

CURSO DE LETRAS

Paula Junqueira de Borba

**ATÉ QUE A VERDADE OS SEPARE: AS ESTRATÉGIAS NARRATIVAS E A
MANIPULAÇÃO DO LEITOR EM *GAROTA EXEMPLAR***

Santa Cruz do Sul

2015

Paula Junqueira de Borba

**ATÉ QUE A VERDADE OS SEPARE: AS ESTRATÉGIAS NARRATIVAS E A
MANIPULAÇÃO DO LEITOR EM *GAROTA EXEMPLAR***

Monografia apresentada ao Curso de Letras da
Universidade de Santa Cruz do Sul como tarefa
integrante do currículo normal do curso.

Orientador: Prof. Ana Cláudia Munari Domingos

Santa Cruz do Sul

2015

AGRADECIMENTOS

Às pessoas mais importantes na minha vida, meus pais Susana e Paulo, por estarem ao meu lado nas horas boas e nas não tão boas – mas principalmente por não se deixarem afetar pelo estresse dos momentos finais. Que Deus me permita proporcionar apenas alegrias e orgulho a vocês dois.

Obrigada à minha orientadora, professora Ana Munari, por ter me ajudado a segurar a barra e acalmado meus nervos com as “encucações” acadêmicas e dramas pessoais. Sem ti, profe, eu não teria percorrido metade do caminho. Teus questionamentos me instigaram, e nossas trocas de ideias me levaram mais longe do que eu acreditava ser capaz de ir.

À Luma Coimbra, pela indicação do livro como uma “leitura leve”. E também pelo ligeiro empurrão para entrar na área de Letras, onde eu me realizei como pessoa. Espero que esta dedicação me redima um pouco pela falta como funcionária nos últimos meses (ou anos).

Um ‘obrigada’ especial ao professor Norberto Perkoski, que, apesar de não ter tido envolvimento direto com este trabalho, foi o responsável pelo despertar do meu gosto pela literatura. Jamais vou esquecer os poemas, as declamações, leituras e apresentações em sala de aula. O senhor fez meus olhos se abrirem para um universo muito maior do que eu imaginei existir, e eu sou uma pessoa melhor por conta disso.

Aos amigos e familiares que estiveram ao meu lado, alguns mais presentes em certos trechos do caminho do que outros, pelo incentivo, paciência, e palavras de carinho. A partir de agora passaremos muito mais tempo juntos, prometo.

Obrigada a Deus, ou à energia superior que rege a todos nós, por ter me segurado quando faltaram as forças, pelos momentos insanos de inspiração, e por ter me mantido positiva acima de tudo, certa de que daria tudo certo no final. Aí está. Consegui.

RESUMO

Propomos, através do presente trabalho monográfico, uma investigação das estratégias empregadas pelos narradores-protagonistas da obra *Garota exemplar* e seus efeitos na concretização do leitor. Partindo de uma visão ampla do campo onde nosso objeto se insere, conceituamos e analisamos algumas das características da literatura, para aos poucos estreitarmos estas definições, seguindo da ideia geral de literatura até as características do gênero romance – nos focalizando, por fim, especificamente no gênero romance policial. Ao longo de nosso trabalho, abordamos as diferentes tipologias e usos dos narradores, a partir de Ronaldo Costa Fernandes (1996) e Norman Friedman (2002), investigando as variadas técnicas (como a focalização, alternância ou não de pontos de vista, técnicas de corte, *flashbacks*, introdução de personagens, negação, inserção de vazios na narrativa, por exemplo) empregadas para incentivar a participação do leitor na história. A partir do estudo da Teoria do Efeito, analisamos o efeito do texto no leitor utilizando conceitos do teórico Wolfgang Iser (1999), e os colocamos em prática no decorrer da análise da obra, ao extrairmos trechos pertinentes para a caracterização de tais estratégias e efeitos. Esse estudo nos levou a confirmar as hipóteses levantadas anteriormente em nosso projeto, que se interrogavam sobre a utilização intencional dos paratextos, o duplo ponto de vista, a inclusão de vazios e demais estratégias dos narradores na indução a uma interpretação equivocada pelo leitor.

Palavras-chave: Literatura. Teoria do Efeito. Narrador. *Garota exemplar*. Leitor.

ABSTRACT

We propose, through this monograph, an investigation of the strategies used by the narrators/protagonists in the work *Gone girl* and their effects on the reader's concretization. Starting from a wide perspective from the field where our subject is inserted, we conceptualize and analyze some of the literature's characteristics, so we can gradually narrow these definitions, following the main concept of literature until the definitions of the novel – focalizing, finally, specifically on the crime fiction. In the course of our work we approach the different typologies and narrators' uses, from Ronaldo Costa Fernandes (1996) and Norman Friedman (2002), investigating the diverse techniques (such as focalization, interchange or not of points of view, cutting techniques, flashbacks, introduction of characters, negations, insertion of blanks) used to encourage the reader's participation in the story. Observing the studies of the Aesthetic Response Theory, we analyze the effect of the text in the reader using concepts from Wolfgang Iser (1999), and we put them into practice in the course of the analysis of the book, by extracting relevant quotes to the description of said strategies and effects. This study lead us to the ratification of the hypothesis created in our project, that questioned the intentional use of the paratexts, the double point of view, the addition of blanks and other strategies in the induction of a misinterpretation by the reader.

Keywords: Literature. Aesthetic Response Theory. Narrator. *Gone girl*. Reader.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	6
2 PRINCÍPIOS BÁSICOS DA TEORIA LITERÁRIA	8
2.1 Literatura	8
2.2 Romance	12
2.3 Romance policial	16
3 O DIÁLOGO NA OBRA	22
3.1 O narrador: pontos de vista	22
3.2 O leitor: Teoria do Efeito	27
4 GAROTA EXEMPLAR	32
4.1 Rapaz perde garota	35
4.2 Rapaz encontra garota	63
4.3 Rapaz consegue garota de volta (ou vice-versa)	80
5 CONCLUSÃO	88
6 REFERÊNCIAS	93

1 INTRODUÇÃO

Antes de qualquer coisa, propomos um ligeiro exercício. Imaginemos por um instante que somos escritores, com uma ideia inteiramente formada em nossa cabeça, prometendo render uma excelente história e, futuramente, um excelente livro. O tema é o casamento, mas não um casamento qualquer. Ao contrário do que se espera de relacionamentos entre casais – paixão, diálogo, honestidade, algumas brigas (sempre acompanhadas pela superação conjunta dos problemas) –, nossos dois protagonistas são prisioneiros de uma relação desgastada, sustentada por mentiras e manipulações, que os acaba levando a tomar medidas drásticas – e irreversíveis.

A ideia geral para a história está aí, à nossa disposição, apenas esperando ser trabalhada a fim de provar todo o seu potencial. Então, por onde devemos começar? Quais características ela deve ter para que o público se sinta atraído, goste e se identifique com ela? Como melhor contar a história: com muitos detalhes e personagens transparentes, ou essa é uma tarefa para o leitor – ir preenchendo o que existe além das palavras, ler também nas entrelinhas? Tratando-se da escolha de uma narrativa pertencente ao gênero policial/*thriller*, torna-se óbvia a resposta para este último questionamento. Muitos elementos deverão ser ocultados, e não é só isso; para deixarmos a leitura interessante, por que não fazer uso de outras estratégias para guiar o leitor conforme nossa vontade, revelando a verdade aos poucos e deixando, em alguns casos, a interpretação dos fatos por conta dele? Essa história já começa confundindo: contar um drama sobre casamento através do gênero policial.

O enredo que usamos como exemplo – de um casamento aos pedaços – é o mesmo utilizado na obra *Garota Exemplar*, objeto deste trabalho. Em nossa monografia, portanto, nos propomos a investigar algumas das estratégias usadas pela autora Gillian Flynn na criação da história e de todos os seus elementos. Nossa análise tem como objetivo principal responder às questões referentes ao papel dos narradores-protagonistas e a resposta que as estratégias narrativas despertam nos leitores.

Em nosso primeiro capítulo, partiremos de uma visão ampla do campo onde nosso objeto se insere, conceituaremos e analisaremos algumas das fases da literatura, falando sobre a diferenciação que os especialistas costumam fazer entre o que é considerado como literatura *stricto sensu*, relacionada à arte, e literatura de massa, até chegarmos à nossa definição atual de *best-seller*. Aos poucos estreitaremos essas conceituações, partindo da ideia geral de literatura até

as características do gênero romance – para enfim focalizarmos especificamente o gênero aqui estudado: o romance policial.

No segundo capítulo, começaremos por abordar um dos principais componentes de uma obra – e cujo papel em *Garota exemplar* é crucial em nossa análise: o narrador. Apresentando as diferentes tipologias e usos dos narradores dentro das obras, investigaremos as estratégias empregadas por eles na hora de contar suas histórias (como a focalização, alternância ou não de pontos de vista, técnicas de corte, *flashbacks*, introdução de personagens, negação, inserção de vazios na narrativa) em um diálogo com o leitor. Neste ponto estudaremos o impacto que a literatura causa no leitor, acompanhando a história da Teoria do Efeito desde o seu nascimento, pelas mãos do alemão Hans Robert Jauss, até o emprego de seus fundamentos nos dias atuais, utilizando conceitos do teórico Wolfgang Iser.

Tais conceituações serão colocadas em prática em nosso terceiro capítulo, destinado à efetiva análise do livro. Decomposta em três subcapítulos (homônimos das divisões presentes na obra original), esta extensa etapa de nossa pesquisa propõe um mergulho nas estratégias dos narradores-protagonistas de *Garota exemplar*, extraíndo trechos pertinentes da obra que nos permitiram apontar e caracterizar as técnicas empregadas pelos narradores na condução do leitor, por diversas vezes, a equívocos interpretativos.

Esta monografia se insere na linha de pesquisa “Processos narrativos, comunicacionais e poéticos”, do Departamento de Letras da UNISC, cujo objetivo é construir sentido através da interpretação textual, buscando conhecer os elementos e processos da narrativa e suas respectivas funções.

2 PRINCÍPIOS BÁSICOS DA TEORIA LITERÁRIA

Antes de iniciarmos nosso estudo sobre as diversas terminologias e conceitos relativos à Teoria do Efeito – para então passarmos à efetiva análise do romance objeto de nosso trabalho –, consideramos pertinente discutir concepções básicas da teoria literária, objetivando estabelecer um contexto que mais tarde se mostrará útil na visão geral de nossa pesquisa. Primeiramente, portanto, podemos nos fazer a seguinte pergunta: o que sabemos realmente sobre literatura?

2.1 Literatura

Ao nos questionarmos num primeiro momento sobre o conceito de literatura, podemos, sem pensar muito no assunto, responder que literatura são todos os textos ficcionais, por vezes fantásticos, frutos do imaginário do autor. Afinal, aprendemos desde cedo, na escola, a distinguir, por exemplo, crônicas de reportagens de jornais – o primeiro gênero contendo elementos ficcionais, e o segundo, fatos verídicos e, portanto, sendo classificado como não literário. Poderíamos até mesmo nem ir tão longe e dizer apenas que literatura são os livros de poesias ou os romances que encontramos nas sessões de livrarias ou bibliotecas. Porém, conforme amadurecemos e nossas visões e conhecimentos vão se expandindo, nosso senso crítico não pode mais aceitar uma resposta tão simplória para um assunto que é estudado, debatido e analisado arduamente por séculos.

O ser humano é por natureza contador de histórias. Desde os primórdios da civilização, com a utilização das pinturas rupestres, e mais tarde com o desenvolvimento da fala, jamais deixamos esta nossa necessidade de narrar eventos passados, mesmo muito antes do surgimento da palavra escrita. Narrativas orais, independentemente da cultura, sempre existiram e eram contadas, inicialmente, a partir dos mitos que explicavam o mundo quando a ciência ainda não era capaz de o fazer e, mais tarde, a partir de fatos reais ou invenções, cujos objetivos eram distrair, alertar ou encantar o público ouvinte. A poesia, em sua origem também uma forma narrativa, nasceu de seu elemento rítmico, usado para ajudar na memorização e contação oral. Sempre houve, assim, esta distinção entre histórias verdadeiras e imaginadas. Mas será que esta oposição entre elementos reais e inventados é forte o suficiente para se sustentar como único critério para a significação de literatura?

No que diz respeito às produções escritas, ao procurarmos traços que definam e diferenciem textos históricos de textos literários, descobrimos que

no inglês de fins do século XVI e princípios do séc. XVII, a palavra “novel” foi usada, ao que parece, tanto para os acontecimentos reais quanto para os fictícios, sendo que até mesmo as notícias de jornal dificilmente poderiam ser consideradas fatuais. Os romances e as notícias não eram claramente fatuais, nem claramente fictícios, a distinção que fazemos entre estas categorias simplesmente não era aplicada. (EAGLETON, 2003, p. 2)

Conforme os anos foram passando, no entanto, a visão de como os gêneros literário e histórico (e mais tarde jornalísticos) deveriam ser apresentados foi se modificando, a ponto de os teóricos, finalmente, terem material suficiente para serem capazes de estabelecer novos critérios para a conceituação de literatura. Por exemplo, podemos identificar o primeiro tipo de texto pelo uso incomum das palavras, causador de estranhezas. Os formalistas do século XX consideravam a linguagem literária como “um conjunto de desvios da norma, uma espécie de violência linguística: a literatura é uma forma “especial” de linguagem, em contraste com a linguagem “comum”, que usamos habitualmente” (EAGLETON, 2003, p. 6). Tal maneira “especial” de empregar as palavras nada mais é do que fazer uso de elementos – classificados como literários – formais (ritmo, sons, imagens, sintaxe, técnicas narrativas, rima...), e se formos colocar esta teoria em prática, poderemos ver que são justamente essas escolhas feitas pelo destaque de certo artifício em detrimento de outro que acabam por definir os períodos literários que conhecemos hoje (Simbolismo, Naturalismo, Realismo, etc.). No campo da Linguística, Roman Jakobson afirmava que a linguagem literária diferenciava-se por ser uma espécie de “violência organizada contra a fala comum” (EAGLETON, 2003, p. 3), a ponto de provocar estranhamento aos olhos do leitor e chamar sua atenção.

Esse tipo de atenção dada ao texto é o que de fato caracteriza uma obra como sendo literária para Culler (1999, p. 32), a partir dos estudos literários, para quem “descrever ‘literatura’ seria analisar um conjunto de suposições e operações interpretativas que os leitores podem colocar em ação em tais textos”. Segundo o teórico, apenas a linguagem organizada em um nível mais alto não seria garantia de a obra pertencer ao gênero literário – pois, caso contrário, artigos científicos, livros de química e manuais de instruções se encaixariam nesta categoria. Para garantir este título, seria preciso que o escritor, antes de se preocupar em transmitir certa informação, provocasse o leitor com suas palavras, o fizesse interpretar, o transformasse em participante do universo criado por meio da curiosidade despertada através da fala “estranha” e do enredo ou tema contido em sua escrita. Nesse aspecto, Eagleton possui a mesma opinião e acaba por concluir que a definição de literatura “fica dependendo da maneira pela qual alguém resolve *ler*, e não da natureza daquilo que é lido” (2003, p. 11).

Vale ressaltar, porém, que a “estranheza” literária aqui referida é muito subjetiva, dependendo inteiramente das ideologias sociais e individuais, e dos hábitos de leitura de cada um. Esta falta de familiarização com a linguagem do texto pode se dar por conta do emprego de neologismos, de termos em línguas estrangeiras, metáforas, ou simplesmente pelo uso mais formal do idioma, organizando a escrita em estruturas diferentes das utilizadas no cotidiano – mas, não por isso, erradas.

Outra maneira de interpretar esta ideia de “estranhamento” suscitada por Jakobson seria através da análise dos contextos à época em que o texto ou fragmento é lido pelo público. Por exemplo, Eagleton (2003, p. 15) destaca que o que pode ser considerado como um texto filosófico a um certo tempo, em outro século – às vezes, nem precisamos ir tão longe – pode vir a ser tratado como literatura. Shakespeare, na sociedade atual, é visto como clássico, mas se imaginarmos a recepção de suas obras na Inglaterra do século XVII, com a linguagem sendo “igual” à da falada nas ruas por uma sociedade que, teoricamente, partilhava dos mesmos valores, correremos o risco de não atingir o mesmo efeito dos dias de hoje. Assim sendo, podemos chegar a mais uma ideia a respeito da definição de literatura – ao mesmo tempo, sem excluir todos os pontos de vista abordados até então: literatura é o estilo de escrita altamente valorizada, intimamente ligada à ideologia da sociedade e ao que é considerado “digno de atenção” naquele período específico.

Culler (1999) nos apresenta a literatura através de cinco propriedades distintas, de acordo com a atenção que resolvermos dispor às obras, confirmando e fornecendo novas visões às concepções estabelecidas até então em nosso trabalho: 1) literatura como colocação em primeiro plano da linguagem; 2) como integração da linguagem; 3) como ficção; 4) como objeto estético; 5) como construção intertextual ou autorreflexiva. A primeira propriedade do termo está de acordo com o que vimos anteriormente, ao estudarmos a ligação entre o *status* de obra literária e a maneira como a linguagem é organizada em sua estrutura. Entretanto, quando o autor fala em integração da linguagem no segundo item, ele menciona que estudar algo como a literatura “é olhar sobretudo a organização de sua linguagem, não lê-la como a expressão da psique de seu autor ou como o reflexo da sociedade que a produziu” (p. 37). Este tipo de análise é válido, obviamente, mas conforme vimos anteriormente, ao nos afastarmos um pouco da obra para melhor compreendermos o plano de fundo vivido pelo autor na sociedade da época, tornam-se mais claros os motivos que levaram uma ou outra comunidade a valorizar tais textos.

Sob o ponto de vista da literatura como ficção, é precisamente esta ficcionalidade que separa a linguagem da empregada em outros contextos, deixando sob responsabilidade do leitor a interpretação voltada a tal objetivo intencionado, fugindo da concepção “comum” das palavras. Um texto que quer ser tomado como relacionado ao factual certamente precisa eleger outras estratégias para assinar esse contrato com o leitor. E é justamente esta relação entre o texto e o leitor que Culler (1999) aponta em sua quarta propriedade, ao citar a literatura como objeto estético. A beleza é discutida pela Teoria da Estética como sendo ou um atributo objetivo das obras de arte, ou uma visão subjetiva por parte dos leitores. Para considerarmos determinado texto como literatura, portanto, devemos questionar “sobre a contribuição de suas partes para o efeito do todo, mas não considerar a obra como sendo principalmente destinada a atingir algum fim, tal como nos informar ou persuadir” (p. 40). Este pensamento de certa forma vai de encontro ao conceito moderno de literatura surgido no século XIX, pois, na época, a leitura era, por exemplo, oferecida aos nativos das colônias do Império Britânico como uma estratégia para enaltecer o país, amortecendo os efeitos negativos da colonização e transportando o imaginário do povo para realidades alternativas, distraíndo-o dos problemas sociais enfrentados no “mundo real”. Ler Shakespeare e torná-lo um clássico, portanto, adquiria um sentido de afirmação da nacionalidade. Assim sendo, seria um erro generalizarmos as consequências da prática de leitura dentro das sociedades; pois, se por um lado ela faz com que as pessoas se identifiquem com personagens e estejam sujeitas à alienação, as histórias também têm o poder de despertar o lado crítico das massas e o questionamento da sua realidade.

Em sua quinta e última propriedade definidora de literatura, Culler a define como construção intertextual ou autorreflexiva. “Intertextual”, porque os textos e poesias são criados a partir de outras ideias já existentes; não no sentido de plágio, mas sob o ponto de vista da contestação, da retomada de pensamentos, da sua expansão dentro de outros contextos. E “autorreflexiva”, pois “ler um poema como literatura é relacioná-lo a outros poemas, comparar e contrastar o modo como ele faz sentido com os modos como os outros fazem sentido, é possível ler os poemas como sendo, em algum nível, sobre a própria poesia” (1999, p. 41). Ou seja, os romances e as poesias produzidas englobam em suas escritas características comuns aos respectivos gêneros, e precisam se manter fieis à tarefa de fazer sentido para o leitor.

A preocupação em definir o termo “literatura” não existe por conta de um medo de que as pessoas irão confundir as características de um romance com os fatos expostos em livros de

História, por exemplo. A discussão apresentada no início deste capítulo serviu (apenas) para mostrar os primeiros critérios de distinção entre o que são textos literários e o que são textos históricos; somente após esta separação inicial é que críticos e teóricos conseguirão dar a devida atenção a todos os fatores que envolvem a análise das primeiras produções. O conceito de literatura, portanto, estaria tanto ligado à estrutura da linguagem quanto à ideologia que tal escrita carrega, a maneira como a sociedade valoriza e recebe determinada obra. Pois, como vimos anteriormente, esta recepção tem relação com a forma como as palavras foram empregadas dentro do texto, e a interpretação dos mesmos enunciados pode suscitar reações variadas dentre os leitores. Um dos responsáveis pela compreensão tão subjetiva das palavras é, antes mesmo do próprio autor, o narrador. É ele a ponte direta entre texto e leitor, aquele que detém o poder de apresentar personagens e a história, revelar e camuflar informações usando somente as estratégias com a linguagem. A atitude do narrador é um dos elementos essenciais no romance, sobretudo no gênero policial, como veremos logo a seguir.

2.2 Romance

Tomando emprestadas as palavras de Donaldo Schüller para descrever este gênero literário, vemos que o romance

era primitivamente o latim do povo. As diferenças entre os primeiros romances se acentuaram cada vez mais até aparecerem as línguas românicas: o português, o espanhol, o francês, o italiano, o provençal, o catalão entre outros. Enquanto os falares românicos iam assumindo o estatuto de línguas, preservou-se o termo romance para designar as obras literárias que nelas foram se formando, primeiro em verso, depois em prosa. (SCHÜLER, 1989, p. 5)

O termo *romança* surgiu nos séculos XII e XIII para nomear os poemas em língua românica que contavam feitos e aventuras históricas, e mais tarde a palavra *novela* veio do italiano para substituir em espanhol e em inglês o que antes se chamava romance. Em português, este termo (“novela”) passou a tratar de narrativas menos complexas e menos extensas, conforme nos esclarece Schüller (1989, p. 6). Derivado da epopeia, o romance foi, e continua sendo até os dias de hoje, o gênero mais popular entre os leitores. Tal sucesso se deve, principalmente, à inovação jornalística do folhetim.

Caracterizado pelas publicações fragmentadas de romances em rodapés de jornais, revistas e periódicos, o *roman-feuilleton* (também chamado de paraliteratura, literatura de massa, literatura industrial, literatura trivial, romance de apêndice, romance por entrega e, claro, romance-folhetim) teve seu surgimento na Inglaterra em 1719 (com a obra *Robinson Crusoe*, de

Daniel Defoe), mas foi no ano de 1836, graças à ideia do jornalista e político Émile Girardin, que esta prática teve sua disseminação em solo francês, disseminando-se pela Europa e, em seguida, pela América.

A indústria de livros francesa possuía, à época, valores muito altos para suas publicações:

Nos primeiros anos do século XIX, os volumes eram vendidos em torno de 7,50 francos cada um. Compostos em duas colunas, em letras enormes, os grandes romances necessitavam de mais de um volume, em geral quatro, para conter todo o seu texto. [...] O editor necessitava, para seu reembolso, de pelo menos quinhentos exemplares vendidos, sendo que quase dois terços da edição eram colocados diretamente nos gabinetes de leitura. (HOHLFELDT, 2003, p. 33-34)

Desta forma, as histórias se mantinham muito distantes das pessoas, os escritores passaram a perder público e, conseqüentemente, a perder sua fonte de renda. A saída para estes homens, assim como a solução encontrada para muitos aspirantes à política, foi procurar espaço de trabalho nos jornais, conquistando aos poucos influência e prestígio na área. A ideia revolucionária de Girardin (copiada, mais tarde, por Armand Dutacq em outro jornal da França, dispersando-se por todo o país), além de sanar o crescente problema de baixa tiragem de exemplares, acabou por conciliar as carreiras dos escritores e jornalistas, lançando muitos nomes conhecidos pelo público até a atualidade (HOHLFELDT, 2003).

Hohlfeldt (2003, p. 44) identifica a tipologia do romance-folhetim a partir de dois aspectos: o público a que as escritas se destinavam, e o conteúdo das mesmas. Quanto ao primeiro quesito, havia o romance para as mulheres (com volumes de bolso e variantes da fotonovela atual), o romance para homens (ficção científica, aventura, policial), e a literatura infantil e para jovens. Em relação ao conteúdo, as narrativas se dividiam em narrativa lacrimajante ou sentimental; de alcova; histórica; de modos, usos e costumes; de terror e horror; de capa e espada; marítima ou de viagens; de faroeste; narrativa policial; de antecipação ou de ficção científica; e por último, narrativas erótica e pornográfica.

Quanto às suas características,

o romance-folhetim originalmente não se distinguia, nem pelo circuito de produção e circulação, nem pelo juízo da crítica, do chamado romance literário. Neste sentido, ele não apenas se inseriu na série geral do romance romântico, como foi aquele tipo de produção que, por suas características, mais contribuiu para a popularização do gênero como um todo, junto ao gosto do público. (HOHLFELDT, 2003, p. 33)

Visto pela sociedade como uma forma de escape dos problemas e da realidade da vida cotidiana, o folhetim era (e o é até nossos tempos, sob o nome de literatura de massa e *best-seller*) tido pelos autores como uma fonte de dinheiro e reconhecimento, contendo em sua

fórmula elementos certos para atrair a curiosidade do leitor, entretê-lo, despertar emoções fáceis e, conseqüentemente, aumentar cada vez mais as tiragens de exemplares.

Hohlfeldt (2003) descreve uma provável genealogia do romance-folhetim decomposta em oito partes, sendo estas: 1) o romance inglês do século XVIII, dividido em três estilos: realista (com Daniel Defoe e Samuel Richardson), gótico (Horace Walpole e Ann Radcliffe) e histórico (representado por Walter Scott); 2) romances populares de cunho romântico e voltados para o público feminino, com o objetivo de entreter e ensinar; 3) relatos de viagens; 4) livros de memórias, que mais tarde se transformariam no gênero policial; 5) sucesso do melodrama e do *vaudeville*, utilizando-se de “ações movimentadas, cenas pitorescas, caracteres picantes e uma descrição colorida dos sentimentos” (p. 36), e atraindo grande público de trabalhadores do comércio e cidadãos em sua maior parte analfabetos; 6) jornais sensacionalistas, que se identificavam com a temática dos romances-folhetins; 7) divulgação em revistas e jornais de poemas, contos e novelas curtas (com duração de no máximo três edições), evidenciando o gosto do público leitor; e 8) o imaginário popular em torno de heróis solitários, mórbidos e malditos.

Com seu início oficial no ano de 1836 e “fim” por volta do ano de 1914 (tratamos de “fim”, pois não podemos afirmar que o gênero tenha deixado de ser publicado a partir daí), o romance-folhetim teve sua história dividida em três momentos distintos pela autora Lise Queffélec (apud HOHLFELDT, 2003, p. 39):

“I – 1836 a 1866: denominada *idade romântica* do folhetim.” Neste período surgiram nomes como o de Alexandre Dumas (com as publicações de *A rainha Margot*, *Os três mosqueteiros* e *O conde de Monte Cristo*) e de Gustave Flaubert (autor de *Madame Bovary*), e é então que

o *romance-folhetim* adquire suas características fundamentais: seu suporte é o jornal e, por isso, ele deve possuir *atualidade* em seus temas; divulgado na sequência diária do rodapé do jornal, exige *rapidez de escrita* mas, ao mesmo tempo, *sujeição à vontade popular* que interfere de maneira direta no desenvolvimento do próprio enredo, exigindo por vezes o retorno de alguma personagem ou não valorizando determinada figura para a qual o romancista havia reservado um papel de maior significação na narrativa. (HOHLFELDT, p. 40)

O folhetim torna-se um artifício indispensável dos jornais e, como a política francesa encontrava-se em crise e eles enfrentavam forte censura, a saída era apelar para o divertimento do público. Escritores como Ponson du Terrail chegavam a lucrar de trinta a quarenta mil francos por mês – em oposição aos trabalhadores franceses, que chegavam a receber, no máximo, 1.500 francos ao ano.

II – 1866 a 1875: os jornais tornam-se incrivelmente baratos, com grandes tiragens. É nesta época que acontece o surgimento da imprensa sensacionalista e, em 1869, no jornal *Monsieur Lecocq*, o lançamento do primeiro romance judiciário da história, antecessor do romance policial. Segundo Queffélec (apud HOHLFELDT, 2003, p. 42), neste período deu-se a “desconstrução da herança romântica”; os autores davam continuidade às histórias, que até então eram vistas como terminadas, ao estendê-las narrando a aparição de novos personagens (esposas, filhos, personagens secundários das histórias originais). Técnica semelhante à que encontramos nos dias atuais com os chamados *spin-offs* (ou derivagem).

“III – 1875 a 1914: o período final da história do *folhetim* está genericamente ligado à III República, após a queda de Napoleão III, em 1870, e a Comuna de Paris de 1871” (HOHLFELDT, 2003, p. 42). O romance inicia seu apelo ao drama e às lágrimas, contando histórias de mulheres seduzidas ou violadas e que passam anos sofrendo em busca de justiça. Tal aproximação ao melodrama faz com que surjam adaptações das narrativas nos palcos de teatro. Da mesma maneira, com a invenção do cinema em 1895, muitas obras encontram uma forma de sobreviverem nas telonas, ao passo que diversos autores fazem o caminho inverso, adaptando roteiros cinematográficos para serem impressos em jornais juntamente com fotos retiradas dos próprios filmes. Eis aí o surgimento do cine-romance, última mutação do gênero antes de seu suposto fim, ou, também podemos dizer, sua passagem para uma outra forma de narrar através de imagens fotográficas e textos, a fotonovela.

