roncando como porcos” num botequim de baixa qualidade, mas que atingem o apogeu econômico e social quando se tornam *gourmets* e passam a consumir pratos sofisticados e vinhos importados, Verissimo serve-se mais uma vez da metalinguagem, pois entendemos haver uma crítica marcando a distância entre o popular e o clássico, representados respectivamente pela literatura *best-*

---

<sup>108</sup> HUTCHEON, 2000, p. 135.

*seller* dos romances policiais, como o próprio texto verissiano, e a literatura clássica, marcada pelo texto shakespeariano.

A passagem “Como moscas para meninos maus somos nós para os deuses; eles nos matam para seu divertimento”, conforme a análise feita por Lígia Militz da Costa, revela a proporção trágica e implacável de Shakespeare entre homens e moscas, exemplifica a adequação do **Clube** ao do texto trágico, pois os homens/anjos/moscas são condenados ao sumário desaparecimento, sem dó nem piedade por quem os sacrifica. Parece estar bem clara a relação estabelecida entre a literatura de massa, as *moscas*, e os textos canônicos, os *verdadeiros anjos*.

Conforme Linda Hutcheon,

A natureza participativa da ironia envolve um conhecimento culturalmente partilhado de regras, convenções e expectativas interagindo num contexto particular. (...) o contexto imediato e o próprio texto devem sinalizar ou provocar alguma noção de que a ironia é possível. Se as intenções são formas de comportamento convencional que devem ser 'lidas' de forma convencional, então elas são “lidas” dentro de comunidades interpretadoras, mas os *significados* produzidos assim são tanto produto de atos intencionais quanto as *intenções* que estão sendo lidas: ambos o ironista e o interpretador criam intencionalmente.<sup>109</sup>

Cabe ressaltar que o título absolutamente irônico do romance, estabelece um paradoxo entre a tradição cristã, os apóstolos de Cristo, o sacrifício e o jejum, o culto à bebida e o comportamento guloso e voraz dos membros não-angélicos do Clube. A profunda espiritualidade entra em confronto no Clube desses anjos que cultuam o excesso, o pecado, o prazer, a luxúria, a profanação dos cânones católicos. São criaturas que elegem como messias o personagem Ramos e afastam-se da doutrina cristã por acreditar ser impossível conciliar o fervor religioso e o prazer de comer oferecido pela carne mal-passada.

---

<sup>109</sup> HUTCHEON, op. cit., p. 178-179.

A ironia também se mostra quando entra em cena o Sr. Spector. Ele faz sua aparição no velório de junho, no qual as irresistíveis *quiches lorraines* preparadas por Lucídio provocam o duplo suicídio de “Xis Um” e “Xis Dois”.

No enterro dos xifópagos, um homem aproximou-se de mim e se apresentou. Entendi ele dizer “Inspetor” e me adiantei, antes que ele fizesse qualquer pergunta: [- Ninguém é envenenado na minha casa, Inspetor.] Mas era engano. Ele me corrigiu. [- “Inspetor”, não. Spector. Meu cartão.] Chamava-se Eugênio Spector e o seu cartão trazia apenas mais uma palavra, “Eventos”, além de um número de telefone. Gostaria de falar comigo, quando fosse conveniente. Tinha uma proposta a fazer que talvez me interessasse.<sup>110</sup>

O sr. Spector propõe a Daniel um acordo comercial, um novo e instigante ramo que proporcionaria uma morte “feliz” para pessoas ricas que estivessem com alguma doença terminal e quisessem aproveitar seus últimos dias da melhor maneira possível.

O romance provoca a discussão a respeito da eutanásia ao relacionar a possibilidade de escolher a própria morte. Os *anjos* estão fracassados, cada qual perdido no meio de frustrações e desejos não-realizados, então só resta a eles como saída digna e misericordiosa *morrer de prazer*.

O último jantar do Clube do Picadinho com todos os seus membros originais realizou-se na casa de Daniel, e o responsável pela comida e pela bebida foi Samuel. Nesse jantar foi preparada a refeição favorita de Ramos: medalhões de lagosta com maionese e cordeiro com molho de menta. Todos sabiam que ele estava doente, infectado pelo vírus da Aids, e também sabiam que ele iria morrer. Durante o seu tradicional discurso, Ramos diz:

a nossa vida era uma história de assassinato mal contada, sem as simetrias e as epifanias da arte. Sabíamos quem era o assassino desde o início. Ele nascia conosco. (...) Crescíamos junto com o nosso assassino, a identidade do nosso assassino não era um mistério. Tínhamos as mesmas fomes e as mesmas fraquezas e cometeríamos os mesmos pecados. Mas

---

<sup>110</sup> O Clube dos Anjos, p. 86.

nao sabíamos quando ele nos mataria, não sabíamos qual era o seu jogo. Saber a hora e a forma da nossa morte era como ser presenteado com um enredo, com uma trama, com todas as vantagens da literatura policial sobre a vida. Saber o nosso destino era como ter olhado o fim do livro. Passávamos a fazer outra leitura da nossa vida, agora como cúmplices do autor e do assassino. Tínhamos simetria, significado e lógica. Ou ironia, que também era uma forma literária de lógica. (...) O que invejamos no condenado à morte é o seu privilégio de saber o seu fim, de ser um leitor superior a nós. Não há leitores casuais nos corredores da morte. (...) Todos os escritores, todos os críticos e todos os gastrônomos deviam estar sempre em estado terminal.<sup>111</sup>

Durante o desenrolar dos capítulos descobriremos que quem assassinou Ramos não foi a doença, mas sim seu próprio amante Samuel. Ramos pediu para ser envenado com o molho de menta, pois sabia que nenhum outro confrade provaria esta iguaria. Ele opta pelo suicídio/assassinato porque sabia que iria morrer e decide, então, morrer com prazer. O prazer da comida e também da companhia de seus amigos mais amados.

Assim como o catequizador, outros membros do Clube também se deixarão envenenar para poder não apenas ser senhores da própria morte, mas sobretudo pelo extremo prazer de saborear a comida preferida preparada com extrema maestria e temperada com um veneno ainda mais poderoso que o usado por Lucídio – o prazer provocado por quem está trilhando uma fronteira até então intransponível e proibida.

A ironia mostra-se de forma sinistra, pois os atos praticados pelos anjos na privacidade do Clube do Picadinho transformam-se em uma possibilidade (talvez a única) de sustentação financeira do personagem narrador. Daniel está falido, seu pai se recusa a continuar sustentando-o após as mortes, logo resta a esse último *anjo* a missão de organizar outros prazeres a clientes ricos – que obviamente pagarão adiantado – que tenham alguma doença terminal. Ajudá-los a morrer de prazer tal qual fez a confraria de *gourmets*. Portanto, cabe a Daniel aceitar ou não esta sociedade com o Sr. Spector.

---

<sup>111</sup> O Clube dos Anjos, p. 72-73.

Evidentemente, não sabemos se Daniel aceita ou não a proposta do Sr. Spector, pois o prato a ser servido naquele último jantar seria exatamente *gigot d'agneau*, o favorito do protagonista. Talvez ele coma sua refeição favorita até a última porção envenenada, mas talvez Lucídio não exista. E então, talvez o narrador coloque veneno para si mesmo. Ou nada disso existiu, e Daniel está inventando tudo. Este desfecho aponta para inúmeras possibilidades, uma vez que a narração polifônica auxilia na construção do espaço irônico.

Verissimo leva a crer que sua intenção é a de convidar o leitor a cometer o “pecado” de ler e gostar de um romance policial popular que ao mesmo tempo em que ousa dialogar com um clássico shakespeariano, também brinca com o prazer e a morte, apontando para uma aproximação entre esses dois pólos da existência. Outra constante na obra verissiana é a presença do humor, temática que trataremos a seguir.

## 2.4 – Humor à gaúcha<sup>112</sup>

*O riso é uma coisa humana, uma virtude que só pertence aos homens, dada por Deus para consolá-los por serem inteligentes.*

Marcel Pagnol

Os gêneros literários renascem e se renovam no decorrer da evolução da literatura. Referenciam o presente, mas também são marcados pelo passado. Com base nessa lógica, o pensador russo Mikhail Bakhtin estabeleceu uma nova categoria que denominou gênero *cômico-sério*, na qual fundem-se os gêneros clássicos considerados “sérios” tal qual a epopéia, a tragédia, a história, a retórica, clássica, com os cômicos como a sátira e a comédia.

---

<sup>112</sup> Título usado por Regina Zilberman no sexto capítulo do livro **Literatura Gaúcha** (1985). Tomamos a liberdade de utilizá-lo porque o entendemos capaz de exemplificar perfeitamente o uso do humor na narrativa verissiana.

O gênero *cômico-sério* utiliza o dia-a-dia como ponto de partida para a interpretação, a apreciação e a formalização da realidade. Outra característica marcante nesse gênero é a pluralidade de estilos e a variedade de vozes que formam a *polifonia* narrativa. Segundo Bakhtin, nas produções pertencentes ao *cômico-sério* há uma diminuição da seriedade retórica unilateral, do racionalismo, da univocidade e do dogmatismo em prol de uma situação mais leve, semelhante a uma cosmovisão carnavalesca.<sup>113</sup>

A fome, a marginalização, a miséria e o abandono de aproximadamente metade da população mundial são problemas sociais, morais e éticos que esperam, em vão, para serem resolvidos. Como essa resolução derradeira é improvável, a sociedade atual prefere não encará-los e procura refúgio no riso, nas festas e nos ritos. Um dos ritos mais presentes na sociedade moderna é o carnaval, um fenômeno de massa no qual tudo se inverte e as pessoas procuram na loucura coletiva da festa carnavalesca uma fuga da realidade que as oprime e frustra.

