

APROXIMAÇÕES ENTRE *CRIME E CASTIGO E OS DETETIVES SELVAGENS*

[PARALLELS BETWEEN *CRIME AND PUNISHMENT* ANTE *THE SAVAGE DETECTIVES*]

GUILHERME REZENDE MACHADOⁱ

<https://orcid.org/0000-0003-2395-0490>

Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

IEDA MAGRIⁱⁱ

<https://orcid.org/0000-0002-4809-3811>

Universidade do Estado do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: Ao trabalhar duas obras de grande impacto narratológico, mas separadas por mais de um século entre suas primeiras publicações, este trabalho tem como intuito analisar de que forma o conceito de polifonia desenvolvido por Mikhail Bakhtin, a partir da poética de Dostoiévski, pode contribuir para o estudo das estratégias de narração de um romance com mais de cinquenta narradores, como é *Os detetives selvagens*, de Roberto Bolaño. A comparação mostra as semelhanças existentes, por exemplo, na horizontalidade ideológica dos personagens ou na presença das marcas discursivas dos personagens individualizados nos dois romances, confluências que ganham um aprofundamento na obra de Bolaño, ao fazer a passagem da estrutura una do enredo (como é em Dostoiévski) para uma estrutura constantemente cortada e sem a presença de um narrador que concatena os fatos. Essa fragmentação do enredo em *Os detetives selvagens* sugere uma polifonia levada às últimas consequências e, por isso, talvez careça de um nome mais próximo de algo como “esquizofonia”, conceito que é o ponto de chegada para este trabalho, que antecede um percurso cartográfico do romance de Bolaño, ainda a ser feito.

Palavras-chave: *Crime e castigo*; *Os detetives selvagens*; polifonia; esquizofonia; Roberto Bolaño.

Abstract: By working on two works of great narratological impact, but separated by more than a century between their first publications, this work aims to analyze how the concept of polyphony developed by Mikhail Bakhtin, based on Dostoevsky's poetics, can contribute to the study of the narration strategies of a novel with more than fifty narrators, such as *The Savage Detectives*, by Roberto Bolaño. The comparison shows the existing similarities, for example, in the ideological horizontality of the characters or in the presence of the discursive marks of the individualized characters in the two authors, confluences that gain depth in Bolaño's work, by making the passage of the unified structure of the plot (as it is Dostoevsky) to a structure that is constantly cut and without the presence of a narrator who brings the facts together. This fragmentation of the plot in *The savage detectives* suggests a polyphony taken to its ultimate consequences and therefore perhaps requires a name closer to something like “schizophony”, a concept that is the arrival point for this work, which precedes a cartographic journey of the novel of Bolaño, still to be done.

Keywords: *Crime and Punishment*; *The Savage Detectives*; polyphony; squizophonya; Roberto Bolaño.

Introdução

O autor de *Os Detetives Selvagens*, Roberto Ávalos Bolaño, nasceu em 1953, em Santiago, no Chile, e morre em 2003, vítima de uma falência hepática, em Barcelona, onde se estabeleceu no fim da vida. Nesse intervalo de cinquenta anos, tornou-se escritor de vários romances, dentre eles o condecorado pelo Prêmio Rómulo Gallegos, *Os detetives selvagens* (1998)¹. A obra, eleita em 2006 o livro chileno mais importante dos últimos 25 anos, foi publicada no Brasil no mesmo ano pela Companhia das Letras, com tradução de Eduardo Brandão.

Segundo argumentaria o crítico espanhol Ignacio Echevarría no Jornal *El País*, Bolaño teria, nessa obra, escrito o romance que Borges ansiaria por escrever. Nessa mesma linha de pensamento, Sylvia Helena Arcury, em sua tese de doutorado, dirá que, em contrapartida à opinião de Borges, que nega a possibilidade do romance. A obra, eleita em 2006 o livro chileno mais importante dos últimos 25 anos, foi publicada no Brasil no mesmo ano pela Companhia das Letras, com tradução de Eduardo Brandão. Por considerá-lo um tipo de narrativa esgotada, Bolaño irá apegar-se à ideia do romance como obra total, desde que se modifique sua estrutura (Arcuri, 2017, p. 52). Analisando a obra, o que podemos ver em *Os detetives* é justamente uma transformação de características importantes do romance, como a voz narrativa, o desenvolvimento do enredo, as formas de dividir a obra temporalmente, além de temáticas sobre a própria literatura, presentes nos personagens que estão relacionados de alguma forma à poesia.

Em *Os detetives selvagens*, vemos por meio de muitos olhares o que foi a corrente literária dos real-visceralistas, movimento que fazia referência direta ao chamado infrarrealismo do qual Bolaño, Mário Santiago e muitos outros poetas participaram na década de 1970 no México.

Lembro-me da noite de fundação do Infrarrealismo no departamento de Montané. Estava cheio de gente. Roberto era o líder, sentado a uma mesa de madeira muito formal. As falas começaram e eu não entendi nada, então me distraí com os padrões que a fumaça do cigarro do Roberto formava no ar. Fomos com Ricardo, meu irmão e Carla. Pegamos o ônibus até o centro da cidade, onde moravam os Montané. Todos dissemos: “Está inaugurado o

¹ Ano que se refere à primeira publicação pela editora Anagrama com o título original *Los detectives salvages*.

movimento infrarrealista”, não me lembro se assinamos um documento e depois saímos (Maristain, 2012, p. 64, tradução nossa).

A fala trazida por Mónica Maristan é de Juan Pascoe, primeiro editor de Bolaño, ainda no México, e revela uma proximidade com cenas de *Os detetives selvagens*, em que, por meio do diário de Juan Garcia Madero, assistimos a situações semelhantes quando novos integrantes são inseridos no movimento que no livro se denomina real-visceralismo. Ao referir-se ao livro como “uma carta de amor pra minha geração”², Bolaño endereça não apenas um livro cujo tema é essa geração, mas um livro cuja estrutura parece tentar se aproximar de discussões sobre autonomia, ética e estética pertinentes a essa mesma geração, como podemos extrair do comentário de José Vicente Anaya, também através de Maristain:

Pensando na minha amizade com Roberto Bolaño, não posso ignorar as muitas convergências, mas também as divergências que ocorreram desde o início entre ele e eu. [...] Em relação ao manifesto dos infrarrealistas, propus que cada um dos membros escrevesse o seu manifesto. Minha ideia era chamar à revolta, à rebelião, até ao caos. Se cada um manifestasse seus pontos de vista, se cada membro do grupo se mostrasse capaz de aceitar as ideias dos outros, ainda que não estivessem de acordo com elas, seria algo interessante. Bolaño se opôs fortemente à minha proposta. Ele disse um sonoro não e que o único que sabia o que era o Infrarrealismo era ele e que por isso iria escrever o manifesto. A reunião terminou sem que nada fosse dito e a verdade é que sem pedir autorização a Bolaño, Mario Santiago e eu escrevemos um manifesto (Maristain, 2012, p. 99, tradução nossa).