Novamente, torna-se impossível não voltarmos a debater o ponto da diferenciação entre textos literários e não literários e seus conceitos e também subgêneros, pois dois exemplos de escritores famosos por iniciarem suas carreiras no gênero de romance-folhetim são Charles Dickens e Fiódor Dostoiévski – nomes vistos pela nossa sociedade do século XXI como autores (de) clássicos, da chamada “literatura séria”. Esta informação nos causa grande estranhamento, já que essa forma de literatura é vista como sendo o oposto do que se conhece por literatura de massa – o que só vem a corroborar a ideia de que as noções sobre literatura, inclusive o contraste entre o conceito de clássico e de literatura de massa, são sempre conectadas às épocas e às histórias de leitura.

Segundo Muniz Sodré (1985, p. 75), a dita literatura culta é o “conjunto de obras reconhecidas como de qualidade superior ou pertencentes à ‘cultura elevada’ por instituições (aparelhos ideológicos) direta ou indiretamente vinculadas ao Estado (escola, academias, círculos

especializados, etc.)”, enquanto que a literatura de massa seria “todo tipo de narrativa produzida a partir de uma intenção industrial de atingir um público muito amplo”. Esta diferenciação não só de público, mas também da intenção do escritor ao produzir um livro, apenas prova como o conceito de “valor”, intimamente responsável pela receptividade ou não de uma obra pelo público leitor, está relacionado com a ideologia – se não, em alguns casos, com a subjetividade.

Voltando a analisar o romance de uma maneira mais generalizada, técnica, Sábato (apud FERNANDES, 1996, p. 15) define o termo como uma “criação estritamente moderna e europeia; pois era necessária a conjugação de três grandes acontecimentos que não ocorreram antes em nenhuma outra parte do mundo: o cristianismo, a ciência e o capitalismo com sua revolução industrial”. Desta forma, foi através dos romances que os autores encontraram voz para criar as mais diversas realidades, expondo conflitos individuais, compartilhando a cultura da sociedade da época e tratando de temas do cotidiano.

Para adquirir o *status* de romance, a obra precisa, antes de qualquer coisa, conter estas cinco características básicas: 1) trama (frequentemente confundida com os conceitos de tema e história, é o “problema” apresentado pela narrativa); 2) personagens (podendo ser apenas uma ou diversas pessoas, deuses, animais, enfim... qualquer elemento capaz de realizar ações que contribuam para o desenvolvimento da trama); 3) tempo (do decorrer da narrativa); 4) espaço; e 5) ponto de vista (os diversos tipos de narradores, distâncias e consciências dentro da história). Como o objetivo de nosso trabalho é a análise das estratégias narrativas dos narradores-personagens na obra *Garota exemplar*, deixaremos para nos aprofundar nos elementos constituintes do romance quando formos abordar os diversos pontos de vista na narração, apresentados no próximo capítulo (SCHÜLLER, 1989; FERNANDES, 1996).

2.3 Romance policial

Ao falarmos em romances, a maioria das pessoas tem como pensamento inicial a visão de uma história de amor, na qual existe uma heroína incompreendida, abandonada à sua própria sorte ou vivendo em um mundo desinteressante, até que é resgatada de uma vida solitária e desprovida de emoções pelo príncipe em seu cavalo branco – sendo arrebatada, do ponto de partida da narrativa até o derradeiro “E foram felizes para sempre”, por desencontros e diversos contratempos que buscam impedir a felicidade dos protagonistas. No entanto, segundo pudemos constatar nas páginas anteriores de nosso trabalho, o gênero romance engloba muito, muito mais

do que dramas amorosos. Suas histórias trazem para o público realidades repletas de fantasia na narração do romance romântico, de fato, mas também através de contos de terror, de relatos de viagens, de tragédias, comédias, de acontecimentos históricos, fábulas infantis, e narrações policiais. E porque vamos analisar nos capítulos seguintes uma obra inserida neste último gênero – do romance policial –, temos o dever de pesquisar e discutir mais a fundo sua origem.

Sandra Lúcia Reimão, em sua introdução ao estudo do romance policial, começa por sentenciar que

toda narrativa policial apresenta um crime, um delito, e alguém disposto a desvendá-lo, mas nem toda narrativa em que esses elementos aparecem pode ser classificada como policial. Isso porque além da presença destes elementos é preciso uma determinada forma de articular a narrativa, de construir a relação do detetive com o crime e com a narração, etc. (REIMÃO, 1983, p. 8)

Pois, se o que distingue o gênero policial – também chamado de narrativa de detetive ou de romance de enigma – é a maneira como o autor trabalha esse relacionamento entre detetive e crime, e entre detetive e a forma como a história é narrada, a melhor maneira de compreendermos seu funcionamento é seguirmos a linha de raciocínio de Reimão e buscarmos, através de exemplos de autores e de investigadores famosos, suas características mais marcantes.

Começamos, então, pelo criador deste estilo de escrita tão intrigante: o americano Edgar Allan Poe. Em abril de 1841 Poe lança o livro *Assassinatos na rua Morgue*, onde apresenta ao público o primeiro detetive da história da literatura: C. Auguste Dupin, predecessor de figuras mundialmente famosas como o excêntrico Sherlock Holmes, e o detetive belga Hercule Poirot.

Reimão (1983, p. 12) aponta cinco particularidades da sociedade do século XIX que tiveram grande influência no pensamento do autor para a criação de Dupin: 1) a invenção do romance-folhetim, que deu origem a seções nos jornais chamadas de “fatos diversos” (e que, por sua vez, despertaram no público a curiosidade por histórias de mistérios, por contos nos quais a restauração da justiça lhe dava uma sensação de conforto); 2) as grandes cidades como novo cenário das narrativas, a partir da Revolução Industrial; 3) a polícia da época – formada por cidadãos comuns e por ex-condenados. A sociedade passou a ficar descontente e inquieta com esta organização (afinal, de que lado estaria a moral destes ex-contraventores?), então, conforme salienta a autora, é válido atentarmos para o fato de que a partir de Dupin, todos os detetives famosos das histórias ficcionais trabalham em seus casos de maneira independente, sem contar com a instituição policial. 4) o surgimento do Positivismo, movimento filosófico que tem como base a ideia de que tudo no universo é regido por leis, incluindo (principalmente) o

comportamento humano - ou seja, que acredita que as respostas para as mais diversas questões podem ser encontradas por meio da observação e análise lógica, de dados estatísticos. 5) os criminosos passam a serem vistos como ameaças sociais, para o coletivo, e não mais apenas para os indivíduos específicos, vítimas de seus crimes.

Abordando esta insegurança do povo, portanto, Poe faz sucesso com seu personagem Dupin, investigador por *hobby*, sem ligação empregatícia alguma com a polícia, misturando “ficção com raciocínio e inferências lógicas” (REIMÃO, 1983, p. 19) na solução dos crimes, baseando-se no pensamento positivista da época, através do qual o homem abandona as suposições para se entregar a um mundo de certezas fundamentadas na observação e raciocínio aguçado a respeito do comportamento humano e reações da natureza. As características apresentadas de Dupin dizem respeito somente ao seu lado investigativo; Poe pouco trabalha sua personalidade, que não se envolve emocionalmente com os outros personagens, acabando por mostrar pouco de si mesmo – e este fato contribui para que o público se identifique e passe a amar não ele, o primeiro detetive da história da literatura, mas sim seu sucessor, o excêntrico Sherlock Holmes.

Sir Arthur Conan Doyle trouxe ao mundo, em 1887, sua mais célebre criação, o morador da rua Baker, apartamento 221-B, viciado em cocaína, morfina e tocador de violino nos (frequentes) momentos de tédio, mas dono de uma sagacidade ímpar: Sherlock Holmes. O detetive, assim como Dupin, trabalha na resolução dos crimes com sua metodologia própria à parte dos serviços da polícia londrina. Sua metodologia, no entanto, se difere do personagem de Poe porque, enquanto o primeiro utilizava apenas o intelecto para auxiliá-lo a compreender os passos e motivos do(s) assassino(s), Holmes é entendedor de diversas ciências, e as coloca em prática na análise de amostras de sangue, de digitais, no estudo de rastros, botânica, etc.

Outra diferença entre estes dois personagens se concentra em um ponto vital das narrativas, e de extrema importância para nosso presente trabalho: o narrador. As aventuras de C. Auguste Dupin eram transmitidas ao público por um narrador anônimo, apresentando-se como amigo do detetive, mas sem maiores informações a seu próprio respeito. Sherlock Holmes, por outro lado, conta com a constante companhia de seu amigo John Watson, que trabalha como memorialista de seus casos, selecionando aqueles que considera dignos de compartilhamento – geralmente histórias inéditas – para transformá-los em memórias. E esta é uma das principais características do romance de enigma: a narração feita por outro personagem. Ela pode ser

realizada por um personagem fixo de todas as histórias vivenciadas pelos protagonistas, ou os narradores podem variar de um livro/conto para outro, mas a particularidade da narração deste gênero é que ela é, por via de regra, descrita no passado, e após o crime ter ocorrido. Desta forma, segundo Sandra Reimão (1989), é garantida uma certa “imunidade ao detetive”; pois com a história sendo descrita por um amigo ou memorialista do detetive central, “diminuem, em princípio, as possibilidades de o detetive morrer ou sofrer grandes danos no desenrolar da narrativa” (REIMÃO, 1989, p. 25). Isto é ainda melhor assegurado pelo fato de que os narradores dos romances policiais estão sempre um passo (ou dois) atrás dos investigadores; eles só descobrem a solução para o mistério ao final, quando o protagonista sente que é o momento de revelar ao público suas brilhantes conclusões. Com o narrador onisciente descartado, portanto, o leitor é capaz de se identificar melhor com aquele que, assim como ele, pouco sabe sobre a história. As surpresas divididas entre narrador e leitor os une diante do enigma apresentado, além do fato de estes personagens “intensificarem o halo de admiração que rodeia o detetive” (REIMÃO, 1989, p. 32).

Seguindo esta característica de narrativa das histórias policiais, seria impossível não falarmos a respeito do detetive belga Hercule Poirot, fruto do imaginário da Dama do Crime, Agatha Christie, e que contava, assim como Sherlock, com o apoio de seu amigo e biografista Capitão Hastings. Os dois surgiram em 1920, na história *O misterioso caso Styles*, com o investigador seguindo o estilo clássico de personagem do gênero (utilizando suas “células cinzentas” nas resoluções dos crimes), enquanto que Hastings é similar a Watson em seu papel como narrador. Hastings, inclusive, se diferencia de um narrador comum porque frequentemente “é ludibriado pelos demais personagens [...] e o próprio Poirot às vezes o incumbe, sem que Hastings saiba, de divulgar falsas pistas e falsas interpretações” (REIMÃO, 1989, p. 45). Este tipo de estratégia empregada pela autora aproxima ainda mais leitor e narrador, pois o primeiro tem a chance de inferir e até mesmo descobrir as artimanhas dos casos antes daquele que os relata, dando-lhe uma sensação de participação dentro da obra.

Em seus mais de 61 romances, 165 contos e diversas peças para teatro e obras escritas sob pseudônimos, Agatha Christie passou a reinventar o conceito que se tinha até então do gênero do romance de enigma. As respostas para seus casos se afastam cada vez mais do real, e os métodos para os assassinatos tornam-se sofisticados de tal maneira, que abandonam de vez a verossimilhança com qualquer outra obra já escrita. Este distanciamento da realidade por parte da

autora torna quase impossível para o leitor a tarefa de conseguir acompanhar o raciocínio dos investigadores – sejam eles Poirot ou a adorável velhinha Miss Marple, outra personagem famosa da Rainha do Crime. Por este motivo é que surge, em 1945, na França, o chamado romance negro, na coleção “Série Noire” (REIMÃO, 1989, p. 51).

Criado por Dashiell Hammett, o romance negro tem como objetivo atrair um público já cansado das fórmulas vistas pelas histórias do romance policial. Os contos deste autor têm como protagonista também um detetive, Sam Spade, mas este é o único aspecto em comum entre os dois estilos de literatura. A Série Noire traz em sua essência basicamente uma paródia de todos os outros casos de detetives apresentados até aqui:

Nessa nova forma de narrativa policial não se verá otimismo sistemático, a imoralidade ou amoralidade é admitida e não aparece apenas como contraponto da moralidade geralmente admitida como tal, não há conformismo, o detetive também é falível e nem sempre há mistério, um enigma inicial e radicaliza-se, por oposição, a apresentação, avisando-se que pode até ocorrer que não haja detetive. (REIMÃO, 1989, p. 54)

Até então o que o público via em heróis como Sherlock Holmes, Dupin e Poirot, era a figura de máquinas transvestidas de homens; raciocínios frios e afiados, a resolução eficaz dos crimes, com métodos impecáveis e inquestionáveis. Neste novo tipo de romance, no entanto, nada disso aparece – começando pela narração, feita pelo próprio protagonista e realizada no presente. Vimos anteriormente que as histórias eram contadas por memorialistas, usando o tempo passado. Pois isso se desfaz no romance negro, e o protagonista passa a se envolver diretamente com os crimes que ele investiga, assim como se envolve de maneira pessoal com personagens e seus sentimentos estão a todo o momento à flor da pele – a raiva, paixão, ódio, estão sempre sendo explorados e interferem no desenrolar das narrativas. A obra *O falcão maltês*, de Dashiell Hammett, na qual traz Sam Spade como protagonista, é exemplo claro dessas propriedades do gênero.

Além da alteração na forma como a história é contada, a estrutura do estilo literário também se transforma; o que antes era dividido em duas partes, crime e inquérito (REIMÃO, 1989, p. 24), no romance negro passa a acontecer de maneira quase que simultânea: pelo fato de a narrativa ser no presente, o crime e sua investigação ocupam praticamente o mesmo espaço na vida do investigador – se é que existe a presença de um investigador –, e este está sujeito aos perigos conforme a trama se desenvolve. Não há garantia nenhuma para o público de que o mistério será solucionado; o “mocinho” (cheio de falhas e inteiramente humano) é falível, suas conclusões nem sempre são as respostas corretas e definitivas, e cabe ao leitor acompanhar o

conto até o final para saber como ele acaba. Outro aspecto deste gênero é a crítica “ético-político-social” do mundo em geral, como nos aponta Reimão (1989, p. 62); com frequência os protagonistas se envolvem a fundo no mundo do crime, por vezes sem sofrerem com dilemas morais, e é papel do leitor, mais uma vez, tirar suas próprias conclusões a respeito do que lhe está sendo apresentado.

Nosso objeto de estudo, a obra *Garota exemplar*, se encaixa no gênero do romance policial, porém em sua totalidade toma emprestadas as propriedades típicas do romance negro. A análise aprofundada do enredo será discutida mais adiante em nosso trabalho, no entanto já adiantamos o quanto o tempo da narrativa e os narradores, assim como a maneira como o crime é abordado pela autora, não dão alternativa para o leitor além de embarcar na aventura, sentindo todas as emoções dos personagens, perdendo-se nas investigações e mantendo-se em suspense até a última página para descobrir como a história termina.

3 O DIÁLOGO NA OBRA

Ao analisarmos os fatores e processos envolvidos na transformação de um texto em “obra” e na sua concretização pelo leitor, somos levados ao estudo da Teoria do Efeito, que analisa a relação entre texto e leitor. No entanto, antes que qualquer palavra seja mencionada sobre o assunto, é preciso que nos lembremos de que esta relação não acontece simplesmente no ato da compreensão das palavras e conjuntos de frases; para que haja a interpretação da obra, é necessário que ocorra o entendimento do todo, da essência que o escritor deseja transmitir. Por trás de cada história há um autor com alguma “agenda” a cumprir, com alguma intenção, mesmo que implícita. Porém não é a voz do autor que surge, pois ele se reveste de uma nova pele, criada especialmente para cumprir seus objetivos, e se apresenta diante do receptor para construir e compartilhar sua versão da história. É a apresentação deste terceiro participante da dinâmica de leitura, assim como ao estudo do impacto de suas palavras sobre o leitor, que este capítulo se propõe. Dedicamo-nos agora, portanto, ao estudo do narrador.

3.1 O narrador: pontos de vista

Para que o trabalho do escritor tenha alguma valia em caráter de recepção, é essencial que algo seja provocado em seu público leitor; desde a identificação com o tema ou com algum personagem, a satisfação com o final da narrativa, ou ao menos o descontentamento ou a negação perante o material apresentado – tudo, sob esta perspectiva, é válido. Assim sendo, os autores lançam mão de diversos artifícios em suas obras, conferindo atributos originais e intrigantes aos elementos essenciais para a existência das narrativas (trama, personagem, tempo, espaço, ponto de vista), a fim de dialogar com o leitor e provocar sua participação em seu trabalho.

O que seria da história sem um enredo que prendesse a atenção e instigasse a curiosidade do público até o final? De que adiantaria um texto bem construído, porém com personagens que não cativassem e não cumprissem seus papéis – de serem amados, odiados, ou de simplesmente contribuir para a narrativa? Ou livros que parecessem intermináveis, cansativos, ou com o desenvolvimento tão acelerado, a ponto de o leitor não conseguir acompanhar o que se passa? Todos estes são aspectos que merecem atenção por parte do autor, se este deseja ter sucesso em sua escrita, encontrando o leitor capaz de estabelecer um diálogo com seu texto. Porém, o aspecto que muitas vezes passa despercebido aos olhos dos leitores, e que possui ligação direta com a apresentação dos demais dentro da obra, é o ponto de vista do narrador e sua focalização. É a

partir deles que os elementos da história são selecionados, mostrados ou ocultados, para que quem leia possa tomar conhecimento – e, frequentemente, partido – do que se passa na narrativa.

Donaldo Schüller aborda a questão do ponto de vista de maneira diferente, dividindo-o em dois conceitos: perspectiva e voz. O autor aponta que

nem todos os teóricos distinguem voz e perspectiva. Há, entretanto, vantagem em tratá-las separadamente. Quanto à voz, o narrador pode eleger a primeira pessoa ou a terceira; quanto à perspectiva, o narrador pode ver os acontecimentos de perto ou a distância, pode penetrar na psique das personagens ou restringir-se a observar fisionomias, gestos, acompanhar os acontecimentos no seu efeito exterior. (SCHÜLLER, 1989, p. 26)

Independentemente de chamarmos de foco narrativo, de ponto de vista, voz ou de perspectiva, uma coisa é certa: o estudo dos narradores e de suas peculiaridades é essencial na análise da construção de um texto literário. Portanto, trazemos neste capítulo as opiniões e estudos de dois teóricos sobre o assunto: Ronaldo Fernandes, ao tratarmos da contribuição do narrador nas diversas partes que constituem o romance, e Norman Friedman, na abordagem dos oito diferentes tipos de narradores.

Primeiramente, antes de adentrarmos a parte teórica que vai sustentar nossa análise, precisamos ter a consciência de que o narrador que se apresenta nas histórias ficcionais está ali com um propósito: guiar o leitor pela história contada e servir como um “muro” na narrativa, ora revelando fatos, ora impedindo que este veja mais do que o necessário – tendo sempre como objetivo maior o fluxo que o escritor deseja que a trama possua. Fernandes descreve esta relação entre narrador e leitor como uma

relação verticalizada, hierarquizada, dominadora, desafiante e traiçoeira. O leitor, contudo, tem a seu favor o prazer da leitura, o fascínio pelo texto – é um deixar-se subjugar, numa relação de abandonar-se não à dor masoquista mas à delícia da servidão encantatória. É traiçoeira a relação porque o leitor pode converte-se em verdugo, julgar e condenar o texto, o narrador despenca da sua alta hierarquia e é ridicularizado em sua pobre prosa. (FERNANDES, 1996, p. 12)

Esse vínculo pode ser visto como sendo de mão dupla (quando o leitor é dominado pelo narrador, ao mesmo tempo em que se deixa dominar) somente quando acontece o pacto de leitura sobre o qual falamos anteriormente. O narrador tende a ser um elemento inteligente, calculista e muitas vezes dúbio, afinal, ele sempre tem um propósito – e é essa dubiedade que fascina o leitor, instiga-o a fazer inferências e antecipações sobre os temas que serão trazidos em seguida. Partimos sempre do princípio de que o narrador tudo sabe sobre a obra; ele apenas seleciona quais aspectos compartilhar com o leitor e a maneira como os esquemas serão construídos. Os fragmentos de verdade e/ou inconsistência dos fatos são expostos de acordo com a forma como o

narrador “vê” o desenrolar da trama e, segundo Booth (apud FERNANDES, 1996, p. 12), tal forma de narrar é dividida em ponto de vista: primeira ou terceira pessoa, distância: temporal, espacial e existencial (como aspecto moral, linguístico, social, psíquico, intelectual, etc.), e consciência: saber quais fatos deve ou não mostrar.

O narrador em primeira pessoa precisa utilizar a técnica de corte, conforme nos explica Fernandes (1996, p. 135), pois ao viver as experiências que conta, ele não tem o poder da onisciência, tendo sua visão muito limitada e precisando selecionar o que irá dividir com o público. Este tipo de técnica se chama corte horizontal, já que ele enxerga o mundo à sua volta como se olhasse os outros personagens nos olhos, estando todos no mesmo plano. Pelo fato de o personagem estar vivendo a história narrada, a principal característica da horizontalidade é a emoção, já que os acontecimentos o afetam diretamente, e esta impressão é transmitida ao leitor pelo uso da linguagem em primeira pessoa, aproximando narrador e leitor, e transportando este com facilidade para “dentro” da obra. O oposto, conseqüentemente, acontece com o narrador onisciente; no seu caso o corte é vertical – ele observa as ações dos personagens como que de cima, a distância, e consegue manter a característica racional na narrativa.

Tais ações, dentro do romance, são chamadas de cenas. Elas podem ser cenas de pensamento (reflexivas, densas, reveladoras da psicologia do personagem), cenas de memória, reiterativas, de delírio, cenas principais (encerrando diversas outras, a fim de gerar certa impressão no público), cenas em aberto (que mais tarde serão retomadas), cenas fechadas (sem continuidade em outra parte do romance) e cenas condensadas (“E viveram felizes para sempre”) (FERNANDES, 1996, p. 61-66). Em todas elas o narrador está presente, e é aí que ele encontra “evidências” para corroborar o que havia contado até então da história. O mesmo ocorre nas subcenas, cuja divisão de formatos é feita em quatro partes: formato linear (com começo, meio e fim); flashes; formato intermediário (trecho, pedaço, ponte, dentro do mesmo tema); e formato linear-reescrito. Esta última Fernandes (1996, p. 71) descreve como sendo “uma subcena que acaba mas a interpretação dela é errônea. Sua forma é turva, não por uma alteração natural ou artificial da consciência. Ela é retomada mais tarde e explicada numa nova versão”. No romance *Garota exemplar*, a escritora faz uso principalmente deste último formato, visto que apresenta dois narradores contando diferentes versões sobre os mesmos acontecimentos, e a história se retrata e se transforma a cada narração, mexendo com o imaginário do leitor.

Em sua classificação de oito tipos de narradores a partir dos diversos pontos de vista que podem existir dentro da obra, Friedman (2002, p. 172) parte da tipologia do “autor onisciente intruso”, que observa e sabe de todos os acontecimentos e pensamentos dos personagens da narrativa, como uma espécie de deus – comumente conhecido como narrador onisciente. Este narrador mantém um ângulo afastado da história, acompanhando a descrição dos fatos com opiniões próprias e comentários gerais (geralmente críticos), o que pode tanto aproximar o leitor dos personagens (por ele trazer informações de cunho “íntimo”), quanto afastá-lo com sua parcialidade e falta de foco na história, não dando oportunidade a quem lê de criar algum elo com os personagens a partir de suas próprias inferências. Exemplos deste tipo de narrador podem ser vistos em *Guerra e paz*, de Tolstói, e em *Quincas Borba*, de Machado de Assis, embora o tom irônico de Machado possibilite inferências.

Similar ao narrador intruso, o “narrador onisciente neutro” (FRIEDMAN, 2002, p. 174) se expressa em terceira pessoa, concentrando-se em contar os fatos de maneira pura e simples, mas, diferentemente do anterior, deixa de lado seus comentários. Esta visão de fora é comumente encontrada em romances policiais (mas se encontra presente também em *Madame Bovary*, de Flaubert), pois, tendo o conhecimento do pensamento dos personagens e mesmo assim optando por não compartilhá-lo com os leitores, o autor busca manter a curiosidade, o mistério, provocar a surpresa quando o momento for oportuno e também deixar que o leitor faça seus julgamentos.

Um tanto mais próximo do leitor está o “narrador testemunha” (FRIEDMAN, 2002, p. 175), escrito em primeira pessoa e fazendo ele agora parte da narrativa, mas como um personagem secundário, observando os acontecimentos de maneira “infiltrada” na cena. Porém, ainda assim esse narrador pode afastar o leitor da cena, já que, por se tratar de um personagem, sua visão se torna limitada só ao que ele enxerga. É o que acontece na narração feita pelo Dr. Watson, fiel escudeiro do protagonista, nas obras de Sherlock Holmes, conforme vimos anteriormente. Este narrador corresponde a uma das características mais típicas das histórias dos romances de detetive, as quais são levadas ao conhecimento do público através dos olhos de memorialistas, e não dos próprios protagonistas. Desta forma, narrador e leitor mais se aproximam do que se repelem, pois têm em comum a ignorância parcial dos fatos – que é eliminada para os dois simultaneamente, no momento em que o investigador resolve compartilhar seus conhecimentos, geralmente ao final da narrativa.

O mesmo tipo de limitação acontece com a ideia de “narrador protagonista” (FRIEDMAN, 2002, p. 176); escrito em primeira pessoa, sua visão é restringida ao que se passa ao seu redor, o que pode confundir o leitor com as poucas informações a respeito do que ocorre na narrativa. É este o tipo de narrador presente na obra *Garota exemplar*, de Gillian Flynn, na qual são apresentados dois pontos de vista – o do marido suspeito e o da esposa vítima de um crime –, porém de maneiras alternadas. Mas ele também pode ser visto em *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa.

Através da “onisciência seletiva múltipla” (FRIEDMAN, 2002, p. 177), perdemos a noção de “alguém” narrando a história. Os sentimentos e ideias passam a vir diretamente da mente dos personagens, prevalecendo o mostrar e o discurso indireto livre (junção dos pensamentos e falas dos personagens e um ligeiro afastamento), assim mostrado em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, onde até a cachorra Baleia possuía seu dizer dentro da história. A sua correspondente a um só personagem é a “onisciência seletiva” (FRIEDMAN, 2002, p. 178), também composta pelo discurso indireto livre, porém mais limitada, pois se trata de apenas um personagem, a quem o leitor tem acesso. Friedman exemplifica este narrador com a obra de James Joyce, *Retrato do artista quando jovem*.

O “modo dramático”, por sua vez, abandona completamente a visão do autor e do narrador, não lidando com os estados mentais dos personagens, apenas com ações vistas de uma focalização frontal e fixa, deixando a interpretação da história como responsabilidade do leitor. Citando Friedman, as informações disponíveis “limitam-se em grande parte ao que os personagens fazem e falam; suas aparências e o cenário devem ser dados pelo autor como que em direções de cena” (2002, p. 178). Essa técnica de narrativa é encontrada em *The awkward age*, de Henry James, mas uma amostra brasileira pode ser vista no conto “Confissão”, de Luiz Vilela, composto inteiramente por diálogos.

Por fim, há o modo de narrar em “câmera”. Esta é o auge da exclusão do autor, sendo o extremo oposto do autor onisciente, e apresentando a narrativa com *flashes* de realidade, com ponto de vista onisciente ou centralizado em sujeitos múltiplos. “Nele, o objetivo é transmitir, sem seleção ou organização aparente, um “pedaço da vida” da maneira como ela acontece diante do *médium* de registro” (FRIEDMAN, 2002, p. 179, grifo do autor). Em *Adeus a Berlim*, de Isherwood, o próprio protagonista se define: “Eu sou uma câmera”.

Podemos afirmar, em tom de hipótese, que a classificação criada por Friedman acompanha, em certa perspectiva, o desenvolvimento da literatura a partir da sociedade, partindo de uma mentalidade “fechada” (correspondente ao autor onisciente intruso) e que julga, até os dias atuais (equivalente à câmera), marcados pela instantaneidade e pelo apelo visual, dando preferência à multiplicidade de informações.

3.2 O leitor: Teoria do Efeito

Foi no ano de 1967, durante conferência na Universidade de Constança, na Alemanha, que o acadêmico alemão Hans Robert Jauss apresentou ao público suas ideias, revolucionárias para a época, da Teoria da Estética da Recepção. A década de 1960 estava sendo marcada pelo poder jovem e pelo despertar crítico dos estudantes, com mudanças acadêmicas dentro das universidades através de questionamentos, análises e reformulações de currículos, sendo este o momento oportuno para Jauss expor suas críticas e conquistar adeptos à sua visão de literatura.

Indo de encontro aos pensamentos formalistas, estruturalistas e marxistas, Jauss denunciou “a fossilização da história da literatura, cuja metodologia estava presa a padrões herdados do idealismo ou do positivismo do século XIX” (ZILBERMAN, 1989, p. 9), defendendo a consideração de uma história das leituras a partir da análise literária, aspecto que na época era ignorado. Se por um lado os formalistas pregavam somente uma visão de “autonomia absoluta do texto, que se sobrepõe ao sujeito por contar com uma estrutura autossuficiente, cujo sentido advém tão somente de sua organização interna” (ZILBERMAN, 1989, p. 10), Jauss propunha uma teoria que colocava o leitor como peça-chave, interagindo a todo momento com o texto e incorporando a ele suas próprias vivências no momento da leitura.