Uma fome individual e egoísta demarca a narrativa em **O Clube dos Anjos**. Uma ganância em satisfazer as vontades, mesmo que isso signifique a morte de si ou do outro, ou seja, a autopunição. Tais atitudes reforçam o paradoxo entre **desejo** e **culpa** e entre **prazer** e **morte** e são tratadas pelo autor com sofisticado senso de humor e por meio de uma profunda e contundente ironia. Segundo Bakhtin, a imagem do riso aproxima o autor da paródia, revelada através da carnavalização, e permite uma estrutura narrativa separada dos outros gêneros considerados puros da literatura. E no ver do pensador russo,

---

<sup>113</sup> Ao referir-se à carnavalização literária, Mikhail Bakhtin usa o próprio tema “carnaval” como uma transposição do conjunto de variadas festividades, dos ritos e formas de tipo carnavalesco-popular para a linguagem literária, uma vez que o carnaval não constitui um fenômeno literário e sim uma forma adaptada que abrange a incorporação de épocas, povos e festejos. No carnaval não existe discriminação entre os atores e os espectadores, uma vez que todos atuam na cena carnavalesca, portanto a carnavalização caracteriza-se por estabelecer uma inversão da vida cotidiana (BAKHTIN 1981, p.105).

O autor fala a linguagem do outro, porém reveste essa linguagem de orientação significativa diametralmente oposta à orientação do outro. A segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com o seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de duas vozes.<sup>114</sup>

Para Bakhtin, a paródia é a voz do outro, e no caso do romance **O Clube dos Anjos** percebemos que é através da polifonia que as vozes se mesclam e denunciam o estado social, político, econômico e existencial dos membros do seletto *Clube*.

O homem moderno vive a procura de sensações e de emoções ilimitadas que tragam o máximo de prazer e o mínimo de dor. Para realizar tais desejos ele utilizará todo o seu potencial de inteligência a fim de alcançar essa satisfação plena. Tal busca é vivenciada no romance **O Clube dos Anjos**, através de uma referência explícita à extrapolação das vontades que atravessam o limite da própria vida. No que se refere à construção narrativa, há paródia quando há inversão, portanto o romance estudado é um exemplo de paródia carnavalesca que colabora para a renovação do fazer literário.

O riso e a provocação do riso são temas que desde a antiguidade vêm recebendo a atenção de estudiosos de diferentes campos, tais como historiadores, antropólogos, sociólogos, lingüistas, psicólogos, psiquiatras, filósofos, literatos, entre outros. No domínio da psicanálise, o riso é sempre visto como uma economia de energia e descarga de tensão, por uma espécie de compromisso entre o “id” e o “superego”. Há também o estudo do riso como agressão, tomando por base a mímica do riso, que nos faz mostrar os dentes da mesma forma que um animal quando se sente ameaçado e se prepara para se defender. Na opinião de Henri Bergson,

Não há comicidade fora daquilo que é propriamente *humano*. Uma paisagem poderá ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia; nunca será risível. Rimos de um animal, mas por termos surpreendido nele uma

---

<sup>114</sup> BAKHTIN, op. cit., p. 168.

atitude humana ou uma expressão humana. Rimos de um chapéu; mas então não estamos gracejando com o pedaço de feltro ou de palha, mas com a forma que os homens lhe deram, com o capricho humano que lhe serviu de molde.<sup>115</sup>

A fim de explorar um pouco mais a questão da presença do riso, no romance **O Clube dos Anjos**, utilizaremos o texto **História do riso e do escárnio**<sup>116</sup>, de George Minois, o qual busca compreender e identificar a ocorrência do riso na sociedade. No capítulo “O século XX: morte do riso? – a desforra póstuma do Diabo”<sup>117</sup>, o autor diz que o riso está em perigo e que se tornou uma vítima da chamada sociedade humorística, sendo comercializado e consumido como um “produto” de massa.

Uma das questões consideradas por Minois é a diversificação da sátira política, salientando que o humor tornou-se um instrumento de luta e resistência contra o poder estabelecido. Há um consenso humorístico que estabelece duas versões cômicas do mundo político: a primeira pode ser encaixada no cômico *soft*, descontraído, e a segunda engloba o chamado cômico *hard*, pesado e cínico, ou seja, um é a antevisão do outro. Mas apesar de contraditórios, acabam por se completarem, pois necessitam um do outro.

A pesquisadora Regina Zilberman afirma que a maioria das vertentes temáticas da literatura sul-riograndense possui um projeto político que acompanhou a produção literária dos séculos XIX e XX. A partir dos anos 30 há um questionamento acerca do autoritarismo dos setores dominantes no estado e no país. Como forma de questionamento e até mesmo de resistência, os literatos gaúchos optam pelo uso do humor, corporificado em textos paródicos, satíricos e cômicos que visam à derrubada daqueles valores e atitudes.

---

<sup>115</sup> BERGSON, Henri. **O riso**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

<sup>116</sup> MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Ed. da Unesp, 2003.

<sup>117</sup> MINOIS, op. cit., p. 593.

Segundo Zilberman, o uso do riso como argumento estético dá-se porque

A literatura com componentes humorísticos tem dois alvos principais: a política vigente e o tipo do gaúcho, juntos ou separados. Portanto, orienta-se, de um lado, para a crítica do poder, de outro, para a representação cômica do modelo humano escolhido para corporificar o morador do Rio Grande do Sul. Embora nem sempre rejeite a tipificação, e mesmo a endosse, a ficção humorística contradiz certas imagens cristalizadas pelo hábito e acaba por desmascarar o modo que o peão sul-rio-grandense é apresentado a seus conterrâneos, evidenciando como, via de regra, ele é manipulado ideologicamente para se identificar com padrões elevados que não correspondem à sua realidade social. Não há, rigorosamente, denúncia; mas certos clichês são desnudados e indicações a respeito do que pode estar sendo encoberto vêm à tona no transcurso das ações.<sup>118</sup>

A narrativa de Luis Fernando Verissimo opta pela dessacralização do gaúcho mítico, figura que se tornou anacrônica e cômica por explicitar as contradições da formação e da conduta do homem moderno. O ponto mais alto dessa representação talvez seja o personagem *analista de Bagé*. Para Zilberman,

Em decorrência, de um lado, da profissão, de outro, da conduta e estilo, o analista de Bagé entrecruza o mais regional e o mais urbano do homem brasileiro, também o mais espontâneo e o mais cultivado. Dos dois pólos distancia-se o narrador, que não se deixa envolver pelo objeto de sua narração. A aparente objetividade do narrador, a distância, o quase descrédito, uma certa frieza e ironia ao apresentar os fatos colocam-no numa instância oposta à da personagem, de modo que outra contradição se produz: entre a fala do narrador e o comportamento da personagem, apaixonada, impulsiva e viril.<sup>119</sup>

Também no romance **O Clube dos Anjos** temos um narrador que provoca o riso exatamente por apresentar-se de forma ambígua, irônica e principalmente por não oferecer nenhuma credibilidade para os leitores. Considerando que o romance trabalha com a temática da investigação policial, podemos entender que Daniel é mais uma das estratégias carnalizantes que buscam a inversão e, por consequência, o riso.

---

<sup>118</sup> ZILBERMAN, Regina. **Literatura gaúcha**: temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: L&PM, 1985. p. 94.

<sup>119</sup> ZILBERMAN, op. cit., p.104.

Verissimo faz de sua narrativa um instrumento vigoroso e ativo de difusão e consolidação de propostas que buscam uma nova postura do homem em seu espaço social e político. Para isso utiliza-se além do riso, de mitos e símbolos, visando desnudar e auto-refletir a sociedade brasileira contemporânea, que de um lado ainda se mantém atrelada aos componentes tradicionais, mas de outro revela o quanto a modernização e a globalização refletem um homem artificialmente vanguardista. No próximo tópico, trataremos de alguns desses mitos e símbolos encontrados no romance **O Clube dos Anjos**.

## 2.5 – Ariel e Caliban: os mitos e os símbolos verissianos postos à mesa

*A história é um carro alegre  
Cheio de um povo contente  
Que atropela indiferente  
Todo aquele que a negue.*

Chico Buarque

Segundo os estudos de Pierre Brunel<sup>120</sup>, o mundo moderno mantém sua ligação com o antigo por meio da reprodução de símbolos e de representações míticas. Na literatura a retomada de mitos ancestrais dá-se através do resgate de mitos e arquétipos que ensinaram o mundo clássico a perceber e a estabelecer respostas para as questões que os angustiavam.

Um dos mais conhecidos mitos literários é a figura do duplo, fenômeno denominado pelos românticos como *doppelgänger*<sup>121</sup>, uma das mais profundas marcas de subjetividade narrativa e que ressalta a questão da identidade. A forma comum de representação do duplo é a presença de dois personagens na mesma cena. Segundo Brunel,

---

<sup>120</sup> Os estudos sobre mito deste trabalho foram embasados em BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

<sup>121</sup> Tal termo foi cunhado por Jean-Paul Richter, em 1796, e significa “segundo eu”, o qual podemos entender como “aquele que caminha ao lado”, ou “companheiro de estrada”, que seria, então, “aquele que vê a si mesmo”, ou seja, todo duplo trata da questão do exercício da subjetividade e das representações sociais (BRUNEL, 1997, p. 261).

o homem é interpretado como possuidor de uma natureza dupla – em particular, masculina e feminina. A estrutura do homem interior pressupõe a união de dois elementos diferentes (...) A idéia da dualidade da pessoa humana – masculino/feminino, homem/animal, espírito/carne, vida/morte – revela uma crença na metamorfose que implica uma certa idéia do homem como responsável pelo seu destino. As mitologias dão realce a esse duplo aspecto benéfico/maléfico do ser vivo, dicotomia que reencontramos nas figuras-símbolo das religiões.<sup>122</sup>

O mito do duplo conduz a viagem entre o exterior e o interior. O personagem torna-se uma metáfora da busca de identidade, da essência humana e de seus embates entre o Bem e o Mal. Na literatura moderna, o mito do duplo tem se mostrado como uma figura do heterogêneo.

