

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS LITERÁRIOS**

MARCUS VINÍCIUS MATIAS

**CICATRIZES URBANAS:
NARRATIVAS DA VIOLÊNCIA NA FICÇÃO DETETIVESCA**

Maceió
2013

MARCUS VINÍCIUS MATIAS

**CICATRIZES URBANAS:
NARRATIVAS DA VIOLÊNCIA NA FICÇÃO DETETIVESCA**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, PPGLL, da Universidade Federal de Alagoas, como requisito necessário à obtenção do título de doutor, na área de concentração em estudos literários.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ildney Cavalcanti.

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária: Helena Cristina Pimentel do Vale

M433c Matias, Marcus Vinícius.
Cicatrizes urbanas: narrativas da violência na ficção detetivesca / Marcus
Vinícius Matias, Maceió – 2013.
160 f.

Orientadora: Ildney de Fátima Souza Cavalcanti.
Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de
Alagoas, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Maceió,
2013.

Bibliografia: f. 154-160.

1. Estudos literários. 2. Violência na literatura. 3. Narrativas da violência.
4. Hiper-realismo distópico. 5. Antidetetive. I. Título.

CDU: 82-3

**CICATRIZES URBANAS:
NARRATIVAS DA VIOLÊNCIA NA FICÇÃO DETETIVESCA
MARCUS VINÍCIUS MATIAS**

Banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a Ildney Cavalcanti (Orientadora)

Prof.^a Dr.^a Sandra Reimão

Prof. Dr. Márcio Ferreira

Prof.^a Dr.^a Ana Cláudia Aymoré

Prof.^a Dr.^a Gilda Brandão

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos que me acompanham e me incentivam: Marta Emilia S. e Silva, Eurinice A. Matias (uma mãe maravilhosa que sempre me incentivou nos estudos), aos meus alunos e minhas alunas que compõem os grupos de estudo “Literatura e Utopia” e “Literatura e Violência”, com os/as quais travei bons diálogos, e a todos e todas que me aturaram durante meus períodos de introspecção.

Este agradecimento também se estende com muito carinho à Prof.^a Dr.^a Ildney Cavalcanti (pela motivação e, sobretudo, excelente orientação), à Prof.^a Dr.^a Sandra Reimão, cujas pesquisas em muito contribuíram para o desenvolvimento deste estudo, ao Prof. Dr. Márcio Ferreira (por sua participação nesse processo de avaliação e contribuição crítica ao meu estudo) e às Prof.^{as} Dr.^{as} que contribuíram com esse instigante caminho e experiência acadêmica: Ana Cláudia Aymoré e Gilda Brandão.

Também gostaria de agradecer à CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – pela concessão de uma bolsa de pesquisa.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	05
As Pistas.....	05
1 As camadas investigativas.....	12
1.1 A busca por evidências.....	15
1.2 O narrador: um informante no jogo duplo.....	32
2 Crime à moda da casa.....	39
2.1 Os diferentes ângulos investigativos.....	40
2.2 Parceiros no crime.....	63
2.3 Do sangue-frio à angústia do ser: O antidetetive	75
2.3.1 O antidetetive à brasileira.....	78
2.4 A ironia como o espelho da consciência.....	92
3 A Gênese do Mal: distopia e violência na ficção detetivesca.....	96
3.1 O Estado de incerteza.....	110
3.2 O hiper-realismo distópico.....	124
3.3 A ficção e o terror: O reverso utópico.....	131
3.4 A distopia.....	135
REVELANDO O MISTÉRIO.....	147
REFERÊNCIAS.....	154

RESUMO

Esta tese desenvolve uma investigação sobre o gênero detetivesco e antidetetivesco, abordando principalmente as produções literárias brasileiras contemporâneas e suas ligações com as narrativas da violência. Com isso, busco entender e caracterizar uma estética da violência na literatura contemporânea, a qual sempre esteve presente na ficção detetivesca em maior ou menor grau, e contribuir com as discussões relativas à violência e suas implicações sociais na contemporaneidade. O método investigativo utilizado neste estudo examina, em um primeiro momento, as convenções das histórias clássicas de detetive e de antidetetive nas produções em língua inglesa e o modo como a violência é representada nelas, usando isso como ponto de referência para a análise das obras contemporâneas brasileiras desse gênero. As principais obras estrangeiras que analiso são “The murders in the Rue Morgue” (1841), de Edgar Allan Poe; *The high window* (1943), de Raymond Chandler; “La muerte y la brújula” (1944), de Jorge Luis Borges, e *City of glass* (1985), de Paul Auster. Já as obras brasileiras são *O misterio* (1921), de Medeiros e Albuquerque, Coelho Neto, Afrânio Peixoto e Viriato Corrêa; *O canto da Sereia – um noir baiano* (2002), de Nelson Motta; *O Xangô de Baker Street* (1995), de Jô Soares; “A lei” (2007), de André Sant’Anna; e *O invasor* (2011), de Marçal Aquino. As duas últimas tendem a uma estética mais específica dentro desse gênero, cujas características se inserem nas narrativas da violência, as quais são exploradas na segunda parte deste estudo. Minha base analítica e argumentativa são os efeitos hiper-realistas que tais narrativas apresentam, a recepção destes por parte do público leitor e as questões utópicas/distópicas que podem surgir. Nesse sentido, como resultado das análises sobre as narrativas da violência, argumento que o hiper-realismo distópico pode provocar efeitos sensoriais e de representação exagerada do “real”, ressignificando-o com o propósito de despertar (ou reavivar) a percepção sobre o mundo histórico.