O ato de ler não é um processo passivo, que conta somente com as palavras ditas pelo texto, sem margem alguma para a intervenção do destinatário. Se o fosse, de que forma poderíamos explicar as diversas interpretações possíveis de um mesmo fragmento? O texto literário possui esta característica: ao mesmo tempo em que tem de cumprir a tarefa de transmitir “informações” e criar o novo através da linguagem, ele não pode de maneira alguma limitar o imaginário do leitor. Uma mesma pessoa, ao ler um livro pela segunda vez, por exemplo, pode perfeitamente bem encontrar nele elementos que anteriormente haviam passado despercebidos. Situações da narrativa podem provocar reações diferentes para cada indivíduo, dependendo

inteiramente do olhar lançado sobre a história naquele momento e dos elementos captados e centralizados pelo leitor, a partir de diferentes repertórios e diferentes horizontes de leitura.

Mas como podemos explicar esse fenômeno da literatura? Jauss – e mais tarde seu colega alemão, Wolfgang Iser – utiliza o conceito da indeterminação, sendo esta “a pré-condição fundamental para a participação do leitor” (ISER, 1999, p. 13). Os vazios e espaços de incerteza vão surgindo no texto independentemente do controle do narrador, mesmo que seja desejo dele inseri-los, pois, como veremos mais adiante, torna-se impossível, até mesmo na nossa fala do dia a dia, transmitir todas as ações, sentimentos e informações nos mínimos detalhes. E isso não é algo negativo – muito pelo contrário. É através das indeterminações que o narrador não apenas dialoga com o leitor, como permite sua participação na concretização da obra. Torna-se tarefa do leitor, portanto, a descoberta e preenchimento dos espaços em branco da maneira que lhe parecer mais verossímil, e construir sentidos. Além disso, ele pode alterar suas expectativas em relação à obra, que é lida de acordo com o “ritmo” estabelecido pelo narrador.

Ronaldo Fernandes (1996) nos oferece um exemplo claro do processo estabelecido pelo leitor durante a ação da leitura; ele não pode ser confundido com a audição de uma história narrada ou com o testemunho de algo visual, pois

entre a leitura e a audição – ainda que a primeira tente repetir o fenômeno – existe uma diferença epistemológica. O público que ouve uma história contada por alguém que está sobre um palco ou no meio de uma roda está não apenas ouvindo uma história como recebendo-a visualmente: a audição de uma história inclui recursos extra literários como o silêncio, a gesticulação, os olhares. A leitura vai sugerir que o próprio pensamento nos conte a história, passando assim o narrador de ser alguém que visual e auditivamente nos narra uma peripécia para ser um eco da nossa consciência. (FERNANDES, 1996, p. 36-37)

Para saciar a necessidade de informações visuais que sentimos diante de uma narração escrita, é que nos apoiamos, segundo Jouve (2002, p. 63), em quatro esferas para completarmos o sentido contido no texto: a verossimilhança, a sequência das ações, a lógica simbólica e a significação geral da obra. É impossível, para o narrador, descrever detalhadamente tudo o que se passa (como as características físicas dos personagens, sua psique, o espaço onde a cena acontece, ou o tempo durante o qual ela se desenrola), e ainda ser capaz de narrar as ações que tomam lugar sem transformar a leitura de tudo em algo maçante. Portanto, cabe ao leitor imaginar e completar as informações deixadas de lado no texto com aquilo que lhe parecer mais crível a partir de seu próprio repertório; a isso nós chamamos de verossimilhança. Da mesma forma, a sequência das ações se concretiza ao subentender o curso de atos que não aparecem por inteiro na

narrativa – Jouve (2002, p. 63) nos dá o exemplo de um cumprimento, que pode ser descrito apenas com o “estender a mão”, “apertá-la” ou “despedir-se”. Mesmo que a situação não esteja organizada por meio das palavras, o leitor imaginará o processo completo, à sua maneira, e a cena continuará a fazer sentido. A lógica simbólica se manifesta quando há a diferenciação dos usos literais, metáforas, ironias, etc., tendo o leitor a sensibilidade de perceber a real intenção do narrador por detrás daquelas palavras. E, por fim, a significação geral da obra é a tomada do texto como um todo, e não apenas do significado expresso em algumas passagens de um livro, por exemplo.

Essas lacunas, também denominadas de vazios, são classificadas de maneira diferente por Iser (1999). Segundo o teórico, elas podem ser vistas dentro da obra atuando sobre três níveis textuais distintos, e a frequência com que aparecem interfere diretamente na maneira como o leitor percebe a história. O primeiro vazio descrito por Iser (1999, p. 20) é o vazio sintático, proveniente de um “sistema reconhecível de regras responsáveis por dispor os padrões textuais numa ordem premeditada” – significando que, independente de como o texto é disposto (podendo apresentar falta de sequência cronológica ou de uma relação óbvia entre os fatos, por exemplo), ainda assim o leitor é inteiramente capaz de organizar mentalmente as ideias e estabelecer sentido na obra. Outra técnica da linguagem que provoca a indeterminação é a inserção de vazios pragmáticos, cujos preenchimentos exigem do leitor maior participação, pois tratam de aspectos que muitas vezes não possuem correspondentes em seu repertório com os quais se identificar para dar sentido – restando-lhe apenas o uso da imaginação, juntamente à sua disposição em cooperar com a história, para que o diálogo ocorra de maneira satisfatória. E finalmente há o vazio semântico, envolvendo puramente a produção de sentido por parte do leitor ao imaginar o desenrolar da narrativa somente através da leitura.

É o conjunto destas indeterminações que acaba por contribuir para a interpretação, e ultimamente, para a cooperação do público diante de uma obra. Contudo, o leitor pode encontrar-se, às vezes, em situações cujo entendimento e aceitação do texto não ocorram de maneira tão simples. Como demos a entender anteriormente, muito do processo de leitura está ligado às experiências prévias de vida de cada leitor, às maneiras como cada um percebe o mundo que o cerca. Portanto, durante o processo de leitura, o leitor acessa partes importantes de seu repertório para compreender o que está sendo lido e para procurar uma identificação com a história. Como resultado desta análise inconsciente, Iser nos explica que

há duas possibilidades extremas de reação que podem surgir da confrontação entre o mundo particular de alguém e aquele da obra literária envolvida: ou o mundo literário parece fantástico porque contradiz nossa experiência, ou parece trivial porque simplesmente corresponde a ela. (ISER, 1999, p. 8)

Sendo assim, as respostas mais comuns vindas dos leitores estão entre o grande fascínio pela obra, quando as pessoas se entregam e desfrutam plenamente das realidades ali apresentadas, ou o abandono total ou temporário da leitura, pois aquilo que está escrito foge do que é vivenciado em seu dia a dia – e os leitores acabam por não aceitar a história, ou a narrativa não lhes provoca nenhuma reação digna de atenção.

Para Jouve, as reações dos leitores e a aceitação das realidades oferecidas pelas obras literárias condizem diretamente com o gênero em que tais estão inseridas. Por exemplo,

se o leitor aceita sem problema ver mortos ressuscitarem em uma narrativa fantástica, ele se chocará com o mesmo acontecimento num romance policial. Da mesma forma, não aceitará encontrar, na leitura de um romance histórico, contradições flagrantes com a História oficial. [...] Diante de uma obra confusa ou desconcertante, ao se apoiar na caução fornecida pela instituição literária, o leitor acreditará no texto e tentará encontrar uma pertinência naquilo que, *a priori*, lhe causa problema. (JOUVE, 2002, p. 67)

Portanto, para que a relação entre texto e leitor prospere, o segundo deve se comprometer com o que os teóricos chamam de “pacto de leitura” – a aceitação das convenções propostas pelo texto (indeterminações, induções, pontos de ancoragem, etc.) para que haja um entendimento e aceitação do mesmo. Neste pacto, o indivíduo precisa se desapegar dos preconceitos e conjecturas que se formaram antes do início da leitura, ao mesmo tempo sem abandonar seu imaginário e o chamado horizonte de expectativas – termo empregado inicialmente pelo linguista lituano Algirdas Greimas, definido por R. Holub (apud ZILBERMAN, 1989, p. 113) como um “sistema intersubjetivo ou estrutura de espera, um ‘sistema de referências’ ou um esquema mental que um indivíduo hipotético pode trazer a qualquer texto”.

Apesar de parecer, à primeira vista, que o foco de nosso trabalho seja apenas o narrador, precisamos deixar claro que é tarefa impossível tratar de suas características e ações, sobretudo de suas estratégias para manter e influenciar a atenção e a construção de sentidos pelo leitor, sem ligá-las às noções de indeterminação vistas até agora, já que a obra é um diálogo entre ambos. No romance policial *Garota exemplar*, por exemplo, a principal particularidade a nos chamar a atenção logo de início foi a alternância de pontos de vista dos narradores-protagonistas a cada capítulo, pois além de essa tática provocar a confusão no leitor com a apresentação de diferentes versões de uma mesma história, ela também o deixa em suspense, antecipando o desfecho das ações que só será apresentado a cada dois capítulos. Sobre isso, Iser explica que

o romance seriado usa uma técnica de corte. Interrompe a ação em geral onde uma certa tensão foi construída e exige ser resolvida, ou quando se está ansioso por saber o resultado dos eventos recém-lidos. A interrupção dramática ou o prolongamento do suspense é o fator vital que determina o corte, e o efeito é fazer o leitor tentar imaginar a continuidade da ação. Como vai continuar? Ao fazer essa pergunta, automaticamente elevamos o grau de nossa própria participação no progresso da ação. (ISER, 1999, p. 14)

É justamente essa antecipação do leitor ao tirar suas próprias conclusões sobre o futuro e o julgamento de caráter dos personagens que interfere na maneira como ele irá interpretar o ponto de vista a ser lido logo em seguida. O texto exige a todo momento que conjecturas sejam feitas, que o leitor não seja apenas um ouvinte, recebendo informações sem participar da construção factual da história, através de suas inferências e interconexões, erigindo hipóteses. E é a confirmação dessas hipóteses criadas ou a refutação delas que tornam a leitura um processo tão enriquecedor – as ideias estão em constante transformação, e a identificação com a história é um elo inquebrável entre texto e leitor; nenhum dos dois é detentor sozinho do significado.

A teoria da Estética da Recepção acredita, portanto, que o significado não é encontrado somente nas palavras presentes no texto – pois, se assim fosse, qual seria o papel do leitor? A sua participação, com suas vivências, experiências e interpretações, é o fator que dá vida e sentido à escrita; e é através das indeterminações e demais artifícios plantados no texto pelo narrador que o público é convidado a embarcar nas aventuras, saindo de sua “zona de conforto” e assumindo um papel importantíssimo do ponto de vista literário.

Conforme vimos, os narradores se apresentam em diversas formas na narrativa, utilizando variadas técnicas para contar suas histórias. Cabe ao público virar cúmplice dessas aventuras, e cada indivíduo é capaz, também, de realizar a leitura de diversas formas, chegando a conclusões e opiniões diferentes (das quais chegaram seus companheiros leitores e, por vezes, das que ele próprio acreditou ser dono). No próximo capítulo estudaremos estas técnicas e estratégias de manipulação do leitor na prática, obtendo exemplos no *thriller Garota exemplar* e acompanhando o desenrolar de ideias que os narradores são capazes de suscitar.

4 GAROTA EXEMPLAR

A obra *Garota exemplar*, objeto deste trabalho, foi escrita pela jornalista norte-americana Gillian Flynn no ano de 2012. Publicado em vinte e oito países e traduzido para quarenta idiomas, o livro vendeu até hoje cerca de 3 milhões de exemplares, adquirindo o *status* de *best-seller* perante o público.

Nascida na cidade de Kansas, no estado de Missouri, EUA, Gillian Flynn é formada em Literatura e Jornalismo pela Universidade de Kansas. Filha de professores (sua mãe de literatura, e seu pai de cinema), ela trabalhou por mais de dez anos como jornalista e crítica de cinema e TV para a revista norte-americana *Entertainment Weekly*. Seus três livros lançados até o momento – *Objetos cortantes* (2006), *Lugares escuros* (2009) e *Garota exemplar* (2012) – retratam temas fortes da natureza humana (famílias desestruturadas, automutilação, violência, assassinatos, crises no relacionamento) e têm como protagonistas mulheres intensas e com histórias sombrias. Eles concederam à autora diversos prêmios literários, ocupando a lista dos mais vendidos do jornal *New York Times* durante semanas em seus anos de lançamento e tendo, eles todos, os direitos de adaptação cinematográfica vendidos.

Pertencente ao gênero suspense/suspense psicológico (*thriller*) e tendo como tema o casamento, *Garota exemplar* apresenta ao leitor a história de um relacionamento desgastado com o passar dos anos, narrada pelo próprio casal protagonista, Nick e Amy Dunne, que alternam seus pontos de vista a cada capítulo – assim como a cronologia em que os acontecimentos são contados –, cada um deles expondo a sua versão dos fatos para o mistério do desaparecimento de Amy.

Conforme mostramos no capítulo reservado à Teoria do Efeito, esses narradores lançam mão de diversas estratégias em suas escritas a fim de guiar a leitura e fazer com que seus leitores passem por determinados estágios para que consigam ampliar seus horizontes, interpretar e compreender a obra a partir de um objetivo: a solução de um mistério. Genette (apud JOUVE, 2002, p. 67) aponta que o pacto de leitura se manifesta principalmente em dois espaços: no *incipit* – as primeiras palavras de um texto –, e no paratexto – os “prefácios, introduções e avisos de todo tipo, que têm como função orientar a leitura”, explicando por que e como se deve ler. Em *Garota exemplar*, o leitor se depara com uma frase supostamente reveladora do enredo já na contracapa do livro. Em maiúsculas, destacadas em tom laranja sobre um fundo preto, está: “O casamento

mata”. Assim, com essa única frase, fica estabelecido o tom que a narrativa tomará – tornando-se ele ainda mais acentuado pela sinopse oferecida logo em seguida:

Amy Dunne desapareceu. No dia de seu quinto aniversário de casamento, seu marido, Nick, encontra a casa revirada e nem sinal da esposa. Tudo indica se tratar de um sequestro, e Nick imediatamente chama a polícia, mas logo as suspeitas recaem sobre ele. Exibindo uma estranha calma e contando uma história bem diferente da relatada por Amy em seu diário, Nick parece cada dia mais culpado, embora continue a alegar inocência. À medida que as revelações sobre o caso se desenrolam, porém, fica claro que a verdade não é o forte do casal. (FLYNN, 2013)

A epígrafe do livro, também, é altamente sugestiva em relação ao tema, tomando emprestadas as palavras de Tony Kushner, em seu livro *The illusion*: “O amor é a infinita mutabilidade do mundo; mentiras, ódio, até mesmo assassinato, tudo está atrelado a ele; é o inevitável desabrochar de seus opostos, uma magnífica rosa com um leve cheiro de sangue” (FLYNN, 2013). A menção das palavras “assassinato” e “sangue” como implicações do amor, assim como a invocação do cheiro sujo de sangue em substituição ao doce perfume das rosas, símbolo do romantismo, deixam claro o rumo que a história irá tomar. O leitor está mais do que avisado, desde o princípio, contra o ponto de vista de quem ele deve se defender.

Percebemos esta mesma intencionalidade – de levar o leitor a crer que a esposa havia sido assassinada, e que o marido é o único responsável pelo crime – em outro paratexto da história: o *trailer* oficial do filme, lançado em 2014 e levando o mesmo nome do livro. Nele, como primeiro indício da manipulação do público, temos a música “She”, do cantor francês Charles Aznavour, que toca ao fundo desde o primeiro segundo de exibição, enquanto Nick faz um apelo na televisão para ter sua esposa de volta. A canção traz em sua letra estrofes de um homem apaixonado, que tem como centro de sua vida a mulher amada (*She may be the reason I survive/The why and wherefore I’m alive/The one I’ll care for through/The rough and ready years¹*), mas que também está ciente do poder que ela exerce sobre si (*She may be the beauty or the beast/May be the famine or the feast/May turn each day into a heaven/Or hell²*). Ele pode ser o principal suspeito, mas o foco de toda a história é sempre “ela”. Outros indícios encontrados são as cenas ali mostradas; brigas entre o casal, equipes de busca e Nick constantemente acompanhado pela polícia e perseguido pela imprensa, em contraste com uma visão sorridente,

¹ “Ela talvez seja o motivo para eu sobreviver/A razão pela qual eu estou vivo/A única de quem eu cuidarei através dos/Difíceis e vindouros anos” (Tradução feita por mim)

² Ela talvez seja a bela ou a fera/Talvez a fome ou a fartura/Talvez torne meu dia em um paraíso/Ou um inferno” (Tradução feita por mim)

inocente e vitimizada da protagonista. E, ao final, nos últimos segundos do vídeo, temos a cena mais chocante e decisiva para a formação de opinião do público: vemos o corpo de Amy se decompondo debaixo d'água, com a voz de Nick ao fundo afirmando que “Eu não matei a minha esposa”. As pessoas acostumadas a narrativas do gênero não se deixariam enganar por uma revelação desta magnitude já no *trailer* de um filme – afinal, qual a probabilidade de ser este o desenrolar do mistério, se a resposta já está diante dos olhos de todos? Só pode haver alguma história por detrás deste crime. Por que o marido cometeu o assassinato? Será que foi ele quem a matou? E será que ela está, de fato, morta? A dúvida já está plantada na mente de todos. É hora de investigar. Todas essas informações certamente afetam o leitor que toma conhecimento da obra a partir desse trailer, muito divulgado nas mídias, e, através dele ou dos comentários e críticas ao filme, chega ao livro já com uma ideia sobre o que vai ler.

No livro, durante toda a narrativa o leitor é levado a duvidar das palavras dos narradores-protagonistas, sendo constantemente envolvido em um “cabo de guerra” entre o casal, com histórias que o levam a questionar a todo o instante em qual personagem acreditar – e o mais importante: se haveria, de fato, algum fio de verdade em tudo o que fora lido. Em relação a este constante oscilar de emoções provocado pelas mudanças de pontos de vista do livro, a autora, em entrevista concedida à revista *Entertainment weekly*, admite ser esta a diversão de *Garota exemplar*, acrescentando ainda sua opinião:

A todo momento, qualquer perspectiva que eu estivesse escrevendo, este era o lado que eu apoiava. Obviamente – sem entregar muito da história – nenhum deles fazia a coisa certa o tempo todo. [...] Ao mesmo tempo, eles começaram acreditando que haviam encontrado sua alma-gêmea. Eu não consigo imaginar nada mais desolador do que lentamente, com o passar do tempo, ir descobrindo o quanto você se enganou sobre essa pessoa.³ (LEE, 2012)

O livro é dividido em três partes – “Rapaz perde garota”, “Rapaz encontra garota” e “Rapaz consegue garota de volta (ou vice-versa)” –, que trazem três fases distintas da narrativa, assim como versões diferentes dos mesmos protagonistas. A partir de agora nosso trabalho assume este mesmo formato, trazendo de maneira mais detalhada a história, juntamente com exemplos das estratégias utilizadas pelos narradores para evocar a presença do leitor no momento da leitura.

³ At any given moment, whoever’s perspective I was writing was whose side I was on. Obviously — without giving too much away — neither of them always does the right thing. [...] At the same time, they started from a place where they both thought that they’d found their soul mates. I can’t think of anything more crushing than slowly, over time, realizing exactly how wrong you were about someone. (Tradução feita por mim)

4.1 Rapaz perde garota

Tudo começa na manhã de aniversário de cinco anos de casamento. Ponto de vista de Nick Dunne. E as frases que iniciam a narrativa são: “Quando penso em minha esposa, penso sempre em sua cabeça. No formato dela, em primeiro lugar. Quando nos conhecemos, foi na parte de trás da cabeça que eu reparei, e havia algo adorável nela, em seus ângulos” (p. 11)⁴. Em seguida o narrador-personagem continua a divagar sobre as características da mulher – de sua cabeça especificamente, e não da pessoa em si –, em uma sucessão sonolenta de ideias que termina com as perguntas que, segundo Nick, devem frequentemente assombrar a vida dos casais a respeito de seus companheiros: “*No que você está pensando? Como está se sentindo? Quem é você? O que fizemos um ao outro? O que iremos fazer?*” (p. 11). Esta maneira nada convencional de descrição de um cônjuge é algo que nos perturba logo de início, ainda mais quando nossas mentes já estão preparadas para captar qualquer ação suspeita deste personagem em especial. A indagação sobre o que havia sido feito à outra pessoa indica a instabilidade no relacionamento, um ponto negativo, uma crise, e a focalização na cabeça demonstra o quanto o marido se sente excluído, sem ter a mínima noção do que se passa nos pensamentos da esposa.

Na hora de acordar, a ação é descrita como “Um assustador abrir de pálpebras de boneco de ventríloquo: o mundo é negro, e então, *hora do show!*” (p. 11). Para o leitor, que sabe o que está por vir na história – pois para situar o público cronologicamente, abaixo do nome do narrador de cada capítulo está escrito a data –, esta é uma escolha infeliz de palavras. Sabe-se que é a manhã do desaparecimento de Amy; seria este o show a ser executado? E um pouco mais adiante na narrativa, quando Nick continua sua introspecção ao observar o reflexo do sol como “um comprido dedo apontado para mim através das leves cortinas do nosso quarto. Acusando: *Você foi visto. Você será visto*” (p.12); seria este um sinal de paranoia antecipando o crime a ser cometido ainda naquele dia? Além disso, a afirmação “você será visto” leva o leitor a entender que ele fará alguma coisa para a qual haverá testemunhas.

Os próximos parágrafos da narração são reservados para a descrição da vida do casal, apresentando uma visão geral da nova situação financeira após a crise econômica que arrasou os Estados Unidos em 2008 e que causou o desemprego de ambos – ele, jornalista, ela, escritora de testes de personalidade –, forçando-os a se mudarem de Nova Iorque para a cidade natal de Nick

⁴ FLYNN, Gillian. *Garota exemplar*. Trad. Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013. A partir daqui, todas as citações da obra vêm desta edição, constando apenas o número da página.

no estado do Missouri. É o momento para o leitor se inteirar dos principais aspectos dos personagens, e Nick não poupa comentários negativos a respeito da esposa, acostumada a um certo padrão de vida em Nova Iorque, e que demonstrou resistência ao novo estilo interiorano (“Simplesmente supus que poderia embrulhar minha esposa nova-iorquina com seus interesses nova-iorquinos, seu orgulho nova-iorquino, afastá-la de seus pais nova-iorquinos (...) e transplantá-la para uma cidadezinha junto ao rio no Missouri, e tudo ficaria bem.”) (p. 14). Ao mesmo tempo em que relata as dificuldades sofridas ao longo dos últimos anos, Nick não esconde o ressentimento que sente por Amy ser uma esposa que não o apoiava – os verbos são sempre empregados no passado, como se tratassem de uma pessoa que não pertence mais ao mundo dos vivos –, que não tinha um bom relacionamento com sua família, e que o culpava pela mudança brusca de vida (“Não me culpe por essa injustiça específica, Amy.”) (p. 12).

Ao longo deste primeiro capítulo temos um exemplo claro da diferença vista anteriormente, ao tratarmos dos narradores, entre o que é ponto de vista e foco narrativo; apesar de o ponto de vista através do qual o leitor enxerga a história ser o de Nick, a focalização que este narrador assume não é a do próprio personagem – o objeto de interesse, quase obsessão, é Amy.

Quando chega a hora de levantar da cama, Nick usa como incentivo o pensamento de que “hoje não era dia de se arrepender ou de se lamentar, era dia de fazer” (p. 14-15), e ao encontrar a esposa preparando o café da manhã na cozinha, recebendo-o com uma calorosa saudação, sua reação é imediata: “Bile e medo tomaram minha garganta. Pensei comigo mesmo: *Certo, vá em frente*” (p. 16). Em seguida, sem maiores explicações, é introduzido um corte na narrativa, transportando o leitor para as reflexões de Nick a respeito de seu relacionamento com sua irmã gêmea, Margo, e o bar que os dois abriram juntos – com os 80 mil dólares emprestados de Amy –, após ambos perderem seus empregos. Este narrador introspectivo só é interrompido quando o personagem chega ao estabelecimento para trabalhar, precisando de uma bebida, pois carrega consigo a nítida impressão de que “*Você foi visto*” (p. 18). É então neste momento que o leitor se dá conta de que uma parte da vida do narrador-protagonista lhe foi “roubada”: o que aconteceu neste espaço de tempo – não sabemos precisamente quanto tempo – entre o cumprimento de bom-dia de Amy na cozinha do casal, e a chegada de Nick no bar? Se é a manhã do desaparecimento, isto implicaria necessariamente a participação do marido no crime?

Este vazio na cronologia possibilita ao público criar teorias e imaginar como as ações aconteceram. No entanto, não é dado tempo ao leitor para que ele vá muito além das informações

suspeitas fornecidas contra Nick, pois logo em seguida é iniciado o segundo capítulo, narrado por Amy – e justamente esses vazios incitam o leitor a continuar a progressão linear da leitura, para encontrar respostas. O ponto de vista de Amy é apresentado, ao menos nesta primeira parte da obra, através de passagens de um diário escrito durante os últimos sete anos de sua vida, e a primeira entrada é datada em 8 de janeiro de 2005, noite em que ela e Nick se conheceram em uma festa. Seu tom é juvenil, irônico e brincalhão ao se descrever como uma nova-iorquina solteira, filha de escritores e inspiração para a série de livros que concedeu sucesso e muito dinheiro aos seus pais, *Amy Exemplar*. As diversas referências a cantores, músicas e outros elementos da cultura *pop*, aliadas ao humor, causam uma identificação imediata por parte do leitor:

Eu me flagro tentando ser charmosa, e então me dou conta de que é óbvio que estou tentando ser charmosa, e então tento ser ainda mais charmosa para compensar o falso charme e aí basicamente me transformo em Liza Minnelli: estou dançando de meia-calça e lantejoulas, implorando para que você me ame. (p. 20)

De repente, em meio às pessoas presentes na festa, surge Nick, e “é *ele* (tã, tã, TÃÃÃ!), mas eu ainda não sei que é *ele* (tã-tã-tããã). Sei que é um cara que conversará comigo, ele veste sua arrogância como uma camiseta engraçadinha, mas nele cai bem” (p. 21). Amy se sente atraída desde o princípio pela beleza e charme displicente de Nick, por seu tom intelectual, e imediatamente o leitor também se sente animado ao ler os planos que ela faz para a vida dos dois um ano após aquela noite. As palavras parecem vir de uma adolescente fulminada pelo amor à primeira vista, e quando o primeiro beijo dos dois acontece na volta para casa, perto de um descarregamento de açúcar a granel – envolvido em uma “nuvem branca e doce” (p. 23) –, torna-se impossível não imaginar a cena acontecendo, apesar de o beijo em si não ser descrito, por conta do corte ao final do capítulo. Porém, as palavras de Amy não dão margem para interpretações: aquele havia sido um momento único, mágico, e Nick era um homem perfeito.

Este corte da ação é uma das técnicas mencionadas em nosso trabalho no capítulo anterior, destinado a Iser e à Teoria do Efeito; seu objetivo é manter o leitor em suspense até o desenrolar dos acontecimentos – desfechos estes que nem sempre são detalhados no texto –, a fim de provocar sua participação na obra, dando-lhe a liberdade de imaginar o futuro da narrativa e criar/ampliar seus horizontes de expectativas (1999, p. 20-21). Neste caso, ficam em aberto os detalhes íntimos do casal: cada um poderá visualizar seu próprio príncipe e sua própria donzela em perigo, e ainda assim a história não corre risco de perder sua essência por conta disso. A técnica de corte será constantemente utilizada no decorrer desta obra, pois aliada à alternância

dos narradores a cada capítulo, é o convite perfeito para que o leitor se deixe envolver no jogo psicológico criado pelos protagonistas.

Nas páginas seguintes, no entanto, seguimos os fatos imediatamente de onde a narração de Nick havia parado, no dia do desaparecimento de Amy, e as suspeitas sobre o personagem aumentam quando até mesmo sua irmã, Margo, o indaga sobre o que há de errado. Nick responde que seu problema envolve Amy (mas que “É só um dia ruim”) (p. 27), e passa a relembrar – apresentando indiretamente ao público características da mulher (“minha esposa adorava jogos, principalmente jogos mentais”) (p. 27), – as comemorações dos aniversários de casamento pelos últimos quatro anos.

Havia se tornado tradição entre o casal a brincadeira de caça ao tesouro, durante a qual Amy escondia pistas nos locais mais relevantes para os dois, e era dever de Nick segui-las até chegar a seu presente. Entretanto, tais pistas e locais possuíam significados distintos para os dois, e as celebrações sempre terminavam em brigas – tanto que Nick recorda esta tradição de maneira um pouco diferente da intenção romântica da esposa: “Amy sempre se empenhando exageradamente, eu nunca, jamais, valendo o esforço. Feliz aniversário de casamento, cretino” (p. 29). Aí temos uma visão nítida do desgaste da relação, com Amy sendo descrita como uma mulher exigente, controladora e mimada, ao passo em que o próprio Nick assume sua falta de interesse e sincronia em assuntos maritais, se colocando em uma posição inferior e cheia de ressentimentos. Este jogo de dominação e poder entre o casal se estende por anos, e até mesmo após o desaparecimento de Amy veremos que ele continuará – desta vez com um novo participante atuando como testemunha e juiz das ações dos protagonistas: o leitor. As memórias da esposa e a atuação do marido em tempo presente oferecem o contraste perfeito para um novo jogo, cujo objetivo é descobrir ao lado de quem se encontra a verdade, o que acaba se tornando o verdadeiro tema do livro: o relacionamento do casal.