Em **O Clube dos Anjos**, há uma forte marcação do duplo desde o início da narrativa, constatação visível já nas primeiras palavras do romance, quando o leitor é apresentado à figura do narrador e também protagonista Daniel, um escritor, um artista. Além dessa alegoria, que também auxilia na construção de uma metanarrativa, temos a figura de um *outro* como opositor, representado através do personagem Lucídio.

Ao final do romance estes dois personagens são os únicos a sobreviver ao Clube do Picadinho, e ratificam com maestria a marcação do duplo, criando mesmo uma indefinição quanto à autoria dos crimes. Embora o narrador use de todo o seu potencial lingüístico para conquistar a simpatia do leitor e fazê-lo crer em sua inocência, são suas as indicações e as pistas para levar à descoberta do criminoso:

Se só um estiver vivo no fim, eis o criminoso. Se dois estiverem vivos mas um é inventado, o outro é o criminoso. Eu e Lucídio somos os únicos sobreviventes desta história, e se eu não o inventei, e como são poucas as probabilidades de ele ter me inventado, o claro culpado é ele, já que era o cozinheiro e todos morreram, de uma forma ou de outra, do que comeram. (...) Preciso convencer você que não inventei o Lucídio para provar que sou

---

<sup>122</sup> BRUNEL, op. cit., p. 261.

inocente desses terríveis crimes. E preciso convencê-lo que a história é verdadeira para provar que sou inocente da ficção.<sup>123</sup>

Se no romance o duplo marca a presença de uma visão maniqueísta da sociedade, o Bem contra o Mal, e em *Daniel versus Lucídio* é constatação que se mostra óbvia: enquanto o primeiro quer ganhar a confiança do leitor, como defensor do Bem, e para tanto expõe suas características psicológicas e físicas descrevendo-se como um sujeito bonachão, um gordinho simpático que se veste de maneira despojada e é muito bem-humorado (conclusão a que chegamos ao vê-lo fazer constantes piadas sobre sua condição física e mesmo psíquica – ele se define como um “gordo mimado”), outro aspecto que busca a empatia do narratário é o uso da linguagem simplificada, coloquial e com múltiplas expressões típicas da oralidade, tais como sons onomatopéicos (“Mmmm”, “ah”, “Anrã”, “hmm”, “rã-rã”, “ums”, “iams”), gírias e palavras de baixo calão. Todos esses recursos buscam a aproximação entre narrador e leitor.

Do lado maléfico, a figura de Lucídio, um sujeito extremamente bem-vestido, que nunca mostra os dentes e quase não fala, com exceção das inúmeras citações shakespearianas que acompanham o ritual do cozinheiro a cada jantar do Clube do Picadinho, prova a erudição e contrasta com a ignorância dos demais membros do clube, com exceção de Samuel, que não somente identifica as falas como também trava com o cozinheiro um duelo de citações do **Rei Lear**.

Como já foi visto, Lucídio é um anti-Daniel, quer seja no vestuário elegante, quer seja na discrição do sorriso que não permite ver seus dentes, ou ainda no comportamento absolutamente metódico e cauteloso; enquanto Daniel vê a si mesmo e ao Clube como um “bando de fracassados” inaptos para a vida social, Lucídio é tido inicialmente como um novo fôlego para os exaustos membros do Clube do Picadinho:

---

<sup>123</sup> O Clube dos Anjos, p. 10.

Quase disse [para Livia] que quem estava ali era, na verdade, um anti-Samuel. Um novo amigo muito bem-educado, simpático e elegante, com o que eu presumia fossem bons dentes, e que não oferecia perigo algum. Mal sabia eu.<sup>124</sup>

(...)

Talvez fosse mesmo o que estivesse nos faltando. Talvez Lucídio reorganizasse todas as nossas vidas. Um homem que arriscava a sua pele pelo sabor de um peixe mortal era o que precisávamos para nos arrancar daquela espiral de amargura e recriminações mútuas em que a morte de Ramos nos lançara, e nos devolver o sentido de nossa união. Afinal, éramos gastrônomos, não uma ordem religiosa caída em dúvidas ou uma geração amaldiçoada.<sup>125</sup>

Contudo, como se fosse a própria personificação do demônio, Lucídio mente, e usando seu poder de persuasão faz o personagem narrador cair em tentação ao provocá-lo com a história do peixe venenoso. A mentira e a tentação são notoriamente características atribuídas ao Mal e, por conseguinte, ao demônio.

Outro aspecto que diferencia os protagonistas e acentua o maniqueísmo no texto está no próprio nome de ambos. O Bem é representado por Daniel, nome que alude ao profeta bíblico submetido à dura provação de permanecer em uma cova com vários leões, sobrevivendo milagrosamente. Este fato torna-o um símbolo de coragem, abnegação e fé. Já o Mal é personificado por Lucídio, referência muito próxima a uma das mais conhecidas denominações do Demônio, o Príncipe Lúcifer. Também há uma identificação óbvia com a palavra “suicídio”, fato ratificado pela atitude dos integrantes do Clube do Picadinho quando insistem em continuar devorando seu prato preferido mesmo sabendo que tal atitude os levará à morte.

Além desses citados, há a metáfora das xifópagas lésbicas (personagens do livro de Daniel), uma espécie de intratexto no qual o narrador usa a história das gêmeas para retratar comportamentos sociais. A globalização que pode ser inicialmente identificada na representação das xifópagas lésbicas,

---

<sup>124</sup> O Clube dos Anjos, p. 25.

<sup>125</sup> O Clube dos Anjos, p. 32.

assume a forma do personagem Lucídio, que seduz através do pecado da gula a própria civilização ocidental cristã (representada simbolicamente pelos nomes bíblicos dos personagens do Clube do Picadinho) e os leva à morte, gradualmente, por suas escolhas individualistas, alienadas de qualquer visão mais engajada com os demais membros da sociedade organizada.

O número nove nos escritos homéricos tem um valor ritual. Representa a medida das gestações, as buscas proveitosas e simboliza o coroamento dos esforços, o término de uma criação. Sendo o último da série de Algarismos, o nove anuncia ao mesmo tempo um fim e um recomeço, isto é, uma transposição para um novo plano. Na apresentação, Daniel afirma ter conhecido Lucídio há nove meses. Já de saída podemos entender que os crimes foram premeditados por “nove meses”, ou seja, durante uma gestação. O que vai significar que sua vingança foi gestada com antecedência. O próprio cozinheiro representará na narrativa o recomeço, pois ele tem o mérito de devolver a tesão e a alegria pueril aos anjos. Mas também marcará o fim, porque eliminará os nove confrades por envenenamento.

Serão nove os personagens eliminados gradualmente após seus pecados de gula. O número nove também está presente na clássica **Divina Comédia**, de Dante: os lugares destinados aos pecadores descritos em cada livro (o inferno, o purgatório e o paraíso) são divididos em nove círculos cada, formando no total 27 (3 vezes 3 vezes 3) níveis.

Marcando este ritual cíclico, lembremos a primeira refeição preparada por Lucídio, uma omelete, alimento preparado à base de ovos. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant<sup>126</sup>, o ovo significa o renascimento, uma nova vida. Daniel foi a primeira, e talvez seja a última, vítima de Lucídio. E tudo começou (ironicamente) com um ovo e pode terminar com um carneiro,

---

<sup>126</sup> Usou-se como referencial bibliográfico o **Dicionário de símbolos** organizado por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant para análises referentes à presença de símbolos.

sugerindo uma clássica representação bíblica de auto-sacrifício do “carneiro/Daniel”.

Ainda dentro do mito do duplo, Verissimo elenca pratos ditos populares, tais como o “ovo frito” e a “omelete” num ambiente refinado no qual dez homens costumam saborear iguarias da cozinha francesa, sublinhando o firme propósito de instigar o leitor/cúmplice a “cair em tentação”, seja por meio do ovo, representando a literatura popular, por Verissimo, seja com o *gigot d’agneau*, representando a literatura clássica, por Shakespeare.

Ao final da narrativa, Samuel, principal alvo da vingança de Lucídio, afirma querer morrer desfrutando do antológico e nada refinado “picadinho de carne com farofa de ovo e banana frita”, mesmo que Lucídio afirme ser *cassoulet* o seu prato favorito. O que vem demonstrar o retorno de Samuel à sua origem no bar do Alberi e ao tempo em que todos os membros do clube eram jovens, ainda tinham sonhos e eram plenamente felizes.

A intertextualidade reforçada pela presença entre o popular e o canônico (Bíblia) é o cordeiro, que aparece como prato favorito de dois *gourmets*: Daniel e Ramos, personagens que também marcam a narrativa como figuras especulares opostas. Ramos é refinado, seguro de si, respeitado pelo grupo, um líder. Daniel é apenas um “gordo mimado” que não possui nenhum tipo de refinamento, seja literário ou gastronômico.

(...) Ramos nos ensinou que estávamos exercendo uma arte única, que a gastronomia era um prazer cultural como nenhum outro, pois nenhum outro trazia aquele desafio filosófico: a apreciação exigia a destruição do apreciado, veneração e deglutição se confundiam, nenhum outro ato se igualava a comer como exemplo de percepção sensorial de uma arte, qualquer arte, salvo, ele imaginava, passar a mão na bunda do Davi de Michelangelo.<sup>127</sup>

---

<sup>127</sup> O Clube dos Anjos, p. 18.

