

HISTÓRIA E LITERATURA: O ASSASSINATO DE ROGER ACKROYD, DE AGATHA CHRISTIE NA REPRESENTAÇÃO SINCRÔNICA DE 1926 DE HANS ULRICH GUMBRECHT

Valéria da Silva Medeiros*

RESUMO

O presente artigo pretende analisar o romance de Agatha Christie, intitulado *O Assassinato de Roger Ackroyd*, expoente do romance de enigma, observando como o critério de verdade e a distância cognitiva que garantiam o sucesso da investigação do detetive do século XIX são subvertidos. Seu papel central dentre as fontes utilizadas no experimento historiográfico de Hans Ulrich Gumbrecht, *Em 1926: vivendo no limite do tempo* (1999) permite identificar o ponto de viragem do narrador clássico do romance policial do XIX em seus moldes positivistas, ou seja, a emergência deste narrador-protagonista, não mais confiável, que frustra as expectativas do leitor. Este procedimento que caracteriza a narrativa policial contemporânea e não identificada pela fortuna crítica do gênero se torna visível a partir da busca do pesquisador em questão por uma nova forma de escrita da História.

Palavras-Chave: História, romance policial, comparativismo.

ABSTRACT

The article aims at analyzing how the novel *The Murder of Roger Ackroyd*, by Agatha Christie exponent of the beginnings of the golden age of the detective novel, the criterion of truth and cognitive distance that ensured the success of the investigation nineteenth century detective are subverted. Its central role among the sources used in the historiographical experiment by Hans Ulrich Gumbrecht, *In 1926: Living on the edge of time* (1999) identifies the turning point of the classic detective novel's narrator of the nineteenth century in its positivist configuration, ie, the emergence of this narrator-protagonist, no longer reliable, which frustrates the reader's expectations. This procedure, which characterizes the contemporary narrative police and goes on unidentified by the gender critical fortune becomes visible from the historian's search into question for a new form for the writing of history.

Keywords: History, detective novel, comparative studies.

*Doutora em Letras pela PUC-Rio (2002). Professora da graduação em Letras e da Pós-Graduação em Ensino de Língua e Literatura na Universidade Federal do Tocantins (UFT).
E-mail: medeiros.vs@hotmail.com

Introdução

Um olhar sobre os diversos campos disciplinares das ciências humanas, sociais e naturais revela, com mais ênfase, desde os anos 70, a disseminação de transformações que se situam, sobretudo, nos pressupostos epistemológicos que orientam a produção do conhecimento nestas áreas. Em certos casos, as mudanças mobilizaram comunidades científicas que levantaram a bandeira de uma revolução paradigmática e demandaram uma revisão de seus próprios fundamentos. Esta crise pôde ser compartilhada de modo exemplar no campo da história e se manifestava, antes de tudo, no questionamento de pressupostos positivistas que legitimavam a produção científica do historiador. Com a sua tarefa vinculava-se, muito claramente, a demanda de “contar o que efetivamente ocorreu”. Em outras palavras, essa tarefa – traduzida em sua visão mais famosa por Leopold von Ranke no século XIX – obedecia aos postulados privilegiados por uma comunidade coesa em torno de certos princípios básicos, entre eles, a convicção da existência de uma realidade anterior e exterior à observação do historiador, cujo ofício se expressava na transformação de dados empíricos em escrita. Subjacente a este tipo de postura encontrava-se o modelo dicotômico que localiza em esferas opostas o historiador e o objeto de sua investigação. Esse observador de primeira ordem encontra a sua tradução modelar, como vimos, no cientista-detetive empenhado no desvendamento de enigmas, um processo que lhe permitia penetrar na suposta essência das coisas.

Quando Jacques Le Goff e Pierre Nora publicaram em 1974 *Faire de l'histoire*, em três volumes, a coletânea foi recebida como manifesto-programa para uma nova orientação da história. O conjunto da proposta acentuava, respectivamente, novos objetos, novas abordagens, novos métodos. De modo geral, o problema poderia ser colocado nos termos da perda da convicção e do desaparecimento deste modelo de História do campo de inquietações, tanto dos chamados “novos historiadores” quanto dos pensadores contemporâneos em geral. Neste horizonte de novas perspectivas e expectativas alteradas emerge, igualmente ao longo das últimas décadas, a questão da sobrevivência de um modelo historiográfico em sintonia com pressupostos epistemológicos questionadores.

O espaço da historiografia tradicional, hoje entendida como suposta correspondência ao real, vem sendo ocupado por perspectivas motivadas pelas implausibilidades desta escrita historiográfica convencional. Trata-se, segundo Heidrun Krieger Olinto, em “Como falar de histórias (de literatura) hoje?” (2001), de um novo espaço ocupado por noções de “histórias-problema” que, questionando a permanência da herança anterior, seus usos e projetos, desobrigam-se da pretensão teleológica expressa em conceitos como causalidade, linearidade e continuidade progressiva, por exemplo. Neste sentido, estas novas formas de escrita e os seus conteúdos privilegiados atestariam estas hipóteses e também “as expectativas alteradas de seus leitores, ao firmarem novos pactos e novos termos baseados, por assim dizer, na minimização ou eliminação de cláusulas incontornáveis em pautas antigas” (OLINTO, 2001:115). Elas se caracterizam como tentativas de reavaliação de modos específicos da compreensão, da função e das formas de representação diante de convicções atualmente indefensáveis, como a forma narrativa de sua conformação anterior e sua premissa tácita de estruturação da ação de personagens em uma seqüência lógica, linear e progressiva. Estes tipos de experimentos historiográficos traduzem, de modo enfático, as reflexões epistemológicas, teóricas e metodológicas que têm mobilizado teóricos e historiadores da literatura desde a década de setenta.

No contexto destas discussões, e de acordo com as novas convicções, surgiu uma variedade de projetos historiográficos que ensaiaram uma aproximação com conceitos não-positivistas na construção do saber histórico. Entre os exemplos disponíveis, parece-me especialmente sugestivo para meus propósitos, o livro de Hans Ulrich Gumbrecht, *Em 1926: vivendo no limite do tempo*, publicado no final dos anos 90, pela ênfase com que se despede dos princípios de um projeto em crise. Este foco manifesta-se já na concepção de um dos textos finais (um apêndice, ou seja, um acréscimo ou parte acessória, em lugar de uma conclusão) intitulado “Depois de aprender com a História” e destinado a localizar o livro dentro da situação acadêmica atual, descrevendo conceitos e usos contemporâneos da história. Tal estratégia mostraria como tanto o livro quanto a estrutura na qual ele se cumpriu são reações ao status específico desta no presente, quando as premissas iluministas perderam sua plausibilidade e acreditamos que a tese de que “podemos aprender com a História” perdeu seu poder de persuasão (GUMBRECHT, 1999:459).