Ainda é descrita a frustração que ele sente pelo fato de a esposa nunca ter se dado bem com sua irmã, nem mesmo “na época em que Amy me fazia realmente feliz” (p. 30), com casos de ciúme por parte de Amy e comentários irônicos, ácidos, sobre o comportamento de Margo. Suas reflexões são interrompidas pela ligação telefônica de um vizinho, Carl, que liga somente para avisar que a porta da frente da casa de Nick estava escancarada – o uso desta palavra denotando violência, algo escrachado –, e que o gato do casal estava na rua. Ele sai imediatamente para verificar, sem manifestar preocupação, e no caminho até o condomínio

relembra o dia em que se mudaram para o lugar; a crise financeira que perturbava seus vizinhos, a ponto de que “certa noite, não faz muito tempo, passei de carro por ali e vi um homem barbado, imundo, olhando para fora por trás do desenho, flutuando no escuro como um peixe triste de aquário. Ele me viu olhando e se retirou apressado para os fundos da casa” (p. 32). A descrição de um sujeito desconhecido avistado em uma casa abandonada pelas redondezas pode passar despercebida aos olhos de alguns leitores, mas para os mais atentos, ela não deixa de soar como uma tentativa de introduzir um suspeito na história que tecnicamente ainda nem aconteceu – fato que se confirma mais tarde, quando Nick menciona o mendigo para a polícia. Percebemos, então, que ele é um sujeito astuto: sabe que quanto antes conseguir envolver o leitor na *sua* versão da história, maiores serão as chances de obter e manter um aliado no decorrer da narrativa.

Ao chegar em casa, Nick encontra o vizinho o esperando: “Carl rondava do outro lado da rua, esperando minha reação, e como em uma performance artística horrorosa, eu me senti interpretando o Marido Preocupado” (p. 33). Esta é a segunda vez em que suas ações são comparadas com atuações; “interpretar” o papel de marido preocupado significa que Nick não teme pelo bem-estar de Amy, ou que esta situação já estava planejada e ensaiada, bastando somente a execução diante de uma plateia? Somente quando se depara com a porta da frente escancarada, o ferro de passar ligado, cacos de vidro no chão da sala e aparentes sinais de luta, é que o marido se convence: “Amy havia sumido” (p. 34).

Dia 18 de setembro de 2005. Somos transportados novamente para o ponto de vista de Amy, indignada com o reaparecimento de Nick depois de nunca mais o ter visto desde aquele primeiro beijo deles: “Oito meses, duas semanas, dois dias, nenhuma palavra, e de repente ele ressurgiu, como se fosse tudo parte do plano” (p. 35), contando histórias pouco críveis sobre seu sumiço. Aqui não vemos mais alguém perfeito, e sim a possibilidade de um homem que mente, um conquistador. E vemos também uma Amy bondosa e que perdoa, ao mesmo tempo em que se mostra amargurada com a personagem literária criada por seus pais e inspirada em sua vida, a exemplar Amy (“É, Rand e Marybeth não puderam resistir. Deram à homônima de sua filha o que não podiam dar à filha: um marido!”) (p. 36). Seu ressentimento com os pais é evidente, pois a cada volume da série a Amy ficcional supera dificuldades que a Amy de carne e osso não pôde; mulheres na sua idade – trinta e dois – são cobradas para terem um relacionamento, e o único trunfo que ela consegue, afinal, surge ao conhecer Nick: “E então você se depara com Nick Dunne na Sétima Avenida quando está comprando melão fatiado e, *pam*, você é conhecida, é

reconhecida, os dois são. [...] Você pensa: *Ah, eis aqui o resto da minha vida. Ele finalmente chegou*” (p. 40). E de repente, como que por um passe de mágicas, Nick volta a assumir o papel do homem dos sonhos, o herói que vem para resgatar a mocinha de uma vida de solidão.

De volta para o dia do desaparecimento, no capítulo que segue, Nick espera por ajuda fazendo ligações para a esposa enquanto pensa: “Eu também não esperava que ela ligasse. Eu diria à polícia: Amy nunca sairia de casa com a chaleira no fogo. Ou com a porta aberta. Ou com roupa esperando para ser passada. Ela era uma mulher que fazia as coisas até o fim, e não era de abandonar um projeto” (p. 41). O ensaio de seu depoimento é um dos primeiros indícios de um comportamento suspeito em relação ao envolvimento da polícia, e pouco antes de os oficiais chegarem à cena, Nick confessa que “Eu já sabia que Amy não iria ligar de volta. Eu queria que a parte seguinte começasse” (p. 41). A simples menção de uma segunda parte (de um plano?) já basta para corroborar a ideia que o leitor está formando sobre um caso de premeditação. Os verbos sendo empregados somente no passado para tratar da mulher também não passam despercebidos, e esta ansiedade para dar seguimento aos acontecimentos, combinada com a frieza com que o protagonista segue a narrativa descrevendo coisas banais, como o céu naquela manhã, são sinais, no mínimo, inquietantes.

Após a chegada dos detetives Velásquez e Riordan à cena do crime, Nick já pressente sua falta de credibilidade diante dos policiais (“Eu tenho um rosto que dá vontade de socar: sou um garoto irlandês da classe operária preso no corpo de um filhinho de papai babaca. Sorrio muito para compensar meu rosto, mas isso só funciona às vezes”) (p. 42), mas é somente quando os detetives Boney e Gilpin se envolvem na investigação que ele passa a ser visto como uma piada – sendo ironizado, inclusive, como o “bebê” da família por não ter tomado a iniciativa de chamar ajuda antes.

Durante o interrogatório dos policiais, o narrador continua a fazer comentários preocupantes, como quando descreve o momento em que a detetive Boney o conduz “até uma cadeira na sala de jantar, afastada, mas ainda com vista para os *sinais de briga*” (p. 44); qual a utilidade de escrever as últimas palavras em itálico, se não para incitar um tom de ironia, como se o narrador soubesse algo que o leitor ainda desconhece? Havia mesmo ocorrido uma briga na casa dos Dunne? As dúvidas em relação ao caráter do personagem só tendem a aumentar, e pequenos detalhes, como apontar a cena (“Estão vendo como o ferro ainda está ligado?”) (p. 46) para os investigadores, e “sentir um nó no estômago” (p. 47) ao concordar com a policial ao dizer

que sua esposa “é” linda apenas agravam as suspeitas, culminando na última frase dita no capítulo, a respeito de reservas feitas pelo casal em um restaurante da cidade: “Era minha quinta mentira à polícia. Eu estava apenas começando” (p. 48).

Dia 5 de julho de 2008. O casal comemora seu primeiro ano de casamento, e Amy descreve a si mesma em seu diário como “gorda de amor! Corpulenta de ardor! Morbidamente obesa de devoção!” (p. 49), transbordando elogios à relação e ao marido (“Talvez seja disso que mais goste nele, o modo como ele me faz. Não me faz sentir, apenas me faz. Sou divertida. Sou brincalhona. Sou decidida. Eu me sinto naturalmente feliz e totalmente satisfeita. Eu sou uma esposa!”) (p. 50). Em meio à overdose de amor, nem mesmo a baixa vendagem dos livros dos pais é capaz de atrapalhar sua felicidade, e as más notícias são ofuscadas pela felicidade de viver na casa recém-comprada para os dois no Brooklyn, assim como pelas preparações da primeira caça ao tesouro para a comemoração das bodas de papel.

No entanto, um corte na narrativa impede o leitor de ficar sabendo o desfecho desta noite especial, e no capítulo seguinte novamente é de Nick o direito de falar. O cenário passa a ser a delegacia, onde o narrador parece o tempo todo viver parte de uma realidade alternativa, um “programa de TV no qual eu estava estrelando” (p. 59), fruto da sua imaginação (“Lutei contra a vontade de rir de quanto aquilo parecia um programa de TV. [...] Eu me senti tonto, senti por um momento que todos éramos de mentira: *Vamos brincar de Esposa Sumida!*”) (p. 53), a ponto de os investigadores indagarem o motivo de ele estar sorrindo, enquanto tem estes pensamentos. Como confiar em uma pessoa aparentemente tão fria? Suas ações são calculadas, permeadas por pensamentos que indicam um roteiro a ser cumprido (“Eu confirmei com um aceno de cabeça, mecanicamente. Na verdade não entendia o que ela queria dizer, mas queria parecer o mais cooperativo possível” (p. 54), ou “Eu não sabia ao certo o que dizer. Procurei as falas na memória: o que o marido diz a essa altura do filme? Depende se ele é culpado ou inocente”) (p. 59). É o próprio narrador quem acaba por fazer com que o leitor desconfie de seu caráter; enquanto Amy se reafirma como uma mulher exemplar a partir dos trechos de seu diário, os pensamentos de Nick apenas o condenam a mais suspeitas.

Contudo, mesmo com toda esta aura de suspeita o rondando, Nick procura se mostrar muito prestativo para os detetives – revelando ao leitor, através de lembranças, que a relação conturbada com o pai desde a infância era a responsável por este comportamento:

Isso havia tornado Go defensiva e nada disposta a aceitar desaforo. E me transformara em um puxa-saco incontrolável com figuras de autoridade. Mãe, pai, professores:

qualquer coisa para tornar seu trabalho mais fácil, senhor ou senhora. Eu ansiava por um fluxo constante de aprovação. “Você literalmente mentiria, enganaria e roubaria – caramba, você até mataria – para convencer as pessoas de que é um bom sujeito”, disse Go certa vez. (p. 55)

Ao mesmo tempo em que tenta se proteger a todo custo do escrutínio da polícia, se envolvendo cada vez mais em uma rede de mentiras, Nick não tem o menor pudor em admitir suas fraquezas através de suas introspecções. Entretanto há deslizos, e em meio a uma fala durante o interrogatório ele deixa escapar que Amy “tinha mestrado em psicologia. *Tem mestrado em psicologia*”, para logo em seguida acrescentar através de um comentário à parte: “corrigi e ri, incomodado com a minha gafe” (p. 56). Finalmente o uso dos verbos no pretérito é externado em sua fala, e não resta dúvidas para o leitor de que a prática não estava sendo utilizada até então como um estilo de narração. Em casos de perdas recentes é muito difícil para os familiares aceitarem o luto; eles insistem em falar sobre o ente querido como se ele ainda estivesse presente em suas vidas. E com Nick isto jamais acontece; desde o início da narração há um distanciamento da esposa – mesmo antes de o suposto sequestro acontecer.

Como outro indício da culpa de Nick – se não do crime, ao menos de alguma coisa –, temos a fala dele afirmando que havia passado cerca de duas horas na praia na manhã do desaparecimento, sentado lendo jornal e tomando café (“Se a polícia falasse com alguém que me conhecesse, descobriria logo que eu raramente ia à praia e que eu nunca ‘às vezes levava meu café apenas para aproveitar a manhã’”) (p. 59). É contraditória a escolha de um alibi tão fácil de ser quebrado; se Nick havia planejado dar um fim à esposa, ele deveria ter planejado melhor este detalhe. O que isto significa? Ele quer ser pego pela polícia?

Por fim, para completar a lista de suspeitas contra o Nick, ele demonstra toda a sua falta de sintonia com Amy ao não saber descrever a própria esposa para os detetives: “As habituais frases de marido vieram à minha cabeça. *Ela é gentil, ela é ótima, ela é legal, ela me apoia*” (p. 60), terminando por dizer que ela “não é... agressiva o suficiente para que alguém queira... machucá-la” (p. 60). De todas as descrições sobre a personalidade de um cônjuge, essa, inteiramente vaga, é a estranha ao leitor. Ainda mais quando imediatamente o narrador se desmente, afirmando que “Esta era minha décima primeira mentira. A Amy de hoje era agressiva o suficiente para você às vezes querer machucá-la. Falo especificamente da Amy de hoje, que só é remotamente parecida com a mulher por quem me apaixonei” (p. 60).

Em seguida ele faz a comparação do comportamento de sua namorada – a mesma Amy leve e sorridente que nos é apresentada por meio das entradas do diário – com a mulher com a

qual ele havia se casado: “Minha esposa não era mais minha esposa, mas um nó de arame farpado me intimando a desfazê-lo, e eu não estava à altura do trabalho, com meus dedos grossos insensíveis e nervosos. Dedos caipiras. Dedos não treinados para o intrincado trabalho de *resolver Amy*” (p. 60-61). Sua infelicidade com o relacionamento e a visão que ele tem de uma esposa controladora e cruel se opõem inteiramente ao ponto de vista mostrado por Amy até então. São duas fases tão opostas do casamento, que fazem o leitor se questionar sobre a veracidade do depoimento de Nick: se ele fala a verdade sobre si, inclusive colocando a si próprio como suspeito, estaria falando a verdade sobre Amy também? E se ele fala a verdade, o que havia acontecido nos últimos quatro anos para destruir o relacionamento dos dois de tal maneira?

A teoria de Iser (1999) trata exatamente disso: quanto maior o número de perguntas suscitadas por uma obra, maior é a necessidade que o leitor sente de respondê-las. Algumas vezes os narradores fazem uso da técnica de negação, também definida por Iser, para guiar o leitor por determinado raciocínio e fazer com que ele encontre suas próprias respostas; é este o caso que acabamos de testemunhar, quando Nick apresenta pensamentos dúbios que levam o leitor a acreditar em sua culpa, ao invés de se defender das acusações de envolvimento no crime. Ao apontar os holofotes para si mesmo e reforçar as suspeitas do leitor, o narrador-protagonista acaba por atingir o efeito contrário (quase como que uma psicologia reversa): não se sabe mais no que acreditar, e a partir de então todas as teorias são bem-vindas.

O lado submisso de Nick é visto novamente aqui, quando depois de muita insistência da polícia ele finalmente liga para os sogros para relatar o desaparecimento; sua sogra fica ultrajada pela demora da notificação, e prefere falar diretamente com os policiais do que receber as informações pelo genro, inferiorizando-o de certa forma.

Ao final do capítulo também somos apresentados ao pai de Nick, residente em uma casa de repouso na cidade e que sofre de Alzheimer. O filho o encontra na delegacia, pois ele havia fugido (pela terceira vez em seis meses) naquela mesma manhã da instituição. O personagem é descrito como um senhor decadente e misógino, que repete sem parar o xingamento “Piranha” (p. 63), direcionando-o a qualquer mulher que se aproxime. Apesar de estar em um estado de abandono total – tanto pelos filhos, quanto mental –, não se deixa passar despercebida a coincidência de sua fuga na mesma manhã do desaparecimento da nora, ainda que nada sobre isso seja sequer mencionado por Nick.

Dia 21 de abril de 2009. Amy relata um encontro com suas amigas e seus respectivos maridos – para o qual Nick não aparecera –, ironizando o comportamento que as mulheres exigem de seus companheiros: “*Vista isso, não vista aquilo. Faça esta tarefa agora e esta tarefa quando tiver uma oportunidade e com isso eu quero dizer agora. E decididamente, decididamente, pare de fazer as coisas que você ama por mim, para que eu tenha a prova de que você me ama mais*” (p. 67). Nesta passagem do diário vemos um casal feliz e em harmonia se comparando aos demais, com Amy se distinguindo das demais esposas porque “Não preciso de patéticas cenas de macacos amestrados para repetir para as amigas; fico satisfeita deixando que ele seja ele mesmo” (p. 68).

Um dia após o desaparecimento, Nick se embriega na casa da irmã enquanto delira com pensamentos sobre Amy: “meus olhos estavam se fechando, eu estava ajeitando o travesseiro, meus olhos estavam fechados, e então vi minha esposa, sangue coagulando em seus cabelos louros, chorando e cega de dor, arrastando-se pelo chão da nossa cozinha. Chamando meu nome. *Nick, Nick, Nick!*” (p. 69), e em seu estado embriagado fica difícil discernir se esta passagem trata de uma lembrança do crime, ou de uma fantasia proporcionada pelo álcool – cabe ao leitor a interpretação.

Quando ele é levado para uma ligeira passagem em casa para buscar roupas “apropriadas quando um ente querido desaparece” (p. 70-71), o leitor se depara mais uma vez com as características negativas do personagem herdadas do pai, quando o Nick é impedido por uma policial de mexer em uma evidência e reage de maneira violenta:

Senti um surto de fúria momentâneo, por aquela *mulher* achar que podia me dizer o que fazer *em minha própria casa*. Não importa quanto eu tente ser filho de minha mãe, a voz do meu pai entra na minha cabeça sem ser convidada, depositando pensamentos medonhos, palavras nojentas.

- Senhor, esta é uma cena de crime, o senhor...

Piranha idiota. (p. 71)

A influência negativa do pai em sua vida é constantemente explorada neste capítulo, quando Nick posteriormente encontra os sogros na delegacia e testemunha o carinho, amor e união do casal, comparando com o tipo de relacionamento abusivo e desrespeitoso dos pais, diante do qual ele havia sido criado. Para reforçar a má impressão que o comentário anterior havia deixado no público, Nick ainda assume:

Sou igualmente ruim. As coisas boas em mim, eu herdei da minha mãe. Sei brincar, sei rir, sei provocar, sei celebrar, apoiar e louvar – basicamente, sei funcionar à luz do sol –, mas não consigo lidar com mulheres raivosas ou chorosas. Sinto a fúria de meu pai crescer dentro de mim da forma mais feia. Amy poderia lhe dizer mais sobre isso. Decididamente lhe diria, se estivesse aqui. (p. 73)

Esta referência à esposa, colocando-a como testemunha de seu temperamento ruim, indica que algo sério aconteceu entre os dois – se uma desavença inofensiva como uma discussão, ou da gravidade de uma agressão física (assassinato?), não sabemos. As suspeitas em relação a Nick começam a tomar proporções maiores, embora nenhuma evidência de fato seja apresentada, e no entanto ali está tudo o que o leitor precisa saber, ao final do capítulo, em referência à coletiva concedida à imprensa:

Os noticiários mostrariam Nick Dunne, marido da mulher desaparecida, de pé metalicamente junto ao sogro, braços cruzados, olhos vidrados, parecendo quase entediado, enquanto os pais de Amy choravam. E então, ainda pior. Minha antiga reação, a necessidade de lembrar às pessoas que eu não era um babaca, que era um cara legal apesar do olhar frio, do rosto de babaca pretensioso. Então lá veio ele, do nada, enquanto Rand implorava pela volta da filha: um sorriso assassino. (p. 77)

Não precisamos sequer mencionar o impacto que a palavra “assassino” causa ao ser inserida em um contexto como este, principalmente sendo usada por esse personagem em especial. Nenhum elemento descrito na narrativa até então nos mostra um marido preocupado com o destino da esposa; só o que vemos é um homem preocupado consigo mesmo, com suas tentativas de parecer inocente aos olhos das outras pessoas. Estranha ao leitor que ele nunca mencione sua dúvida sobre o paradeiro da esposa, como se soubesse o que teria acontecido. Mas se o leitor tem acesso ao pensamento dele, por que até então ele não mencionou o que realmente aconteceu? Isso coloca mais dúvida sobre se aquilo que temos “escutado” da defesa de Nick é realmente verdade.

Dia 5 de julho de 2010. Terceiro aniversário de casamento. Pouco mais de um ano desde a última entrada em seu diário, Amy nos apresenta um cenário diferente do visto até então: na noite de comemoração das bodas do casal, Nick troca a companhia da esposa para sair com seus colegas de trabalho, dentre os quais dezesseis foram demitidos em decorrência da crise econômica americana. Amy é descrita como uma mulher frágil, abandonada, sofrendo com a imaginação sobre o que estaria acontecendo (“Nick passará a noite do nosso aniversário de casamento pagando bebidas para esses homens, indo a clubes de striptease e bares vagabundos, flertando com garotas de vinte e dois anos”) (p. 79), mas que no fim supera sua decepção e perdoa o marido.

A caça ao tesouro, tradição dos dois, é esquecida por Nick, e ele passa a ser visto como um homem grosseiro com a esposa e rancoroso pelas oportunidades que ela teve na vida enquanto ele sempre teve de trabalhar. Inclusive, toda a discussão deste capítulo gira em torno da

temática financeira, pois Nick enfrenta a ameaça de demissão e se ressentido de Amy por não precisar trabalhar para se sustentar. O acordo pré-nupcial é mencionado por ele, e quando ela tenta fazer uma brincadeira para amenizar a situação, é agredida verbalmente (“E então ele vai para o quarto. Ele nunca me disse isso antes, mas saiu de sua boca tão facilmente que eu suponho – e isso nunca passou pela minha cabeça –, eu suponho que ele já pensou isso. Muitas vezes”) (p. 82).

E apesar da falta de consideração, insensibilidade e até mesmo indícios de traição – ela encontra um papel com nome e telefone de mulher entre as coisas de Nick –, de alguma maneira Amy é capaz de fazer as coisas se ajustarem entre os dois. Na hora de dormir ela o procura, os dois pedem desculpas ao mesmo tempo, e tudo termina confortavelmente bem.

Em contraposição com este final de noite feliz, nada está bem nos dias atuais para Nick. Após a coletiva de imprensa, ele conversa com o detetive Gilpin e os dois descartam as casas abandonadas na vizinhança dos Dunne como cativo para Amy, embora Nick insista para que as investigações sigam esta linha, já que a crise e o desemprego arrasaram a cidade de Carthage depois do fechamento de fábricas e do shopping – situação descrita nas páginas seguintes –, causando revolta e reações extremas em muitos moradores.

Na delegacia, Nick é apresentado à primeira pista que Amy havia lhe deixado para a caça do tesouro daquele ano (“Aquelas caças ao tesouro sempre se resumiam a uma única questão: quem é Amy? (O que minha esposa está pensando? O que foi importante para ela no último ano? Quais momentos a deixaram mais feliz?) Amy, Amy, Amy, vamos pensar sobre Amy”) (p. 87). O poema escrito por ela acaba por direcioná-lo à sua sala na faculdade onde leciona jornalismo, e lá, acompanhado pelo detetive Gilpin, Nick encontra um bilhete de sua esposa transbordando elogios e admiração, assim como uma peça de lingerie vermelha, simbolizando os encontros amorosos que aconteciam no local. Diante da segunda pista para a brincadeira, Nick mente dizendo não conseguir decifrar seu significado, deixando tanto o policial quanto o leitor – que não tem acesso aos escritos – no escuro a respeito de seus planos.

A caminho do encontro dos sogros, Nick faz uma ligação de um celular descartável, que não é atendida, e mantém o suspense ao não liberar nenhuma informação a respeito do aparelho ou sobre quem ele estava tentando contatar. Já na presença dos pais de Amy, inicia-se a discussão para listarem suspeitos do sequestro, e os Elliott demonstram um imenso carinho para com o genro, o que desperta em Nick “uma onda intensa de culpa, aversão por mim mesmo. Por um

segundo, pensei que poderia chorar, finalmente” (p. 93). Esta culpa se intensifica quando sua mentira sobre as reservas no restaurante para a noite do aniversário é descoberta:

Eu não tinha reserva, e não tinha presente. Porque se eu planejara matar Amy naquele dia, não precisaria de reservas para a noite e nem de um presente que nunca daria a ela. Marcas de um assassino extremamente pragmático. Sou excessivamente pragmático – meus amigos com certeza poderiam dizer isso à polícia. (p. 93)

Após este pensamento perturbador, Nick não suporta sequer ser tocado pelo sogro. Seria a culpa pelo crime que havia cometido contra a filha do casal, ou sua consciência estaria pesada por outro motivo? Quem estaria do outro lado da linha naquela ligação misteriosa, que em seguida retornou a chamada, desta vez sendo ignorado por Nick na presença dos sogros? As respostas para estas perguntas são omitidas ao serem introduzidos na conversa antigos perseguidores de Amy e possíveis sequestradores, Hilary Handy e Desi Collings. Ambos haviam demonstrado comportamentos obsessivos direcionados a Amy no passado, mas nem mesmo suas menções conseguem distrair Marybeth, a mãe de Amy, que também passa a exibir desconfiança diante do genro (“Ela manteve os olhos sobre mim um átimo a mais, depois estremeceu, como se afastando um pensamento”) (p. 96).

No capítulo seguinte voltamos ao ponto de vista de Amy em seu diário, datando 23 de agosto de 2010, época em que a crise atingiu a família da maneira mais dura. Seguindo o destino dos colegas de trabalho, Nick também perde o emprego, e é descrito pela esposa como alguém que

agora vê TV, procura pornografia na internet, assiste à pornografia na TV. Pede muita comida em casa, as embalagens empilhadas ao lado da lata de lixo transbordando. Não fala comigo, se comporta como se o ato de falar fosse fisicamente doloroso e eu fosse uma mulher maldosa por pedir isso a ele. Mal dá de ombros quando conto que fui demitida. (p. 98)

O charme que envolvia o príncipe no início do casamento é perdido para a bebida, e Nick se torna um homem abusivo, que gasta o dinheiro do casal na compra de ternos, sapatos e camisas para futuras entrevistas de emprego simplesmente porque “Nós *temos* o dinheiro” (p. 99). Amy, por outro lado, luta para manter a relação que os dois tinham desde o princípio, procurando ser compreensiva e não se transformar em uma “megera” (p. 99). Porém a questão financeira continuamente interfere na vida conjugal, e a situação se agrava quando os pais dela entram em falência e realizam um empréstimo de 650 mil dólares – retirados de um total de U\$785.404,00 da conta no banco da filha – sem antes consultar Nick.

O tema recorrente da situação financeira delicada do casal é introduzido por ambos os narradores-protagonistas (Nick assumira já no primeiro capítulo o empréstimo feito pela esposa para a abertura do bar), sugerindo que Amy é o cônjuge a possuir, em uma visão cultural, o poder na relação. De acordo com a teoria de Iser, este tema é um dos esquemas presentes na história cuja finalidade é criar um horizonte de sentido para apresentar a motivação do crime. Nada é explicitado no texto, no entanto, o leitor é induzido pelos narradores – assim como experiências prévias de outros casos semelhantes o levam – a fazer tal inferência.

Na manhã do segundo dia de desaparecimento, Nick acorda no sofá da pousada dos sogros e decide que irá atrás dos antigos perseguidores da esposa (“É uma era do faça você mesmo: cuidados de saúde, imóveis, investigação policial”) (p. 104), seguindo o pensamento de que “Queria que Rand e Marybeth me vissem no papel do herói” (p. 106). Temos aqui, novamente, um caso de negação: se Nick é culpado pelo crime, por que ele ajudaria a polícia? Sua determinação em investigar os suspeitos seria uma forma de buscar a verdade que ele de fato desconhece, ou ele só o faz por estar confiante de que não encontrará nenhum rastro da esposa?

Antes de tomar qualquer atitude concreta, entretanto, ele ainda precisa participar das equipes de busca por Amy, e em uma espécie de quartel general montado pela polícia, fica sabendo da existência de uma melhor amiga da esposa – e de cuja ligação entre as duas ele jamais havia ouvido falar. “As pessoas querem acreditar que conhecem as outras. Pais querem acreditar que conhecem seus filhos. Esposas querem acreditar que conhecem os maridos” (p. 106), é a fala da detetive Boney para Nick, subentendendo suas desconfianças – e as do próprio leitor.

Mais adiante no capítulo, Nick divaga sobre a decisão do casal em não ter filhos, fazendo menção à idade da esposa com o uso do verbo no futuro do pretérito: “Amy tinha trinta e sete anos quando nos mudamos para Carthage. Faria trinta e nove em outubro” (p. 107. Destaque nosso). Esta é mais uma prova que demonstra a total falta de perspectiva de encontrar Amy, e a situação se torna ainda mais chocante para ao leitor quando logo em seguida ele acrescenta: “*Teremos de fazer uma falsa festa de aniversário caso isso continue. Teremos de marcar a ocasião de alguma forma, alguma cerimônia, para os voluntários, a imprensa – algo para chamar novamente a atenção. Eu terei de fingir estar esperançoso*” (p. 107).

Em conversa com alguns cidadãos voluntários nas buscas, Nick mostra surpresa ao descobrir que os funcionários – chamados comumente por Garotos da Blue Books – de uma fábrica de papel que havia sido fechada estavam sendo inseridos na lista de suspeitos do caso, por

conta do descontentamento com a crise financeira e seus comportamentos violentos. É neste momento que o jogo começa a virar efetivamente contra ele, pois após encontrar uma das voluntárias e ser visto flertando com ela, Nick tira uma *selfie* com a mulher, exibindo seu melhor sorriso em um momento que supostamente deveria ser de muito estresse na vida de um homem naquela situação, e ele passa a ser alvo dos comentários do povo.

No capítulo seguinte é o dia 15 de setembro de 2010 nas anotações de Amy, e nos é descrita a descoberta da doença da mãe de Nick, motivo da mudança do casal para a cidade natal dele, para cuidar da saúde dela. Mesmo diante de uma notícia chocante como essa – a de que sua mãe está em um estágio muito avançado de câncer, e vai morrer logo –, Nick não se abala, nem mesmo chora. E só então o Alzheimer de seu pai é mencionado pela primeira vez para a esposa, que se assusta: “Penso imediatamente que há algo errado conosco, talvez sem solução, se meu marido não pensa em me contar isso. Às vezes tenho a impressão de que é seu jogo pessoal, de que ele está em alguma espécie de competição não declarada de impenetrabilidade” (p. 114). A partir de então Amy abandona de vez aquela visão inicial de um companheiro perfeito e cheio de qualidades, entrando em uma queda-livre sem opções de volta no relacionamento.