É clara a intensa ambigüidade moral dos personagens, cuja relação de amor e ódio, de amizade e traições está presente desde o início da narrativa. Todos têm uma outra faceta ou perfil do duplo. Agem ambos de forma paradoxal e acabam se deixando morrer, pois talvez esta seja a única saída em grande estilo que os aguarda. O principal símbolo desta dualidade são as gêmeas xifópagas lésbicas inventadas por Daniel. As gêmeas representam o duplo dentro de cada um dos personagens. E ao final da história uma delas se transforma em vampira, condenando a outra a uma eterna vigília. Portanto, podemos entender tal situação como uma alegoria do desejo de *ser* e *estar* que acompanha a alma humana desde os primórdios. Cada um dos membros do *Clube* possui uma dupla identidade. Comportam-se de uma maneira ou de outra conforme for mais conveniente. São seres egoístas que tentam, tal qual as gêmeas xifópagas, devorar, possuir o outro a fim de satisfazer o desejo de *ter*.

Durante muitos anos o Clube do Picadinho cuidou de seus membros e os protegeu das adversidades presentes na vida social:

(...) uma vez tínhamos sido obrigados a usar toda a nossa influência coletiva para livrar o Samuel da prisão porque a mulher que ele surrara dera queixa à polícia e tinha parentes importantes. Pedro tinha argumentado que devíamos deixá-lo ir preso, para aprender. (...) Vetamos a sugestão de um castigo exemplar para Samuel. O Clube do Picadinho cuidava dos seus. E não se tratava apenas de livrar o Samuel do processo. Tratava-se de testar o nosso poder na cidade.<sup>128</sup>

(...)

Em vinte e um anos, João só faltara às reuniões do Clube durante o tempo em que desaparecera para fugir de pessoas cujo dinheiro tinha perdido e que queriam matá-lo, no que só mostravam, segundo Samuel, uma chocante incompreensão do espírito capitalista. Samuel instruíra os credores a quebrar vários ossos do João, menos os que lhe permitiriam recuperar seu dinheiro, em vez de matá-lo. E chegava a oferecer uma lista dos ossos que João não precisaria para ganhar dinheiro e pagar a todos. Mas fora ele quem mais ajudara o João, inclusive escondendo-o dos credores furiosos em sua casa.<sup>129</sup>

(...)

---

<sup>128</sup> **O Clube dos Anjos**, p. 24.

<sup>129</sup> **O Clube dos Anjos**, p. 33.

Éramos todos merdas. Anos antes, correria o boato de que Paulo entregara antigos companheiros seus que estavam na clandestinidade ao DOPS. Nunca quisemos saber se era verdade. O Clube do Picadinho protegia os seus.<sup>130</sup>

Com o passar do tempo, entretanto, Daniel e os amigos vão começar a perder o poder financeiro que lhes permitia uma vida de ostentação e ócio, decadência demonstrada pela própria aparência dos ex-anjos, e principalmente, pela impotência sexual, no dramático auto-retrato feito pelo narrador:

Samuel conservava o apetite de sua juventude mas ficara mais magro com o tempo. Suas olheiras e os dentes malcuidados lhe davam um aspecto de decadência que ele fazia questão de ostentar, como que nos forçando a encarar, nele, nossa própria realidade. O corpo de Samuel estava vergado pelo fracasso, seu rosto estava sulcado por todas as promessas descumpridas. (...) Samuel já me confessara que ficara impotente, que nem bater em mulher o excitava mais. E também ostentava a sua impotência como uma condenação de tudo que tínhamos deixado escapar em vinte anos. “Foi por vocês, seus crápulas. Meu pau flácido é o Cristo deste grupo, desfalecido na cruz. Ele broxou por vocês!”<sup>131</sup>

Ainda salientando a questão da escolha dos nomes dos personagens, temos o Sr. Spector, que sugere “sombra”, ou seja, o lado oposto, contrário à luz. Em Platão existe o mito da caverna e a alusão ao mundo das sombras que é um mundo de representação da realidade. Segundo Chevalier e Gheerbrandt, algumas tribos indígenas do norte do Canadá acreditam que a sombra permanece nas proximidades dos túmulos e é responsável pela comunicação entre vivos e mortos.

O próprio título do romance oferece um símbolo sacro importantíssimo, os anjos. Eles são símbolo de ordem espiritual. Para alguns cristãos, os anjos são crianças que morreram muito cedo e que se mantêm puras, intactas, sem pecados e maldades. No livro percebemos claramente o lado infantil desses anjos, mas a parte “pura, intacta, e sem maldade” está ausente.

---

<sup>130</sup> O Clube dos Anjos, p. 36.

<sup>131</sup> O Clube dos Anjos, p. 24.

No último capítulo há a menção a uma “tempestade shakespeariana” na noite do confronto final (e letal) entre os *Wanton boys* de Ramos: Lucídio e Samuel. A tempestade é um símbolo teofânico que manifesta a onipotência de Deus e também a sua ira. No romance ela pode ser entendida como um castigo àqueles que compactuaram com o Mal.

A marcação do duplo no romance é constante e marca o discurso polifônico adotado pelo narrador. Todavia, além da marcação do duplo temos também a presença de outros símbolos importantes. O personagem Ramos, na verdade, é o primeiro a morrer. Ele é uma vítima da Aids, a doença finissecular mais temida. Por ser transmitida através do sêmem ou do sangue, muitos religiosos a associam com o pecado e a vêem como uma força punitiva. Ramos, o sacerdote, é punido com o vírus, pois além de ser homossexual ele cometeu outro “pecado” ainda maior: foi dele a iniciativa profana de reunir, organizar e incentivar o Clube do Picadinho, vulgo Clube dos *Anjos*.

E, finalmente, temos a imagem do cordeiro, presente na primeira e na última refeição preparada por um dos *Wanton boys*. Na primeira, Ramos é envenenado por Samuel com o molho de menta que acompanhava o cordeiro assado, e na última, Lucídio prepara o *gigot d’agneau* para o narrador. O cordeiro encarna o triunfo da renovação, a vitória, sempre a renovar-se vencendo a morte. É exatamente essa função arquetípica que transforma o cordeiro num símbolo daquele que se tem que sacrificar para assegurar a salvação de si e dos outros. Portanto, Daniel e Ramos são os que se sacrificam e vencem a morte para salvar seus confrades.

O Clube do Picadinho metaforiza-se em um grande palco no qual estão presentes vários agentes sociais. Ao utilizar um protagonista-narrador que usa várias técnicas narrativas, que vão desde o fluxo de consciência até a metalinguagem, Verissimo favorece a construção de um texto que dialoga com a sociedade contemporânea, explorando suas neuroses, suas culpas e pecados e

também a possibilidade de, ironicamente, poder escolher as próprias armadilhas com o intuito de definir a própria morte em um mundo que *tudo* está à venda e no qual, conforme afirma o sociólogo Daniel Bell, “quanto mais inveja uma pessoa desperta, mais bem-sucedida ela é”. A seguir analisaremos a ocorrência da narrativa romanesca verissiana nas instâncias denominadas pós-modernas.

### 3 – A gula verissiana na pós-modernidade

*Não há uma literatura nem talvez um escritor do qual se possa dizer que a história se encerra nos limites de seu país de origem.*

Joseph Texte

Linda Hutcheon, em **Poética do pós-modernismo**<sup>132</sup>, defende que para entendermos a escrita pós-moderna é imperioso realizar o entrecruzamento entre o fenômeno social da pós-modernidade, o riso e a ironia dentro do (novo) contexto discursivo. Para ela, a “poética” do Pós-Moderno é composta por conceitos flexíveis que, ao mesmo tempo, propõem e absorvem a cultura pós-moderna e também os discursos *sobre, para e dela* mesma. No campo da ficção, o pós-moderno constitui-se a partir da metaficção de cunho historiográfico, a qual, ressalta a pesquisadora, não deve ser vista como mais uma versão do romance histórico, uma vez que “no pós-moderno não existe dialética: a auto-reflexão se mantém distinta daquilo que tradicionalmente se aceita como seu oposto – o contexto histórico-político no qual se encaixa”.

Segundo Hutcheon, o romance pós-moderno prefere a problematização à demolição proposta nas narrativas modernistas. A ideologia pós-moderna sustenta que todas as práticas culturais são portadoras de um subtexto ideológico que fixa as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido. E no campo artístico há a exposição das contradições entre auto-referência e sua fundamentação histórica. Entretanto, devemos ficar atentos, pois as contradições nem sempre estarão visíveis:

Na teoria, seja ela pós-estruturalista (...), marxista, feminista ou neo-historicista, as contradições nem sempre estão visíveis, mas costumam estar implícitas – como ocorre na autoridade antiautorizadora de Barthes ou na mestre-narrativização de Lyotard para nossa suspeita em relação às narrativas mestras. Foram esses paradoxos, creio, que conduziram à

---

<sup>132</sup> HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ambidestria política do Pós-Modernismo em geral, pois ele foi celebrado e depreciado pelos dois extremos do espectro político. Entretanto, caso se ignore metade da contradição, fica muito fácil considerar o Pós-Modernismo como neoconservadoramente nostálgico/reacionário ou radicalmente demolidor/revolucionário. Eu afirmaria que precisamos tomar cuidado com essa afirmação da complexidade total dos paradoxos pós-modernistas.<sup>133</sup>

A cultura pós-moderna questiona a partir de “dentro”, ou seja, usa ao extremo as convenções discursivas e não se omite de discutir no campo político o sistema capitalista e no campo ideológico o humanismo liberal. Considerando a capacidade de polemizar e de recriar, a ironia adquire um importante papel na escrita das narrativas pós-modernas. Para a pesquisadora,

o Pós-Modernismo é um empreendimento fundamentalmente contraditório ao mesmo tempo, suas formas de arte (e sua teoria) usam e abusam, estabelecem e depois desestabilizam a convenção de maneira paródica, apontando autoconscientemente para os próprios paradoxos e o caráter provisório que a elas são inerentes, e, é claro, para sua reinterpretação crítica ou irônica em relação à arte do passado. Ao contestar implicitamente, dessa maneira, conceitos como a originalidade estética e o fechamento do texto, a arte pós-modernista apresenta um novo modelo para demarcação da fronteira entre a arte e o mundo, um modelo que atua a partir de uma posição que está dentro de ambos e, apesar disso, não está inteiramente dentro de nenhum dos dois, um modelo que está profundamente comprometido com aquilo a que tenta descrever, e apesar disso ainda é capaz de criticá-lo.<sup>134</sup>

No romance **O Clube dos Anjos** detecta-se esta missão pós-moderna de recriar e criticar. O texto verissiano dialoga com o passado via Shakespeare e texto bíblico, criticando-os por meio de uma narrativa de caráter irônico que mescla o discurso literário com a crítica metalinguística. No campo das contradições, assinala-se a coexistência do gênero dramático com o gênero policial, do texto profano sobreposto ao sagrado.