Ainda que os manifestos infrarrealistas tenham sido realmente escritos por vários desses integrantes, não há como ignorar o fato de a multiplicidade de narradores na segunda parte do romance surgir como um projeto de pôr a história dos real-visceralistas sob várias perspectivas, como proposto por José Vicente Anaya. Contando com a primeira e a terceira parte, o romance soma cinquenta e quatro vozes narrativas, uma delas em forma de diário e as demais em um formato polissêmico que se aproxima de respostas a entrevistas.

Não é de estranhar, então, que o conceito de polifonia possa ser relacionado com o romance de Bolaño, uma vez que, fundamentado por Mikhail Bakhtin em *Problemas da obra de Dostoiévski* (2022), esse conceito estaria na obra do romancista russo, justamente na capacidade, até então inédita, de evocar várias vozes por meio da voz narrativa, sem que isso acarretasse uma sobreposição de vozes ou hierarquização ideológica entre elas.

² Frase atribuída ao autor na edição brasileira da Companhia das Letras de 2006.

Sendo essa evocação das várias vozes sem sobreposição uma aparente preocupação na obra de Roberto Bolaño, este trabalho tem como objetivo analisar de que maneira se dá a mudança de vozes narrativas no interior da segunda parte do romance. Foram selecionados fragmentos a partir dos quais seria possível pensar qual é a relação existente com Dostoiévski em *Crime e castigo* e como ela se dá, considerando-se que o conceito de polifonia foi elaborado por Bakhtin a partir da análise textual das obras do romancista russo.

Publicado pela primeira vez ao longo de 1866 no formato de romance folhetim na revista *O mensageiro russo*, *Crime e castigo* integra o conjunto de obras publicadas por Dostoiévski após seu exílio na Sibéria. Para este estudo será utilizada a tradução de Paulo Bezerra, feita em 2001, diretamente do russo para o português, na edição de 2019 com reimpressão em 2021. Para compreender a importância da obra em seu contexto de publicação, é necessário pensar a influência do período pós-napoleônico na Europa na segunda metade do século XIX, fator que dinamiza a formação dos Estados-Nações do continente, conjuntura em que a Rússia ainda não estaria integrada como um Estado forte como ocorria em países como França, Itália, Grã-Bretanha e, até mais tardiamente, na Alemanha.

Na periferia da Europa, o Estado russo em formação, ainda sob o domínio czarista e que caminhava em busca de uma identidade nacional, estaria na obra de Dostoiévski, particularmente em *Crime e castigo*, como uma representação no mínimo pertinente, senão como condição de existência da narrativa, que fala sobre o contraste entre um país majoritariamente agrário e seus poucos grandes centros urbanos, como a mencionada São Petesburgo, cenário em que acontece a trama do romance. Mas, para além das implicações geográficas, sociais e políticas, esse período que sucede em quase um século a Revolução Francesa e, posteriormente, a expansão napoleônica, possui desdobramentos existenciais, morais, religiosos e filosóficos que serão direta e indiretamente discutidos a partir da pluralidade de personagens presentes no romance.

A inserção de um contexto urbano no romance traz para *Crime e castigo* um fator que dinamiza a narrativa por meio do contato de vários personagens, oriundos de visões de mundo e espaços geográficos diferentes, contrastantes. Nesse sentido, antes mesmo de adentrarmos às discussões sobre polifonia em Bakhtin, registra-se o fato de o romance ser um dos primeiros a tratar do surgimento de grandes cidades no contexto russo. Para

além da temática de um enredo sobre contrastes morais, surge também em sua estrutura narrativa uma contaminação oriunda da pluralidade, desses constantes contatos entre mundos distintos.

Os detetives selvagens

Com 622 páginas na edição brasileira de 2006, o romance *Os detetives selvagens* é dividido em 3 grande partes: “I – Mexicanos perdidos no México (1975)”; “II – Os detetives selvagens (1976–1996)” e “III – Os desertos de Sonora (1976)”. A primeira parte conta com 59 entradas de um diário particular do personagem Juan Garcia Madero, durante os dois últimos meses do ano de 1975; cada uma delas corresponde a um dia nesses dois meses: de 2 de novembro, quando o estudante de direito é convidado a participar do grupo literário dos real-visceralistas, até o dia 31 de dezembro, quando o grupo foge da casa da família Font, numa perseguição entre um automóvel Camaro, de um cafetão, e o Impala, em que é levado Lupe, a personagem que mais motiva a perseguição e que os demais dentro do carro — Garcia Madero, Arturo Belano e Ulises Lima — tentam salvar.

A segunda e mais extensa parte do romance está dividida em 26 capítulos, ou seções, ou ainda simplesmente divisões, que, somadas, reúnem 87 relatos realizados por 53 narradores — alguns deles falam mais de uma vez. Os relatos são divididos entre si por breves cabeçalhos que introduzem quem irá narrar, informando-se nome, data e local do relato³. Em comum, os relatos possuem respostas que se aproximam mais ou menos de dois personagens que aparecem pela primeira vez no diário de García Madero: Arturo Belano e Ulises Lima. Assemelham-se às respostas a uma entrevista, porém, se existem perguntas que disparam as falas, elas não aparecem no livro, ficando para a dedução de quem lê a que pergunta os narradores estão respondendo. A segunda parte migra no tempo e no espaço durante 20 anos, percorrendo países como México, Espanha, França, Israel, Inglaterra, Áustria e Estados Unidos, locais demarcados pelos cabeçalhos de cada narrador e que dizem respeito ao trajeto feito por Lima e Belano. Em nenhuma das seções ou partes do livro os dois poetas são diretamente ouvidos, ficando sempre ao relato de

³ Para situar melhor as citações dessa segunda parte, os excertos citados serão introduzidos nesses mesmos cabeçalhos.

algum narrador ou ao diário de Madero a caracterização e narração da vida e personalidade dos dois.