Conforme havia sido antecipado no último capítulo narrado por Amy, a crise financeira dos Elliott de fato interfere na relação dos dois, e Nick se mostra um homem rancoroso ao decidir pela mudança de Estado sem ao menos debater com a esposa (“É o que vamos fazer. Vamos fazer a coisa certa. Vamos ajudar *meus* pais, para variar”) (p. 115). Amy inclusive chega a comentar:

Meu marido é o homem mais leal do planeta, até deixar de ser. Eu vi seus olhos literalmente ficando mais escuros nas vezes em que se sentiu traído por um amigo, mesmo um velho amigo querido, e então o amigo nunca mais é mencionado. Ele olhara para mim como se eu fosse um objeto a ser descartado, caso necessário. Isso realmente me gelou, aquele olhar. (p. 115)

No dia da mudança, enquanto sofria com as lembranças e pensamentos sobre a casa, Amy somente espera que “meu marido coloque os braços em volta de mim, me console, me mime um pouquinho. Só por um segundo” (p. 116), mas isto não acontece; Nick segue empacotando e carregando os móveis incansavelmente, sem que Amy lhe cobre qualquer atitude (“Sou covarde. Não gosto de confrontos”) (p. 117). E é justamente esta posição de submissão em relação ao marido que ela descreve ao final do capítulo, demonstrando toda a sua fragilidade diante de um estranho, alguém que se transformou completamente diante dos seus olhos – sendo capaz, portanto, de qualquer coisa:

Ele prometeu tomar conta de mim, e ainda assim sinto medo. Sinto que algo está errado, muito errado, e que ficará ainda pior. Não me sinto a esposa de Nick. Não me sinto uma

peessoa: sou algo a ser carregado e descarregado, como um sofá ou um cuco. Sou algo a ser jogado em um depósito de lixo, lançado no rio, se necessário. Não me sinto mais real. Sinto como se pudesse desaparecer. (p. 117)

Seu tom premonitório chega a ser assombroso, e a menção ao descarte de seu corpo no rio ou sequer ao seu desaparecimento é algo que causa grande impacto no leitor. Agora ele tem alguém com quem dividir suas suspeitas em relação a Nick, suas conjecturas não podem mais ser consideradas infundadas. Amy também tem medo pela sua vida, Amy está prevendo seu futuro, e esta impressão sombria sobre seu marido parece ter vindo para ficar. O fato de sua narrativa revelar um tempo passado também é algo digno de nota: uma voz manifestada por escrito, acuada por um marido violento, levanta cada vez mais suspeitas sobre o real motivo de seu silêncio nos dias atuais. Diante das evidências e do temor explicitamente manifestado pela própria personagem, o leitor sente-se confiante para tomar partido a partir de agora na história.

Nas páginas seguintes Nick volta a assumir a narrativa, que se passa no terceiro dia desde o crime. No acampamento dos voluntários o clima é de derrota, como se as pessoas tivessem começado a desistir de encontrar Amy com vida e passado a falar abertamente sobre suas desconfianças:

– Ela já teria aparecido com a contracorrente agora, em uma eclusa, alguma coisa.
– Não se tiver sido esquartejada. Corte as pernas, os braços... O corpo pode ir até o Golfo. No mínimo Tunica. (p. 118)

Nick descreve a esposa como uma mulher paranoica, “criadora de piores situações possíveis em grande escala. Porque nunca era só que a porta estivesse destrancada, era que a porta estava destrancada e havia homens lá dentro, esperando para estuprá-la e matá-la” (p. 119), imaginando sua “medonha satisfação de saber que todos aqueles anos de preocupação haviam dado frutos” (p. 120). Este último comentário leva a crer que o personagem acredita ter sido este o destino de Amy – se pelas mãos de vários homens ou de um só, é impossível dizer.

É mencionado mais uma vez de passagem a existência do celular descartável, que volta a tocar e a ser ignorado diante de testemunhas – principalmente diante dos sogros. Em um momento de pouco movimento junto à família e aos voluntários, Nick resolve seguir a segunda pista da caça ao tesouro – sobre a qual ele havia dito ao detetive que “não fazia ideia” do significado (p. 89) –, e parte em uma viagem até a cidade vizinha, onde trabalhara durante a adolescência (“Era um lembrete bastante horrível da carência de boas lembranças que tínhamos desde nossa mudança, que minha esposa tivesse sido obrigada a escolher Hannibal para sua caça ao tesouro”) (p. 123).

Em meio à suas reflexões, Nick observa a cidadezinha e divaga sobre a decadência que se abateu sobre a vida de todos:

A recessão fora o fim do shopping. Computadores foram o fim da fábrica Blue Book. Carthage falira; sua cidade-irmã, Hannibal, perdia espaço para as atrações turísticas mais brilhantes, barulhentas e animadas. Meu amado rio Mississippi estava sendo comido de trás para a frente por carpas asiáticas que abriam caminho rio acima até o lago Michigan. *Amy Exemplar* chegara ao fim. Era o fim da minha carreira, da carreira dela, o fim do meu pai, o fim da minha mãe. O fim do nosso casamento. O fim de Amy. (p. 123)

O segundo bilhete de Amy é encontrado, no qual ela cita Mark Twain (“O que deveria ser feito ao homem que inventou a celebração de aniversários de casamento? Só assassinato seria leve demais”) (p. 124), se desculpando por todas as vezes em que cobrou demais as ações do marido, e mais uma vez transbordando elogios a ele. Estes elogios, pela segunda vez, são compartilhados por Nick apenas com o leitor. A polícia se mantém alheia à participação de Nick na brincadeira da caça ao tesouro e, portanto, os aspectos positivos do casamento são deixados de fora das investigações. A mensagem carinhosa de Amy só faz com que Nick se encha de culpa:

Senti minha alma murchar. Amy estava usando a caça ao tesouro para nos reaproximar. E era tarde demais. Quando escreveu aquelas pistas, ela não tinha ideia do meu estado de espírito. *Por que, Amy, por que você não fez isso antes?*
Nosso *timing* nunca foi bom. (p. 125)

O que Amy poderia ter evitado, se tivesse escrito estes bilhetes mais cedo? Apesar do sentimento de culpa, Nick confessa para sua irmã que “não estou triste o bastante por causa de Amy” (p. 126), para em seguida tentar explicar que “estávamos tão mal um com o outro ultimamente... É como se eu achasse errado me preocupar demais porque não tenho o direito. Acho” (p. 126). Sob este ponto de vista é até compreensível seu comportamento estranho, mas isto pouco justifica todas as evidências que o narrador apresentou contra si mesmo – e mais uma vez fica por conta do leitor decidir sob qual enfoque as atitudes do personagem devem ser observadas: ou Nick está sendo realmente verdadeiro sobre sua inocência, e simplesmente teve a infelicidade de nascer sem a capacidade de demonstrar emoções, ou tudo o que ele havia dito até então em sua defesa não passou de mentiras, sendo a suposta culpa mais uma delas.

Mais tarde naquele dia, Nick, o sogro e alguns homens repetem a busca da polícia no shopping abandonado da cidade, moradia atual de grupos de drogados e sem-teto com reputação de estupradores e de serem pessoas de mau-caráter. Chegando ao local, eles entrevistam alguns habitantes das lojas vazias e descobrem que Amy havia, de fato, estado lá – porém não como uma vítima de sequestro ou de qualquer abuso dos homens que ali viviam, e sim como uma mulher desesperada à procura de uma arma para se defender.

No capítulo seguinte, do dia 16 de outubro de 2010, Amy narra seus esforços otimistas para se adaptar à nova cidade e à rotina do interior, assim como seu relacionamento com os sogros e demais habitantes de Carthage. É inevitável para o leitor sentir certa identificação com a personagem, que é retirada de sua cidade natal e obrigada a se acostumar com um universo inteiramente diferente do que estava habituada, ficando em casa o dia inteiro, isolada, e tendo de conviver com “as amigas de Maureen”, sua sogra, e com “o conjunto de possíveis-amigas-de-Amy” (p. 136), sem poder ser ela mesma. Ela é tratada pelos amigos da família Dunne como um “novo animal de estimação ligeiramente perigoso” (p. 136) por ter sido criada em uma cidade grande, e suas tentativas para agradar o marido são constantemente ignoradas.

Na passagem referente à festa de *open house* para apresentar a casa nova aos conhecidos (de Nick), Amy deixa transparecer seu ciúme da relação entre Nick e Margo, e finalmente temos uma visão da interação dela com o sogro, já demente com Alzheimer (ele esbraveja que “este não é o lugar *dela*. A piranhazinha acha que pode fazer tudo o que quiser”) (p. 139) – o que mais uma vez mostra a tendência de Nick de tomar o partido de sua família ao invés de zelar pela esposa, quando ela é expulsa da própria casa pelo sogro: “Dou uma grande volta pelo bairro, esperando que Nick apareça e me leve de volta para nossa casa. A chuva cai sobre mim gentilmente, me encharcando. Acredito de verdade que Nick virá atrás de mim. Eu me viro na direção da casa e vejo apenas uma porta fechada” (p. 140). Nick abandona de vez qualquer preocupação pelos sentimentos da mulher, e se torna difícil para o leitor não sentir simpatia por Amy diante de um caso de extrema falta de sensibilidade como este. Os esquemas apresentados cada vez mais levam o leitor a crer na culpa de Nick – pela morte de Amy, pelo desgaste no relacionamento, por nem ao menos lutar pela esposa (nesta passagem e após ela desaparecer) –, ao mesmo tempo em que lança uma sombra de dúvida sobre o pai dele, com seu ódio direcionado para a nora.

Nas próximas páginas, voltando para o ponto de vista de Nick, estamos no quarto dia do desaparecimento de Amy. A notícia sobre a procura por uma arma de fogo para defesa pessoal se espalha, e Nick trata de ir atrás dos antigos perseguidores obcecados pela esposa. Em conversa com o sogro, ele busca informações a respeito de Desi e Hilary Handy – para quem liga, sem obter sucesso na conversa. Preocupado com a falta de eficácia da investigação, Nick pensa que “era hora de chamar o FBI se a polícia local não conseguia dar conta” (p. 142), atitude que poderia muito bem levar o leitor a acreditar em sua inocência, se o personagem está disposto a envolver mais pessoas no inquérito.

Durante uma reunião com os detetives responsáveis e o sogro, Ihe é informado que a polícia começou “a procurar... um tipo diferente de motivação. Algo mais... pessoal” (p. 143), e pela primeira vez na narrativa é mencionada uma briga entre o casal na noite anterior ao sumiço de Amy. Ao ser indagado sobre o motivo da discussão, Nick responde que “Foi só... sobre o jantar” (p. 145), admitindo imediatamente em um comentário introspectivo que as reticências apenas anteciparam uma mentira. Para piorar a visão dos demais sobre sua inocência, ele se contradiz a respeito dos planos para aquela noite:

- Eu tinha a reserva no Houston’s...
- Achei que você tinha dito que *não* tinha uma reserva no Houston’s – disse Rand franzindo a testa.
- Bem, sim, desculpe-me, estou ficando confuso. Apenas tive a ideia da reserva no Houston’s. (p. 145)

Com este tipo de comportamento contraditório não é só a aliança dos policiais e da família de Amy que Nick vai aos poucos perdendo; de volta ao ponto de concentração dos voluntários nas buscas, Nick se desentende com duas mulheres e exhibe um pensamento muito similar ao do pai em relação ao sexo oposto (“*Deixe a maldita comida, sua vagabunda grudenta, e suma*” (p. 148) e então pensando “*As mulheres são malucas, porra. Sem classificação. Não algumas mulheres, não muitas mulheres. As mulheres são malucas*”) (p. 149).

Após um corte temporal na narrativa, Nick decide seguir a terceira pista do jogo de caça ao tesouro da esposa, que o leva até a antiga casa de seu pai. Através de *flashbacks* vemos uma Amy amorosa e solidária com a triste história de sua infância, ao passo em que Nick se admite um homem distante de suas emoções e que não dialogava com a mulher:

- Eu deveria acrescentar, em defesa de Amy, que ela me perguntara duas vezes se eu queria conversar, se tinha certeza de que queria fazer aquilo. Eu às vezes deixo de fora detalhes como esse. É mais conveniente para mim. Na verdade, queria que ela lesse minha mente para eu não ter de me rebaixar à arte feminina da articulação. Eu algumas vezes era tão culpado de jogar o “adivinha quem sou eu” quanto Amy. Também deixei essa informação de fora.
- Eu sou um grande fã da mentira por omissão. (p. 150)

Esse tipo de confissão soa como uma conversa direta com o leitor, revelando um narrador extremamente consciente do seu papel em relação a como este interpreta a história, finalmente admitindo o poder que tem de omitir elementos para que a história lhe pareça favorável – embora não seja isso o que o leitor esteja observando até então, com tantos indícios incriminadores oferecidos pelo próprio Nick. A menção ao jogo de “adivinhar quem a outra pessoa é” também pode ser lida como uma alusão à brincadeira que ambos os narradores fazem com o leitor; em

meio a tantas máscaras e possíveis verdades, ele precisa se guiar pelas pistas fornecidas por Nick e Amy para desvendar o quebra-cabeça maior, e descobrir em quem confiar.

Nick mais uma vez estoura (em pensamentos) com uma figura feminina quando o alarme da residência soa e uma atendente liga para saber a emergência (“*Sua piranha desgraçada*”) (p. 152), e a culpa o consome enquanto lê o bilhete que a esposa deixou, redimindo-o de toda e qualquer semelhança com o pai, mais uma vez perdendo-o e se desculpando por puni-lo em tantas ocasiões. Ele encontra refúgio ao lado da irmã, com quem pela primeira vez em toda a narrativa se deixa demonstrar um lado humano e assustado (“Senti meus olhos se encherem de lágrimas. Virei o rosto por um segundo para piscar e me livrar delas”) (p. 155), e é na casa de Margo, após esta ir dormir, que seu telefone descartável vibra com uma mensagem: “Estou do lado de fora abra a porta” (p. 156).

A revelação do remetente da mensagem de texto é adiada pelo corte no seguimento da narrativa, interrompido pelo capítulo destinado ao ponto de vista de Amy. O dia é 28 de abril de 2011 e a entrada no diário é curta, servindo para mostrar o descontentamento da narradora com suas novas tarefas como esposa: “Estou tirando o melhor de uma situação muito ruim, e a situação está ruim principalmente porque meu marido, que me trouxe para cá, que me desenraizou para ficar mais perto de seus pais doentes, parece ter perdido todo o interesse em mim e nos ditos pais doentes” (p. 157). Nick se descaracterizara totalmente, transformando-se em um homem frio e distante até mesmo com sua família, fugindo das idas aos hospitais e incumbindo a esposa de tomar seu lugar como cuidadora da mãe.

O casamento está evidentemente em crise, e enquanto Amy segue os conselhos da sogra e “continua a continuar”, “Nick circula pela cidade como um garoto novamente. Ele está feliz de estar de volta a seu lugar de legítimo rei do baile de formatura” (p. 159). Ela se sente rejeitada, abandonada (“Assim como ele se livrou dos pais quando não tinham mais utilidade, está me largando porque não me encaixo em sua nova vida”) (p. 159), e chega a admitir que acessou o histórico da internet do marido para ter notícias dele, encontrando uma proposta de livro tratando de sua mudança de vida, e “um estudo sobre o rio Mississippi, se é possível ou não flutuar daqui até o Golfo” (p. 158). Amy interpreta esta pesquisa como sendo parte do fascínio do marido pela história fictícia de Huckleberry Finn, mas o leitor sabe melhor. Esta é a primeira evidência sólida da premeditação de Nick, e a primeira pista de onde o corpo de Amy poderia estar.

Na próxima página, Nick assume o controle da narrativa e descobrimos quem tentava manter contato – e principalmente, descobrimos um dos maiores segredos que o personagem tentava manter longe do conhecimento das pessoas (os personagens que acompanham os acontecimentos e os leitores do romance):

Tenho uma amante. Este é o momento em que tenho de contar que tenho uma amante e você para de gostar de mim. Se é que você gostava de mim antes. Tenho uma amante bonita, jovem, muito jovem, e seu nome é Andie.
Eu sei. É ruim. (p. 161)

A informação é escandalosa e inesperada, pois o narrador em nenhum momento até então havia mencionado uma relação extraconjugal. Suas ações suspeitas estavam servindo como combustível para teorias de assassinato, e não de adultério; e ao mesmo tempo em que a descoberta de uma segunda mulher leva o leitor a baixar a guarda, tentando encaixar as atitudes frias de Nick em um outro contexto, logo a existência da amante se torna o motivo perfeito para um atentado contra a vida de Amy. Iser (1999, p. 14) descreve a introdução de personagens na narrativa como sendo outro esquema para provocar a participação do leitor na obra; ao acrescentar novas histórias, este é forçado a reavaliar (e até mesmo recriar) seus horizontes de expectativas – buscando, a partir deste momento, encaixar as novas informações às concepções estabelecidas anteriormente sobre o rumo que a narrativa iria tomar.

Nick passa então a defender seus atos, contando a história do casal desde o início de seu emprego como professor universitário – onde conhecera Andie, sua aluna: “Sempre fui fiel à Amy. Eu era o cara que saía mais cedo do bar se uma mulher começava a flertar demais, se seu toque começava a parecer muito agradável. [...] Mas isso era quando eu era feliz” (p. 165). As comparações entre Amy e Andie são constantes, desde a aparência física, idade, personalidade, até a maneira como as duas o tratavam:

Comecei a pensar em Andie como uma fuga, uma oportunidade. Uma opção. Eu ia para casa e encontrava Amy enrolada no sofá, Amy olhando para a parede, em silêncio, nunca me dirigindo a primeira palavra, sempre esperando, um interminável jogo de quebrar o gelo, um desafio mental constante – o que fará Amy feliz hoje? (p. 166)

O distanciamento de Amy é usado como justificativa para a traição, e Nick procura se explicar através de sua história, demonstrando culpa em alguns trechos – e uma completa falta de sensibilidade em outros (“*Você é um homem que trai. Você foi reprovado em um dos testes masculinos mais básicos. Você não é um homem bom. E quando isso não me incomodou, pensei: Você realmente não é um homem bom*”) (p. 169). Qualquer simpatia, no entanto, que ele possa querer despertar no leitor é posta a perder quando o motivo para continuar casado é apresentado:

Eu não pedira o divórcio a Amy também porque o dinheiro de Amy financiara O Bar. Ela basicamente era dona dele, e certamente o tomara de volta. [...] Então me permiti permanecer naquela situação infeliz, supondo que em algum momento Amy iria assumir o comando, Amy exigiria o divórcio, e então eu poderia bancar o cara bonzinho. (p. 170)

Este tipo de atitude somente reforça o sentido da expressão utilizada anteriormente para descrevê-lo: bebê da família. Nick não faz parte do tipo de homem que toma atitudes; ele simplesmente senta e espera que as outras pessoas encontrem a solução por ele e façam o problema ir embora. Mas isso não significa que ele não possa estar por trás do crime, tendo encontrado alguém para executar a tarefa de fazer a esposa desaparecer; Andie, por exemplo, aparenta ser obcecada por Amy, alguém que “nunca fez de Amy uma inimiga; fez dela uma personagem. Fazia perguntas, o tempo todo, sobre nossa vida juntos, sobre Amy” (p. 163). Esta descrição é capaz de levantar suspeitas, agora que a história de Nick mudou completamente de figura. Ainda mais quando Andie pergunta sobre a situação dos dois, logo antes de Margo flagrá-los no sofá de sua casa: “E se... E se eles nunca encontrarem Amy?” (p. 172). Ela poderia se encarregar para que isso não acontecesse.

No capítulo posterior, Amy escreve no dia 21 de julho de 2011 para contar a história da ida ao banco de sangue com sua sogra, que a havia tirado de casa com o convite para se juntar as suas amigas na doação de plasma. A ação é solidária, mas remunerada, e Amy se mostra ressentida com Nick ao retrucar mentalmente a sogra quando esta toca no assunto: “*Eu costumava ter mais do que algum dinheiro próprio, mas eu dei ao seu filho*” (p. 175). Mais uma vez o lado financeiro é mencionado, e quando Amy desmaia devido à sua fobia de sangue e agulhas, o marido demora horas até estar ao seu lado, ainda assim sem demonstrar preocupação com sua saúde (“Nick é antiquado, ele precisa de sua liberdade, não gosta de se explicar. Ele sabe que tem planos com os amigos uma semana antes, mas ainda assim espera até uma hora antes do jogo de pôquer para me dizer [...] e me deixar ser a vilã da história se eu tiver feito outros planos”) (p. 177). Ele é um marido ausente. Um marido mentiroso. E Amy é uma esposa rejeitada, compreensiva e conformada com a situação.

De volta à narração de Nick, ele enfrenta o julgamento da irmã por seu envolvimento com outra mulher em um momento tão delicado como aquele, ainda mais sendo ela uma aluna tão jovem. Diante das acusações de Margo, Nick demonstra vergonha por apenas uma fração de segundo, ao mesmo tempo em que se sente “aliviado por Go saber” (p. 179). Ela finalmente começa a temer pela integridade do irmão e se propõe a ajudá-lo a encontrar um advogado.

Durante a noite Nick sonha com Amy, e a passagem não é esclarecida como sendo apenas fruto de sua imaginação ou resquícios da memória do ocorrido no dia do desaparecimento:

ela engatinhava pelo chão da nossa cozinha, tentando chegar à porta dos fundos, mas o sangue a cegava, e ela se movia muito lentamente, lentamente demais. Sua bela cabeça estava estranhamente deformada, amassada do lado direito. Sangue pingava de um cacho de cabelo comprido, e ela gemia meu nome. Acordei e soube que era hora de ir para casa. Eu precisava ver o lugar – a cena do crime –, precisava encará-lo. (p. 180)

É no mínimo interessante esta súbita necessidade de Nick de voltar para casa; se o leitor aqui também apreciar os clássicos romances policiais, será capaz de perceber este padrão no comportamento dos criminosos: eles sempre retonam ao local do crime.

Novamente é mencionada a cabeça de Amy, retomando de certa forma o pensamento inicial de Nick na primeira passagem da obra. Essa obsessão pelo formato do crânio da esposa agora assume um novo significado: e se além de querer se inteirar dos pensamentos de Amy, Nick também pensara em sua cabeça como um método de assassiná-la? Antes este pensamento poderia ser interpretado como uma premeditação; agora, pode ser lido como se fosse uma lembrança do momento em que golpeou a mulher. Nada mais é descrito a respeito do assunto, e um corte é inserido na narrativa, para em seguida apresentar Nick já no interior da residência dos Dunne.

Sentado em seu sofá, assistindo a um programa de TV sobre mulheres desaparecidas, Nick se vê como centro das suspeitas do público – a partir daquele momento, em nível nacional. A introdução da apresentadora é repleta de implícitos que apontam Nick como foco do mistério:

Uma história chocante para relatarmos hoje: uma linda e jovem mulher que foi a inspiração para a série de livros *Amy Exemplar. Desaparecida. Casa revirada*. O marido é Lance Nicholas Dunne, um *jornalista desempregado* que hoje é dono de um *bar* que *comprou* com o *dinheiro* da esposa. Querem saber quão preocupado ele está? Eis as fotos tiradas desde que sua esposa, Amy Elliott Dunne, desapareceu em 5 de julho – seu quinto *aniversário de casamento*. (p. 181)

A convidada para falar sobre o caso é uma das voluntárias com quem Nick havia tirado a foto no dia das buscas. Ela o descreve como um sujeito “muito calmo, muito simpático” e “até um pouco sedutor” (p. 182), adjetivos que são considerados revoltantes pela apresentadora, que passa a questionar seu alibi para o dia do crime. Diante das acusações abertas em rede nacional, Nick se vê obrigado a fazer o papel de “marido herói” (p. 182) e ir atrás de outro antigo perseguidor de Amy, Desi Collings (“A imprensa teria de engolir isto: perseguidores obsessivos são mais intrigantes do que um assassino de esposa qualquer”) (p. 182). Não fica claro até que

ponto esta atitude é uma tentativa de encontrar a verdade; Nick poderia muito bem estar apenas procurando alguém a quem culpar.

Ao chegar à mansão de Desi, Nick o reconhece do centro de voluntários, mas nada pode fazer além de questioná-lo a respeito. Desi se esquia das acusações, chegando a descrever Amy de uma maneira que faz com que Nick concorde com sua acurácia:

Veja bem, quando Amy gosta de você, quando está interessada em você, os cuidados dela são calorosos e tranquilizadores, totalmente envolventes. Como um banho de banheira quente. [...] E então ela vê suas falhas, se dá conta de que você é apenas outra pessoa comum com a qual ela tem de lidar. Você na verdade é Andy, o Capaz, e na vida real, Andy, o Capaz, nunca estaria com a Amy Exemplar. Então o interesse dela se esvai e você deixa de se sentir bem, você pode sentir aquela velha frieza novamente, como se estivesse nu no piso do banheiro, e tudo o que você mais quer é voltar para a banheira. (p. 184-185)

No entanto, suas suspeitas são jogadas contra ele mesmo (“Caramba, *aqui*, agora, você não parece um marido sofrido e preocupado”) (p. 186), e nada pode ser feito a não ser voltar para casa sem respostas.

Esta é a primeira vez em que o leitor recebe informações sobre a personalidade de Amy, advindas de uma terceira pessoa, que não o casal de narradores. A descrição da personagem é muito semelhante à versão apresentada por Nick, e isso faz o leitor se questionar: quem estaria falando a verdade, afinal? A supostamente doce e compreensiva Amy, ou o marido investigado pela polícia?

No capítulo posterior, uma Amy do dia 17 de agosto de 2011 conta com felicidade o reaparecimento de seu companheiro dos sonhos: Nick volta a ser romântico, a tratá-la com carinho, a levá-la aos seus lugares preferidos da infância na cidade, onde os dois tomam sorvete, brincam, trocam confissões, e ele até mesmo a presenteia com um poema. Contudo, há um lado de Amy que não consegue aceitar a súbita mudança de humor do marido: “A neurótica em mim, claro, está perguntando: qual é o porém? A reviravolta de Nick é tão repentina e grandiosa que dá a sensação de que... dá a sensação de que ele quer alguma coisa. Ou já fez algo e está sendo preventivamente gentil para quando eu descobrir” (p. 192). Sua escrita é pontuada pelo medo de que Nick peça outro empréstimo, ou queira fazer uma segunda hipoteca sobre o bar, indicando mais uma vez a fragilidade da situação financeira do casal e a falta de diálogo entre os dois. Por fim, ela decide assumir a visão otimista à qual estávamos acostumados até então, e aceita que ele a ama, e “por isso está me tratando tão bem. É a única razão” (p. 192).

Sabemos o motivo para Nick estar agindo daquela forma com a esposa – sua consciência supostamente estaria pesada pela traição com Andie. É neste instante que o leitor tem a sensação,

pela primeira vez na obra, de poder: ele sabe desta informação que Amy desconhece, sabe que Nick a trai, e que é por isso que se transformara novamente em um sujeito carinhoso. O leitor passa a ser cúmplice de Nick, e Amy se transforma na única pessoa excluída deste grupo – todos falam sobre ela, agem por suas costas – o que inevitavelmente faz com que a personagem seja vista como vítima. O público passa a se solidarizar (ainda mais) com o papel da mulher enganada, e Nick continua a carregar o estigma de vilão.

No capítulo seguinte, ainda no quinto dia de desaparecimento de Amy, Nick é intimado pela polícia a comparecer a um encontro com os detetives Gilpin e Boney. Na sala de estar de sua casa, lhe é oferecida a opção de um advogado, a qual ele recusa (“Eu sabia pelos meus programas de TV, meus filmes, que só caras culpados pediam advogados. Maridos reais, sofridos, preocupados, inocentes, não faziam isso”) (p. 194), antes de ser confrontado com as evidências colhidas pela polícia até o momento – que o apontam como o principal suspeito do assassinato da esposa. Nick reafirma ter estado na praia das sete e meia até o meio dia na manhã do desaparecimento de Amy, e seu álibi é destruído pelos detetives pela falta de testemunhas e por outros detalhes que contradizem sua versão. Neste momento, ao invés de se assustar com a desconfiança da polícia, Nick confessa em introspecção: “De certa forma fiquei contente: a parte seguinte estava começando” (p. 196).

Não sabemos a que parte ele se refere, porém a situação a partir de então se agrava de maneira irremediável: as evidências físicas na sala de estar não são consistentes com sinais de uma luta corporal verdadeira; os peritos haviam encontrado através de exames resquícios muito grandes de sangue no chão da cozinha (que havia sido limpo por alguém antes da chegada da polícia; a briga entre o casal ocorrida na noite anterior ao crime é contestada mais uma vez, e Nick finalmente assume que ele e Amy tiveram “problemas” (p. 199). Entre suas respostas para os policiais, Nick admite suas mentiras por meio de comentários, colocando-se no papel do criminoso, e por fim também confessa em suas reflexões:

Eu começara com uma mentira – a caixa de areia do gato – e transformara aquilo em uma explosão surpreendente de pura verdade, e entendi por que os criminosos falavam demais, porque é bom contar sua história a um estranho, alguém que não irá dizer que é besteira, alguém obrigado a escutar o seu lado. (p. 200-201)

Se Nick havia admitido suas mentiras até então, ao dizer que estava falando a verdade, seria possível confiar? Ao leitor não é dado tempo suficiente para tomar esta decisão, pois logo em seguida a sucessão de provas continua: o extrato do cartão de crédito, acusando uma dívida de 212 mil dólares em artigos masculinos e tacos de golfe; evidências de que Amy possuía, sim,

uma melhor amiga, e que esta amiga havia deposto contra Nick, acusando-o de ter se casado somente pelo dinheiro e de agredir a mulher; a assinatura de Nick em um seguro de um milhão e duzentos mil dólares feitos para a esposa (que ele alegou ter sido feito por ordens dela); e finalmente, a prova derradeira: seu histórico na internet, a respeito de corpos flutuando no rio Mississippi. Ao ser confrontado com tantas evidências por policiais nada dispostos a aceitarem a sua versão dos fatos, Nick não encontra outra saída a não ser voltar atrás na sua decisão, e enfim solicitar um advogado.