Crise da Verdade e Romance de Enigma em 1926

A configuração formal e o tom autorreflexivo do texto podem ser lidos, acreditamos, como uma resposta contemporânea à obsessão por função edificante, moral e política da história e a fé na sobrevivência deste modelo de construção de conhecimento histórico professada exemplarmente no último capítulo do *Esboço de um quadro histórico dos progressos do espírito humano*, de Antoine Condorcet (1794). Intitulado “Dos futuros progressos do espírito humano”, o capítulo cobre o acontecimento fundamental no limiar da liberdade, a Revolução Francesa, anuncia os progressos futuros da humanidade, com surpreendente otimismo histórico. Idealizado para traçar um quadro dos progressos futuros da sociedade no século das luzes, neste período revolucionário denominado “Décima época”, segundo a visão condorcetiana, as esperanças da espécie humana poderiam ser sintetizadas em três pontos: o fim da desigualdade entre as nações, os progressos internos de um mesmo povo, enfim, o aperfeiçoamento real do homem. Se as opiniões formadas a partir da experiência do passado sobre objetos da mesma ordem constituem a regra única dos homens mais sábios, por que, então, pergunta o filósofo, “ver-se-ia como um empreendimento quimérico aquele de traçar, com alguma verossimilhança, o quadro dos destinos futuros da espécie humana, a partir dos resultados da história?” (CONDORCET, 1983:176).

A experiência adquirida do passado é concebida, neste projeto, como pressuposto para a previsão e o controle dos fenômenos naturais facultados pelo simultâneo desenvolvimento das faculdades intelectuais e morais do homem. As lições da história – entendida como mãe da verdade – que permitem antever e solucionar problemas futuros fornecem, nesta visão, uma base sólida para conjeturas. As certezas insuperáveis nascidas do número, constância e exatidão das observações promoveriam, enfim, novas descobertas artísticas e científicas que necessariamente proporcionariam o bem-estar particular e a prosperidade comum. O conhecimento define-se, então, como conjunto permanente de exemplos cuja transposição para o presente garantiria não apenas a superação da natureza para o estabelecimento de uma civilização aperfeiçoada, mas principalmente um instrumento para atingir, difundir e zelar pela verdade, que

“também é uma paixão” (Ibid). Este ideal de saber iluminista e a noção derivada de que a felicidade é baseada na condição de uma produção completa do saber estariam expressos na própria escolha do tempo verbal do livro de Condorcet. Inteiramente escrito no futuro, o *Esboço* traduz a força da convicção no corolário de progresso, de superação e de otimismo vinculados ao aprendizado com os exemplos da História, como forma de assegurar a felicidade coletiva e construir uma sabedoria infalível, que permite antever, também, os rumos de sua marcha espiritual e do desenvolvimento de suas faculdades.

Se comparado ao otimismo condorcetiano, encerrado pelo tom auspicioso de suas considerações finais, a desconfiança em relação ao conhecimento histórico em situações práticas, traduzido pelo título sintomático dado por Gumbrecht ao seu apêndice, que aponta para a inutilidade da história, se dela esperamos uma função edificante. O momento atual poderia sugerir, à primeira vista, um quadro desencorajador. Este, segundo o autor, não deveria ser visto exclusivamente como pessimista. Ao contrário, questionar o papel didático da História exige a elaboração de novas funções e formas de escritas para uma historiografia que desconfia da adequação do modelo narrativo. Neste sentido, Gumbrecht afirma a necessidade da reinvenção de modos para o uso de nosso conhecimento histórico que não a mera repetição de seu valor didático, sugerindo que na ausência de racionalizações convincentes pudéssemos reconhecer, talvez, que aquilo que nos impulsiona a reconstruir o passado é nosso desejo ainda que impossível,

de atravessar o limite que separa as nossas vidas do tempo anterior ao nosso nascimento. Queremos conhecer os mundos que existiam antes que tivéssemos nascido, e ter deles uma experiência direta. Esta “experiência direta do passado” deveria incluir a possibilidade de tocar, cheirar e provar estes mundos dos objetos que o constituíram (GUMBRECHT,1999:462).

Sua proposta acentua, portanto, um aspecto sensual da experiência histórica, por muito tempo desvalorizado e reprimido, mas que poderia ser um modo proveitoso de recuperarmos alguma utilidade para o conhecimento histórico que incessantemente produzimos, preservamos e ensinamos sobre o passado. Um deslocamento, portanto, no pensamento contemporâneo de um projeto linear e totalizante – enfatizado segundo o autor pelo estilo narrativo – em favor de uma história no espaço das experiências da vida diária em sua materialidade sensorial, representada sincronicamente, isenta da

seqüencialidade. O subtítulo, um “ensaio de simultaneidades”, sugere, neste âmbito, a substituição por um modelo de rede ou de campos de realidade – não somente discursivas – que permitem moldar condutas e interações no ano de 1926. De forma mais ampla, este seria um modelo naturalmente incompatível com noções de coerência e síntese subjacentes a um conceito tradicional de construção de conhecimento, em que seria necessário penetrar uma “superfície” para atingir uma “profundidade” – presumivelmente um aspecto da Verdade.