Também a temática escolhida por Verissimo pode ser considerada contraditória, pois o autor faz a aproximação entre prazer e morte, entre desejo e

---

<sup>133</sup> HUTCHEON, op. cit., p.15.

<sup>134</sup> HUTCHEON, op. cit., p. 43.

pecado, entre a autopunição e o regalo da alma. No campo político, percebemos a crítica implícita ao modelo capitalista e à globalização cultural que quer padronizar tudo e todos. Os membros do Clube dos Anjos não agem de forma padrão e todos, sem exceção, vão optar pelo profano, pelo pecado e pela satisfação dos desejos.

Para Hutcheon, ocorre na arte ficcional pós-moderna a multiplicação de narradores, o que torna difícil a localização destes, que passam a ser conscientemente provisórios e limitados, em vários momentos enfraquecem sua própria onisciência aparente. Esse questionamento do indivíduo unificado e coerente liga-se a uma discussão mais geral em relação a qualquer sistema totalizante ou homogeneizante. O provisório e o heterogêneo contaminam todas as tentativas organizadas que visam a unificar a coerência (formal ou temática). Porém, mais uma vez a continuidade e o fechamento históricos e narrativos são contestados a partir de dentro.

Ao analisar as relações entre a intertextualidade, a paródia e os discursos da história, Hutcheon chama a atenção para o fato de a ficção pós-moderna ter procurado abrir-se para a história. Ela aponta a existência de um retorno à idéia de uma “propriedade” discursiva comum na inclusão de textos históricos e literários dentro da ficção, mas esse retorno é problematizado por asseverações confessadamente metaficcionalis acerca da história e da literatura como elaborações humanas. A paródia intertextual traz o sentimento da presença do passado, todavia de um passado que só é possível reconhecer partindo de seus textos, de seus vestígios, sejam eles históricos ou literários.

Para Hutcheon, a paródia não é demolidora, outrossim vale-se da consagração do passado para questionar o presente, uma vez que obriga o leitor a ampliar seu campo cultural.

Talvez isso queira dizer que o facto de hoje em dia se verificar uma viragem para a paródia reflecta aquilo que os teóricos europeus vêem como

uma crise em toda a noção do sujeito como fonte coerente e constante de significação. O facto de a paródia se virar abertamente para outras formas de arte contesta implicitamente a singularidade romântica e obriga, conseqüentemente, a uma reavaliação do processo de produção textual.<sup>135</sup>

Luis Fernando Verissimo utiliza-se de vários argumentos narrativos para compor o romance **O Clube dos Anjos**, o qual pode ser considerado um exemplo de narrativa pós-moderna, pois está adequado aos critérios salientados por Linda Hutcheon, principalmente quando esta afirma que no texto paródico atual é necessário uma combinação peculiar que mescla sofisticação e provincianismo.

O pós-moderno costuma nos intrigar, pois suscita questões acerca dos conceitos tradicionais sobre a arte e suas funções e relações estabelecidas com a sociedade. Atualmente, nossas antigas certezas estão sendo subvertidas, contestadas, ultrapassadas e estamos convivendo em um espaço caracterizado pela profusão de fragmentos e incertezas, nas quais se inserem perfeitamente o texto pós-modernista, irônico e humorístico de Luis Fernando Verissimo. Trataremos a seguir sobre qual é o espaço ocupado pelo autor no âmbito da literatura brasileira.

---

<sup>135</sup> HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1989. p.15-16.

## 4 – O espaço de LFV no cânone literário brasileiro

*Uma geração vai, e outra geração vem; porém a terra para sempre permanece. E nasce o sol, e põe-se o sol, e volta ao seu lugar donde nasceu. O vento vai para o sul, e faz o seu giro para o norte; continuamente vai girando o vento, e volta fazendo seus circuitos.*

Eclesiastes – I: 4-6

Segundo o pesquisador Wendell V. Harris, o primeiro passo para entender a palavra cânone consiste em resgatar seu significado. O núcleo semântico mais conhecido da palavra de origem grega (*kanon*) é “regra”, “medida”, e também por consequência, “correto”, “autorizado”. Em 1768, o historiador David Ruhnken utilizou pela primeira vez essa expressão para estabelecer uma lista de autores. Desde então o termo é usado de forma arbitrária pelos historiadores literários com o intuito de estabelecer uma ordem, uma hierarquia, um sistema que organize e elenque as manifestações literárias em uma lista oficial.

No Brasil, a história da literatura brasileira começa a ser escrita e difundida concomitantemente à implantação do Romantismo, cujo caráter nacionalizante e legitimador estabelece estreita relação com o aparecimento da historiografia nacional. Entretanto, é na década de 1970 que os escritos historiográficos se proliferam e se preocupam não somente em escrever histórias da literatura, mas sobretudo em criar novas histórias.

Publicada em 1970, a **História concisa da literatura brasileira**, de Alfredo Bosi, é um dos mais conhecidos livros de consulta para estudantes e professores que trabalham com a literatura brasileira. O autor opta por iniciar seu texto pelos textos de estrangeiros, os chamados textos de informação. Tal opção se justifica, uma vez que é notória a inter-relação estabelecida entre literatura e

história social. Podemos acertadamente relacionar tais evidências às relevantes contribuições de Siegfried J. Schmidt, que afirma:

Creio que os historiadores de literatura, em sua maior parte, estão implicitamente convencidos de que devem interpretar textos literários, especialmente quando pretendem provar que os itens literários como “estilo”, “forma”, “conteúdo”, “material literário”, etc. são derivativos de situações sociais, repostas a questões sociais ou coisa parecida.<sup>136</sup>

Sobre os anos 70 e 90, Bosi salienta que há um divisor de águas entre o “período de ouro” e a contemporaneidade, quer seja a ditadura militar durante os anos de 1964-1974. Nesse período surge o que se denomina literatura engajada, em que alguns escritores farão uma descrição mimética, fotográfica, numa prosa documental, que perde no caráter estético, mas serve como importante documento para as gerações futuras. Apesar das constantes revisões para as reedições do livro, o autor não faz nenhuma referência ao escritor Luis Fernando Verissimo.

Outro historiador literário muito pesquisado e difundido na Academia é Afrânio Coutinho. Em **A literatura no Brasil**, o autor afirma:

E, assim como a contística, também a crônica jornalística, gênero bastante corrente e de grande popularidade no país, continuou gerando frutos preciosos em autores como Fernando Sabino, Luiz Fernando Verissimo e Artur da Távola, sem falar no mestre Carlos Drummond de Andrade, que atravessa quase toda essa década até sua morte, em 1987, presenteando três vezes por semana o leitor do *Jornal do Brasil* com suas crônicas de sabor inigualável.<sup>137</sup>

Um dos primeiros aspectos que nos chamam a atenção é o descomprometimento do autor para com o texto verissiano, pois este é colocado junto dos cronistas e não há nenhum registro acerca de sua produção contística e romanesca. Cabe ressaltar que o romance **O jardim do diabo** (1987), de LFV, fora publicado dez anos antes desta obra. Também há um descuido por parte de

---

<sup>136</sup> SCHMIDT, Sigfried J. Sobre a escrita de histórias da literatura. In: OLINTO, Heidrum Krieger (org.). **Histórias da literatura**: as novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996. p. 112.

<sup>137</sup> COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. São Paulo: Global, 1997. v. 6. p. 240.

Coutinho em relação ao nome do autor, que está grafado de forma incorreta (Luis com “z” e o acento em Ver(i)ssimo).

Entre os historiadores literários contemporâneos, destacam-se os estudos realizados pela professora Regina Zilberman, principalmente no que tange aos escritores gaúchos. Todavia, em **A literatura no Rio Grande do Sul**, a autora opta por abordar prosa de ficção e poesia, motivo pelo qual não citará o nome de Luis Fernando Verissimo, também tratado por ela como cronista.

A autora porém ressalta que uma parte muito significativa dos humoristas gaúchos militaram e militam em jornais de circulação regional e nacional, caso do autor estudado por nós, Luis Fernando Verissimo. Talvez essa seja a explicação para o descaso frente ao nome do escritor, uma vez que a Academia considera a crônica um gênero “menor”.