“Os desertos de Sonora (1976)”, terceira e última parte do romance, é um retorno ao diário da primeira parte, especificamente ao dia 1º de janeiro, um dia depois do último registro do diário. Ou seja, existe um intervalo de quase quatrocentas páginas que descrevem vinte anos, entre os dias 31 de dezembro de 1975 e 1º de janeiro de 1976. Ao todo, a terceira parte possui 46 entradas, novamente, cada uma correspondendo a um dia do mês, estendendo-se até 15 de fevereiro de 1976. Nessa altura da fuga dos quatro personagens dentro do Impala, Garcia Madero, Ulises Lima, Lupe e Arturo Belano, vemos a continuidade da perseguição acontecer no norte do México e se fundir à busca pela poeta Cesárea Tinajero no deserto de Sonora.

Com essa estrutura exposta, podemos pensar como o enredo encontra implicações para se desenrolar, dado o fato de a narração ser constantemente cortada, seja pelas várias interrupções no diário de Garcia Madero, seja pela mudança de depoente na segunda parte. Não há, em nenhum trecho do livro, uma voz que explique ou que tente unir os fragmentos das histórias contadas através da lembrança. Todos os narradores, assim, podem ser chamados, dado o distanciamento temporal que mantêm com o fato que estão narrando, sempre buscando na lembrança quais os momentos em que seus caminhos cruzaram ou com Arturo Belano, ou com Ulises Lima, ou com os dois ao mesmo tempo. É dessa maneira que a figura dos dois poetas vai tomando o centro da narrativa, permitindo-nos considerá-los os protagonistas do livro.

Sendo a segunda parte o foco deste trabalho e sendo a mais extensa e complexa em quesito de estrutura, façamos um resumo dessa que talvez seja a grande inovação da obra. A parte “Os detetives selvagens (1976–1996)” tem como o primeiro e o último relato a fala de Amadeo Salvatierra. Esse narrador é quem conta a alguém a história de como os dois poetas, Lima e Belano, procuraram-no há algum tempo em busca de informações sobre a poeta e amiga Cesárea Tinajero. No cabeçalho de seu relato constam as seguintes informações: “Amadeo Salvatierra, rua República de Venezuela, perto do Palácio da Inquisição, México, DF, janeiro de 1976” (Bolaño, 2006, p.145). Amadeo será também o narrador com mais espaço; é aquele que possui mais inserções entre as 26 seções da segunda parte, somando 11 divisões de um mesmo relato distribuídas ao longo do livro. Em todos eles, o cabeçalho de sua fala é o mesmo, com a mesma data e lugar, o que

demonstra, ao contrário de todos os outros narradores que têm reinserções, que tudo que Amadeo dissera concentra-se em uma única “entrevista”.

Para demonstrar esse contraste, podemos comparar suas reinserções às de Joaquín Font, personagem apresentado já na primeira parte, cujo trabalho estava voltado às revistas literárias, pai de Angélica e María Font, dono da casa e do Impala em que os personagens fogem no final de “Mexicanos perdidos no México (1975)”. Talvez o derradeiro desfecho dessa primeira parte seja o motivo para que os familiares de Joaquín Font o coloquem na Casa de Saúde Mental *El Reposo*, no ano de 1977, e mais tarde no hospital psiquiátrico *La Fortaleza*, de 1983 até 1987. Nesse intervalo de tempo é que se dá a fala desse personagem que se torna narrador na segunda parte e que, depois de Amadeo Salvatierra, é o que mais retorna ao livro, porém sempre com datas diferentes, demonstrando sua transição entre pelos menos três ambientes do México através de oito falas ao longo da segunda parte.

Com exceção de Amadeo Salvatierra, os demais narradores surgem sempre com uma data mais recente que a anterior, inclusive aqueles que aparecem mais de uma vez, como é o caso de Perla Avilés, Laura Jáuregui, Luis Sebastián Rosado, Angélica Font, Barbara Patterson, Joaquín Font, Jacinto Requena, María Font, Lisandro Morales, Rafael Barrios, Felipe Muller, Simone Darrieux e Xóchitl García. Os outros 42 narradores aparecem apenas uma vez, alguns com mais espaço, outros com menos.

Essa predominância de Amadeo Salvatierra no livro contribui para dar o devido peso e espaço que a temática da busca por Cesárea Tinajero ocupa na narrativa. Sem ter finalizado o livro, quem lê a segunda parte ainda não pode estabelecer a relação de que essas entrevistas são realizadas depois da viagem ao Deserto de Sonora em 1976, que só é mostrada na terceira parte, embaralhando a cronologia dos fatos. Dessa forma, a leitura do romance se vê dividida entre as várias temáticas tratadas pelos tantos outros narradores, que divagam, assim como Amadeo, sobre lembranças e assuntos dos mais diversos, sempre ligados ao grupo dos real-visceralistas, às revistas, à poesia e à convivência com Ulises Lima e Arturo Belano. Seria arriscado, portanto, tentar definir uma temática em comum entre as tantas vozes que fosse além do assunto Lima e Belano, disparador que, por sua vez, já consegue dar conta de uma miríade de experiências e lembranças pessoais de cada um.

A temática sobre a poeta desaparecida Cesárea Tinajero fica a cargo de Amadeo Salvatierra. As seis primeiras seções da segunda parte estão voltadas principalmente àqueles que conviveram com os dois poetas ainda no México, sendo a partir de Felipe Muller (seção 6) o momento em que os depoimentos passam a falar dos dois fora do México, cada um deles, Arturo e Ulises, fazendo um caminho próprio pelos países da Europa. O deslocamento geográfico dos dois vai surgindo, então, como um dos temas do livro como um todo, a partir da relação que se estabelece entre um relato e outro, possibilitando traçar os caminhos realizados. Contudo, por todos os caminhos percorridos nas narrações, o tema que parece predominar é a literatura.