O livro elege, fortuitamente, o ano de 1926 como unidade de tempo convencional para criar uma atmosfera que produzisse no leitor a sensação de estar vivo naquele momento. Em um manual de instruções, em lugar de uma convencional introdução, o autor recomenda ao usuário que não pretenda “começar pelo começo”, pois o livro “não tem começo, no sentido que têm narrativas ou discussões” (1999:9). Seguem-se cinquenta e um verbetes, distribuídos em três seções, intituladas dispositivos, códigos e códigos em colapso, formas de apresentação adotadas sob a perspectiva da simultaneidade. A opção pela apresentação dos verbetes em ordem alfabética ressaltaria apenas a ausência deliberada de qualquer estruturação hierárquica e cronológica, transformando os verbetes em uma enorme rede de referências, que oferecem ao leitor, tal como hipertextos, opções e rumos de leitura infinitos, cujo ritmo deverá ser determinado por seu interesse e tempo disponível. A opção pelo estilo descritivo, no presente, pretende expor percepções de “superfície dominantes, tais como elas eram proporcionadas por determinados fenômenos materiais e visões de mundos dominantes, tais como elas eram produzidas por determinados conceitos, no ano de 1926” (Ibid). Ou seja, o efeito pretendido de uma experiência material não mediada – devemos nos sentir em 1926 – é incompatível com o estilo narrativo e a presença de uma instância autoral geradora de significado, usando o tempo pretérito. Mais ainda, as dúvidas sobre a aplicabilidade do conhecimento para a previsão dos rumos futuros da humanidade inviabilizam o tempo futuro profeticamente utilizado por Condorcet.

A irrelevância do ano de 1926 sob uma perspectiva historiográfica e a escolha deliberadamente subjetiva para uma reconstrução sincrônica de seus mundos cotidianos não tornam, espera Gumbrecht, “o livro menos útil para leitores que estudam a década de 20 sob ângulos diferentes” (1999: 476). Para aproximar-se o mais possível do mundo de 1926, o autor estabeleceu um critério de seleção diante do imenso leque de materiais disponíveis: sua disponibilidade e algum grau de repercussão pública neste período de

tempo. Estas inclusões basearam-se na impressão de que assuntos e preocupações de particular ressonância pública ao longo daquele ano tiveram um impacto relevante sobre os objetos a serem analisados. A relevância do experimento de Gumbrecht para nosso argumento reside precisamente na possibilidade de um ângulo de leitura diferenciado de um romance pertencente a um gênero que tem como pilar mais sólido a definição do conhecimento como conhecimento de causas. A noção de causalidade é das mais centrais na tradição ocidental até o século XX. A narrativa de enigma representada no caso de *O assassinato de Roger Ackroyd*, de Agatha Christie, dentro do elenco selecionado pelo autor, aponta, em 1926, para problemas que se agudizam na década de 90. Buscamos, portanto, a partir do caminho aberto por Gumbrecht, relacionar a crise da representação e o romance de enigma, rumo a uma avaliação da situação do enigma na narrativa contemporânea.

Publicado em Londres naquele ano, o romance estabeleceu a celebridade imediata da escritora. Deste modo, sua popularidade já seria uma justificativa plausível para sua inclusão nos textos presentes no experimento. A obra de Christie é vasta e os textos que têm o detetive belga Hercule Poirot como protagonista seguem a linha mais tradicional do romance de enigma, à maneira de Edgar Allan Poe. O período decorrente entre as duas Grandes Guerras Mundiais têm sido considerado a “era de ouro” do romance policial, um período que poderia ser caracterizado, segundo Stefano Tani, em *The doomed detective*, como uma elaboração da tradição racionativa poética?, na Inglaterra. Neste país, o trabalho de autores como Agatha Christie, E. C. Bentley, Margery Allingham e Cecil Day Lewis teria promovido o estilo racional de Poe a um gênero clássico (1984:7). Em função de sua estratégia narrativa o romance comparece no experimento de Gumbrecht, em vários verbetes, como, por exemplo, em “Assassinato”:

Agatha Christie, em *O assassinato de Roger Ackroyd*, faz o detetive Hercule Poirot solucionar o crime com base em evidências que não estão disponíveis ao leitor – já que o assassino acaba sendo o narrador em primeira pessoa: se a existência de uma verdade final não pode mais ser garantida, a lei e o Estado correm o risco de perder a sua autoridade sobre o indivíduo – porque a sua autoridade está baseada na afirmação da verdade (Gumbrecht,1999: 38).

No entanto, *O assassinato de Roger Ackroyd* é uma das obras da autora que, apesar de operarem dentro da estrutura do romance de enigma, rompe com as regras tidas consensualmente como elementares no gênero. Segundo Sandra Lúcia Reimão, se tomarmos como ponto de referência as *Vinte regras para escrever histórias policiais*, de S. S. Van Dine,¹ a narrativa rompe a regra de número quatro, pois o narrador, que ajuda o detetive nas investigações, é o criminoso. Esta “infração” não parece ter recebido, até o momento, atenção por parte da crítica, apesar do visível questionamento que suscita dentro da estrutura narrativa de enigma, que promove um deslocamento de um foco narrativo que até então se mantivera fixo, estável e, sobretudo, confiável – entregue em geral a personagens que agem como amigos, companheiros e memorialistas dos feitos do detetive. Note-se que Stefano Tani inclui, sem questionamentos, Christie na tradição de raciocínio, inaugurada por Edgar Allan Poe, enquanto Sandra Lúcia Reimão limita-se a enumerar obras da autora onde outras regras seriam “quebradas” (REIMÃO, 1983:44).

No caso da obra de Agatha Christie, o narrador de *O assassinato de Roger Ackroyd* toma o lugar do narrador mais constante em seus romances, o do Capitão Hastings, à semelhança do narrador anônimo dos contos de enigma de Poe. O artifício ficcional revela, na avaliação de Gumbrecht, “um medo existencial amplamente difundido de que qualquer solo estável para a certeza cognitiva se perdeu” (GUMBRECHT, 1999:38). A convergência deste romance com a crise da verdade – a perda de seu conceito tradicional, ou seja, a correspondência entre nosso conhecimento e a natureza ou essência do real – abre por certo uma perspectiva inteiramente nova para uma análise do interesse contemporâneo pelos pressupostos fundantes do gênero, conforme nosso argumento.