Luis Fernando Verissimo, como já foi dito no início desta dissertação, atua como cronista, humorista, desenhista, ilustrador, poeta e romancista. Sua bibliografia<sup>138</sup> compõe-se de: quatro romances, 52 livros de contos e crônicas, um livro de poesia, três livros infanto-juvenis, 16 livros de histórias em quadrinhos e participação em 35 coletâneas sobre autores brasileiros, incluindo **Os cem melhores contos brasileiros do século**, de Ítalo Moriconi. No exterior, LfV já participa de cinco coletâneas, seus romances foram traduzidos para oito línguas, possui duas antologias, um livro em quadrinhos e cinco livros de crônicas e contos. Todavia, os críticos e historiadores literários parecem não perceber a importância do texto verissiano, o qual longe de ser uma forma “menor” de literatura, mostra-se como um texto “ex-cêntrico”<sup>139</sup>, marginalizado, que busca seu espaço na sociedade atual apesar de construir seu discurso narrativo baseado no passado tanto ideológico quanto histórico.

---

<sup>138</sup> A bibliografia de Luis Fernando Verissimo está anexada ao final deste trabalho.

<sup>139</sup> Nos estudos de Linda Hutcheon, a idéia de centro é destituída de seu valor absoluto e o que passa a aparecer nos discursos é o “ex-cêntrico”, o “marginal”, os quais podem ser entendidos como referentes a raça, gênero, classe, orientação sexual ou etnia.

Apesar de serem obras respeitáveis e de comprovado valor acadêmico, as histórias da Literatura Brasileira estão deficitárias cronologicamente, pois não há registros relevantes acerca dos autores que estão produzindo literatura atualmente. Nossos historiadores literários privilegiam o passado e não se preocupam em analisar o presente, comprometendo o caráter crítico não só da geração atual, também das vindouras, uma vez que o apego excessivo ao passado fecha as cortinas e dificulta o contato com as vanguardas.

## Considerações finais

No romance **O Clube dos Anjos**, Luis Fernando Verissimo trata de um tema universal: a gastronomia. A palavra é antiga; em 1623 já se encontra uma primeira ocorrência, embora a popularização de seu uso seja recente e a noção só tenha tomado consistência e se efetivado com a constituição da ciência que lhe corresponde. Brillat-Savarin (1755-1826), que marcou a história da gastronomia com a publicação do seu livro **A fisiologia do gosto**, publicado em Paris em 1826 e traduzido para o português, em sua obra **Méditations de gastronomie transcendente** diz que foi necessário atingir o progresso registrado até então em matéria de cozinha e de arte alimentar para que se pudesse agrupar esse saber em um único verbete chamado **gastronomia**.

Que motivos obscuros levaram o juiz francês a escrever sobre comida na atribulada época napoleônica? A resposta é simples e pode ser resumida em uma frase de sua autoria: "A descoberta de um novo manjar causa mais felicidade ao gênero humano que a descoberta de uma estrela". Exagero ou não, foi essa obsessão por comida que fez com que o autor, um clássico na história da gastronomia, se afogasse em livros de diversas áreas em busca da explicação ideal e científica para a cultura da mesa (local que se diferencia de todos os demais, segundo afirma, por não permitir que ninguém se entedie por passar uma hora sentado).

Apesar de fazer parte do nosso cotidiano e receber a atenção de alguns renomados escritores, a nova ciência ainda não tem seu merecido reconhecimento junto às instâncias legitimadoras da literatura acadêmico-científica, nem goza dos auspícios do sério. Os autores e os críticos costumam preferir temas tais como a guerra, a violência, a morte, o sexo, o amor, mas quase nunca a comida que alimenta seu corpo durante toda a vida. Luis Fernando Verissimo trata não apenas do aspecto puramente alimentar em seu romance **O**

**Clube dos Anjos**, mas salienta, sobretudo, que a mesa, na sociedade contemporânea, continua a ser um acontecimento social, que auxilia a aproximação e a confraternização entre iguais e a exclusão dos diferentes.

A importância e a questão da gastronomia estão presentes em praticamente todas as culturas humanas. É uma questão estética e filosófica, uma vez que a cozinha está relacionada às belas-artes e às práticas culturais de uma civilização e de uma época. É bem verdade que o cozinheiro cria obras evanescentes, submissas ao tempo, destinadas ao desaparecimento, à ingestão, depois à digestão e por fim à anulação – ou pior. Artista que esculpe, entretanto, o cozinheiro faz surgir de uma matéria informe uma forma, que pode ser sublime; a exemplo do trabalho do escritor, ele lhe dá consistência, aparência, carrega-a de paixão; confia-lhe a tarefa de produzir emoções, cujos vestígios permanecem na memória. Evidentemente, quanto ao cozinheiro, ele trabalha com a mesma frustração de um Sísifo, condenado a fazer e refazer o que desaparece sem cessar e vai assim revelando a verdade metafísica do mundo. Sua arte efêmera dura hoje nos vestígios fotográficos ou fílmicos. Artista, o cozinheiro esculpe o tempo e submete-se à tirania de Cronos, debatendo-se quotidianamente contra a morte em suas manifestações formais. A morte pode ser vista em **O Clube dos Anjos** como a continuação da vida sob outros aspectos; ela ronda aqueles que jubilam em banquetes e refeições, faz seu trabalho logo depois da ingesta, logo depois da fome ou da sede.

De acordo com Roy Strong, em seu livro já referenciado, intitulado **Banquete**, a mais famosa descrição de um banquete aparece em **Satyricon**, de Petronio, cuja escritura remonta ao século I. Desde o início das civilizações greco-romanas, o ato de comer em conjunto transformou uma função orgânica, necessária, em uma atividade de valor social. O convívio à mesa é tido pelos povos da Antigüidade Clássica como uma forma de distinção entre os homens civilizados e os bárbaros. Os banquetes também estavam vinculados à intensa crença religiosa tanto na cultura grega quanto na romana. Todavia, em nenhum

dos casos a religião tentou controlar quando, quanto e o que as pessoas comiam. A regulamentação da alimentação está vinculada ao cristianismo, quando, no século V, o ato de comer passou a ser visto como uma forma de tentação que levava o homem ao pecado da gula. Com a intenção de afastar o homem do pecado é que o ato de jejuar sistematizou-se em toda a Igreja Católica Ocidental.

O romance **O Clube dos Anjos**, não promove nenhum tipo de jejum: ao contrário, a fome do leitor é saciada pelo texto, o alimento. Ele é convidado a brincar com as palavras e símbolos presentes na narrativa de Luis Fernando, tornando-se cúmplice do jogo lingüístico que o escritor propõe. O “astrônomo” – aquele que estuda o universo, o movimento dos planetas está no interior da palavra “gastronomia” – ato de apreciar a boa comida; a sobra da letra “g”, inicial de “gula” ou de “globalização”, aponta para uma recorrência universal, pois em qualquer lugar do planeta os homens manifestam algum tipo de gula, quer seja por palavras, quer seja por atitudes, escolhas, desejos, simples sentimentos nobres ou rudimentares.

Além disso, o uso da linguagem, arte bem executada por Luis Fernando Verissimo na escolha de suas estruturas narrativas para contar as peripécias dos dez homens que se entregam a essa afinidade, “a fome em bando – sem temer a morte”, revela que a presença da intertextualidade e da paródia é construída por meio da exploração dos signos culinários e lingüísticos que o clube em suas apoteoses gustativas convoca. A romanesca verissiana é marcada ainda por essa polifonia, que favorece a construção do seu discurso, caracterizado por uma multiplicação de vozes e jogos semânticos oferecidos pela linguagem e pelos signos em rotação. Há uma constante “brincadeira” na escolha dos nomes dos personagens; aparecem trocadilhos e aproximações contextuais que visam ao cômico pelo uso da ironia e do humor. Não obstante a complexidade interpretativa das manifestações com que a ironia se revela, e também a expansão que o termo possa ter adquirido ao longo de seu uso em **O Clube dos Anjos**, “ironicamente”, segundo Linda Hutcheon, se quer “chamar a coisa por um nome só: ironia”. Ainda

assim, atrevo-me a investigar de que forma a chamada linguagem da modernidade é operada na obra, tendo como base o diagrama que Hutcheon elaborou para resenhar as funções da ironia e suas cargas afetivas, segundo os críticos, ao longo dos anos.

No decorrer deste trabalho que elege a romanesca de LFV, procuramos demonstrar ainda que ela contém elementos que legitimam sua posição em lugar de maior destaque. Isso porque, ao aproximarmos sua narrativa de teorias de valor acadêmico reconhecido – abordagens diferentes mas complementares – concebidas por importantes teóricos no âmbito da literatura ocidental, fica explicitada a viabilidade de proceder a relações entre elas e o seu texto: Todorov, Jozef, Poe, Boileau & Narcejac, Bakhtin, Hutcheon, Miltz da Costa, Brunel, Chevalier & Gheerbrant, Zilberman, entre outros, são solicitados para sustentar e reforçar a qualidade da composição ficcional, em operação que almejo tenha sido bem sucedida.

Entendo, entretanto, que cada um dos capítulos referentes à narrativa verissiana poderá ser explorado em outros trabalhos acadêmicos de maior fôlego. Espero que um maior número de pesquisadores escolham a narrativa desse autor como objeto de estudo e possam, por meio de pesquisa, análise e apoio da crítica especializada, contribuir para a fortuna crítica do autor, atribuindo-lhe um novo e mais valorizado lugar no cânone da Literatura Brasileira.

## Referências

### Fontes primárias

VERISSIMO, Luis Fernando. **O Clube dos Anjos**. São Paulo: Objetiva, 1998.

### Fontes secundárias

ASSIS, Machado de. **Crônicas**. Rio de Janeiro: M. W. Jackson, 1947. v. 1.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BENTANCUR, Paulo (org.) **Grandes personagens da literatura gaúcha**. Porto Alegre: Plural Comunicação, 2003.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BOILEAU-NARCEJAC. **O romance policial**. São Paulo: Ática, 1991.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 40. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro, José Olympio: 1997.