A diferença na forma com que a literatura surge no decorrer da segunda parte pode ser identificada enquanto uma transição, que no início dos depoimentos, quando eles ainda estão no México, surge no corpo, nas ações do movimento real-visceralista, no sexo, na vida como desvio e na leitura de poesia majoritariamente. Os caminhos separados que Ulises e Arturo tomam no decorrer do livro irão apontar não apenas para distâncias geográficas, tendo Ulises voltando ao México e Belano permanecido em Barcelona, mas para uma postura diante da literatura. Belano será descrito, da metade da segunda parte em diante, como aquele que escreve compulsivamente todos os dias, e Ulises torna-se aquele em que a poesia fica inscrita no modo como vive, traço exaltado pelo fato de nenhum narrador fazer menção ao seu legado poético escrito concretamente.

Isso não quer dizer que o modo de vida de Belano tenha abandonado aquela ideia incipiente do real-visceralismo, segundo a qual é preciso uma vida poética, mas é notável a transição que existe da escrita poética para a escolha da narrativa como lugar onde inscrever tal poesia. O deslocamento geográfico também contribui nesse sentido, de um fazer poético latino-americano calcado no corpo, na concretude, saindo do México rumo ao continente europeu “intelectualizado”, tão bem representado na irônica seção 23, em que nove narradores, entre críticos e escritores estabelecidos, aparecem com seus textos durante a Feira do Livro de Madrid, parafraseando uma citação de Marx em *O dezoito Brumário de Luís Bonaparte* (1952): “Hegel observa em uma de suas obras que todos os fatos e personagens de grande importância na história do mundo ocorrem, por assim dizer, duas vezes. E esqueceu-se de acrescentar, a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa” (Marx, 2002, p. 6). Os personagens, então, brincam com a frase, propondo releituras como “Tudo que começa como comédia acaba como tragédia” ou “Tudo que

começa como comédia acaba como tragicomédia” e muitas outras paráfrases que dão diferentes desfechos para o que se inicia como comédia (Bolaño, 2003, p. 484–485)

A ideia de que há uma transição ocorrendo tanto geograficamente quanto na forma de pensar e realizar a literatura só pode ser sustentada a partir da ligação de diferentes pontos de vista. A ausência de uma voz que organize e delimite o enredo do romance cria lacunas que podem ser preenchidas por uma gama de interpretações e também de direções. Cada vez que um novo ponto de vista narrativo se introduz na progressão das páginas do romance, entramos em contato com novos inícios de relações, novas explicações e descrições que põem em xeque as visões apresentadas anteriormente sobre os dois poetas. Já na altura da página 539, na seção 25 da segunda parte, lemos:

Jacob Urenda, rue du Cerche Midi, Paris, junho de 1996. É difícil contar essa história. Parece fácil, mas é só chegar mais perto que a gente se dá conta de que é difícil. Todas as histórias de lá são difíceis. Viajo para a África por pelo menos três vezes por ano, [...] Foi lá que conheci Arturo Belano, na agência postal de Luanda (Bolaño, 2006, p. 539).

A narração de Jacob Urenda sobre seu encontro com Belano em Angola irá apresentar o poeta sob uma nova ótica, mesmo que estejamos chegando às últimas páginas do romance. Seu ponto de vista cumpre um papel de apresentar mais um deslocamento geográfico de Belano e descreve-o como alguém que parece buscar a morte, ainda que não externalize vontade de morrer. Ficamos, então, diante de uma nova perspectiva sobre o protagonista, mas nos deparamos também com um novo ponto de partida narrativo, que não considera eventos já conhecidos por quem lê e que, por esse motivo, acarreta uma nova distorção na imagem, reiteradamente redefinida ao longo do livro. Estamos, portanto, diante de um efeito capital causado pela estrutura de um romance de várias vozes que narram de maneira independente fatos iguais e fatos diferentes: um efeito de imagem construída com diversos cacos de informações, que não permite um percurso fechado nem definido do enredo, efeito gerador de dúvidas, incerteza e contradições sobre a personalidade dos personagens, dos eventos ocorridos. Dessa maneira, podemos iniciar um panorama sobre os constituintes de *Crime e Castigo* a fim de compreender qual estrutura permitiria relacionar as várias vozes do romance russo com as várias vozes do romance de Bolaño.

Crime e Castigo

Com 563 páginas na edição brasileira, o romance de Dostoiévski é dividido em seis partes e um epílogo. No interior dessas partes e epílogo, somam-se quarenta e um capítulos em que prevalece uma narração em terceira pessoa, cujas características são de importância central para este trabalho. O romance trata de um estudante de direito, Rodion Románocitch Raskólnikov, de vinte e três anos, morador de São Petersburgo, que vive em condições paupérrimas e que nutre uma personalidade com dificuldade de criar laços sociais. Também chamado de Ródia pelos “amigos” e familiares, Raskólnikov é introduzido pelo narrador de maneira muito aproximada por meio de constantes inserções de pensamentos íntimos sobre si mesmo, sobre o seu redor e, principalmente, sobre o outro. Essas aproximações se dão na maioria das vezes pelo emprego de aspas, apesar de o sinal gráfico ir se modificando ao longo do livro. É dessa maneira também que os demais personagens que vão surgindo na narrativa são apresentados, nunca a partir de uma imparcialidade na descrição de um narrador onisciente, mas através de uma aproximação entre a perspectiva do narrador e modo pelo qual, por exemplo, Raskólnikov os concebe.

Esse mecanismo ocorre durante todo o livro e é uma característica importante para pensarmos as várias vozes existentes no romance. Composto por muitos personagens, o livro nos apresenta, por exemplo, a velha usurária Aliena Ivánovana, que penhora os bens de Ródia, a partir da visão do protagonista, que a enxerga como um piolho e que nos permite, a partir de tal comparação, percorrer os motivos que encabeçam o enredo do livro. *Crime e castigo* gira em torno do assassinato duplo cometido pelo estudante de direito contra a usurária e sua irmã Lisavieta Ivánovana. A golpes de uma machadinha, o crime premeditado e calculado pelo protagonista possui finalidade material apenas em sua camada superficial. Na realidade, é muito mais uma investigação moral sobre si mesmo, sobre sua capacidade de transitar moralmente entre o aceitável e o não aceitável.