O narrador–personagem de Agatha Christie é um assassino requintado que aproveita da amizade com sua vítima para forjar um álibi que acredita perfeito. Esfaqueia Roger Ackroyd e volta para casa onde sua irmã o espera. Recebe um telefonema em seguida e diz à irmã que se trata do mordomo de Ackroyd, avisando que o patrão acabara de ser encontrado, assassinado. Como o corpo ainda não havia sido encontrado, Sheppard ocupa a posição estrategicamente vantajosa de ser o primeiro a

¹ Pseudônimo do historiador e crítico de arte William Huntington Wright (1888-1939), que codificou regras para a escrita de romances policiais, além de adaptar para a experiência americana nas décadas de 20 e 30 as convenções do romance policial clássico inglês.

chegar na cena do crime e livrar-se de qualquer suspeita. O telefonema era, de fato, um estratagema tão sofisticado que constituía o maior obstáculo para demonstrar a hipótese que o detetive Hercule Poirot elabora:

Vou confessar a você que este era meu maior obstáculo, desde o momento em que eu soube que um telefonema realmente tinha sido feito da estação de King's Abbot. Inicialmente pensei que você simplesmente tinha inventado a história. Foi uma idéia muito engenhosa, que (...) me fez ter uma vaga noção de como tudo tinha se passado, (...) quando fui visitar sua irmã no primeiro dia e a interoguei sobre os pacientes que você tinha atendido na manhã de sexta-feira (...). Entre os seus pacientes daquela manhã, estava o comissário de um transatlântico americano. Quem seria mais adequado que ele para partir de trem rumo a Liverpool, à noite? E, depois disso, ele estaria em alto-mar, muito longe. Eu descobri que o *Orion* zarpava no sábado e, tendo obtido o nome do comissário, telegrafei para ele uma mensagem, fazendo uma certa pergunta. Foi a resposta dele que você acabou de me ver receber (CHRISTIE, s/d:259).

O telefonema atestava a inocência de Sheppard, na medida em que a irmã o testemunhara, mas desconhecia o conteúdo. As ambigüidades de se viajar no transatlântico estão expressas em sua função no romance, pois “passageiros de transatlânticos estão de fato ‘muito longe’, fora do alcance da lei e de outros limites da realidade cotidiana” (GUMBRECHT, 1999: 279). A ausência da lei e a instabilidade tornam o mar uma espécie de mundo fora do mundo, regido por princípios particulares, provisórios. O artifício utilizado no romance manifesta, assim, a ambigüidade do foco narrativo e sua conseqüente inconfiabilidade.

Por outro lado, o álibi de Sheppard revela também as limitações de estar em alto-mar: a sensação de irrealidade produzida especificamente por este modo de experiência de estar simultaneamente no mundo e fora dele faz o assassino acreditar que o comissário embarcado no *Orion* jamais poderá incriminá-lo (ibid). No entanto, este afastamento do mundo cotidiano é apenas temporário, devido aos avanços tecnológicos nas comunicações. Os passageiros jamais estarão inalcançáveis, como demonstra a troca de telegramas entre Poirot e o comissário, pois os pontos mais remotos do globo estão sempre mais próximos devido às inovações em transportes e comunicações que alteram nossos padrões de percepção do espaço. Telefones e telegramas, por pertencerem a um espaço dominado pela tecnologia, sinalizam que a antiga forma epistolar, uma promessa de *presença em espírito*, torna-se uma realidade tangível, onde a presença está próxima da ausência. Espaços incomensuráveis não constituem condições estruturais neutras para “as ações e o comportamento humanos” (Ibid). As reações à transformação da

relação entre o corpo humano e a superfície da terra, decorrente do desenvolvimento acelerado das tecnologias de transporte, indicam, no entanto, que ter um chão vago sob os pés pode não ser necessariamente, negativo.

Segundo Gumbrecht, a proximidade metafórica entre a relatividade física e a instabilidade existencial parece ter influenciado, pelo menos ao nível pré-consciente, o pensamento de Einstein. Isto se confirmaria pelo trem, metáfora usada pelo físico para explicar a relatividade e o fato de a ferrovia funcionar, nos mundos cotidianos de 1926, como metáfora da relação cambiante dos indivíduos com a sensação de um solo progressivamente instável sob seus pés. O mundo complexo das ferrovias e sua sincronia equivalem ao emblema do fortuito, na medida em que as malhas de horários e trilhos do sistema ferroviário não podem atender às necessidades e expectativas individuais. O trem como metáfora da relação dos indivíduos com o terreno movediço sob seus pés traduz, neste âmbito, a rapidez ameaçadora da mudança nas circunstâncias da vida humana, reorganizadas constantemente, tanto nos aspectos públicos como privados da dimensão espaço-temporal.

A perda da distância que caracterizava na ciência do século XIX a relação sujeito-objeto e a conseqüente percepção de múltiplas realidades manifesta-se assim na metáfora do trem utilizada por Einstein,

um evidente denominador comum entre a pesquisa científica e uma nova experiência da condição humana, porque ela pode simbolizar, em níveis diferentes, a impressão de que a produção de saber depende do movimento do indivíduo que atua no processo de observar o mundo (Gumbrecht,1999:337).

Se o trem e a plataforma exemplificam os corpos de referência fixos e seu respectivo movimento relativo redefine o espaço, entendemos que o solo onde o conhecimento é produzido não pode mais ser representado como homogêneo ou estável. Uma pedra atirada da janela de um trem e observada por um indivíduo na plataforma percorrerá trajetórias distintas: o mundo de relatividade especial, estilhaçado em uma infinidade de espaços individuais, aproxima-se metaforicamente dos mundos e formas particulares em que a nova visão da Realidade, segundo Gumbrecht, se multiplicou com a desintegração do critério de verdade.

A plasticidade do espaço-tempo, fundamento da lei de relatividade geral, manifesta-se na expansão do Universo que, superando a oposição entre teoria e

observação – referente à eterna disputa entre ciência pura e ciência aplicada – revoluciona a cosmologia, deslocando a posição do observador do/no mundo. O espaço é redimensionado através do confronto sob diversas formas da noção anterior do mundo como espaço fisicamente homogêneo. Na leitura feita por Gumbrecht destes desafios, o espaço em processo de transformação estabelece a ligação, agora relevante, entre o movimento da Terra e a vida cotidiana num mundo que se transforma velozmente. Na perspectiva de um espaço infinito e em expansão os movimentos dos indivíduos entre polaridades configuram-se como uma questão mais complexa do que o mero deslocamento de corpos dentro de um espaço de demarcação fixa. A dicotomia “centro *versus* periferia” e outras oposições binárias significativas que constituem uma visão tradicional da realidade tornam-se problemáticas pela exclusão mútua. Se as fronteiras transformaram-se em espaços centrais através dos limiares que unem, a noção de centro, de centralidade do indivíduo e, conseqüentemente, de sua posição no mundo e no processo de conhecimento deste, precisam ser redefinidas pela surpreendente mobilidade que agora conhecem.