CARVALHAL, Tânia. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 1986.

\_\_\_\_\_. **O próprio e o alheio**. São Leopoldo: Ed. da UNISINOS, 2003.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

COSTA, Helena da Silva. **Jornalismo humorístico**: o filho rebelde da imprensa. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 1992.

COSTA, Leocádia Rios Pinto. **A comédia da vida privada**: uma produção na TV brasileira. Porto Alegre: Ed. da PUC-RS, 1997.

COSTA, Lúcia Militz da. **Textos críticos**: analisando a literatura. Santa Maria: Pallotti/UNICRUZ, 2003.

\_\_\_\_\_. (org.). **L. F. Verissimo, J. Saramago e G. G. Márquez**: a paródia na ficção contemporânea. Cruz Alta: Pallotti /UNICRUZ, 2004.

COSTA, Maria de Fátima Pinheiro. **Refazendo leituras**: de Verissimo a Charolles, uma questão de coerência. Rio de Janeiro: UERJ, 2000.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

\_\_\_\_\_. (org.). **A literatura no Brasil**. 4. ed. São Paulo: Global, 1997. v. 6.

DIMAS, Antônio. **Espaço e romance**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994.

ECO, Humberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2002.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Os crimes do texto**: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

GOTLIB, Nádya Battela. **Teoria do conto**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2002.

HARRIS, Wendell V. La canonicidad. In: SULLÁ, Enric (org.). **El canon literario**. Madrid: Arco, 1998.

- HELENA, Lúcia. **Uma literatura antropofágica**. Fortaleza: Ed. da UFC, 1983.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2000.
- JOZEF, Bella. **A máscara e o enigma**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2002.
- LIMA, Rogério. **O dado e o óbvio: o sentido do romance na pós-modernidade**. Brasília: EDU/ Universa, 1998.
- MACHADO, Ana Maria. Bom de ouvido. In: VERISSIMO, Luis Fernando. **Comédias para se ler na escola**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- MARCELINO, Luís Augusto. **Verissimo e os chimpanzés efêmeros**. São Paulo: Beca, 2002.
- MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Ed. da Unesp, 2003.
- MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990. v. 1: Neurose.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986. v. 2: Necrose.
- NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**. São Paulo: Edusp, 2000.
- POE, Edgar Allan. **Contos escolhidos**. Rio de Janeiro: Globo, 1985.
- ROSA, Guimarães et al. **Os sete pecados capitais**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia.** 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.

SANTIAGO, Silvano. **O cosmopolitismo do pobre.** Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2004.

SANTOS, Pedro Brum. **Teorias do romance:** relações entre ficção e história. Santa Maria: Ed. da UFSM, 1996.

SCHMIDT, Sigfried J. Sobre a escrita de histórias da literatura. In: OLINTO, Heidrum Krieger (org.). **Histórias da literatura:** as novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996.

SODRÉ, Muniz. **Best-seller:** a literatura de mercado. São Paulo: Ática, 1985.

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Teoria da literatura.** 6. ed. São Paulo: Ática, 1997.

STEINGARTEN, Jeffrey. **O homem que comeu de tudo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STRONG, Roy. **Banquete:** uma história ilustrada da culinária, dos costumes e da fartura à mesa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas.** Rio de Janeiro: Perspectiva, 1970.

VERÍSSIMO, José. **O que é literatura? E outros escritos.** São Paulo: Landy, 2001.

VERISSIMO, Luis Fernando. **O jardim do Diabo.** Porto Alegre: L & PM, 1987.

\_\_\_\_\_. **Borges e os orangotangos eternos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. **O opositor.** São Paulo: Objetiva, 2004.

\_\_\_\_\_. **A mesa voadora.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

\_\_\_\_\_. **Banquete com os deuses**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

\_\_\_\_\_. **Histórias brasileiras de verão**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

\_\_\_\_\_. **Aquele estranho dia que nunca chega**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

\_\_\_\_\_. **Comédias da vida privada**. 10. ed. Porto Alegre: L & PM, 1994.

VERISSIMO, Luis Fernando; Fonseca, Joaquim da. **Traçando Porto Alegre**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998.

WELLECK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. Lisboa: Europa-América, 1962.

ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. **O berço do cânone**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

ZILBERMAN, Regina. **Literatura gaúcha**: temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: L&PM, 1985.

\_\_\_\_\_. **A literatura no Rio Grande do Sul**. 4. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

\_\_\_\_\_. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. **Do mito ao romance**: tipologia da ficção brasileira contemporânea. Caxias do Sul: UCS; Porto Alegre: EST São Lourenço de Brindes, 1977.

## **Outras referências utilizadas**

REVISTAS:

**APLAUSO**, Ano 1, n.12, 1999.

**CULT**, dezembro de 1999.

\_\_\_\_\_. Abril de 2001.

**MANCHETE**, 16 de junho de 1982.

**VEJA**, 12 de março de 2003.

JORNAIS:

**ESTADO DE SÃO PAULO**, 12 de novembro de 1998.

**ZERO HORA**, 19 de julho de 1980.

\_\_\_\_\_. 12 de novembro de 1998.

\_\_\_\_\_. 27 de agosto de 1999.

\_\_\_\_\_. 17 de junho de 2002.

\_\_\_\_\_. 15 de setembro de 2002.

\_\_\_\_\_. 04 de setembro de 2004.

\_\_\_\_\_. 18 de setembro de 2004.

\_\_\_\_\_. 1º de agosto de 2005.

SÍTIOS da INTERNET:

[www.seleções.com.br/revista\\_celebridades\\_verissimo.htm](http://www.seleções.com.br/revista_celebridades_verissimo.htm)

Acessado em 12/08/2004.

[www.sarcastico.com.br/entrevista\\_verissimo.htm](http://www.sarcastico.com.br/entrevista_verissimo.htm)

Acessado em 28/12/2004.

[http://portalliteral.terra.com.br/verissimo/biobiblio/sobreele/sobreele\\_livroseteses.shtml?biobiblio3](http://portalliteral.terra.com.br/verissimo/biobiblio/sobreele/sobreele_livroseteses.shtml?biobiblio3)

Acessado em 03/04/2004.

Acessado em 12/10/2004.

Acessado em 05/07/2005.

[www.observatorio.ultimosegundoig.com.br/artigos.asp?cod=303ENO004](http://www.observatorio.ultimosegundoig.com.br/artigos.asp?cod=303ENO004)

Acessado em 16/11/2004

<http://victorian.fortunecity.com/postmodern/135/dante.htm>

Acessado em 30/06/2005

[http://revistacult.uol.com.br/cult\\_86\\_verissimo.htm](http://revistacult.uol.com.br/cult_86_verissimo.htm)

Acessado em 23/07/2005

## APÊNDICE

Bibliografia de Luis Fernando Veríssimo

### Contos e crônicas:

**O popular.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

**A grande mulher nua.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

**Amor brasileiro.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

**A mesa voadora.** Porto Alegre: Globo, 1978.

**Ed Mort e outras histórias.** Porto Alegre: L&PM, 1979.

**Sexo na cabeça.** Porto Alegre: L&PM, 1980.

**O analista de Bagé.** Porto Alegre: L&PM, 1981.

**Outras do analista de Bagé.** Porto Alegre: L&PM, 1982.

**A velhinha de Taubaté.** Porto Alegre: L&PM, 1983.

**O rei do rock.** Porto Alegre: Globo, 1984.

**A mulher do Silva.** Porto Alegre: L&PM, 1984.

**O popular.** Porto Alegre: L&PM, 1984.

**A mãe do Freud.** Porto Alegre: L&PM, 1985.

**O marido do Dr. Pompeu.** Porto Alegre: L&PM, 1987.

**Amor brasileiro.** Porto Alegre: L&PM, 1987.

**Orgias.** Porto Alegre: L&PM, 1989.

**Peças íntimas.** Porto Alegre: L&PM, 1990.

**O suicida e o computador.** Porto Alegre: L&PM, 1992.

**A grande mulher nua.** Porto Alegre: L&PM, 1992.

**Comédias da vida privada – 101 crônicas escolhidas.** Porto Alegre: L&PM, 1994.

**Comédias da vida pública.** Porto Alegre: L&PM, 1995.

**Novas comédias da vida privada.** Porto Alegre: L&PM, 1996.

**A versão dos afogados. Novas comédias da vida pública.** Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.

**A mãe do Freud.** Porto Alegre: L&PM, 1997 (Coleção Pocket).

**O marido do Dr. Pompeu.** Porto Alegre: L&PM, 1997 (Coleção Pocket).

**Orgias.** Porto Alegre: L&PM, 1998 (Coleção Pocket).

**O suicida e o computador.** Porto Alegre: L&PM, 1998 (Coleção Pocket).

**Aquele estranho dia que nunca chega.** Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

**Histórias brasileiras de verão.** Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

**A eterna privação do zagueiro absoluto.** Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

**As mentiras que os homens contam.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

**A mesa voadora.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

**Comédias para se ler na escola.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

**Banquete com os deuses.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

**Sexo na cabeça.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

**O melhor das comédias da vida privada.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

**A Mancha – Coleção Vozes do Golpe.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

**Internacional – autobiografia de uma paixão.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.  
Coleção Camisa 13.

**Todas as histórias do Analista de Bagé.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

Co-autoria com: SCLIAR, Moacyr; GUIMARÃES, Josué. **Pega pra Kaputt!** Porto Alegre: L&PM, 2004.