Inspirado na figura de Napoleão Bonaparte, Raskólnikov pretende investigar o que é preciso fazer para se alcançar tal nível de domínio de si que lhe permita lidar com a morte, com o ato de matar — uma visão de mundo que divide as pessoas entre as que fazem as leis e as que respeitam as leis. O assassinato das irmãs Ivanóvna é, nesse sentido, um ponto de partida para a trama do livro que irá se desenvolver juntamente com a investigação sobre o assassinato. Na concepção de Ródia, faz parte, quase como um

desdobramento do ato, conseguir sustentar o crime escondido e sair ileso. A trama passa a se complicar, então, com a chegada de sua mãe e de sua irmã, Avdótia Románovna Raskólnikova (Dúnia) a São Petersburgo, prometida a se casar com Piotr Pietróvitch Lújin. A chegada desses personagens na trama corrobora ainda mais a característica plural da narração, que pode então nos apresentar o próprio Raskólnikov por meio de outras óticas, como a da familiar, pelo olhar da irmã e da mãe.

Numa São Petersburgo assolada pela pobreza da segunda metade do século XIX, testemunhamos a visão que os personagens têm uns dos outros, atravessados por fatores como religião, filosofias, moralidades e condições materiais, fatores decisivos para entendermos como Dostoiévski estrutura seu romance. É através desse mecanismo de caracterizá-los a partir dos efeitos que eles provocam entre si que sua narrativa se concentra sempre no presente, referindo-se muito pouco a fatos e acontecimentos do passado dos personagens, ou que estejam fora do presente da cena, no calor das interações. Quando o narrador se aproxima de determinado personagem no nível da palavra, temos acesso à forma pela qual este e aquele leem e organizam seus mundos, reservando-se ao leitor a capacidade de concatenar as visões em prol de uma interpretação mais perspectivada dos fatos.

Alguns exemplos dessa estratégia podem ser vistos no uso do chamado discurso indireto livre, quando o narrador se utiliza, no nível da palavra, de características discursivas dos personagens para descrever ou explicar a cena sem que faça uso de aspas ou travessão. Esses fenômenos são mais recorrentes em diálogos, quando Dostoiévski apresenta como os personagens se percebem, usando para isso uma estilização nas palavras.

Ele largou a cômoda e no mesmo instante meteu-se debaixo da cama, sabendo que *as velhas* costumam guardar os baús debaixo da cama. [...] Antes de mais nada ele se pôs a limpar o conjunto vermelho, as mãos manchadas de sangue. “É vermelho, e no vermelho não se nota o sangue” — ia raciocinando ele, e súbito caiu em si: “Meu Deus! Será que estou enlouquecendo?” — pensou assustado (Dostoiévski, 2021, p. 87, grifo nosso).

Súbito Raskólnikov começou a tremer feito vara verde: reconheceu aquela voz, era a voz de Ilyá Pietróvitch. Ilyá Pietróvitch está aqui, e espancando a senhoria! Ele a está chutando, batendo a cabeça dela no degrau [...]

— Ninguém esteve aqui. Esse sangue é o que grita em ti. Isso acontece quando ele não corre e começa a coagular-se no fígado, aí se começa a ver e ouvir coisas. Vais comer ou não? (Dostoiévski, 2021, p. 122–123).

Nesses dois trechos, testemunhamos pelo menos três maneiras de o autor apresentar narrador e personagens fazendo uso de diferentes formas com a palavra. No primeiro trecho, o termo “as velhas” está sendo utilizado em um parágrafo pelo narrador, mas faz uso de um vocabulário já utilizado por Raskólnikov anteriormente para caracterizar as irmãs Ivanóvna e, conseqüentemente, para se caracterizar como avesso em relação a elas. Essa apropriação da forma de o protagonista falar inserida no texto do narrador em terceira pessoa cria uma caracterização da imagem das duas vítimas sob influência de como Ródia as concebe. Esse fato é latente na frase, mas é também atenuado quando, logo em seguida, conhecemos o que seriam os pensamentos de Raskólnikov, revelados agora, entre aspas. Essa mudança atribui *status* diferentes às palavras que têm a mesma origem, isto é, o protagonista, sendo aquelas entre aspas uma origem mais autêntica e perceptível que as primeiras em discurso indireto livre.

No segundo trecho selecionado, vemos a mistura das palavras entre narrador e Raskólnikov ainda mais imbricada quando, uma vez iniciada em terceira pessoa e com Raskólnikov sob perspectiva objetiva, a frase vai sofrendo uma mudança para ser enunciada quase como em primeira pessoa (“Ilyá Pietróvitch está aqui”) o que, na verdade, era o pensamento/sonho do protagonista. Percebemos ainda mais essa simbiose quando Nastácia, através de um travessão, expõe em seu diálogo com Ródia o estado de espírito do inquilino: “esse sangue é o que grita em ti”. Aqui a imagem de um mau estado de corpo e consciência do protagonista é construída pela percepção da personagem coadjuvante, que nos ajuda, então, a conseguir separar ou, pelo menos, perceber que há uma mistura entre a fala do narrador e os pensamentos alucinados de Raskólnikov.

Outro trecho em que verificamos o tamanho da influência dos pontos de vistas dos personagens, não só na descrição uns dos outros, mas, principalmente, no desenrolar do enredo, é na cena em que Lújin é apanhado tentando fazer Sônia Marmeládova se passar por ladra em plenas exéquias do pai. Na cena, Sônia (ou Sofia) é acusada por Lújin de roubar-lhe uma nota de 100 rublos. Então, o personagem Liebezyátnikov interfere em defesa da jovem:

— Você, que é um homem vil, pode ser que beba; eu, não! Eu nunca bebo nem uma gota de vodca, porque isso está fora das minhas convicções! Imaginem, ele, ele mesmo, com as próprias mãos, deu essa nota de cem rublos a Sofia Semiónovna. Eu vi, eu sou testemunha, eu presto juramento! Foi ele, ele! — repetiu Liebezyátnikov, dirigindo-se a todos e a cada um.

— Será que você ficou maluco, seu fedelho? — ganiu Lújin. — Ela mesma, aqui, neste momento, na presença de todos confirmou que, além dos dez rublos, não recebeu nada de mim. Depois disso, de que maneira eu podia lhe ter dado?