Esta hipótese de um movimento incessante, transformando fronteiras em espaços, ou seja, fazendo surgir o espaço como forma, aproxima-se da redefinição do espaço engendrada por Albert Einstein, na medida em que em sua teoria da relatividade especial, o uso inapropriado da palavra espaço impede uma conceituação precisa, ela é substituída por “movimento relativo a um corpo de referência praticamente rígido” (EINSTEIN, 1939: 241). Se este “corpo” é representado metaforicamente pelo vagão de trem, a estrada de ferro deixa de ser vista como algo que vai de um ponto a outro para contribuir para a manifestação do espaço.

Por outro lado, perceber as múltiplas realidades cotidianas e optar por esta experiência de realidade no momento em que, do ponto de vista epistemológico, os conceitos e valores de verdade perdem o sentido não questionado, significa para Gumbrecht,

conhecer o mesmo sentimento de Incerteza que leva outras pessoas à reação oposta – isto é, recusar-se a abraçar a realidade com Sobriedade intelectual. [ver Sobriedade *versus* Exuberância] Longe de excluir a Incerteza, a realidade sempre a pressupõe e a contém. Se existe uma possibilidade de problematizar o contraste entre Incerteza e Realidade, ela vem das vozes individuais que, se percebem a necessidade de se adaptar à realidade, não desistiram completamente do sonho de atingir a verdade (GUMBRECHT, 1999: 343).

No entanto, as reações à perda de uma posição excêntrica que proporcionasse uma visão estável da realidade excedem, de forma diferenciada, o restrito círculo intelectual, pois antes de os filósofos se habituarem a uma situação epistemológica de desintegração do critério da verdade, “um conhecimento tácito da natureza múltipla da realidade cotidiana se tornou parte da vida diária” (Ibid). Ao circular fora do contexto da relatividade física que descreve, a relatividade integra-se aos mundos cotidianos de 1926. Ou seja, a sensação de que não existe uma única verdade, que exclui mundos e modos particulares de experiência, é recebida, e absorvida, pela esfera privada de forma não conflitante. A percepção de que a existência humana seja possível sem bases sólidas, com referentes relativos, excede, conclui Gumbrecht, os limites acadêmicos. A reação à perda de um solo cognitivo estável, desencadeada pela metáfora do trem produzida por Einstein, não estava, em última análise,

limitada à filosofia. As estruturas narrativas de romances como *O assassinato de Roger Ackroyd*, de Agatha Christie (...) eram todas baseadas na impressão de que não existia mais uma posição exterior a partir da qual a realidade pudesse ser objetivamente observada e julgada. Esta mudança disparou uma série de substituições conceituais e epistemológicas; além disso ela intensificou um desejo coletivo pela objetividade e por valores que não pudessem ser relativizados (Ibid:495).

O trem para Einstein metaforiza a percepção do acaso, do contingente em lugar da continuidade, criando novas e múltiplas realidades, percebidas com tranqüilidade na esfera cotidiana, o que se exemplifica no êxito de um romance pertencente a um gênero tão popular como *O assassinato de Roger Ackroyd*. Vinculado a um perspectivismo que irá radicalizar-se no pós-guerra, quando gradativamente a fixidez iluminista cede lugar ao longo do século XX à compreensão da necessidade de perspectivas múltiplas e divergentes de representação (tão abrangente quanto sua epistemologia) o romance de enigma está localizado no centro agitado de mudanças da década de 20. Mais ainda, no momento em que o mundo da representação e do conhecimento, transforma-se radical e fundamentalmente, nesta época de singular surgimento de tentativas de explorar a realidade através de perspectivas divergentes na arte, na música, na lingüística e na física, a partir da generalização da teoria da relatividade de Einstein, com seu recurso e sua justificativa das geometrias não-euclidianas (HARVEY, 1999: 36). Trata-se, então, do questionamento de uma forma de pensar que informava uma cosmovisão baseada em conceitos de um tempo uniforme e progressivo, idealizado como estrutura linear ascendente, baseado em uma relação de causa e efeito. Esta concepção de tempo passa a

ser problematizada, então, em função de novas orientações epistemológicas que passam a levar em consideração a relatividade.

Se o princípio estruturador da narrativa de *O assassinato de Roger Ackroyd* está assentado nas substituições conceituais e epistemológicas sugeridas por uma concepção relativizante dos valores do mundo euclidiano estável, podemos observar duas conseqüências decorrentes de sua observação contemporânea para nossa análise, situada neste mesmo momento, da narrativa de enigma e o interesse recente, da crítica, escritores e público por seus supostos básicos. Em primeiro lugar, o autor “desmonta” o conjunto pressuposto pela narrativa de enigma, estruturada a partir de uma visão causal e linear de mundo. As partes, neste modelo tradicional, formam um todo coerente, ou seja, a intriga se desenrola a partir do desfecho. Desde o conto inaugural do gênero em 1841 de Edgar A. Poe, a narração torna-se reconstrução e dedução: a sucessão das partes levará a uma unidade, isto é, ao desvendamento do enigma, cuja função, numa visão crítica tradicional, é desencadear a narrativa. Daí, a procura de sua solução, “a elucidação, o explicar o enigma, o transformar o enigma em um não-enigma, é o motor que impulsiona e mantém a narrativa; quando se esclarece o enigma, se esclarece a narrativa” (REIMÃO, 1988:3).

Contrariamente, a representação do mundo de 1926 a partir do romance torna impossível compor uma imagem unificada; as partes enfatizam justamente aspectos do texto invisíveis sob uma perspectiva crítica tradicional. Esta impossibilidade de recompor o conjunto do romance, estabelecer uma leitura linear, a partir das expectativas do ano de sua publicação identificadas em suas partes, agora distintas, apontam para a impossibilidade da reconstrução de um todo. É este aspecto primeiro, como vimos, que o autor enfatiza: a ligação entre o romance e a perda do critério de verdade a partir da qual uma realidade anterior e exterior possa ser explicada, e, logo, que o enigma do mundo possa ser esclarecido. E é este pressuposto, porém, que se mantém inalterado na esfera da literatura popular onde o gênero policial ainda é produzido, distribuído e consumido. O mesmo suposto seria um dos motivos para um relançamento dos romances de Agatha Christie e a publicação de seus escritos inéditos.