Em seguida, é novamente o ponto de vista de Amy, e a passagem no diário data de 21 de outubro de 2011. Ela descreve a degeneração da sogra e seu falecimento, assim como um certo ciúme da relação de Nick com Margo (“Go e Nick se apoiando um no outro enquanto eu ficava perto, sentindo-me uma intrusa”) (p. 207), e a estranha dependência que o marido tinha de sua mãe para realizar as tarefas mais simples da casa. Com o passar do tempo o conto de fadas narrado em seu capítulo anterior termina, e “então estamos de volta aos quadrados pretos. O Nick gentil, carinhoso e amoroso foi embora. O Nick rude, ressentido e raivoso voltou” (p. 207). Aqui vemos um homem que apenas usa a esposa para sexo, todas as vezes sem paixão e agindo mecanicamente, e mesmo assim Amy se mostra uma esposa compreensiva e orgulhosa demais para buscar ajuda até mesmo dos pais.

O motivo para este distanciamento do marido é imaginado (“Sei que já estou velha demais para os gostos do meu marido. Porque eu costumava ser o ideal dele, há seis anos, então ouvia seus comentários impiedosos sobre mulheres perto dos quarenta: como ele as acha patéticas, arrumadas demais, nos bares, alheias à sua falta de encanto”) (p. 208), e não nos passa despercebido o fato de Amy estar chegando aos trinta e oito anos, faixa etária das “Causas Perdidas”, como Nick chama as mulheres mais velhas (p. 208). Entretanto, Amy continua a lutar pela felicidade do seu casamento, e após a visita à casa de Noelle, sua melhor amiga, vizinha e mãe de trigêmeos, ela toma coragem e pede um filho ao marido (“eu me tornei a mulher maluca que quer engravidar porque isso irá salvar seu casamento”) (p. 209). É então que vemos pela primeira vez um Nick fisicamente violento com a mulher, agarrando-a pelo braço para perguntar se “Você realmente acha que estamos em uma fase ótima agora, para ter filhos?” (p. 209), pondo um fim definitivo à discussão.

Já de volta ao sexto dia de desaparecimento de Amy, Nick conta com todo o apoio dos sogros e de sua irmã para enfrentar as acusações da polícia e do público. Em uma vigília montada

no parque, como símbolo da esperança de encontrarem Amy viva, Nick lê um discurso apaixonado escrito por Margo, e sua amante, Andie, está presente na plateia, o que o deixa dividido (“Eu queria alguém, mas não sabia se era Andie ou Amy”) (p. 213). Ao final de sua fala, o palco é invadido por Noelle Hawthorne, a suposta melhor amiga de Amy, que acusa Nick abertamente e o indaga sobre o que havia acontecido com sua esposa grávida. Esta revelação é feita próxima ao final do capítulo, e o narrador não oferece nenhum indício de já saber da novidade. De fato, cada vez menos Nick tem comentários dúbios a fazer – por ser inocente ou por estar mais alerta sobre as suspeitas contra sua pessoa, é impossível afirmar.

Somos transportados, no capítulo seguinte, para 15 de fevereiro de 2012, um dia após o Dia dos Namorados. Já sabemos, pelo que foi revelado a Nick, que esta é a data em que Amy buscou ajuda com os sem-teto no shopping para conseguir uma arma. Descobrimos aqui, portanto, o motivo, ao nos ser caracterizada uma mulher insegura e amedrontada pela presença do companheiro:

há algo terrivelmente errado com meu marido, estou certa disso agora. Sim, ele está de luto pela mãe, mas é algo mais. Parece dirigido a mim, não uma tristeza, mas... Sinto ele me observando às vezes, e ergo os olhos e vejo seu rosto contorcido de desgosto, como se tivesse me flagrado fazendo algo medonho em vez de apenas comendo cereal de manhã ou penteando os cabelos à noite. (p. 217)

Ao encontrar o marido conferindo uma pilha de extratos do cartão de crédito – as tais faturas mencionadas pelos policiais, sobre as quais Nick havia negado qualquer conhecimento –, Amy tem medo de se aproximar, lembrando a forma como ele a havia empurrado alguns dias antes. O relacionamento dos dois se desgastou ao ponto da agressão física e, seguindo o perfil de vítimas de abusos domésticos, Amy se culpabiliza pelas ações de seu agressor, chegando a afirmar que “Ele é um homem tão bom, no fundo, que estou disposta a deixar isso para lá, a acreditar que realmente foi uma anomalia doentia, produzida pelo estresse pelo qual nós dois estamos passando”. Ela chega a dar razão para o pai de Nick, chamando a si mesma de “piranha burra” por continuar presa a uma relação assim (p. 219).

Nas páginas seguintes, segue o tumulto que se instaurou durante a vigília, quando Noelle anuncia a gravidez de Amy em rede nacional. Após esta revelação, até mesmo Margo põe sua confiança no irmão em cheque, confrontando-o:

- Lembra-se da brincadeira que você sempre fazia com mamãe quando éramos pequenos? *Você ainda me amaria se?* *Você ainda me amaria* se eu socasse Go? *Você ainda me amaria* se eu roubasse um banco? *Você ainda me amaria* se eu matasse alguém?

Eu não disse nada. Minha respiração estava ficando acelerada demais.

- Eu ainda o amaria – disse Go.

- Go, você realmente precisa que eu diga?
- Ela permaneceu em silêncio.
- Eu não matei Amy.
- Ela permaneceu em silêncio.
- Você acredita em mim? – perguntei.
- Eu amo você. (p. 222)

O amor incondicional dos irmãos não mais se discute, mas a menção ao jogo levanta outra questão para o leitor: *ele* ainda amaria Nick, ficaria ao seu lado, se descobrisse que era o responsável pelo assassinato da esposa?

Em seguida, Nick se desvencilha dos repórteres e vai ao encontro de Andie – que é ocultado do público pela técnica de corte – e posteriormente encontra seu pai vagando no seu quintal, tendo fugido mais uma vez da casa de repouso (“Ela me disse para vir [...] Você pode me odiar, mas ela me ama”) (p. 224).

Quando a detetive Boney aparece pessoalmente para notificá-lo da confirmação da gravidez de Amy, Nick não esboça nenhuma reação verbal à notícia. Entretanto, o narrador dispara:

Minha esposa desaparecera com um bebê meu dentro dela. Boney me observou, esperando minha reação – para incluir isso no relatório policial –, então eu disse a mim mesmo, *Aja da forma certa, não estrague tudo, aja do modo como um homem age ao receber essa notícia*. Enfieei a cabeça nas mãos e murmurei *Meu Deus, Meu Deus*, e enquanto fazia isso, vi minha esposa no chão de nossa cozinha, as mãos na barriga e a cabeça esmagada. (p. 224)

No último ponto de vista de Amy nesta primeira parte do livro, a entrada no diário é do dia 26 de junho de 2012, aproximadamente uma semana antes de seu desaparecimento. Nela, ela fala como nunca havia se sentido tão viva na vida quanto como no momento em que descobriu sua gravidez. Depois de contar a novidade para sua vizinha Noelle, ela volta para casa com dois pensamentos: o primeiro é o de fazer uma surpresa para Nick no aniversário de casamento envolvendo um berço de madeira, e o segundo é de que “gostaria de ter conseguido aquela arma” (p. 226).

Amy ainda está assustada com o comportamento do marido, e passa a temer sua companhia: “Nick se casou comigo quando eu era uma mulher jovem, rica e bonita, e agora sou pobre, desempregada, mais perto dos quarenta que dos trinta; não sou mais só bonita, sou *bonita para minha idade*. É verdade: meu valor diminuiu. Posso dizer pelo modo como Nick olha para mim” (p. 226). Ela sabe que não poderá pedir o divórcio agora que estava grávida, pois o “Nick Bom Sujeito” (p. 226) não aceitaria que as outras pessoas pensassem que ele os abandonou. Portanto seu plano é continuar casada, apesar de intimidada. Suas últimas palavras são: “Eu o

flagro olhando para mim com aqueles olhos atentos, os olhos de um inseto, puro cálculo, e penso: *Esse homem talvez me mate*” (p. 227).

Na última incursão pela mente de Nick, nesta primeira parte do livro, o acompanhamos até Nova Iorque na reunião com seu futuro advogado, especializado na defesa de maridos sociopatas, assassinos e traidores, também conhecido como Falcão de Maridos – Tanner Bolt. Na conversa com seu defensor, Nick é orientado a se reaproximar dos sogros, se afastar de Andie, parar de falar em Amy no passado, e procurar novos suspeitos a quem culpar – tudo o que for preciso para que ele saia do foco da mídia e da polícia. Para se salvar ele aceita essas condições, e é impressionante a facilidade e frieza com que consegue esquecer alguém sobre quem se dizia apaixonado:

Durante aquele único voo de duas horas eu fiz a transição de *amando Andie* para *não amando Andie*. Foi como passar por uma porta. Nossa relação imediatamente ganhou um tom sépia: o passado. Que estranho que eu tivesse arruinado meu casamento por causa daquela garotinha com quem não tinha nada em comum a não ser o fato de ambos gostarmos de uma boa risada e de uma cerveja gelada depois do sexo. (p. 236-237)

O mesmo pode ter acontecido com seus sentimentos em relação a Amy; na escolha de seu relacionamento com uma mulher mais nova, o que Nick seria capaz de fazer? Aos poucos sua devoção à esposa desaparecida volta a ocupar espaço em sua vida, e ele se dá conta de que a crise em seu casamento é também sua culpa (“Eu a transformei na coisa irritadiça, espinhosa que ela se tornou. Eu fingira ser um tipo de homem e me revelei outro bem diferente. Pior, me convenci de que nossa tragédia fora causada exclusivamente por ela”) (p. 237). Durante esta pequena epifania, outra acontece: de repente Nick sabe que a quarta pista da caça ao tesouro o levará para o depósito atrás da casa de Margo. Assim que chega a Carthage, é para lá que ele se dirige, mas ao abrir a porta do pequeno galpão e proferir uma exclamação (“Nãonãonãonãonã”), a cena é cortada e a segunda parte da narrativa se inicia.

4.2 Rapaz encontra garota

“Estou muito mais feliz agora que estou morta. Tecnicamente, desaparecida. Em breve, considerada morta” (p. 241) – é com esta frase que iniciamos a segunda parte da obra, que surge para desconstruir toda e qualquer teoria que o leitor havia elaborado sobre o crime e sobre os personagens a partir das narrações anteriores. A voz de Amy não se origina mais de seu diário, e sim regressa ao dia 5 de julho, dia de seu desaparecimento; ela está ali, viva, disposta a compartilhar com o público até os mínimos detalhes da metódica rede de mentiras que criou para

incriminar seu marido (“Não se preocupe, vamos esclarecer isto: a verdade, a não verdade, e o que muito bem pode ser verdade”) (p. 241).

Dialogando diretamente com o público – revelando que sabia da presença do leitor o tempo inteiro, e apenas disfarçava suas intenções através de monólogos introspectivos –, Amy começa sua história (a verdadeira) desde o princípio, desde seu nascimento, quando desabafa que “nunca deveria ter nascido” (p. 243). Sua mãe perdera sete outros bebês até que ela viesse ao mundo, e a personagem demonstra seus sinais de algum distúrbio psicológico desde criança, quando “sentia um grande prazer com isso: apenas eu, apenas eu, só eu” (p. 243). Tendo sido aquela que sobreviveu, Amy teve de tudo – ao mesmo tempo em que sentia cada vez mais a necessidade de ser perfeita, a verdadeira *Amy Exemplar*, e portanto vivia sob a constante ameaça de falha. A saída encontrada foi assumir diferentes personalidades para agradar aos outros em cada situação (“assim como algumas mulheres trocam de estilo regularmente, eu troco de personalidade”) (p. 244), e com Nick sua estratégia não fora diferente: “Nick me *amava*. Um tipo de amor com oito as: *amaaaaaava*. Mas ele não amava a mim, eu mesma. Nick amava uma garota que não existe. Eu estava fingindo, como muitas vezes fazia, fingindo ter uma personalidade” (p. 244).

Amy então sai de sua narrativa e passa a retratar um estereótipo de mulher definido por ela como “Garota Legal”, formado por mulheres dispostas a fingir abrirem mão de suas vontades em prol dos companheiros, buscando preencher um ideal de perfeição que os homens criaram (“porque Garotas Legais são acima de tudo gostosas. Gostosas e compreensivas. Garotas Legais nunca ficam com raiva. Apenas sorriem de forma desapontada e amorosa e deixam seus homens fazerem o que quiserem. *Vá em frente, me sacaneie, não ligo, sou a Garota Legal*”) (p. 244). Sua aversão pelo sexo masculino é evidente, assim como a forte opinião acerca de relacionamentos não deixa dúvidas do seu ressentimento tanto para com os homens, por exigirem companheiras que seriam o reflexo do seu próprio comportamento, quanto para com as mulheres que se submetem a este tipo de tratamento.

No entanto, ao descrever sua relação com Nick, é possível perceber que Amy nem sempre havia mentido a respeito de seus sentimentos:

A questão é que inicialmente fiquei *louca* por ele. Eu o achei perversamente exótico, um bom e velho garoto do Missouri. Era muito gostoso tê-lo por perto. Ele despertava em mim coisas que eu não sabia que existiam: uma leveza, um humor, um relaxamento. Era como se ele me esvaziasse e depois me enchesse de penas. Ele me ajudou a ser a Garota Legal – não poderia ter sido a Garota Legal com mais ninguém. [...] Provavelmente fui

mais feliz naqueles poucos anos – fingindo ser outra pessoa – do que jamais fui antes ou depois. (p. 245-246)

Com uma descrição assim – de uma vida em que fora vista pelos pais apenas como um produto, inspiração de livros, sempre à margem da real felicidade –, Amy mostra seu lado humano apesar de demonstrar incrível frieza na preparação da encenação de seu desaparecimento, com listas e itens a serem riscados (como cortar a parte interna do braço e esperar por dez minutos, sangrando no chão da cozinha, para que a cena fosse convincente o suficiente para a polícia). É interessante lembrarmos que durante o café da manhã daquele dia ela cantava, confiante, a música tema da série de TV *M*A*S*H**, “Suicídio é indolor”; uma cena inocente para Nick, mas uma canção cheia de significado para Amy – e que ao leitor atento poderia ser uma provocação. Ela justifica seus atos culpando Nick, que supostamente não aceitara a “Amy Real” no lugar da mulher que fingira ser por todos aqueles anos (“Você consegue imaginar, finalmente revelar seu verdadeiro eu ao seu cônjuge, à sua alma gêmea, e ele *não gostar de você?* E foi assim que o ódio começou. Pensei muito nisso, e foi quando começou, acho”) (p. 247).

O Nick que se apresenta no capítulo seguinte, dando continuidade à cena interrompida na parte anterior da obra, também se transforma em alguém inteiramente diferente do que o leitor havia concretizado até então. Aqui o narrador-personagem não mais se esconde através de comentários dúbios, e acaba encontrando no leitor um companheiro também vítima da traição de Amy, os dois enganados e tendo de refazer todos os seus conceitos para seguir na narrativa. Descobrimos o que havia no depósito aos fundos da casa da irmã, ele se dá conta de que Amy havia preparado uma armadilha, enviando-o através das pistas da caça ao tesouro aos lugares onde ele e Andie haviam se encontrado às escondidas. Abrindo as portas do galpão, Nick encontra todos os itens listados nas faturas do cartão de crédito – comprados pela esposa e escondidos ali para incriminá-lo.

Quando sua irmã demonstra duvidar de sua inocência por alguns segundos, Nick passa a odiar Amy por se intrometer no laço entre irmãos, por brincar com sua vida daquela forma:

A voz de Go ficou aguda e perturbada. Colocou a mão na boca e deu um passo para longe de mim, e eu me dei conta de que por apenas um segundo ela achou que eu estivesse fazendo uma confissão.
Nunca seríamos capazes de desfazer aquilo, aquele momento. Só por isso, já odiei minha esposa. (p. 249)

As pistas que o haviam levado a cada parada da caça ao tesouro tinham sido escritas em um tom romântico e tão cheio de amor, que Nick havia se deixado levar pelas emoções e

realmente acreditado se tratar de uma tentativa de Amy para reconstruir o relacionamento dos dois. Esta opinião havia sido omitida do leitor anteriormente, e os comentários do narrador após cada leitura de bilhete transpareciam apenas um sujeito consumido pela culpa – pelo assassinato da esposa? –, mas agora fica claro que sua consciência pesava pela infidelidade, e que Amy havia conseguido seu intento: Nick estava reaprendendo a amá-la:

O estado pensativo e sonhador em que seus bilhetes haviam me deixado me dava náusea. Deixava-me envergonhado. Aquela vergonha até a medula, do tipo que se torna parte do seu DNA, que muda você. Depois de todos aqueles anos, Amy ainda podia me manipular. Podia escrever alguns bilhetes e me reconquistar. Eu era sua pequena marionete presa por fios. (p. 252)

Lembramos que o leitor aqui também foi enganado; recém-introduzido à história do casal, havia sido fácil para ele acreditar na versão vitimizada da esposa, apresentada pelas passagens do diário. E agora este mesmo leitor se depara com diversas emoções: ele pode compartilhar o ódio de Nick por ter mentido, pode se solidarizar e até compreender a reação de Amy à traição do marido, ou pode ainda sentir pena da loucura da personagem, sem saber como agir diante das causas de sua sociopatia.

Como que para ilustrar o pensamento confuso e dividido de Nick, ele e Margo encontram o presente final de Amy para a comemoração das bodas: dois bonecos de madeira de Punch e Judy, conhecidos pelos espetáculos violentos nos quais Punch, o marido, mata o bebê do casal, e Judy, a esposa, quando o confronta a respeito, também é espancada até a morte. Esta é a maneira que Amy encontrou para informar Nick – não alertá-lo, pois seu plano dependia disso – como a história dos dois seria vista a partir de então: ele seria conhecido como o assassino de esposa e de bebê e, conforme aponta Nick, ainda em choque, há um agravante no seu caso: a pena de morte no Estado de Missouri. A cena termina ali, e logo reiniciamos a incursão à mente de Amy.

Na página seguinte, voltamos ao dia do desaparecimento, com Amy apresentando seu ponto de vista dos fatos. Através de cenas de memórias descobrimos que ela sempre soube sobre o envolvimento de Nick com Andie, tendo presenciado o primeiro beijo entre os dois – e neste ponto ela chega muito perto de conquistar a empatia do leitor, ao narrar seu entusiasmo para encontrar o marido certa noite, na saída do trabalho, e ao invés disso acabando por testemunhar seu encontro com outra mulher, seguindo-os até o apartamento dela e esperando por mais de uma hora na calçada, na neve (“Sofri a traição com todos os cinco sentidos. Por mais de um ano. Então talvez tenha ficado um pouco louca”) (p. 257). Sua justificativa para destruir a vida de Nick é apresentada diretamente para o leitor: ele precisaria “aprender uma lição” (p. 257), lição

que não a satisfaria se fosse aprendida de outra maneira: “Não vou me divorciar dele porque é exatamente o que ele gostaria que eu fizesse. E não vou perdoá-lo porque não gosto de *oferecer a outra face*. Posso deixar mais claro? Não vou achar isso um final satisfatório” (p. 256). Muitas mulheres podem se identificar com a imagem da mulher enganada e sofrida; para algumas, a reação de Amy seria considerada extrema, doentia. Para outras, o apoio à protagonista poderia ser visto como uma forma de escape, da projeção de todas as suas fantasias de vingança.

Todo este sofrimento causado pelo marido acaba se misturando ao seu relacionamento conturbado com os pais – os quais Amy também deseja ferir com sua “morte” por terem-na criado para ser perfeita e depois a abandonado (“Também merecem sofrer. Se vocês não conseguem cuidar de mim enquanto estou viva, já me deixaram morta”) (p. 260). Seu relato de esposa traída, capaz de angariar simpatia em alguns leitores, se mescla então com traços de psicopatia, quando ela se mostra incapaz de sentir o mínimo remorso por seus atos, inserindo na narrativa comentários aleatórios a respeito de gramática ou cobrindo-se de elogios, por exemplo. Torna-se difícil tomar posição frente a este narrador, ainda mais quando suas demais características continuam a surgir nas páginas seguintes.

Acompanhamos o desenrolar de seu plano imediato através de mais cenas de memória misturadas ao tempo presente: como ela havia comprado um carro barato anonimamente cinco meses antes de desaparecer, e era com ele que fugia naquele momento para um conjunto de chalés a três horas de viagem de Carthage – parando durante o caminho para cortar e tingir os cabelos, disfarçando-se. O narrador não mais se esconde atrás de uma máscara; como todas as outras personalidades encarnadas por Amy ao longo de sua vida, aquela que nos foi apresentada anteriormente fora descartada, e sua composição é discutida abertamente pela personagem:

Espero que você tenha gostado da Amy do Diário. A intenção era que ela fosse amável. Que alguém como você gostasse dela. É *fácil* gostar dela. [...] Achei que as anotações ficaram boas, e não foi fácil. Tive de sustentar uma persona afável, embora um tanto ingênua, uma mulher que amava seu marido e podia ver algumas de suas falhas (do contrário seria uma besta), mas era sinceramente devotada a ele – o tempo todo levando o leitor (neste caso, os policiais, estou muito ansiosa para que o encontrem) à conclusão de que Nick de fato planejava me matar. Tantas pistas para desvendar, tantas surpresas pela frente! (p. 259)

O diálogo é direto com o leitor, sem pedidos de desculpas ou por compreensão. Amy é uma mulher que necessita que as pessoas saibam o quanto ela é inteligente – mais esperta do que qualquer um havia sido até então –, e apenas isso. Ela está em uma missão, e ao que tudo indica seu plano de vingança ainda não chegou ao final.

Nick retorna no próximo capítulo, ainda no sétimo dia desde o desaparecimento de Amy. Ele entra em contato com o advogado para contar sobre o ardil elaborado pela esposa para incriminá-lo, e só então, finalmente, descobrimos que ele havia estado com a amante na manhã do dia 5 de julho. Andie aparece durante a noite na casa de Margo para cobrar atitudes de Nick e ele, mesmo consciente de que isto estaria dentro dos planos de Amy para destruir sua vida, termina seu relacionamento com ela.

A seguir, voltamos com a narração de Amy, que dá um salto na cronologia e se encontra agora no quinto dia após seu suposto assassinato, enquanto ela acompanha ansiosamente o desenrolar de seu plano, esperando que suas armadilhas (como a notícia da falsa gravidez, o aumento do seguro de vida, o falso diário, a pesquisa na internet sobre corpos flutuando no rio Mississippi e a existência de Andie, a amante) comecem a aparecer e compliquem a vida de Nick. Aqui vemos uma personagem sombria, extremamente fria enquanto descreve como planeja seu suicídio após o marido ser condenado pelo seu “assassinato”, jogando-se no Golfo do México com pedras nos bolsos, “estilo Virginia Woolf” (p. 269), depois de se embriagar:

Se afogar é algo que exige disciplina, mas tenho disciplina aos montes. Talvez meu corpo nunca seja encontrado, ou talvez volte à superfície semanas, meses depois – corroído a ponto de que a data da minha morte não possa ser confirmada –, e fornecerei a última prova para garantir que Nick seja levado para a cruz, a mesa da prisão onde será enchido de veneno e morrerá. (p. 269)

Ela também descreve brevemente sua nova vida vivendo nos chalés alugados, onde já é conhecida (como Lydia) por alguns moradores, e também fala sobre como virou amiga virtual de Andie alguns meses antes de desaparecer, procurando indícios de fraqueza da jovem, contando com sua falta de discrição sobre seu caso com Nick: “Preciso que ela desabe. Preciso que 1) Noelle conte a alguém sobre minha gravidez; 2) a polícia encontre o diário; 3) Andie conte a alguém sobre o caso” (p. 271). Sua meticulosidade é impressionante e também sua organização, datando de doze meses desde a decisão até a execução do plano. E agora, assumindo outra personalidade, a de Lydia, Amy se vê bronzeada, com cabelos tingidos e curtos, com seis quilos adquiridos ao longo dos meses anteriores ao seu desaparecimento – “Eu sou o oposto de Amy” (p. 272).

Ao compartilhar seu plano com o leitor, Amy o coloca em um patamar superior a Nick no que se refere ao conhecimento da história; além de estar muito à frente da polícia, que nem desconfia que Amy está viva, agora o leitor também detém o poder das informações contidas nos

detalhes do plano – e esta sensação de saber mais do que alguns personagens é um dos fatores que motivam o leitor a prosseguir na narrativa.

No oitavo dia das buscas, seguindo o capítulo narrado por Nick, ele continua desesperado na tentativa de conter a fúria de Andie pelo término do relacionamento dos dois, temeroso de que ela vá tornar sua infidelidade um caso público (“Bom deus, se ela mostrasse uma seleção das dez mensagens mais obscenas, grosseiras, melosas... qualquer mulher em qualquer júri me mandaria para a cadeia só por isso”) (p. 273). Para piorar sua situação, ele recebe a visita da detetive Boney, que aparece para informá-lo de que a bolsa de Amy havia sido encontrada na cidade de Hannibal, na margem do rio, com as digitais dele por todo o material. “Nosso palpite é que alguém quis dar a impressão de que havia sido jogada no rio pelo criminoso enquanto saía da cidade, pegando a ponte para Illinois” (p. 274) – esta fala da detetive demonstra a descrença da polícia na veracidade da evidência; o cerco está fechando contra Nick.

Para ajudá-lo, seu advogado chega à cidade, e ele, Margo e Nick passam a analisar todas as pistas deixadas por Amy para a caça ao tesouro daquele ano:

Antes de começarmos, você tem de entender uma coisa fundamental sobre Amy: ela é brilhante. Seu cérebro está sempre ocupado e nunca funciona em um só nível. Ela é como uma interminável escavação arqueológica: você acha que chegou à última camada, e então enfia a pá mais uma vez e chega a mais um novo poço da mina abaixo. Com um labirinto de túneis e buracos sem fundo. [...] A segunda coisa que você precisa saber sobre Amy é que ela é moralista. É uma daquelas pessoas que nunca estão erradas, e adora dar lições, distribuir castigos. (p. 276)

Esta primeira descrição feita por Nick se mostra verdadeira no momento em que o grupo se dá conta da sagacidade da mulher: em cada parada realizada na caça ao tesouro, ela havia plantado uma prova incriminadora (uma lingerie vermelha no escritório de Nick, a bolsa em Hannibal, as compras feitas pelo cartão de crédito na casa de Margo). Havia sempre uma nova surpresa quando Nick refazia seus passos e tentava acompanhar o raciocínio da esposa, jamais alcançando, manipulado por ela – de quatro lugares para a brincadeira, três continham evidências contra o marido. Então, a pergunta levantada ao final do capítulo, e cuja resposta somente saberemos adiante, é: que item estaria escondido na casa do pai de Nick?

Aos poucos a cronologia de Amy começa a alcançar o restante da narrativa, datando, no capítulo seguinte, do sétimo dia de seu desaparecimento. Ela continua ansiosa com o descobrimento lento das peças de seu quebra-cabeças, impotente diante das atitudes dos demais personagens, mas ao menos exulta na revelação de sua falsa gravidez:

Eu sabia que o segredo para uma grande cobertura, uma cobertura de *Ellen Abbott*, vinte e quatro horas por dia, frenética, sedenta de sangue, interminável, seria a gravidez. Amy

Exemplar já é tentadora. Amy Exemplar prenha é irresistível. Os americanos gostam do que é fácil, e é fácil gostar de mulheres grávidas – elas são como patinhos, coelhinhos ou cachorros. (p. 281)

Então nos é descrito como ela havia, de fato, conseguido o resultado positivo em seu exame de gravidez: utilizando sem ninguém saber a urina de sua mais nova “melhor amiga”, a vizinha Noelle Hawthorne, também recém-descoberta grávida (“Perfeito. Nick ganha outra motivação, eu me torno a doce mulher grávida desaparecida, meus pais sofrem ainda mais, *Ellen Abbott* não consegue resistir”) (p. 282). Sua amargura em relação aos pais volta à tona mais uma vez (“Sei que deveria ter pena deles, mas não tenho. Nunca fui para eles mais que um símbolo, o ideal vivo”) (p. 282), e nos são reveladas suas frequentes idas à casa de repouso para visitar o pai de Nick, onde ela se mostrava gentil diante das enfermeiras, e sussurrava repetidamente frases como “Eu amo você, venha morar conosco” (p. 288) para que o sogro fosse atrás do filho assim que tivesse oportunidade de escapar da instituição.

Ainda é mencionado o perfil dos demais moradores dos chalés onde Amy agora vive – pessoas discretas, criminosas ou em fuga de namorados violentos –, e ela faz uma nova amiga no local, Greta, aparentemente uma vítima da violência doméstica se escondendo de seu agressor (“Eu pensei: *Preciso ser como ela. Vou estudá-la: ela é quem eu posso ser por um tempo – a garota dura agredida se escondendo até a tempestade passar*”) (p. 284). Amy se apresenta sob o nome de Nancy, e seu comportamento psicopata e vingativo ressurgiu quando Greta fala mal do caso do desaparecimento da Amy Exemplar, mostrado na TV (“Greta vai ao banheiro e eu entro na cozinha na ponta dos pés, vou até a geladeira e cuspo no leite, no suco de laranja e em um pote de salada de batata dela, depois volto para a cama na ponta dos pés”) (p. 289). O gesto parece ser desimportante, mas é cheio de significado: Amy não aceita repreensões. E quando sua nova vizinha passa a olhá-la de maneira suspeita, sua paranoia aumenta, deixando-a sem saber se havia sido descoberta ou não.