— Eu vi, eu vi! — gritou Liebezyátnikov para confirmar. — E embora isso seja contra as minhas convicções, estou pronto a fazer em juízo o juramento que for preciso, porque eu vi como como você lhe meteu sorrateiramente a nota no bolso! À porta, quando você se despedia dela e ela dava meia-volta, enquanto apertava a mão dela com uma das mãos, com a outra, a esquerda, você lhe enfiou a nota no bolso sorrateiramente. Eu vi! vi! Lújin empalideceu (Dostoiévski, 2021, p. 404).

Esse exemplo é muito frutífero para pensarmos como o narrador de *Crime e castigo* não impera na condução da trama, mas também é proveitoso para percebermos o valor existente na estratégia de não construir a personalidade dos personagens a partir de uma palavra monológica, para começarmos a adentrar os termos de Bakhtin. Piotr Lújin é, desde o início da narrativa, um personagem que, segundo a percepção do protagonista e também daqueles mais próximos (como Razumíkhin, único personagem apresentado como amigo de Ródia), um desafeto que está se aproveitando da pobreza de Dúnia para persuadi-la a se casar. De outro modo, o personagem de Liebezyátnikov é até mesmo ridicularizado por outros em função de sua confiança nas teses de Charles Fourier, sobre a sociedade utópica e socialista dos falanstérios. Quando há o impasse da cena do roubo e as duas vozes são colocadas em contraste, não cabe ao narrador revelar o que realmente aconteceu, mas ceder espaço para o que foi construído a respeito dos dois personagens, deixar que seus respectivos legados falem por si só, tanto na interioridade da trama em relação aos demais, quanto para quem lê o romance, restando ao narrador em terceira pessoa apenas descrever as reações de Lújin: “empalideceu”.

A responsabilidade de revelar os fatos nessa situação fica para a interioridade da trama, destronando o narrador onisciente tanto sobre os fatos quanto sobre os sentimentos dos personagens. Não há uma explicação de por que Lújin é um personagem sorrateiro e, por isso, culpado, nem mesmo um passado do personagem que justifique essa visão. Em *Crime e castigo*, as opiniões e as evidências só vão sendo acessadas no presente dos personagens e em constante contato com os demais, algo favorecido pelo grande número de cenas com dois ou mais presentes. Nesse sentido, talvez uma das mais importantes interações seja a de Raskólnikov com o juiz de instrução, Porfiri Pietróvitch, a respeito do caso de assassinato das irmãs Ivanóvna.

Os diálogos existentes no romance entre os dois personagens revelam algo muito pertinente para compreender como o enredo é dinamizado entre as várias perspectivas.

No trecho retirado do capítulo 5 da quarta parte, vemos um embate que reserva certa dúvida para quem lê:

Pois bem, às vezes uma pessoa sente vontade de pular de uma janela ou de um campanário, e essa sensação é sedutora. O mesmo acontece com uma sineta... é uma doença, Rodion Románovitch, uma doença! O senhor passou a negligenciar demais sua doença. Devia consultar um médico experiente, por que esse seu gordo!... O senhor está delirando! Tudo isso simplesmente lhe acontece em delírio!..

Por um instante tudo girou em volta de Raskólnikov.

“Será — passou-lhe pela cabeça —, será que até neste momento ele está mentindo? É impossível, é impossível!” — afastava essa ideia, sentindo de antemão a que ponto de raiva, de fúria ela podia levá-lo, sentindo que podia enlouquecer de fúria.

— Isso não aconteceu em delírio, aconteceu na realidade! — exclamou ele mobilizando todas as forças da razão para penetrar no jogo de Porfiri. — Na realidade, na realidade! Está me ouvindo?

[...] Mas escute Rodiôn Románovitch, meu benfeitor, observe pelo menos esta circunstância. Pois bem, fosse o senhor realmente, de fato um criminoso ou estivesse de alguma forma implicado nesse maldito caso, iria, pois, ressaltar que não o fizeram em delírio mas, ao contrário, em pleno gozo da razão? (Dostoiévski, 2021, p. 351).

Nesse trecho, vemos Raskólnikov confessar o crime cometido para aquele que seria o responsável por colocá-lo na cadeia. Mas, diferentemente do que se espera de um juiz responsável pelo caso, o que Porfiri faz é duvidar de Ródia por conta de sua sanidade frágil, e é nessa dúvida que reside uma das exceções do livro. Se, como um todo, *Crime e castigo* possibilita ler o que os personagens pensam uns dos outros, aqui a presença dessa dúvida existe por pelo menos duas razões. Pelo fato de o juiz Porfiri ser aquele de quem o narrador em terceira pessoa menos se aproxima, e ainda pelo fato de o juízo de Ródia não conseguir discernir o que é real do que não é. Ora, se, como já foi visto, a imagem dos personagens são construídas a partir da percepção dos demais, a incerteza sobre a franqueza do juiz ao duvidar do protagonista pode ser justificada pela própria incerteza do protagonista.

O quadro de paranoia em que Raskólnikov entra ao suspeitar da dúvida do juiz abre uma brecha para que a leitura do personagem Porfiri também exista na dúvida. Com isso, o enredo do romance é quem ganha, uma vez que, sentindo-se ameaçado, Ródia avança em atitudes que dinamizam os acontecimentos, colocando-se num jogo de quem antecipa quem. Porfiri é, então, construído no livro como o personagem que coloca à prova a superioridade que, desde o início, Raskólnikov tem como característica principal e é ainda responsável por guardar um suspense na trama, deixando por muito tempo em suspenso sua verdadeira opinião sobre Ródia.

Com esse último exemplo, tenta-se mostrar um traço dessa pluralidade de vozes de *Crime e castigo* que é a convergência para um enredo uno. Por mais que as várias perspectivas sejam um fator que estilhaça a autoridade do narrador, há ainda uma organização dessas percepções que implicam um enredo cujos fatos estão cronologicamente postos diante de uma narrativa que trabalha com o presente. Não é intenção dizer que o romance teria por finalidade última a execução do enredo ou que os personagens falem nesse sentido, uma vez que a própria caracterização dos personagens por meio das várias vozes e principalmente a independência entre narrador e personagem são ganhos singulares do romance. Mas reconhecer que há uma sucessão de presentes resultante da polifonia dos personagens e que essa sucessão de presentes demonstra os personagens saindo de uma situação de conflito para uma situação de desfecho, ou de outros conflitos, é reconhecer a existência, senão de um arco narrativo, de pelo menos um fio narrativo.