Isto nos leva a uma segunda questão. Nos romances protagonizados por Hercule Poirot, o Capitão Hastings estaria como o Dr. Watson está para Sherlock Holmes, “um desenvolvimento natural do *Chevalier Dupin*” (TANI, 1984: 16). Nos quatro romances e cinco livros de contos que imortalizaram o investigador inglês, a

figura do narrador, anônimo e sem caracterização em Poe, ganha contornos mais nítidos e maior relevância.

Os comentários iniciais do narrador Watson, amigo de Sherlock Holmes em *O cão dos Baskervilles* (1901), de Conan Doyle, resumem, de certo modo, a importância deste narrador: “Senti-me, também, orgulhoso por ver que assimilara a tal ponto o seu sistema, que conseguira aplicá-lo de maneira a merecer sua aprovação (DOYLE, s/d:8). Ou seja, Watson não é apenas o emissor da narrativa, mas uma espécie de porta-voz da visão do mundo, positivista, do detetive. Sua perspectiva apreende e dissemina esta visão de uma realidade organizável pela lógica; é mais, portanto, que um mero mediador. Não é fortuito que o detetive se refira a seu memorialista como “um condutor de luz”: “Pode ser que você não seja luminoso, mas é um condutor de luz. Há pessoas que, sem possuírem gênio, têm o extraordinário poder de estimulá-lo” (Doyle,s/d:8). O narrador do romance de enigma emite então esta perspectiva unificadora, transmissora de uma crença na disposição da natureza à racionalização. Watson não vê a luz da razão: suas tentativas de analisar os indícios dos crimes são sempre falhas e o afastam do caminho da verdade :“Quando observei que você me estimulava, queria dizer, para ser franco, que, ao notar suas falhas, me sentia de vez em quando conduzido para a verdade”, corrige-se Holmes (s/d: 9). No entanto, ao identificar-se com sua incapacidade de organizar logicamente as pistas do mundo, o leitor encontraria conforto no desvendamento do enigma. Igualmente, narrador e leitor admiram a mente dedutiva brilhante do detetive que os conduz à certeza monolítica de que a experiência poderia ser explicada e organizada pelos pares dicotômicos que constituem a visão positivista de mundo, que é a soma de nossas percepções. Um objeto, aos olhos do positivismo, não é outra coisa senão a soma das percepções que ligamos pelo objeto. “Suprimidas estas percepções, nada restará”, observa Hilton Japiassú, em *Questões epistemológicas* (JAPIASSÚ,1981: 20).

Relacionar, como faz Gumbrecht, o artifício narrativo do romance e a relatividade, equivale a uma pulverização da visão de mundo gerada por este narrador: sua perspectiva se multiplicaria tal qual a perspectiva do passageiro na plataforma do trem na metáfora utilizada por Einstein. Propomos, então, a partir deste enfoque inovador, ressituar o ponto de viragem na narrativa policial ainda dentro do âmbito do romance de enigma, onde o critério de verdade e a distância cognitiva que garantiam o sucesso da investigação do detetive do século XIX, emblematizadas pela fala de Dupin, “[Vidocq] enfraquecia sua visão por aproximar demasiado o objeto” (POE, 1981:56).

Usualmente esta quebra é localizada na emergência do *roman noir*², apesar de observações esclarecedoras como, por exemplo, a de Ricardo Piglia, que evidencia o deslocamento do foco do enigma e sua elucidação por via da lógica para o critério de verdade como experiência inaugurado com o *noir*. Segundo o autor de *O laboratório do escritor*, enquanto as normas do policial tradicional enfatizam a pura inteligência, a “onipotência e a lógica imbatível” do detetive que tudo resolve a partir de uma cadeia lógica de causa e efeito, no “romance noir não parece haver outro critério de verdade que a experiência. (...) São duas lógicas, colocadas uma de cada lado dos fatos” (PIGLIA,1984: 78).

Em outras palavras, se na narrativa de enigma o foco é a investigação, no romance *noir* a ênfase recai sobre o crime. Conforme sustenta Ernest Mandel, em *Delícias do crime*, “o verdadeiro problema do romance policial clássico não é, de forma alguma, o crime – e certamente não é a violência ou o assassinato como tal. É a morte e o mistério, com pronunciada ênfase no segundo” (MANDEL,1988: 53). Os primeiros romances policiais, sob o enfoque dialético clássico marxista adotado pelo autor, não se preocupavam com o crime “em si”. Este, ocorrido muitas vezes antes do começo da história, era estrutura para um problema a ser resolvido. Como um quebra-cabeça onde falta juntar a peça faltante, o enigma é o tema destas narrativas tradicionais, nas quais “o problema é analítico e não social ou jurídico” (Ibid: 37). Os conceitos diretamente transpostos da relatividade teriam influenciado, então, profundamente a figura deste narrador-protagonista, não mais confiável, que frustra as expectativas do leitor. Sua função no conto de enigma limitava-se, vale lembrar, ao acompanhamento do curso da investigação conduzida pelo detetive, um imbatível cientista da realidade, obediente aos ditames da física clássica.

Uma vez que *O assassinato de Roger Ackroyd* contém a percepção coletiva, em alto grau de densidade, de que emergimos do mundo e nos confrontamos com ele, sem podermos objetivá-lo totalmente, dificulta a sustentação de certas posições comuns entre a crítica que considera o gênero policial uma forma sublitéria, onde não se realiza um contato direto com a vida, pois este não seria um mundo da vida cotidiana – ao contrário da alta literatura, entendida neste sentido como veículo de uma experiência humana superior – mas um mundo literário suburbano, ou seja, à margem do mundo. Este é o argumento de Northrop Frye, em *Fábulas de identidade*, que considera o

² Lembramos que *Safra vermelha*, primeiro romance de Dashiell Hammett, e considerado o primeiro *noir*, data de 1929.

romance policial “um mundo literário suburbano” (FRYE,1999: 34). Neste sentido, a literatura seria um veículo de uma experiência humana superior e os chamados escritores criativos e indivíduos capacitados para a fruição da “alta cultura” estariam sendo atraídos para este gênero subliterário devido ao esgotamento das formas criativas. Ao contrário, sob nossa perspectiva, no romance de Agatha Christie está manifesta a perspectiva de que o entendimento não é uma cognição isolável, algo particular, mas parte estruturante da existência humana, concebida como um diálogo com o mundo, contrariamente a incomunicabilidade que marcava a relação sujeito-objeto na visão instrumental da Natureza do Positivismo, mais ainda, a retomada de formas que ficaram à margem da tradição, sob nossa perspectiva, constitui um desafio para o escritor contemporâneo que, lidando com um gênero altamente codificado em meio a um cenário que problematiza seus pressupostos elementares, utiliza artifícios narrativos que traduzem a complexidade de uma narrativa mundana – na acepção positiva da palavra. Não sendo mais um observador de primeira ordem, distante do enigma, o objeto da investigação, o detetive atua no mundo da experiência.