Nas páginas seguintes, trocando novamente de narrador, Nick segue a conversa que teve com a irmã e o advogado, e realiza uma busca na casa do pai por alguma prova, não encontrando coisa alguma que a esposa tenha deixado para trás. Ele revela o restante do seu álibi para a manhã do desaparecimento – pois além de ter passado cerca de uma hora com Andie, havia desaparecido dentro de uma casa abandonada em seu condomínio para ler antigos artigos da revista onde trabalhava, antes de ser demitido em decorrência da crise econômica. Para o leitor, que já sabia de sua falta de envolvimento no “crime”, esta não é nenhuma novidade; Nick está acima de

qualquer suspeita. Entretanto, aos olhos dos demais personagens, o cerco começa a se fechar à sua volta, e após saberem sobre a contratação de um advogado especializado em maridos culpados, até mesmo seus sogros se colocam contra ele:

- Sabe, odeio até *olhar* para você agora. Odeio mesmo. Há algo de errado com você. Falta algo dentro de você, para agir do modo como tem agido. Mesmo que seja provado que você é totalmente inocente, nunca irei perdoá-lo pela forma descontráida como recebeu tudo. Parece que perdeu um maldito guarda-chuva! Depois de todas as coisas de que Amy abriu mão por você, depois de tudo o que fez por você, é isso que ela recebe em troca. Isso... Você... Eu não acredito em você, Nick. Foi o que eu vim aqui lhe informar. Não acredito em você. Não mais. (p. 296)

A fala de Marybeth, mãe de Amy, é um eco da revolta geral da população diante da reação fria de Nick, e uma memória do pensamento que o próprio leitor acreditava ser verdade na primeira parte da obra. Mas agora esta explosão indignada não causa o mesmo efeito no leitor; ao “olhar” para os pais de Amy, ele sabe que existe algo de errado com *eles*, mais do que com Nick. Eles são os responsáveis pela criação de Amy, responsáveis indiretos pelas ações da personagem.

Sem o apoio dos sogros, fundamental para ao menos tentar conquistar o benefício da dúvida por parte da polícia, Nick está perdido. A saída encontrada para ajudá-lo a preparar sua defesa é montar um caso revelando a personalidade vingativa de Amy, e a primeira pessoa a quem ele recorre é um ex-namorado, Tommy O’Hara, acusado anos atrás de tê-la estuprado. Durante uma ligação telefônica, Nick descobre que Tommy, assim como ele, havia sido incriminado erroneamente por algo que não havia cometido – e Tommy, assim como Nick, havia sido punido por ter sido infiel. Não há maneiras de comprovar a inocência do ex-namorado, e no entanto seu depoimento serve para mostrar um pouco mais do lado negro de Amy, capaz de qualquer coisa para ser a última pessoa a dar a palavra final em um relacionamento (“Amy gosta de brincar de Deus quando não está feliz. O Deus do Velho Testamento”) (p. 299).

Agindo a partir de então na mesma cronologia de Nick – no oitavo dia desde seu desaparecimento –, Amy inicia o próximo capítulo descrevendo a evolução da proximidade com seus vizinhos no chalé, Greta e Jeff (“Sou uma ociosa tipo A, fêmea alfa, a líder de uma gangue de jovens de corações partidos, percorrendo essa solitária sequência de diversões, cada um de nós sofrendo com as traições da pessoa amada”) (p. 303), apesar da constante desconfiança e paranoia em relação às intenções dos dois desconhecidos.

Descobrimos que seu plano havia sofrido duas modificações – a primeira, quando ela decidira que se cortaria em casa ao invés de se balear (embora o pedido por uma arma tenha sido feito mesmo assim no Dia dos Namorados, para dar um toque dramático à sua história), e a

segunda mudança quando decidira que não iria mais cometer suicídio (“Tenho a disciplina para me matar, mas não posso suportar a injustiça. Não é justo que eu tenha de morrer. Não morrer *de verdade*. Não quero. Não fui eu quem fez algo errado”) (p. 303). Portanto, sua situação financeira se complica, pois suas economias haviam sido organizadas para suprir um determinado período até sua morte – e agora ela teria de conseguir mais dinheiro.

Sem alternativas, ela aceita trabalhar por uma noite com Jeff na pesca ilegal, apesar de ainda não confiar no sujeito próximo à sua bolsa de dinheiro:

Eu não tenho a menor intenção de fazer parte dessa ilícita economia pêsca, mas “eu” estou bastante interessada. Quantas mulheres podem dizer que participaram de uma quadrilha de contrabando de peixe? “Eu” topo tudo. Voltei a topar tudo desde que morri. Todas as coisas de que desgostava ou que temia, todos os limites que tinha, descolaram de mim. “Eu” posso fazer praticamente qualquer coisa. Um fantasma tem essa liberdade. (p. 309)

A facilidade com que ela assume uma nova personalidade é assombrosa e ao mesmo tempo libertadora, um ser humano completamente adaptável para sobreviver independentemente da situação.

No capítulo seguinte, narrado por Nick ainda no oitavo dia de buscas, seguimos a cena da ligação feita para o ex-namorado de Amy e o acompanhamos em uma segunda tentativa de expor a verdade, desta vez entrando em contato com uma antiga perseguidora da esposa, Hilary Handy. A história oficial era de que Hilary havia enlouquecido na época do ensino médio, assediando Amy e os Elliott fingindo-se passar pela filha deles, ameaçando matá-la para assumir seu lugar. No entanto, a realidade havia sido muito diferente da distorção tornada pública: de acordo com Hilary, todas as mentiras haviam sido criadas contra ela por conta do interesse de um rapaz nela – e não em Amy –, de suas notas maiores do que as de Amy, e da preferência das amigas por ela no Dia de Ação de Graças, fatos que fizeram Amy se sentir excluída (“Acho que Amy queria que as pessoas acreditassem que ela era realmente perfeita”) (p. 315). A acusação oficial, motivo para uma medida cautelar contra Hilary, foi de tentativa de assassinato, empurrando Amy escada abaixo (“a garota *quebrou as próprias costelas*. [...] aquela garotinha de quinze anos tinha conseguido armar aquilo tudo. Enganou amigos, pais, professores. [...] Se ela puniu uma amiga de alguns meses se jogando de uma escada, o que faria com um homem burro o bastante para se casar com ela?”) (p. 315).

Após um momento de desespero com seu advogado, Nick entra em um momento de introspecção, imaginando se a notícia da gravidez da esposa também faria parte de sua rede de mentiras, e relembrando de sua vontade de ter filhos com ela – fato que havia sido inteiramente

distorcido por Amy nas passagens do diário, que descreveram Nick como um homem sem alma e violento, total oposto das lembranças de agora. No passado, depois de várias idas à uma clínica de fertilidade, período no qual Nick se dedicou inteiramente a fazer dar certo, Amy deixou de fazer sua parte no tratamento:

Finalmente, após algumas cervejas em uma noite de inverno, subi as escadas de nossa casa, tirei minhas roupas cobertas de neve e me enrolei junto a ela na cama, meu rosto perto do seu ombro, sentindo o cheiro dela, aquecendo a ponta de meu nariz em sua pele. Sussurrei as palavras – *Vamos, Amy, vamos ter um filho* – e ela disse não. Eu estava esperando nervosismo, cautela, preocupação – *Nick, eu serei uma boa mãe?* –, mas recebi um seco e frio *não*. Um não sem ambiguidades. Nada de dramático, nada demais, simplesmente era algo em que ela não estava mais interessada. (p. 318)

Estas lembranças fazem com que ele se encaminhe para um bar em busca de bebida para aliviar a dor. Lá é hostilizado pelos demais moradores de sua cidade, mas também encontra uma esperança para sua situação: Rebecca, uma jovem jornalista, o pressiona para uma entrevista coletiva dentro de um reservado do estabelecimento, prometendo ser compreensiva e defender sua versão da história diante do público. Nick se sente tentado a ceder, o tempo inteiro tentando antecipar o pensamento da esposa (“Pensei em Amy sentada em seu misterioso centro de controle, onde quer que fosse a porra do lugar, me avaliando de todos os ângulos, vendo defeitos no meu comportamento mesmo de longe. Haveria algo que ela pudesse ver que a levasse a encerrar essa loucura?”) (p. 322), até que por fim concede. Finalmente interpretando o papel de marido preocupado e zeloso, ele aposta na honestidade da jornalista para sua defesa:

- Minha esposa... ela é a garota mais legal que já conheci. Quantos caras podem dizer isso? *Eu me casei com a garota mais legal que já conheci. Suapiranhadesgraçadasuapiranhadesgraçadasuapiranhadesgraçada. Venha para casa para que eu possa matar você.* (p. 324)

Ele entra no jogo de Amy, aceita interpretar e dizer todas as coisas doces que sabe que ela deseja ouvir.

Já no nono dia desde o “crime”, Amy assume a narrativa tomada pelo medo de ser descoberta, inquieta pela lentidão da investigação da polícia, e acuada pelo comportamento suspeito dos vizinhos Greta e Jeff. Ela recebe com surpresa a entrevista concedida por Nick na noite anterior, no bar, e suas palavras apaixonadas e arrependidas (“Não fui o marido que poderia ter sido. Tivemos alguns anos difíceis, e eu... Eu me perdi. Parei de tentar. [...] Fui eu. Não fui o homem que precisava ser”) (p. 327) abalam por um momento sua sede por vingança (“Ninguém poderia assistir àquele vídeo e acreditar que ele estava encenando. [...] Enquanto eu planejava sua ruína em meu pequeno chalé miserável com cheiro de toalha mofada, ele me amava”) (p. 328).

Enquanto se prepara para fugir da cabana onde estava escondida e dar início a outra fase de seu plano, Amy tem seus medos tornados realidade quando Greta e Jeff invadem o quarto e roubam todas as suas economias (cerca de oito mil dólares), deixando-a apenas com trinta e cinco centavos, sem ter para onde escapar. Após um corte na cena, com Amy agredida e miserável em sua cabana, o ponto de vista de Nick tem início.

No capítulo seguinte, Amy está há nove dias sumida, e finalmente os ventos começam a soprar a favor de Nick graças à entrevista dada na mesa do bar, tudo fazendo parte de seu plano (“Ontem à noite lancei a primeira isca para atrair minha esposa de volta”) (p. 333). Ele começa a reagir, motivado pela resposta positiva do público (“Talvez ele não tenha matado a esposa, no fim das contas”) (p. 333), e é convidado a participar de uma entrevista no programa de Sharon Schieber – famosa apresentadora de casos policiais, muito séria, e sua esperança para não ir para a cadeia. Tanner, o advogado, o aconselha a contar em rede nacional a verdade sobre seu envolvimento com Andie – assim como a assumir toda a culpa pelo desgaste do casamento com Amy, e Nick aceita (“É o único jeito que talvez faça Amy voltar. Ela quer que eu seja publicamente humilhado”) (p. 338).

Cria-se, a partir de então, uma nova motivação para a progressão da história (uma vez que a solução do aparente crime já fora dada): Amy acreditará nas palavras do marido e voltará para casa? E se voltar, o que Nick irá fazer?

O próximo capítulo, contendo a versão de Amy, possui apenas uma página relatando em um parágrafo corrido a sua falta de perspectiva em relação ao futuro, ainda no nono dia após seu desaparecimento. Presa em seu carro alugado às margens do rio Mississippi, literalmente com apenas centavos para sobreviver, ela repensa seu plano de suicídio enquanto avalia as direções para onde poderia fugir, embora de qualquer maneira as águas escuras ainda a estivessem seguindo. Após sua última frase (“De repente, sei o que devo fazer”) (p. 344) há um corte, e retornamos ao ponto de vista de Nick.

Dez dias sumida. É o dia da entrevista com Sharon Schieber, e o capítulo, assim como o anterior, é pouco extenso, utilizando a técnica de corte ao final para conceder suspense à cena. Enquanto Nick é preparado por uma equipe até as gravações começarem, suas falas são repassadas para evitar sentidos dúbios e interpretações errôneas pelo público (o uso dos verbos no passado, por exemplo, é bem explorado, e sua aparição na primeira parte da obra é justificada por Nick: “Eu sabia que Amy não estava morta, mas também sabia que estava tão fora do meu

alcance que era como se estivesse. Ela era uma esposa no pretérito”) (p. 346). Sharon chega ao estúdio improvisado cumprimentando a todos de maneira calorosa, mas após ser avisada por sua produtora de algo que não é compartilhado com os personagens e nem com o leitor, sua atitude muda inteiramente, tornando-se fria. Esta óbvia negação de novas informações para os personagens (e para o leitor) é outra estratégia empregada pelo narrador a fim de manter o interesse e incentivar a participação na história. A curiosidade é provocada, o imaginário do leitor dá voltas tentando antecipar os acontecimentos, pois está implícito que más notícias se antecipam. O corte que vem a seguir surge para alimentar o suspense, que somente acabará quando chegar novamente a vez de Nick de contar sua versão.

A seguir, retornamos com o ponto de vista de Amy. Ela marca um encontro com alguém em um cassino cheio de pessoas idosas e jovens bêbados, e depois de muita descrição sobre o local, descobrimos quem é a pessoa misteriosa:

Chamei o dedicado Desi para me ajudar (e ser meu cúmplice). Desi, com quem nunca perdi realmente o contato, e que – a despeito do que disse a Nick e meus pais – não me assusta nem um pouco. Desi, outro homem à beira do Mississippi. Sempre soube que ele poderia ser útil. É bom ter pelo menos um homem que você pode usar para qualquer coisa. Desi é uma espécie de cavaleiro branco. Adora mulheres problemáticas. (p. 349)

Ela lhe conta uma história terrível sobre seu desaparecimento, cheia de possessividade, fúria, estupro, comprimidos, álcool e punhos, colocando Nick como o vilão. Por um momento Amy se permite chorar e sua emoção parece ser genuína pela primeira vez, mas logo vemos que sua personalidade fria é incapaz de qualquer tipo de sentimento real (“Conto enquanto choro no ombro engomado de Desi: *um Mississippi, dois Mississippi* – aquele rio novamente – e freio as lágrimas depois de um minuto e quarenta e oito segundos”) (p. 350). Neste ponto, a narradora acaba por confessar ao leitor as mentiras que havia contado para Nick e sua família a respeito de Desi – sobre ele não ter aceitado o fim do relacionamento dos dois e tentado suicídio na cama de Amy, na época da faculdade –, assim como faz uma revelação: ao se conhecerem décadas atrás, ela havia se aproveitado da necessidade que ele tinha de ajudar mulheres em perigo atraindo-o com uma falsa história de estupro, alegando que seu pai a abusava sexualmente quando criança. O leitor já está mais do que familiarizado com Rand Elliott a essa altura da obra; ele sabe da boa índole do homem, e o grau de perversidade de uma mentira envolvendo o personagem chega a ser ultrajante; Amy não possui limites.

Desi lhe oferece a casa que sua família possui no lago, um lugar recluso, para ficar por tempo indeterminado e, apesar de imaginar as segundas intenções por trás do convite, ela aceita –

pois, afinal de contas, não tem para onde fugir. Na saída do cassino, entendemos o que havia acontecido para provocar aquela mudança de comportamento da apresentadora no final do capítulo de Nick: Andie havia finalmente contatado a polícia, e naquele momento estava dando uma coletiva de imprensa e revelando detalhes sobre o *affair* – acabando com qualquer chance que Nick pudesse ter de conseguir o apoio do público.

No décimo dia, após acompanharem a coletiva de Andie ao vivo na televisão, Nick e toda a equipe do programa de Sharon Schieber entram em ação na sua própria entrevista sobre o assunto. No final das contas, a apresentadora estava do seu lado (“Sharon pegou minhas mãos nas dela [...] e me desejou o melhor”) (p. 360), e ele finalmente age da maneira como deveria:

Eu estava assumindo o controle. Não iria mais me contentar em ser o marido provavelmente culpado, o marido emocionalmente distante ou o marido traidor desalmado. Eu era o cara que todos conheciam – o cara que muitos homens (e mulheres) já foram: *Eu traí, eu me sinto um merda, farei o que for necessário para consertar a situação porque sou um homem de verdade.* (p. 360)

Tudo indicava que o caos havia sido controlado, mas na mesma noite a polícia expede um mandado de busca para o depósito de Margo e a casa do pai de Nick – encontrando todos os itens que Amy havia escondido (com as digitais de Nick em cada taco de golfe e DVD pornô), assim como o diário no qual ela supostamente escrevera pelos últimos sete anos, estando parcialmente queimado em uma tentativa falha de destruir a evidência. A narrativa se aproxima do ápice, e as constantes reviravoltas dos eventos são provas disso: em um momento Nick é perdoado pelo público, para logo em seguida acontecer algo que irá condená-lo; neste jogo de apostas e de manipulação da audiência (fictícia), o leitor acaba perdendo a possibilidade de se manter impassível diante da história: assim como a polícia e os outros personagens, ele oscila entre a crença e a descrença, pois mesmo as informações que apenas ele recebe podem vir a ser mentiras.

Enquanto Nick é interrogado na delegacia, Amy é levada para a mansão no lago de Desi, onde tem de lidar com toda a exagerada atenção que é destinada a ela: Desi havia pintado de rosa-chá o quarto onde ficaria, sua cor favorita (no ensino médio), e criado uma estufa com tulipas, suas flores favoritas (também no ensino médio). É só então que ela percebe que talvez houvesse cometido um erro ao buscar sua ajuda:

Telefonei para Desi há apenas vinte e quatro horas, e essas não são tulipas recém-plantadas, e o quarto não cheira a tinta fresca. Isso me faz pensar: o número maior de cartas no ano anterior, seu tom infeliz... Há quanto tempo ele quer me trazer aqui? E quanto tempo ele acha que vou ficar? Tempo suficiente para desfrutar tulipas florescendo todos os dias do ano. (p. 367)

Pressentindo sua futura condição de prisioneira de luxo, Amy ainda pede por uma quantia em dinheiro vivo, para se precaver, e é presenteada por duas notas de vinte dólares – o que só confirma suas suspeitas, e seu plano encontra um sério empecilho.

Ainda no décimo dia após o desaparecimento de Amy, Nick é confrontado pela polícia com uma passagem no diário de Amy que subentende uma tentativa de homicídio por envenenamento, algumas semanas antes. Nick identifica a mentira da esposa e se recorda de todos os livros que ela havia lido ultimamente sobre crimes reais (“Meu Deus, como eu a odiava, mas não dava para não admirar a piranha”) (p. 372), mas não restara nenhuma prova que pudesse ajudá-lo. Diante das evidências apontadas contra si – sua falta de álibi, as compras no cartão de crédito, o envenenamento por anticongelante, a ida a Hannibal, a discussão que os vizinhos ouviram na noite que antecedeu o suposto crime, a gravidez indesejada, as dificuldades financeiras e, finalmente, a existência da amante –, não resta alternativa a não ser revelar para os policiais sobre o plano de Amy para culpá-lo de sua morte.

Ele e Tanner apresentam todas as pistas da caça ao tesouro, mas não encontram apoio para provar sua teoria de conspiração (“O que você está falando é loucura. Está me ouvindo? Teria demorado uns seis meses, um *ano*, para armar tudo isso. Ela teria de odiar você, querer o seu mal, um mal absoluto, sério, horrendo, durante um *ano*. Você sabe como é difícil de sustentar esse tipo de ódio por tanto tempo?”) (p. 371) – muito pelo contrário, os detetives se tornam ainda mais descrentes (“Ela olhou para mim e eu pude ver o que ela esta pensando: *Você está jogando um jogo. Você é um sociopata. Você é um assassino*”) (p. 374), pondo fim a qualquer chance de defesa.

No capítulo seguinte, o décimo primeiro dia desde que a história começou, Amy se prepara para assistir ao vivo à entrevista concedida por Nick a Sharon Scheiber – mas é interrompida a todo o momento por Desi, que não se afasta do seu lado nem por um segundo. Ela passa a se sentir encarcerada, vigiada e sufocada pelo antigo namorado, e toda aquela manifestação de controle de Desi contrasta com a imagem de Nick que ela vê na televisão: um homem arrependido, que confessa sua traição e se sente envergonhado por suas atitudes, mas que acima de tudo quer ter a esposa de volta, para “poder passar o resto da vida se redimindo” (“Nick está dizendo exatamente o que eu quero ouvir. *Finalmente*”) (p. 379).

Amy passa, então, a imaginar uma nova vida com o marido, um “Novo Nick”, um “Nick Amar-Honrar-Obedecer” (p. 379); seus sentimentos mudam, e ela consegue se ver voltando à Nova Iorque com ele, reconstruindo a vida que haviam deixado para trás:

Nick me prendia à Terra. Nick não era como Desi, que me trazia coisas que eu queria (tulipas, vinho) para me levar a fazer as coisas que *ele* queria (amá-lo). Nick queria apenas que eu fosse feliz, apenas isso, muito puro. Talvez eu tenha confundido isso com preguiça. *Só quero que você seja feliz, Amy.* Quantas vezes ele disse isso e eu entendi como: *Só quero que você seja feliz, Amy, porque é menos trabalhoso para mim.* [...] Preciso voltar para casa, para ele. (p. 380)

Neste ponto, mais uma vez, o horizonte de expectativa do leitor é desafiado na narrativa: enquanto Nick é consumido pelo ódio e pela primeira vez passa a realmente querer cooperar com a polícia para se salvar, Amy também parece acrescentar algo de inédito em suas palavras ao demonstrar arrependimento. Ela é enganada pela atuação do marido – algo que ninguém esperaria acontecer, devido a sua inteligência e constante desconfiança –, e o jogo se inverte.

Na passagem seguinte, a narrativa dá um salto no tempo, e somos transportados para o décimo quarto dia de desaparecimento de Amy. O ponto de vista é de Nick, e temos uma visão clara da degradação a que sua vida chegou. A opinião pública se voltou novamente contra ele após vazarem informações sobre as compras no depósito e o diário (com seu falso histórico de violência), e ele aguarda o momento de sua prisão enquanto acumula ressentimento pela mulher (“Acordei no sofá de minha irmã com uma terrível ressaca e uma ânsia de matar minha esposa”) (p. 381).

Mesmo estando prestes a ser preso por um crime que não cometeu, todas as suas atenções estão voltadas para Amy, para o que ela poderia estar tramando (“O que importa neste instante é o que Amy está pensando. Se *ela* está amolecendo em relação a mim”) (p. 382), e até mesmo seu relacionamento com Margo é gravemente afetado pela situação (“Aqueles dez segundos há apenas uma semana, quando eu abria a porta do depósito esperando que como sempre Go lesse minha mente, e o que Go lera era que eu matara minha esposa: eu não podia superar isso, nem ela”) (p. 383). A partir de então sua raiva é direcionada a todas as mulheres de sua vida – Andie, Marybeth, Go, a detetive Boney e Amy –, sem fazer distinção entre “aquelas piranhas desgraçadas” (p. 385).

Tal semelhança com o pai parece de fato atraí-lo para a casa do filho, e enquanto Nick luta com o homem que invade sua sala em busca da “piranha” (sem dizer seu nome), Nick se dá conta de que, ao contrário do pai, sua misoginia não deveria abranger todas as mulheres; o alvo de toda a sua fúria e veneno a partir de então seria apenas um (“*Você está certa e eu estou errado,*

sempre. Volte para casa, para mim (sua vagabunda desgraçada). Volte para casa para que eu possa matá-la)” (p. 387). A indeterminação provocada pela reação do personagem evoca no leitor novos questionamentos: tendo a oportunidade, Nick realmente mataria a esposa? Será que a mentira finalmente se tornaria verdade?

No próximo capítulo, a narrativa avança mais um pouco no tempo, indo para o vigésimo sexto dia desde o crime. Amy continua se sentindo acuada por Desi, que tenta recriar a mulher que ele conhecera na época da faculdade (“Eu me esquecera de como ele era. A manipulação, a persuasão ronronante, o tormento delicado. Um homem que acha a culpa erótica. E se ele não tiver as coisas do seu jeito, puxará algumas alavancas e colocará a punição em andamento”) (p. 390), e as comparações com Nick se tornam constantes em sua mente, ao passo em que seu plano para voltar a viver com o “novo” marido se reafirma cada vez mais – assim que conseguisse escapar de sua prisão. Ao final da narrativa, um tom de agouro: “Achei que poderia controlar Desi, mas não posso. Sinto que algo muito ruim está prestes a acontecer” (p. 390).

A fala de Nick que surge em seguida é curta, situada no trigésimo terceiro dia após o desaparecimento, e cujo propósito é relatar sua prisão, após a polícia analisar um bastão de madeira – pertencente ao conjunto de bonecos Punch e Judy – encontrado às margens do rio nos fundos da residência do casal, e detectar o sangue de Amy. A partir de então o caso é oficialmente classificado como homicídio, e a “segunda parte” (a qual Nick havia mencionado no início da obra, e cujo sentido havia ficado nebuloso para os leitores) finalmente tem início.

Voltamos, por fim, para a versão de Amy, já no quadragésimo dia. Vemos aqui uma mulher empenhada na execução de um “projeto”, algo que exige como parte do material barbante vermelho, uma garrafa de vinho vazia, e vermute. Ela se comporta a princípio de forma inteiramente diferente da demonstrada anteriormente – se produzindo de maneira sensual para Desi, sendo carinhosa e ousada com ele –, mas logo fica claro que o plano o envolve, e sua repulsa por qualquer contato também se torna evidente (“eu só quero que isso termine, quero acabar com isso”) (p. 393). Após fazerem amor, ela o manipula desempenhando o papel de esposa zelosa, preparando bebidas cheias de sonífero – para ele –, e exultando quando obtém êxito, podendo enfim “começar” (p. 394). Nada mais é esclarecido, e o leitor precisará esperar para entender este plano ao longo da terceira parte da obra, que se inicia logo em seguida.

4.3 Rapaz consegue garota de volta (ou vice-versa)

“Libertado sob fiança, aguardando julgamento” (p. 397). É com esta frase que Nick abre a terceira parte da narrativa, datada do quadragésimo dia desde o desaparecimento de Amy, onde ele começa antecipando seu fim na prisão, onde seria executado pelo assassinato da esposa (“eu não planejava ir para a cadeia. Eu me mataria antes”) (p. 397). Apesar de sua condenação já ter sido sentenciada pelo povo – com a imagem de “Nick Dunne, Assassino” (p. 397) –, ele recapitula para o leitor suas tentativas de apelar a Amy, através de vídeos no blog da jornalista Rebecca, para que ela voltasse para casa e salvasse sua vida, sempre utilizando memórias e presentes do casal, embora sua raiva pela esposa continue presente e cada vez mais forte.

Enquanto divaga nestes pensamentos, é trazido de volta à realidade por um movimento estranho entre as equipes de reportagem que cercam sua casa; e quando a campainha toca e ele abre a porta, lá está Amy:

Amy Elliott Dunne estava descalça na minha porta com um vestido rosa fino que grudava nela como se estivesse molhado. Seus tornozelos estavam marcados com um anel violeta-escuro. Um pedaço de barbante pendia de um pulso enfraquecido. Os cabelos estavam curtos e desgastados nas pontas, como se tivessem sido cortados descuidadamente com tesouras cegas. O rosto dela tinha hematomas, os lábios estavam inchados. Ela soluçava. (p. 399)

Esta parte da história acontece no mesmo dia em que Amy havia relatado seu envolvimento com Desi; portanto, o leitor recorda muito bem da falta destes indícios de violência até onde a narrativa anterior havia terminado. A presença do barbante vermelho (descrito anteriormente como parte do “projeto” de Amy), assim como seu longo histórico de mentiras e encenações, é mais uma pista sobre o que, de fato, acontecera na casa do lago. Nick não acredita no que vê, mas diante dos flashes das câmeras e dos gritos dos repórteres, resolve atuar também:

Então fiz a coisa certa, eu a abracei e uivei seu nome de volta:
- Amy! Meu Deus! Meu Deus! Meu amor! – Enfiei o rosto no pescoço dela, meus braços apertados em torno dela, e deixei as câmeras conseguirem seus quinze segundos, e sussurrei bem no ouvido dela:
- Sua piranha desgraçada. (p. 399)

Nick se recusa a acreditar na versão criada por Amy para seu desaparecimento – ela alega que Desi havia invadido a casa na manhã do dia 5 de julho, e a mantido prisioneira na propriedade no lago da família Collings todo aquele tempo –, mas também se permite por um momento lembrar como a vida do casal havia sido no passado, lhe dando o benefício da dúvida (“Tive um instante que durou dois tempos, *um, dois*, em que desejei violentamente que ela estivesse dizendo a verdade”) (p. 401). Amy nega qualquer plano para punir o marido por sua

infidelidade – inclusive, afirma ter descoberto sobre a traição no momento da coletiva estrelada por Andie –, e quando é confrontada sobre as mentiras do diário, esquivava-se. A polícia chega à casa dos Dunne no momento oportuno para o corte da cena, cedendo lugar para o capítulo posterior.

Ainda na noite de seu retorno para casa, Amy é levada para realizar exames no hospital – todos eles com resultados condizentes de uma vítima de estupro –, e realmente parece acreditar nas mentiras que inventa (“Ainda tenho o sêmen de Desi dentro de mim, da última vez em que ele me estuprou”) (p. 402). Amy havia deixado implícito que aquela tinha sido a primeira vez em que os dois mantinham relações, e o fato de ela se referir a uma “última vez” num relato introspectivo, sem testemunhas além do leitor (que sabe de toda a verdade), só demonstra ainda mais sua falta de equilíbrio mental. Após matar Desi com uma faca e encenar sua fuga do cativo, ela volta a encarnar a personagem Amy Exemplar, com seus testes de personalidade e fingida preocupação com o bem-estar dos pais.

A todo o momento a detetive Boney está ao seu lado, e não tarda até que o interrogatório entre as duas comece. Amy cria toda uma nova versão para os acontecimentos, culpando Desi e sua obsessão doentia, alegando ter sido atingida pelo manete de um dos bonecos e amarrada na sala da própria casa enquanto o homem revirava os móveis para encenar uma luta no local. Sua história consegue encaixar com alguns fatos conhecidos pela polícia, mas alguns detalhes da improvisação acabam escapando de sua atenção – por que Nick queimaria o diário justamente na casa do pai? Por que Desi se desfaria da bolsa de Amy em Hannibal? Seriam verdade todas as anotações feitas no diário? A detetive Boney não deixa nenhum destes elementos passarem despercebidos, e Amy fica sem ter o que responder quando questionada sobre as evidências plantadas (supostamente por Desi) nos locais da caça ao tesouro, ou sobre o suposto envenenamento por anticongelante. Esquivando-se constantemente quando estas pontas soltas de seu plano são mencionadas, Amy contra-ataca e se finge de vítima (“se este caso tivesse sido deixado em suas malditas mãos incompetentes, Nick estaria no corredor da morte e eu, acorrentada a uma cama, sendo estuprada todos os dias até morrer”) (p. 408), e só se satisfaz quando a detetive por fim reafirma seu papel de heroína.