É sobre esse fator que a comparação com *Os detetives selvagens* pode apresentar diferenças. A fragmentação da narrativa no livro de Bolaño ocorre a partir de relatos de pessoas espalhadas por vários países e que, muito possivelmente, em sua maioria, não se conhecem nem tiveram experiências comuns, diferentemente do que ocorre no enredo de *Crime e castigo*, em que os personagens todos fazem parte de um mesmo contexto e de conflitos que se entrecruzam. Sobre isso, é preciso frisar uma diferença importante. Enquanto o romance de Dostoiévski prevalece estruturado com um narrador em terceira pessoa, expresso polifonicamente a partir da perspectiva dos personagens, em *Os detetives*, o que temos é o desaparecimento dessa narração em terceira pessoa, a voz que concatena vários personagens. O que temos são muitos narradores em primeira pessoa relatando lembranças não concatenadas a princípio, mas cujo elo temático Lima e Belano abre caminho para uma possibilidade incipiente de sentido.

Em alguns trechos da segunda parte, vemos relatos diferentes sobre os mesmos fatos, como na seção 22 sobre o duelo de Arturo Belano contra Iñaki Echavarne:

Susana Puig, rua Josep Tarradellas, Calella de Mar, Catalunha, junho de 1994. [...] Então ergueram o que tinham nas mãos e entrechocaram as tais coisas. À primeira vista pareciam cacetes, e ri, pois compreendi que o que Arturo queria que eu visse era aquilo, uma palhaçada, uma palhaçada estranha, mas definitivamente uma palhaçada. No entanto uma dúvida logo abriu caminho em minha mente. E se não fossem cacetes? E se fossem espadas? (Bolaño, 2006, p. 476–482).

Jaume Planells, bar Salambó, rua Torrijos, Barcelona, junho de 1994. [...] O resto é confuso. Piña disse alguma coisa em maiorquino. Depois pediu a Iñaki que escolhesse uma espada. Este levou o tempo que achou necessário pesando ambas, primeiro uma, depois outra, depois as duas ao mesmo tempo, como se em toda sua vida não houvesse feito outra coisa senão brincar de mosqueteiro. As espadas já não brilhavam. O outro, o escritor ofendido (mas ofendido por quem, por quê, se ainda não havia saído a maldita resenha afrontosa?), esperou que Iñaki escolhesse (Bolaño, 2006, p. 490–494).

A notável diferença de perspectiva entre a visão das duas pessoas citadas narrando o duelo demonstra uma convergência das narrações para um acontecimento do enredo que poucas vezes ocorre no livro, pois essa não é a regra em sua maior parte. O episódio do duelo entre o escritor Arturo Belano e o crítico literário Iñaki Echavarne é um dos mais simbólicos do livro por colocar novamente em jogo as duas características de Bolaño, introduzidas como importantes neste trabalho: literatura e crítica como tema e a relação com a realidade em suas ficções. Inácio Echevarría, crítico espanhol responsável por várias publicações póstumas da obra de Bolaño, parece ser a sugestão do nome fictício. Mais uma vez, o universo da literatura é abordado como tema e, nesses dois fragmentos, é possível perceber uma acidez irônica acontecer através dos contrastes entre um crítico muito bem amparado e acompanhado para o duelo, diante de um escritor isolado, reconhecido apenas por uma pessoa convidada a assistir de longe ao que ela nem mesmo reconhece como um duelo à primeira vista, encara sarcasticamente como um duelo entre cacetes, como sugere a tradução brasileira para “bastones”, adicionando-se um desdém ao falocentrismo da cena.

A importância simbólica para essa alegoria do duelo talvez seja o fator que faça as narrações convergirem para o evento, mas, nas demais relações possibilitadas pelos hiatos entre os narradores, o enredo é concatenado com mais dificuldade, resumindo-se muitas vezes simplesmente ao fato de se narrarem eventos no mesmo país ou na mesma cidade. Diante dessa diferença tão fundamental entre o efeito causado pelas várias vozes em Dostoiévski e as várias vozes em Bolaño, em que nível podemos colocar as duas experiências estéticas sob o mesmo guarda-chuva da polifonia?

Os detetives de castigo por crimes selvagens

Definida por Bakhtin como uma característica fundamentalmente presente em Dostoiévski, o filósofo russo comenta que:

No projeto criativo de Dostoiévski, os principais personagens são, de fato, não apenas objetos da palavra autoral, mas sujeitos de suas próprias palavras imediatamente significativas. Por isso, a palavra do personagem não se esgota, em absoluto, nas funções habituais de caracterização e de composição do enredo, mas tampouco serve à expressão da posição ideológica do autor (como em Byron por exemplo). A consciência do personagem é dada como outra, uma consciência alheia, mas ao mesmo tempo ela não se objetifica, não se fecha, não se torna um simples objeto da consciência do autor (Bakhtin, 2020, p. 54).

Logo, levando-se em consideração esse trecho, observa-se que um dos fatores principais para a fragmentação da narração em diversas vozes seria a produção da consciência ideologicamente independente em relação ao autor e ao narrador por parte dos personagens. No caso de *Os detetives selvagens*, a ausência de um narrador central como voz que mais se aproxima da voz do autor configura uma independência dos personagens, que, por esse mesmo motivo, são transformados em narradores do romance, ainda que sejam narrações fragmentadas. Ao tentarmos identificar por onde estaria visível essa voz do autor, para então pensar mais criteriosamente sobre a independência de consciência dos personagens, resta-nos olhar para a disposição e o ordenamento das falas do livro como um todo, tema que será elaborado e desenvolvido em um outro trabalho.

Por hora, é possível conceber que uma diferença palpável entre a estrutura de *Crime e castigo* e de *Os detetives selvagens* está presente na existência de uma narração que permanece do início ao fim no romance russo e a ausência de qualquer narração concatenadora no romance de Bolaño. O efeito provocado no primeiro caso não é, no entanto, uma sobreposição dessa voz em relação às vozes dos personagens. Esse narrador em terceira pessoa de Dostoiévski, pelo contrário, funciona como um veículo em que as demais vozes se validam, fator que faz com que o enredo tenha uma continuidade. A independência ideológica e de consciência dos personagens em *Crime e castigo* dinamiza de novas maneiras um mesmo enredo.