Considerações Finais

Em 1946, na metade de sua carreira, Agatha Christie depositou em um cofre um manuscrito secreto, com instruções para que fosse publicado apenas após sua morte. Trinta anos depois, é publicado *Cai o pano* (*Curtains*), a narrativa da aventura final de Hercule Poirot. O detetive belga está prestes a se aposentar, tal como James Sheppard, o personagem narrador de *O assassinato de Roger Ackroyd* já mencionado. O cenário é a mansão em Styles, um vilarejo inglês, onde Hercule Poirot, acompanhado pelo impecável Hastings, o narrador, desvendara anos atrás seu primeiro caso. Tal mansão foi transformada em uma pensão onde o detetive, gravemente doente, se hospeda para prevenir um crime. Chama então Hastings, cuja filha está também presente, para ajudá-lo na investigação, o que por si só já coloca o romance numa esfera distinta dos demais. A estrutura binária estabelecida, mais uma vez, por Poe – a ênfase da narrativa de enigma recai na segunda história, a forma de apreensão do detetive sobre a primeira história, a do crime – é rompida. A antecipação do crime não é, no entanto, a única peculiaridade de *Cai o pano*. O criminoso, Norton, não mata diretamente, mas incita suas vítimas a fazê-lo depois de identificar nas pessoas seus desejos, conscientes ou não. Insidiosamente, e pela observação minuciosa do caráter e das expressões dos hóspedes,

identifica seu pensamento e inicia um processo inteligente, e infalível, de sugestão. Surpreendentemente, é Poirot quem irá confirmar o axioma em que a ação de Norton se baseia, o de que todo indivíduo é um assassino em potencial. Para evitar um novo crime, Poirot mata Norton, sem conseguir, sob o argumento de evitar outros crimes, no entanto, legitimar seu ato:

Ah bien, agora não tenho mais nada a dizer. Eu não sei, Hastings, se o que fiz é justificável ou não. Não, não sei. Eu não acredito que um homem deva fazer justiça com as próprias mãos... Mas por outro lado, eu sou a lei! (...) Num estado de emergência a lei marcial é proclamada. Tirando a vida de Norton, eu salvei outras vidas, vidas de inocentes. Mas mesmo assim eu não sei... Talvez seja assim mesmo; que eu não deva saber. Eu sempre fui tão seguro das coisas, tão certo... Mas agora estou muito humilde e digo como uma criancinha “Eu não sei”... (CHRISTIE, 1975:184).

Por um lado, o romance opera dentro do esquema narrativo tradicional do romance policial de enigma: o suspeito mais improvável é o assassino. A figura emblemática do investigador é a mais improvável dentre todas as impossibilidades, uma vez que sua função o impede de matar. Neste sentido, podemos aproximar este romance com *O assassinato de Roger Ackroyd*. Entretanto, se no romance de 1926 observamos uma nova situação epistemológica, em que o sujeito humano afasta-se em parte da posição central, dominante no mundo, e o conhecimento, e em consequência disto se move continuamente de acordo com a posição do observador, em *Cai o pano*, a situação radicaliza-se. O fato de Poirot, a referência última do romance policial, cometer o crime suprime a garantia de autenticidade da narrativa, uma vez que a posição externa ao crime se torna improvável.

No mesmo romance, ainda, Poirot revela algo mais destabilizador para as regras lógicas que circunscrevem este tipo de narrativa: Hastings descobre que também é um assassino. A dupla detetive e narrador revela-se, ao final, um par de matadores.

Esta revelação é feita apenas na carta póstuma de Poirot, um documento que ocupa as páginas finais do livro e que não poderia, portanto, ser do conhecimento do narrador. Resulta disto que a narrativa do assassinato, anterior à leitura da carta de Poirot, é uma narrativa falseada, na medida em que o narrador, assim como em *O assassinato de Roger Ackroyd*, relata como se tornou um assassino sem dizê-lo, pelo motivo de não ele mesmo sabê-lo. Nos dois romances, o leitor está diante da narrativa de um assassinato cometido pelo narrador, com a diferença – relevante – no caso de Hastings, de que ele desconhece sua culpa.

O texto póstumo do detetive, que inverte os papéis do investigador e narrador, pilares do romance de enigma, lança luz nova a todos os romances de Agatha Christie, em que a dupla comparece e, principalmente, à questão do foco narrativo. Se o universo moral de *Cai o pano* revela por fim ter limites morais tênues, na medida em que é o detetive quem comete o crime, esta não é a única transgressão. A voz narrativa característica do romance de enigma encontra-se totalmente desestabilizada porque Hastings é um narrador mentiroso. O atenuante de não sabê-lo não invalida a impossibilidade de ocupar um nível narrativo confiável. Com seu crime – e Hastings é a personificação da honestidade – a construção da narrativa de enigma sofre uma transformação significativa. Se um narrador é um personagem, um ponto de vista sobre o mundo, não de uma verdade transcendente, Hastings representava o mais confiável de sua linhagem. Não é fortuito, portanto, que sua “mentira” só seja revelada no último livro de Poirot, que expõe a dupla – mas idêntica – transgressão, que invalida tanto o par dicotômico *certeza – indecisão*, quanto todos aqueles que sustentam o método de investigação positiva da realidade que se acreditava infalível.

No experimento de Gumbrecht, o termo código funciona como um substituto para a noção de “acontecimento”, atrelado tradicionalmente a um contexto de narratividade e, portanto, incompatível com os objetivos do livro. Assim, no contexto da simultaneidade histórica um “acontecimento” emerge como fenômeno incapaz de ser articulado com processos de interpretação dos mundos cotidianos de 1926 ainda que, paradoxalmente, o evento seja visto como responsável pelo questionamento de suas estruturas.