Romances:

**O jardim do diabo.** Porto Alegre: L&PM, 1988.

**O Clube dos Anjos:** Gula. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999. Cole. Plenos Pecados.

**Borges e os orangotangos eternos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

**O opositor.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2004. Col. Cinco Dedos de Prosa.

Poesia:

**Poesia numa hora destas?!** Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

Contos e crônicas sobre cidades e países (co-autoria com ilustrações de Joaquim da Fonseca):

**Traçando Paris.** Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1992.

**Traçando Roma.** Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1993.

**América.** Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1994.

**Traçando Porto Alegre.** Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1994.

**Traçando New York.** Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1994.

**Traçando o Japão.** Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

**Traçando Madrid.** Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1997.

Infanto-juvenis:

**O santinho.** Porto Alegre: L&PM, 1991.

**O arteiro e o tempo.** Berlendis, 1994.

**Pof.** Projeto, 2000.

**O santinho.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

Quadrinhos:

**As Cobras.** Milha, 1975.

**As Cobras e outros bichos.** Porto Alegre: L&PM, 1977.

**As Cobras.** Porto Alegre: L&PM, 1979.

**As cobras 1, 2 e 3.** Codecri, 1979.

**O analista de Bagé.** Porto Alegre: L&PM, 1983.

**As Aventuras da Família Brasil.** Porto Alegre: L&PM, 1985.

**Ed Mort em “Procurando o Silva”.** Porto Alegre: L&PM, 1985.

**Ed Mort em “Disneyworld Blues”.** Porto Alegre: L&PM, 1987.

**As cobras 1, 2 e 3.** São Paulo: Salamandra, 1987.

**Ed Mort em “Com a mão no milhão”.** Porto Alegre: L&PM, 1988.

**Ed Mort em “O seqüestro do zagueiro central”.** Porto Alegre: L&PM, 1989.

**Ed Mort em “Conexão nazista”.** Porto Alegre: L&PM, 1989.

**As Cobras em “Se Deus existe que eu seja atingido por um raio”.** Porto Alegre: L&PM, 1993.

Co-autoria com: SCLIAR, Moacyr; GUIMARÃES, Josué. **Pega pra Kaputt!** Porto Alegre: L&PM, 1978.

**Aventuras da Família Brasil.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

Antologias:

**O gigolô das palavras.** Porto Alegre: L&PM, 1982.

**Zoeira.** Porto Alegre: L&PM, 1987 (Col. Jovem), 1987.

**Pai não entende nada.** Porto Alegre: L&PM, 1991 (Col. Jovem).

**Para gostar de ler. V. 14 – O nariz e outras crônicas.** São Paulo: Ática, 1994.

**Comédias da vida privada.** Edição especial para escolas, Porto Alegre: L&PM, 1996.

**Ed Mort – Todas as histórias.** Porto Alegre: L&PM, 1997 (Col. Pocket).

**As noivas do Grajaú.** Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.

**Para gostar de ler. Júnior – Festa de criança.** São Paulo: Ática, 2000.

**Arte para criança.** Berlendis & Vertecchi, 2003. v. 2.

Participação em coletâneas:

In: **QI 14.** Porto Alegre: Garatuja, 1975.

In: **Antologia brasileira do humor.** Porto Alegre: L&PM, 1976.

Humor de Sete cabeças. In: **Charges e Cartuns.** Porto Alegre: Sulbrasileiro Seguros Gerais, 1978.

Condomínio. **Revista Oitenta**, n. 2. Porto Alegre: L&PM, 1980.

Toda verdade sobre Brigitte D'Anjou. **Revista Oitenta**, n. 3. Porto Alegre: L&PM, 1980.

Confuso; Comunicação; Emergência; Futebol de rua; Matemática. In: **Crônicas**. São Paulo: Ática, 1981. Coleção para gostar de ler, v. 7.

Temporal na Duque. **Revista Oitenta**, n. 5. Porto Alegre: L&PM, 1981.

Memórias. **Revista Oitenta**, n. 6. Porto Alegre: L&PM, 1982.

In: **O novo conto brasileiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Tronco. In: **Rodízio de contos**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.

Amores. In: **Crônicas de amor**. Ceres, 1989.

À beira do tapete, à beira do espaço. In: NARDI FILHO, Hélio (org.). **Sombras e luzes**: um olhar sobre o século. Porto Alegre: L&PM, 1989.

Lixo. In: **A palavra é humor**. São Paulo: Scipione, 1990.

In: **Ler faz a cabeça, volumes 1, 2 e 3**. Pedagógica e Universitária, 1990.

Negociações. In: AMÂNCIO, Moacir (org.). **Cronistas do Estadão**. O Estado de São Paulo, 1991.

A cidade que não está no mapa. In: **Nós, os gaúchos**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1992.

Atitude suspeita; O casamento. In: **Histórias divertidas**. São Paulo: Ática, 1993. Coleção para gostar de ler, v. 1.

In: **Separatismo – Corta essa! (Cartuns)**. Porto Alegre: L&PM, 1993

A mal entendida; A Compulsão; Soluções. In: FARACO, Sérgio (org.). **A cidade de perfil**. Centro Cultural Porto Alegre, 1994.

Casados X Solteiros. In: **Amigos secretos**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1994.

In: **E o Bento levou** (charges). Porto Alegre: Mercado Aberto, 1995.

As noivas do Grajaú. In: **Passeios pela Zona Norte**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Gama Filho, 1995.

Vitória carioca. In: **O Rio de Janeiro continua lindo**. Rio de Janeiro: Memória Viva, 1995.

White Christmas. In: **Contos para um Natal brasileiro**. São Paulo: Relume Dumará, 1996.

A missão. In: FARACO, Sérgio (org.). **Contos brasileiros**. Porto Alegre: L&PM, 1996.

Igualdade. In: RODRIGUES, Carla (org.). **Democracia: cinco princípios e um fim**. São Paulo: Moderna, 1996 (Col. Polêmica).

Conversa de Velho. In: **Continente Sul / Sur**. Porto Alegre: IEL, 1996.

Bola de cristal. In: BERND, Zilá (org.). **Porto Alegre – Memória escrita**. Porto Alegre: Universidade Editorial, 1998.

Uma surpresa para Daphne. In: **Histórias de amor**. São Paulo: Ática, 1999. Coleção para gostar de ler, v. 22.

Conto de Verão nº 2 – Bandeira branca. In: MORICONI, Ítalo (org.). **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

O poder do nada. In: ROITMAN, Ari (org.). **Desafio ético**. Garamond, 2000.

O cinismo de (todos) nós. In: AGUIAR, Luiz Antonio (org.). **Para entender o Brasil**. Alegre, 2001.

Co-autoria com: SOARES, Jô; FERNANDES, Millôr. **O humor nos tempos de Collor**. Porto Alegre: L&PM, 1992.

Obras traduzidas para outras línguas e publicadas no exterior:

**Bits and pieces**. Tradução de Ana Beatriz Davi Borges Duarte. EUA: Riocell, 1976.

**Ed Mort alla ricerca di Rossi – Ed Mort em “Procurando o Silva”**. Milão: Glenat, 1989.

**Im garten des teufels – O jardim do diabo**. Tradução de Bernd Jost. Hamburgo: Rowohlt, 1990.

**El Analista de Bagé.** Tradução de Maria Esther Grillo. Buenos Aires: De la Flor, 1990.

**Falsísima antología de Verissimo.** Tradução e seleção de Sergio Jablon. Caracas: Angria, 1992.

**Kleine Lügen (Comédias da Vida Privada).** Tradução de Eva Maria Amberger e Denise Dornelles. Munique: Europa Verlag, 1999.

**The club of angels – Gula, O Clube dos Anjos.** Tradução de Margaret Jull Costa. Londres: Harvill Press, 2001.

**Der club der angels – Gula, O Clube dos Anjos.** Tradução de Bárbara Mesquita. Munique: Droemer, 2001.

**Et mourir de plaisir – Gula, O Clube dos Anjos.** Tradução de Geneviève Leibrich. Paris: Éditions de Seuil, 2001.

**El club de los angeles – Gula, O Clube dos Anjos.** Tradução de Juan Carlos Gentile Vitale. Barcelona: Plaza y Janés, 2001.

**O Clube dos Anjos.** Lisboa: Dom Quixote, 2001.

**As mentiras que os homens contam.** Lisboa: Dom Quixote, 2001.

**Comédias para se ler na escola.** Lisboa: Dom Quixote, 2002.

**Klub andela.** Sérvia: Narodna Knjiga Alfa, 2002.

**Borges e os orangotangos eternos.** Lisboa: ASA, 2002.

**Il club degli angeli – Gula, O Clube dos Anjos.** Tradução de Orietta Mori. Milão: Ponte Alle Grazie, 2002.

**The club of angels – Gula, O Clube dos Anjos.** Tradução de Margaret Jull Costa. Nova York: New Directions, 2002.

**Mesa voadora.** Lisboa: Dom Quixote, 2003.

Participação em coletâneas publicadas no exterior:

Müll - Lixo. In: **Erkundunger – 38 Brasilianische Erzähler**. Tradução de Erhanrd Engler. Berlim: Verlag Volk und Welt Berlin, 1985.

Drague - Cantada. In: **Contes et chroniques d'expression Portugaise**. Paris: Presses Pocket, 1986.

Gaúchos und cariocas – Gaúchos e Cariocas. In: **Der lauf der Sonne in dem gemässigten zonen**. Tradução de Marianne Gareis. Berlim: Dia, 1991.

Og; El 6. In: **Marco Sul / Sur**. Tradução de José Gabriel Ceballos. Buenos Aires: Tche, 1992.

White Christimas. In: **Contes de Noël Brésiliens**. Tradução de Jacques Thiériot. Paris: Albin Michel, 1997.