Em *Os detetives*, o que ocorre, de outro modo, são vozes independentes tratando de enredos independentes, cuja convergência paira sobre as figuras dos dois poetas e é lançada à investigação por parte de quem lê. A concatenação dos fatos, ora mais fácil, ora mais difícil, não está objetivada como ocorre na narrativa de folhetim de Dostoiévski, em que é possível identificar, no final de cada capítulo, o fio que irá se ligar ao capítulo seguinte. Em Bolaño, o enredo está reiteradamente *cortado*, o que leva a polifonia até às

últimas consequências, trazendo não apenas uma pluralidade de vozes, mas uma pluralidade de enredos introduzidos, cortados, iniciados e abandonados sem regularidade.

Dessa maneira, o que vemos em Dostoiévski a partir de Bakhtin é a identificação de um projeto de romance que propõe novos princípios de conexão. A polifonia está muito bem assentada na escolha do enredo de aventura como estrutura eleita por Dostoiévski para tratar dessa investigação moral, como é demonstrado no capítulo 4 da primeira parte de *Problemas da obra de Dostoiévski*.

O enredo de aventura apoia-se não no que é um personagem e no lugar que ele ocupa na vida, *mas sobretudo no que ele não é* e no que, do ponto de vista de qualquer realidade já presente, não está predeterminado e é inesperado. O enredo de aventura não se apoia em situações presentes e estáveis [...] (Bakhtin, 2020, p. 149, grifo nosso).

É através do enredo de aventura, no qual “o personagem ainda não é”, que o autor consegue ter espaço para investigá-lo com consciência de sua autonomia e de sua transformação, dando as bases para que ele se expresse no nível da palavra desierarquizada. O enredo é, então, não um fim provocado pela polifonia, mas um meio para o autor poder promovê-la, introduzindo elementos de suspense, clímax e revelações que ajudam quem lê a avançar por suas reflexões filosóficas e psicológicas.

Isso, como já se disse, não parece ocorrer da mesma maneira em *Os detetives*, já que o corte entre as vozes não está amparado por um enredo que provoque a concatenação imediata dos capítulos. Aqui, a proposta e a aposta são de outra natureza: é a sugestão de uma leitura que preencha os vazios causados pelos cortes. Se temos um enredo, temos um enredo esquizo⁴, onde cada fonia que surge abre mais uma porta de entrada para os fatos. Ainda que possamos chamar essa configuração de polifonia, é preciso então diferenciar as propostas, uma vez que a primeira sugere novos princípios de conexão do romance e a última, de Bolaño, parece sugerir novos princípios de desconexão, fazendo jus à sua proposta de ressuscitar o romance, que Borges teria enterrado como forma narrativa, a

⁴ Termo trabalhado em *O Anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia* de Gilles Deleuze e Félix Guattari, em que a ideia de corte e acoplamento seria um caminho de análise do funcionamento das “máquinas desejanças” do eu e do mundo. Essa perspectiva é colocada como crítica e alternativa à ideia teatral do complexo edipiano em Freud, em que um dos motores do desejo é dado na falta ou ausência. Na visão da esquizoanálise, o desejo é (também e principalmente) produção, e os cortes são etapas desse processo de produção (Deleuze, Guattari, 2011, p. 11). Logo, a ideia de trabalhar a noção de polifonia em direção a uma esquizofonia ainda é incipiente, mas tem como objetivo cartografar formas de produção de sentido a partir da subjetivação provocada pelos cortes no enredo de *Os detetives selvagens*. Este trabalho cumpre o papel de apontar a transição entre a polifonia de um enredo uno para uma polifonia que o recorta e o fragmenta, preparando as discussões em torno da possibilidade do conceito de esquizofonia.

partir de uma estrutura que não seja pretexto para falar dos personagens. A saída encontrada por Bolaño parece ser, então, essa implosão do fio narrativo dando a própria história pretendida nas mãos dos envolvidos, ainda que no final o que surja seja mais parecido com uma “esquizofonia” do que com aquela polifonia nos moldes da encontrada em Dostoiévski.

Referências bibliográficas

ARCURI, S. H. de C. *La parte de los crímenes: o romance infrapolicial na obra 2666 de Roberto Bolaño*. Tese de Doutorado – UFRJ/FL/Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, 2017.

ARCURI, S. H. de C. *Nocturno de Chile: literatura em tempos sombrios*. Dissertação – UFRJ/FL/Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, 2009.

BAKHTIN, Makhail. *Problemas da obra de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2022.

BOLAÑO, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2003.

BOLAÑO, Roberto. *Os detetives selvagens*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das letras. 2006.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O Anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. Trad. Luis B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e castigo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.

MARISTAIN, Mónica. *El hijo de Mister playa: una semblanza de Roberto Bolaño*. Oaxaca de Juárez: Almadía, 2012.

MARX, Karl. *O dezoito Brumário de Luís Bonaparte*. Edição Ricardo Castigat Moraes, 2002. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/praxis/79/O%2018%20brum%c3%a1rio%20de%20lu%c3%ads%20bonaparte%20-%20marx.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 24 jul. 2023.

WARNKEN, Cristian. *Roberto Bolaño en “La belleza de pensar”*. Entrevista de Cristián Warnken en la Feria Internacional del Libro de Santiago. Archivo Bolaño. 22 de julho de 2010. Disponível em: <https://garciamadero.blogspot.com/2010/06/roberto-bolano-en-la-belleza-de-pensar.html>. Acesso em: 24 jul. 2023.

Recebido em: 12/11/2023

Aceito em: 05/02/2025

-
- ⁱ **Guilherme Rezende Machado** é doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada no programa de Pós-graduação em Letras pela UERJ. Integrante do projeto de pesquisa “Linhas de força da literatura latino-americana contemporânea” coordenado pela Prof^a Dr^a Ieda Magri. **E-mail:** guirm7@hotmail.com
- ⁱⁱ **Ieda Magri** é doutora em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), professora associada de Teoria da Literatura da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e pesquisadora do CNPq. **E-mail:** iedamagri@gmail.com