Nas páginas seguintes Nick narra sua ida à delegacia para buscar a esposa, sendo recebido com um alvoroço positivo pelos policiais e população em geral, aceitando ser tratado como se nada de ruim tivesse acontecido (“Tinha de parecer o marido aliviado e carinhoso até saber como

as coisas iam evoluir. Até ter certeza de que a polícia revirara toda sua teia de aranha de mentiras. *Até ela ser presa* – eu aguentaria até aí, *até ela ser presa*”) (p. 409), ouvindo sobre a maneira como Amy havia assassinado Desi em legítima defesa, tendo de encarar o pedido de desculpas dos sogros (“*Seus dois babacas veneradores, adoradores, criaram aquela coisa no fim do corredor e a soltaram no mundo. Vejam, que bonito, que monstro perfeito!*”) (p. 410) e ver a senhora Collings, que aparece para exigir justiça para o filho. Enquanto espera pela liberação da esposa, repete-se o pensamento que surgira no início do livro, agora podendo ser interpretado com uma conotação inteiramente diferente: “*No que você está pensando, Amy? Como está se sentindo? Quem é você? O que fizemos um ao outro? O que iremos fazer?*” (p. 412-413). Desta vez o leitor compartilha das mesmas informações que o personagem, e tais questionamentos sobre Amy passam a ser de ambos.

Nick assume o papel de “marido traidor”, “corcunda e servil”, enquanto Amy é vista por todos como um exemplo de bondade e coragem, uma “princesa de livro infantil” (p. 413). Eles voltam para casa, e é possível perceber nitidamente o conflito interno do personagem em relação à mulher; ao mesmo tempo em que ela o assusta e desperta o mais profundo sentimento de ódio, a ligação estabelecida pelos dois parece ser mais forte do que qualquer coisa:

- Pense só, Nick, nós nos *conhecemos*. Agora, muito melhor que qualquer um no mundo. Era verdade que eu também sentira isso durante o último mês, quando não queria machucar Amy. [...] identificava uma ponta de admiração e, mais que isso, afeto por minha esposa, bem no fundo de mim, nas entranhas. Saber exatamente o que eu queria ler naqueles bilhetes, me reconquistar, até mesmo prever todos os meus erros... A mulher me conhecia a fundo. O tempo todo eu pensara que éramos estranhos um para o outro, e na verdade nos conhecíamos intuitivamente, em nossos ossos, nosso sangue. Era meio romântico. Catastroficamente romântico. (p. 413-414)

Ele sabe de todas as coisas ruins que Amy havia feito para puni-lo; descobre as mentiras sobre a gravidez e sobre a fobia de sangue, e pede detalhes, disposto a brincar (“Conte mais. Conte como você fez”) (p. 417) quando ela relata como havia assassinado Desi – *assassinado*, não mais sustentando a versão de legítima defesa. Amy, após garantir que Nick não estava usando uma escuta policial, confessa tudo, inclusive que havia pensando em incriminá-lo apenas por tentativa de homicídio (“Mas decidi que *tentativa* de homicídio não era o bastante para você. Tinha que ser pior que isso”) (p. 417), e ameaça entregar para a polícia os restos de seu vômito – ocorrido cerca de um mês antes – com vestígios de anticongelante caso ele decidisse deixá-la:

- Você se envenenou de fato.
- Nick, por favor, você está chocada? Eu me *matei*. (p. 418)

De alguma maneira Amy passou a seguir um roteiro próprio para agradar ao público em sua cabeça, exigindo que ela e Nick sejam o casal ideal, manipulando-o para consegui-lo de volta (“O país inteiro quer que sigamos em frente. É a história de que o mundo precisa neste momento. Nós. Desi é o vilão. Ninguém quer dois vilões. Eles *querem gostar* de você, Nick. O único jeito de você ser amado outra vez é ficando comigo. É o único jeito”) (p. 414). Nick saiu de um pesadelo e entrou imediatamente em outro, prisioneiro em seu casamento, sendo vigiado pela esposa enquanto imagina como seria assassiná-la de verdade (“*Vou matar ela*, pensei. *Vou matar aquela piranha*”) (p. 419). Esta cena é interrompida somente para a troca de narradores e tem sua sequência nas páginas seguintes.

O capítulo de Amy continua durante a conversa entre o casal no topo da escada, onde Amy se dá conta de que “eu o quero exatamente assim. O homem que ele estava fingindo ser – as mulheres amam esse cara. *Eu amo esse cara*. É o homem que quero como meu marido” (p. 420), e exige que os dois permaneçam casados. Então a conversa se torna cada vez mais acalorada e inicia-se uma discussão, durante a qual Nick a ameaça com o divórcio e, não obtendo sucesso, tenta manipulá-la a pensar que pedir o divórcio seria a solução mais digna (“Não quero ser casado com uma mulher como você. Quero ser casado com uma pessoa normal”) (p. 422).

É no decorrer desta cena que o leitor passa a enxergar a dinâmica do casal pela primeira vez com clareza – sendo literalmente esta a primeira vez em que os dois interagem cara a cara dentro da obra. Amy é capaz de pôr em palavras tudo o que Nick havia compartilhado com o leitor anteriormente, demonstrando realmente conhecê-lo a fundo, intimamente:

Você é um homem medíocre, preguiçoso, entediante, covarde, que tem *medo de mulher*. [...] Mas eu o transformei em algo. Você foi o melhor homem que já tinha sido *na vida* quando estava comigo. E sabe disso. O único momento da sua vida em que *gostou* de si mesmo foi *fingindo ser* alguém de quem *eu* poderia gostar. Sem mim? Você não é mais que seu pai. [...] Com que rapidez você se esqueceu da pequena Andie, a Capaz, assim que achou que eu o amava novamente? [...] Acha que algum dia vai poder ser um homem normal outra vez? (p. 422-423)

Toda esta provocação, especialmente quando ela toca no nome do pai de Nick, desperta nele uma fúria incontrolável, e Amy sofre um corte em seu capítulo quando as mãos do marido estão em volta de seu pescoço.

Quando o ponto de vista de Nick começa, ele está segurando a esposa no chão, que arranha seus pulsos enquanto frases brotam em sua mente (“*Sua piranha maluca, assassina, manipuladora, cruel*”) (p. 424), sentindo seus dedos apertando as veias da garganta até que um pensamento surge, fazendo-o congelar e soltá-la: “*e se eu matar Amy, quem serei?*” (p. 424). As

palavras de Amy finalmente começam a fazer sentido para ele, e a verdade é esmagadora: “quem eu seria sem Amy a quem reagir? Porque ela estava certa: como homem, eu havia sido o mais impressionante quando a amava – e fui o segundo melhor quando a odiei” (p. 424).

Uma epifania então toma conta do personagem, que revive recorrentes fantasias de encontrar uma namorada ou esposa “normal”, para no final o relacionamento terminar sempre da mesma maneira, com Nick “olhando para ela e pensando: *Você nunca assassinou por mim. Você nunca me incriminou. Você nem sequer saberia como começar a fazer o que Amy fez. Você jamais poderia se importar a esse ponto*” (p. 425). Este conflito interno é um momento decisivo na narrativa, pois o que Nick descobre aqui marca para sempre a maneira como o personagem se vê, e começa a moldar o desenrolar final da obra. Nick se responsabiliza pelo destino de Amy, decidindo não matá-la, mas mandá-la para a prisão.

Surgindo do quinto dia após seu retorno para casa, a voz de Amy descreve sua nova vida, preocupando-se com o futuro de Nick e de seu casamento (“Teremos um casamento feliz, mesmo que isso o mate”) (p. 426), orgulhosa das mentiras que contou para a polícia ao mesmo tempo em que se sente comprometida pelo fato de Nick saber de toda a verdade (“acho estranhamente tenso ver Nick com qualquer pessoa que não eu. Ele parece sempre prestes a deixar tudo escapar – como se seus pulmões estivessem cheios de palavras sobre mim, palavras condenatórias”) (p. 427), mas já planejando uma “precaução” para evitar qualquer contratempo que ele possa criar.

Seus pais voltam a lucrar com a série *Amy Exemplar*, que recebe proposta da editora para uma nova tiragem de livros (“Mais uma vez estão vasculhando minha psique e ganhando dinheiro com isso. [...] *Nossa filha foi sequestrada e repetidamente violentada por um monstro que ela teve de esfaquear no pescoço... mas não estamos de modo algum querendo ganhar dinheiro com isso*”) (p. 428), e ela própria regozija em ser o centro das atenções para contar sua história (“Minha história: minha, minha, minha”) (p. 428) a quem pagar o valor mais alto. O único ponto baixo na nova vida perfeita continua a ser Nick – a quem ela pretende reconquistar em breve.

Trinta dias após ter sua esposa de volta, Nick se encontra com Margo e a detetive Boney, que assume acreditar fielmente em sua história sobre Amy. Após analisarem suas alternativas, os três se dão conta de que nenhuma evidência se sustentaria diante de um júri – pois Amy é esperta o suficiente para não ser pega confessando em uma gravação, e os depoimentos de Tommy O’Hara, Hilary Handy, ou até mesmo da mãe de Desi seriam descartados –; a polícia se importa apenas com a opinião pública, e para o povo Amy é uma verdadeira heroína.

A única saída encontrada pelo grupo é esperar que Amy se canse do próprio jogo e liberte Nick das tarefas de marido devotado – embora ele tenha aprendido a conviver novamente com a esposa em um relacionamento distorcido, ora retornando ao clima apaixonado dos dias de namoro (“Fingimos estar apaixonados, e fazemos as coisas que gostamos de fazer quando estamos apaixonados; algumas vezes parece quase amor [...] Quando esqueço – algumas vezes posso me esquecer brevemente de quem minha esposa é –, gosto de fato de ficar com ela”) (p. 433), ora beirando o doentio:

Minha esposa, a assassina muito divertida e linda, me fará mal caso eu a desagrade. [...] Eu, Nick Dunne, o homem que costumava esquecer tantos detalhes, é agora o cara que repassa conversas para ter certeza de que não a ofendeu, ter certeza de que não a magoou. Anoto tudo sobre o dia dela, seus gostos e desgostos, caso ela me interrogue. Sou um ótimo marido porque tenho muito medo que ela me mate. (p. 433)

Esta é outra reviravolta na história, contrariando as expectativas do leitor para o final: o marido vingativo, que prometia matar a esposa assim que ela voltasse para casa, de repente se vê em uma posição de vítima, tendo de medir cada palavra e atitude diante da mulher. A pena para as infrações graves está implícita – a morte –, mas nada impede que o jogo volte a virar; o que fica indeterminado e instiga o prosseguimento da leitura, neste caso, é: quem matará quem primeiro?

A partir do próximo capítulo, a narrativa assume um ritmo alucinante, com passagens rápidas pelos pontos de vistas dos narradores-personagens, encaminhando-se para o desfecho.

Oito semanas após seu retorno, Amy se apresenta como uma mulher incrivelmente confiante de que jamais será presa, mesmo quando Nick a recebe certa manhã na cozinha com o pote que continha seu vômito vazio, em cima do balcão. Para ela nada mais importa; seu foco agora está no contrato para a escrita de um livro autobiográfico, no qual promete retratar o marido da maneira que desejar (“Não é o que todo casamento é, de qualquer maneira? Apenas um demorado jogo de ele disse, ela disse?”) (p. 434).

O capítulo de Amy é curto, e as duas páginas igualmente curtas contendo o ponto de vista de Nick servem para reafirmar a falta de novidade nas investigações dele, de Go e de Boney contra Amy, ao mesmo tempo em que a morte de seu pai lhe trouxera uma nova resolução; após o funeral ele não havia ficado com a irmã – ao invés disso seguira para casa com a mulher, e se pusera a trabalhar na produção de sua própria autobiografia: “*Sou um homem covarde, traidor, fraco, com medo de mulher, e sou o herói de sua história. Porque a mulher que eu traí – minha esposa, Amy Elliott Dunne – é uma sociopata e uma assassina*” (p. 436).

Na página seguinte, uma incursão rápida à mente de Amy: ela sabe que Nick está escrevendo sua versão dos acontecimentos e, apesar de não poder acessar os dados de seu *laptop*, também sabe que os relatos do marido não formarão uma imagem romântica dos dois. Ela simplesmente comenta que “estava certa em me proteger. Em tomar minha precaução” (p. 437), e imediatamente o leitor é instigado a atribuir um sentido para esta ameaça, a participar ao antecipar o próximo passo a ser dado – pois apesar de faltar apenas quatro páginas para o final do livro, a mente de Amy é capaz de causar uma grande reviravolta na história.

Nas páginas seguintes, temos o último ponto de vista de Nick, situado na vigésima semana desde a volta da esposa, quando o plano de seu livro é interrompido pela notícia da gravidez de Amy – desta vez uma gravidez real, utilizando o sêmen que havia sido conservado na clínica de fertilidade. Ela o ameaça com o bebê (um menino), e em troca exige que Nick delete o manuscrito do livro e faça uma declaração assumindo a autoria das compras de todos os produtos encontrados na casa de Margo. Para não perder seu tão sonhado filho ele aceita, assim como decide desistir de seguir com suas investigações para levar a mulher à justiça:

Finalmente eu era um prisioneiro. Amy tinha me prendido para sempre, ou pelo tempo que quisesse, porque eu precisava salvar meu filho, tentar desenganchar, desamarrar, desfarpear, desfazer tudo que Amy fizesse. Eu literalmente abriria mão de minha vida pelo meu filho, e faria isso com alegria. Iria criar meu filho para ser um homem bom. Deletei minha história. (p. 440)

Nick se torna um homem resignado com a vida que Amy preparou para si, e o personagem se despede de cabeça erguida, equiparando-se ao nível da esposa:

Sim, eu finalmente sou páreo para Amy. Certa manhã, acordei junto a ela e estudei a parte de trás de seu crânio, tentei ler seus pensamentos. Pela primeira vez não tive a sensação de que eu estava olhando para o sol. Estou me elevando ao grau de loucura de minha esposa. Porque posso senti-la me mudando mais uma vez: eu era um garoto imaturo, depois fui um homem, bom e mau. Agora finalmente sou o herói. Sou aquele por quem torcer na interminável história de guerra de nosso casamento. É uma história com a qual posso conviver. Caramba, a esta altura não consigo imaginar minha história sem Amy. Ela é minha eterna antagonista. Somos um longo clímax assustador. (p. 441)

Esta passagem nos faz lembrar de um comentário feito por sua irmã, no qual ela o questiona se o filho não seria apenas uma desculpa para ficar com Amy, porque na verdade os dois se completam, são perfeitos um para o outro. Após todo o sofrimento e humilhação pelos quais a esposa o fez passar, Nick decide permanecer preso a um casamento codependente porque isto já se tornara parte do que ele é. É neste momento derradeiro que o leitor que também assistiu ao filme pode finalmente compreender a escolha da música trilha do *trailer*, e todo o significado que ela carrega para o personagem (praticamente descrevendo seu destino): “*Me, I’ll take her*

*laughter and her tears/And make them all my souvenirs/For where she goes, I've got to be/The meaning of my life is she*⁵.

Amy aparece pela última vez dez meses, duas semanas e seis dias após o seu retorno, na véspera do parto de seu menino – ironicamente marcado para acontecer no aniversário de sexto ano de casamento dos Dunne (bodas de ferro, o que a faz pensar em presenteá-lo com um par de algemas). Ela reflete sobre como deveria ser o amor ideal, e acredita que o casal está a caminho da felicidade, embora Nick não tenha aprendido sua lição por completo, apesar de se empenhar arduamente em ser um pai exemplar. Sua narrativa termina em um *flashback* daquela manhã:

Esta manhã ele estava acariciando meus cabelos e perguntando o que mais poderia fazer por mim, e eu disse: “Meu Deus, Nick, por que está sendo tão maravilhoso comigo?”
Ele deveria dizer: *Você merece. Eu te amo.*
Mas disse: “Porque sinto pena de você.”
“Por quê?”
“Porque toda manhã você tem de acordar e ser você.”
Eu realmente, verdadeiramente gostaria que ele não tivesse dito isso. Fico pensando nisso. Não consigo parar.
Não tenho mais nada a acrescentar. Só queria garantir que eu tivesse a última palavra.
Acho que fiz por merecer. (p. 443)

Algo em seu comentário sobre a desaprovação da fala de Nick deixa o leitor inquieto, sendo ele já conhecedor do temperamento da personagem quando se trata de ser contrariada. Pode-se esperar alguma represália no futuro, e é este fato que confere uma sensação de vazio no público – assim como a falta de um final onde a vilã é presa e “todos vivem felizes” também causa uma certa insatisfação.

Durante toda a narrativa fomos levados a acreditar em versões que logo em seguida se mostraram parte de uma manipulação maior: o marido não era o assassino, a esposa não estava realmente morta, o casal de fato permanece junto no fim. De certa forma, este desenrolar da trama condiz com todas as expectativas frustradas pelo caminho, e o final real, aquele que se encontra fora das páginas do livro, cabe ao leitor imaginar.

⁵ “Eu, eu pegarei as risadas e as lágrimas dela/E farei delas todas as minhas lembranças/Para onde ela for, eu terei de ir/O sentido para eu viver é ela” – trecho da música *She*, de Charles Aznavour. (Tradução feita por mim).

5 CONCLUSÃO

Procuramos, no decorrer de nosso trabalho, abordar os pontos relevantes às perguntas suscitadas logo no início de nossos estudos. Através de um exercício de imaginação, fomos estruturando uma narrativa cujo tema seria um casamento em ruínas, e desde então convidamos você, leitor, a participar, aguçando sua curiosidade para ir construindo e antecipando o que viria nas páginas e capítulos seguintes desta monografia.

Fomos montando nosso trabalho aos poucos, pois sentíamos a necessidade de partirmos do princípio de tudo – da conceituação de literatura –, tendo você ao nosso lado, acompanhando passo a passo o desenvolvimento de nosso raciocínio e preparando-se lentamente para enfim tratarmos de nosso objetivo principal: o papel dos narradores-protagonistas em *Garota exemplar*.

Estudamos em nosso primeiro capítulo, portanto, a significação do termo literatura, analisando a diferenciação do gênero literário e dos demais gêneros textuais a partir do uso que o primeiro faz da linguagem, manipulando-a em suas histórias a ponto de causar estranhamento nos leitores – estranhamento este que apenas ocorre de acordo com as mentalidades da sociedade na época em que a obra é lida. Vimos que um texto, para ser considerado como literário, precisa provocar um efeito típico no leitor, a partir de um contrato de leitura que também diz do gênero que será lido, por exemplo, como o romance. Acompanhando seu surgimento a partir das publicações em jornais dos romances-folhetins, constatamos que não é gratuito o seu sucesso entre as massas; ele foi criado justamente com esta intenção, atrair leitores com a promessa de efeitos emocionais – alegria, choque, dúvida, susto – e, quanto maior fosse o número de elementos causadores de cumplicidade entre o texto e o leitor, maior seria o público alcançado e, conseqüentemente, maior seria o lucro com as tiragens. Ao longo dos anos foram diversos os temas escolhidos, e em 1841 Edgar Allan Poe aposta na insegurança sentida pela sociedade da época ao criar o gênero do romance de detetive. *Garota exemplar* se encaixa neste estilo de narração, centralizando o elemento que é o motivo do sucesso causado pelo gênero policial: o narrador. Em histórias de investigações criminosas, mais forte é a posição do narrador entre os acontecimentos e o leitor; é do narrador o papel de se manter, sempre, um ou dois passos atrás dos detetives, aguçando a curiosidade do leitor e seu desejo de prosseguir na narrativa para descobrir qual a solução para o grande mistério.

Este foi o tema central de nosso segundo capítulo: o diálogo estabelecido entre leitor e a obra através do narrador. Nele aprendemos a diferenciar os conceitos de voz (em primeira ou

terceira pessoa) e perspectiva/focalização (próxima, distante, descrevendo a psique dos personagens ou apenas a cena) do narrador, e fomos introduzidos aos conceitos básicos das estratégias empregadas por estes narradores na conversa com o público leitor – sendo as principais utilizadas em *Garota exemplar* as técnicas de corte, o formato de cena linear-reescrito (no qual os acontecimentos descritos levam a interpretações errôneas, e precisam ser retomados posteriormente para esclarecimento), e o uso de narradores-protagonistas, com suas visões limitadas – limitando assim, também, o conhecimento de quem está lendo. A relação entre texto e leitor é o objeto de estudo da Teoria do Efeito, e por este motivo trouxemos neste segundo capítulo as conceituações formuladas por Wolfgang Iser (1999), tais como as indeterminações e vazios, os horizontes de expectativa, pacto de leitura, negações... para em seguida observá-las e examiná-las na prática, na análise efetiva da obra.

Em nosso terceiro capítulo iniciamos a decomposição de *Garota exemplar*, recontando a história por meio de nossas próprias palavras e utilizando trechos retirados da obra para analisarmos as estratégias usadas pelos narradores-protagonistas. Esta etapa de nossa pesquisa foi dividida em três subcapítulos, homônimos das divisões empregadas no livro original, em que cada uma conteve uma visão muito distinta dos protagonistas. Logo no início o leitor é levado a acreditar, a partir dos paratextos da obra, que o marido, Nick, havia assassinado a esposa Amy. Esta crença é sustentada e repetidamente reforçada durante toda a primeira fase da narrativa, através dos comentários dúbios e diversos vazios inseridos por Nick e das falas de Amy em seu diário, que começam apaixonadas e vão alterando o tom no decorrer dos anos, até não mais esconder o medo que ela sente pelo comportamento agressivo do marido.

O leitor estabelece, já desde o começo da leitura, uma ligação de confiabilidade com os narradores da história. A partir do momento em que lê na contracapa do livro a frase alegando que “O casamento mata”, ele cria um horizonte de expectativas e vai formulando em sua mente os possíveis motivos que levaram Nick a assassinar a mulher. Conforme a leitura prossegue e os esquemas apresentados apenas confirmam suas suspeitas (pois Nick não se preocupa em esconder seus pensamentos mais comprometedores, e a lista de razões para o crime cresce), a sensação de já saber de toda a verdade, de ter tido razão desde o princípio em desconfiar, surge – mas surge também uma inquietação: se todas as evidências apontam para a culpa inegável do marido já na 238ª página, o que o restante da narrativa traria de novidade? Qual a motivação para continuar a ler as próximas duzentas páginas se a resposta para o mistério já está diante dos olhos de todos?

A segunda fase da narrativa vem para negar todas as concepções criadas pelo leitor até então; Amy está viva, e tudo o que havia sido dito até o momento pela sua personagem não passava de um plano para incriminar o esposo. O horizonte de expectativas do leitor é destruído, e ele passa a reavaliar tudo o que havia sido lido sobre o casal, revendo passagens e construindo, aos poucos, uma nova expectativa sobre o final da história: Agora que ele sabe (e só ele, não a polícia) que Nick não é culpado, o personagem será capaz de provar sua inocência?

O tema principal da obra é enfim estabelecido – o constante jogo entre os casais ao fingirem ser quem o parceiro espera que a pessoa seja –, e os narradores não sentem mais a necessidade de usar máscaras diante do leitor. Com este novo conhecimento ele já é capaz de voltar na história e inferir, por exemplo, a razão por que Amy não descrevera o primeiro beijo entre ela e Nick: todas as passagens do diário foram escritas após a descoberta da traição, todas as lembranças ruins foram inventadas ou distorcidas, mas o beijo, sendo um fato real e bom, não caberia na rede de mentiras criada pela personagem – já que a memória pode causar dor ou não parecer mais verossímil. O leitor descobre que a própria infidelidade de Nick fora utilizada pela narradora contra o marido; desde o princípio Amy estava um passo à frente de todos, e representou o papel da esposa dedicada para manipular o leitor e demais personagens a ficarem ao seu lado. Cada detalhe da narrativa que lhe havia escapado anteriormente passa a fazer sentido a partir desta nova perspectiva, e o desejo por justiça permanece – mudando, somente, o personagem a ocupar o lugar de réu.

Quando Amy “ressuscita” diante de todos na terceira fase da obra, o horizonte de expectativas do leitor é mais uma vez desafiado; a resposta para suas perguntas já está ali: Nick não precisará mais provar sua inocência, pois não há mais mistério. O que passa a servir de motivação para a continuidade da leitura é a curiosidade pelo desfecho do agora drama: Nick, estando agora cara a cara com sua antagonista, irá finalmente dar vazão ao ódio e de fato assassinará a esposa? Ou Amy será mais astuta e matará o marido primeiro? A tensão é mantida até as últimas linhas, a narrativa sofrendo diversas reviravoltas para enfim terminar mostrando o casal convivendo junto, esperando pelo nascimento do filho, embora Nick ainda odeie a mulher por tudo o que havia feito. Este final é também uma negação das expectativas, e de certa forma condiz com todos os horizontes frustrados ao longo da narrativa: o marido não era o assassino, a esposa não estava realmente morta, e o casal permanece junto – pelo menos até a última fala de Amy, pois o final verdadeiro se encontra fora das páginas do livro, e cabe ao leitor imaginar.

Ao longo da leitura de *Garota exemplar* o leitor é levado a experimentar um turbilhão de emoções, e o constante oscilar de perspectivas acaba por mascarar um elemento importante na narrativa. Apresentamos aqui as inúmeras estratégias utilizadas pelos narradores para envolver o público no jogo particular entre os protagonistas (sendo a inserção de corte e de vazios, a alternância dos pontos de vista e a negação dos horizontes de expectativas os mais usados e causadores de maiores efeitos na recepção), porém deixamos de mencionar até agora o principal responsável pelo choque entre as versões de Amy e de Nick: um terceiro narrador. Ele não é mencionado e nem se faz perceber em momento algum, no entanto, sua presença é evidente, pois caso contrário quem, então, estaria organizando a alternância dos pontos de vista e os momentos oportunos de corte? É aí que se encontra a beleza estética da obra; toda ela é estruturada ao estilo de uma acareação policial, sendo colocadas as duas partes lesadas uma diante da outra para apresentar suas versões, o leitor incorporando o papel de ouvinte, para enfim julgar qual delas é confiável e qual deve ser condenada. A organização das apresentações das histórias é feita por uma entidade/narrador desconhecida e sequer cogitada pela maioria dos leitores, mas que cumpre com louvor sua função de guiá-los pelo labirinto da trama.

Diante desta amostra tão poderosa da influência dos narradores na concretização do leitor, concluímos nosso trabalho ao confirmarmos as hipóteses levantadas anteriormente em nosso projeto, que antecipavam a utilização intencional dos paratextos, dos vazios, pontos de vista e demais estratégias pelos narradores na indução do leitor a uma interpretação equivocada. Vimos que o casamento, afinal de contas, pode matar, sim – e neste caso os personagens tiveram uma morte simbólica, pois ambos se anularam como indivíduos para permanecer na relação.

Assim como ocorre em nossas próprias experiências de vida, a leitura de *Garota exemplar* proporcionou diversas alterações em nossas perspectivas; a cada novo capítulo sabíamos que mudanças iriam acontecer, e com a vinda delas, nosso próprio posicionamento se transformava. Iser (1999, p. 42) afirma que “a cada novo texto, aprendemos não apenas sobre o que estamos lendo, mas também sobre nós mesmos, e esse processo é mais efetivo se o que se supõe que devemos experienciar não está explicitamente declarado, mas deve ser inferido”; esta visão se aplica perfeitamente nesta obra, pois ao sermos convidados a participar de uma história criada a partir de um tema tão real para todos – relacionamentos amorosos –, emprestamos um pouco de nossa essência para que a interpretação ocorra, e conseqüentemente aprendemos sobre nós mesmos. Assumimos o lado da esposa vítima, ou do marido suspeito? Concordamos com as

ações da esposa vingativa, ou nos solidarizamos com o marido acuado? Torcemos para que ele ponha um fim na esposa? (Mas assassinato não é algo errado?) Todos nós temos diversas facetas, e é comum a identificação com mais de uma situação apresentada, por mais que elas sejam opostas. Mas ser leitor é isso: é fazer uso de nossas experiências para que a história apresente sentido, é questionar, imaginar, sentir e, principalmente, ler nas entrelinhas.

6 REFERÊNCIAS

- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra G. T. Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FERNANDES, Ronaldo C. *O narrador do romance*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- FLYNN, Gillian. *Garota exemplar*. Trad. Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002.
- HOHLFELDT, Antonio. *Deus escreve direito por linhas tortas: o romance-folhetim dos jornais de Porto Alegre entre 1850 e 1900*. 1. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. (Coleção Memória das Letras, 12).
- ISER, Wolfgang. A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção. Trad. Maria Angela Aguiar. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS Série Traduções*, Porto Alegre, n. 2, v. 3, mar. 1999.
- JOUVE, Vincent. *A leitura*. Trad. Brigitte Hervor. São Paulo: UNESP, 2002.
- LEE, Stephan. 'Gone girl' author Gillian Flynn talks murder, marriage, and com games. *Entertainment weekly*, [S.l.], jun. 2012. Disponível em <http://shelf-life.ew.com/2012/06/26/gillian-flynn-gone-girl-interview/>. Acesso em: 13 jun. 2014.
- REIMÃO, Sandra L. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Coleção Primeiros Passos, 109).
- SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989. (Série Fundamentos, 49).
- SODRÉ, Muniz. *Best-seller: a literatura de mercado*. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios, 14).
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.