A sobreposição e coexistência de fenômenos – ou dispositivos, como diria Gumbrecht – num espaço de simultaneidade constituem com frequência “áreas confusas de convergência” propensas a produzir discursos igualmente confusos, baseados em códigos binários, facilmente identificáveis (GUMBRECHT, 1999:484). O par dicotômico Incerteza *versus* Realidade, por exemplo, traduz uma forma alternativa ao paradoxo gerado por estas zonas onde as partes que o compõem tornam-se inoperantes. Situar o romance de enigma, representado no caso particular de *O assassinato de Roger Ackroyd*, nesta zona entrópica formada pelo colapso destes códigos em 1926, equivale, em última análise, a localizar uma narrativa que tradicionalmente se encaminha para o restabelecimento da ordem com base nos pares dicotômicos que garantem uma leitura “correta” e inquestionável da realidade. Na perspectiva da representação do passado de Gumbrecht, no entanto, o romance organiza-se em torno de um princípio que expressa

um perspectivismo múltiplo. Esta observação pode, assim, levar a uma revisão da fortuna crítica sobre os intercâmbios entre a teoria literária contemporânea e o romance policial.

Michael Holquist, em “Whodunit and other questions: metaphysical detective stories in post-war fiction”, apontou para o fato de a chamada “era de ouro” do romance policial, ou seja, “o conto de puro raciocínio associado a Poe, Conan Doyle e Agatha Christie” (HOLQUIST, 1971:139), coincidir curiosamente com o auge do Modernismo. Neste período, Christie, S.S. Van Dine, Ellery Queen, Dorothy Sayers e vários outros autores de romances policiais levavam aos leitores mistérios intrincados. De acordo com Holquist, ocorria uma sobreposição entre a narrativa policial e a ficção modernista na medida em que, enquanto a chamada metaforizava a perda dos limites da razão, experimentando “com modos irracionais, tais como a mitologia e o subconsciente, que a literatura popular dramatizava o poder da razão através de figuras como o Inspetor Poirot e Ellery Queen (Ibid: 147). Holquist detecta uma relação baseada na diferença do questionamento epistemológico entre o romance policial e a narrativa modernista onde,

perguntas perigosas são colocadas, o mundo é um lugar ameaçador e estranho, mais que nunca hostil à razão. Não é natural assumir, então, que durante o período em que a razão experimentava um de seus ataques mais devastadores, que os intelectuais que vivenciavam estes ataques mais profundamente, buscariam conforto no romance policial que estavam, ao mesmo tempo, consumindo? As mesmas pessoas que passavam seus dias com Joyce liam Agatha Christie à noite – e se o padrão de confiança que creditamos como peculiar ao romance policial é aceito, não devemos mais nos perguntar o motivo (1971: 147).

Ao situar a narrativa de Agatha Christie no epicentro das mudanças conceituais e epistemológicas na década de 20, Gumbrecht nos permite questionar a afirmação de Holquist que, em resumo, acredita que a ficção policial reafirma a seus leitores a combinação de lógica e imaginação estabelecida por Poe em seus contos de enigma. É possível aventar que um romance como *O assassinato de Roger Ackroyd* – e com isso não implicamos toda a obra da autora, naturalmente – radicalize a dúvida epistemológica manifesta nas narrativas modernistas que Holquist coloca. A referência ao romance em um dos textos que formam a parte nomeada “Estrutura”, de *Em 1926: vivendo no limite do tempo*, chama a atenção para esta espécie de reação em cadeia que se processa no sentido ciência-arte-organização coletiva e nos permite propor, em *O assassinato de Roger Ackroyd*, um ponto de partida possível para a problematização na narrativa contemporânea, denominada pós-moderna ou não, dos modelos de

conhecimento em vigor no ano de mil e novecentos, que ainda podem ser evocados para validar a longevidade do gênero policial na esfera da comunicação de massa.

Finalmente, a narrativa de Christie apontaria para um possível ponto de articulação desta, uma reestruturação contemporânea da estrutura epistemológica do indivíduo que, equipado com conceitos científicos como espaço, grandeza contínua, causa e outros, dispõe-se a desvendar os enigmas do mundo. Hoje, perdido o sentido geral que tinham estas noções, a relação emblemática cientista/detetive precisa ser revista, à luz das descobertas e revoluções no mundo da ciência que modificam profundamente tanto a esfera pública quanto a da arte, ainda muito antes das crises de explicações científicas que emergem na década de 80.

Referências Bibliográficas

CHRISTIE, Agatha. *O assassinato de Roger Ackroyd*. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

_____. *Cai o pano: o último caso de Hercule Poirot*. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.

CONDORCET, Jean-Antonio-Nicolas de Caritat, Marquis. *Esboço de um quadro histórico dos progressos do espírito humano*. Campinas: Unicamp, 1993.

DOYLE, Arthur Conan, Sir. *Um estudo em vermelho*. São Paulo: Melhoramentos, s.d.
_____. *O cão dos Baskervilles*. São Paulo: Melhoramentos, s.d.

EINSTEIN, Albert; INFELD, Leopold. *A evolução da física: o desenvolvimento das idéias desde os primitivos conceitos até a relatividade e os quanta*. Tradução de Monteiro Lobato. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1939.

FRYE, Northrop. *Fábulas de Identidade*. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Em 1926: vivendo no limite do tempo*. Rio de Janeiro: São Paulo: Record, 1999.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 1992.

HOLQUIST, Michael. *Whodunit and other questions: Metaphysical Detective stories in Post-War Fiction*. *New Literary History*, n. 3, v.1, p.135-56, 1971.

JAPIASSÚ, Hilton. *Questões epistemológicas*. Rio de Janeiro: Imago, 1981.

MANDEL, Ernest. *Delícias do crime: história social do romance policial*. São Paulo: Busca Vida, 1988.

OLINTO, Heidrun K. “*Como falar de histórias (de literatura?) hoje?*”. *Palavra*. Rio de Janeiro, V.7, pp.114-123, 2001.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

TANI, Stefano. *The doomed detective: the contribution of the detective novel to postmodern American and Italian fiction*. Carbondale: Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984.

Recebido em 8 de Outubro 2013/
Aprovado em 25 de Novembro 2013