Palavras-chave: Narrativas da violência. Hiper-realismo distópico. Detetive/Antidetetive.

ABSTRACT

This thesis develops an investigation into the detective genre and anti-detective, focusing primarily on Brazilian contemporary literary productions and their connections with the narratives of violence. With that, I seek to understand and characterize an aesthetic of violence in contemporary literature, which has always been present in detective fiction to a greater or lesser degree, and to contribute to the discussions concerning violence and its social implications in contemporary times. The investigative method used in this study examines, at first, the conventions of classic detective and anti-detective stories in productions in English and how violence is represented in them, using this as a point of reference for the analysis of contemporary Brazilian works of this genre. The main foreign works I analyze are “The murders in the Rue Morgue” (1841), by Edgar Allan Poe; *The high window* (1943), by Raymond Chandler; “La muerte y la brújula” (1944), by Jorge Luis Borges and *City of glass* (1985), by Paul Auster. As for Brazilian works, they are *O misterio* (1921), by Medeiros e Albuquerque, Coelho Neto, Afrânio Peixoto and Viriato Corrêa; *O canto da Sereia – um noir baiano* (2002), by Nelson Motta; *O Xangô de Baker Street* (1995), by Jô Soares; “A lei” (2007), by André Sant’Anna; and *O invasor* (2011), by Marçal Aquino. The last two ones tend to more specific aesthetics within that genre, whose characteristics fall in the narratives of violence, which are explored in the second part in this study. My analytical and argumentative bases are the hyper-realistic effects these narratives show, the reception of these by the readers and utopian / dystopian questions that may arise. Accordingly, as a result of the analysis of the narratives of violence, I argue that dystopian hyperrealism may cause sensory effects and exaggerated representation of "real", redefining it with the purpose of awakening (or revive) the perception of historical world.

Keywords: Narratives of violence. Dystopic hyperrealism. Detective/Anti-detective.

INTRODUÇÃO

As Pistas

Observe que [...] o crítico atua como um detetive: seja procurando no livro, com uma lupa, os indícios do crime, seja seguindo os passos do autor para elucidá-lo. Em ambos os casos, acredita-se que existe, em algum lugar, a resposta. (Luis Alberto Santos & Silvana Pessoa Oliveira).

Pesquisar a fundo as características das histórias de detetive remete inevitavelmente às minhas primeiras experiências estéticas com tais narrativas, mas por uma perspectiva contrária à do protagonista, ou seja, pelo lugar do vilão. Tudo começou com os primeiros romances detetivescos que li quando fiquei em casa de castigo por sete dias. A princípio eu, o contraventor, que só tinha quatro romances de Agatha Christie para ler, torcia contra o detetive. No entanto, esses livros que me acompanharam nesse período de “reflexão” foram gradualmente transformando esse desejo de vingança literária na mais completa admiração pela personalidade do protagonista observador e perspicaz, despertando minha curiosidade por outras obras do gênero. O motivo do castigo? Este permanecerá um mistério nesta minha breve biografia introdutória.

Ironicamente, e sem que eu imaginasse, algumas décadas mais tarde estou eu, justamente, atuando como uma espécie de detetive, pois o que é uma pesquisa acadêmica senão a tarefa de levantar hipóteses, buscar pistas, pesquisar os fatos e considerar os contextos para solucionar um caso (ou, de fato, um problema), levando a uma verdade possível? A investigação sobre os indícios literários das histórias de detetive está, nesse sentido, diretamente relacionada aos estudos acadêmicos, uma vez que a investigação acadêmica é análoga ao papel do detetive. Do mesmo modo, as marcas indiciárias na natureza são de grande significância para um caçador.

Aliás, a relação entre o caçador e as histórias de detetive é mais estreita do que se pode imaginar. Segundo Carlo Ginzburg (1989), os caçadores podem ser considerados os primeiros contadores de histórias especialmente detetivescas, uma vez que suas leituras de marcas na lama e de tufo de pelos em galhos quebrados eram transformadas em narrativas, as quais procuravam representar aquele animal que passara por ali. Ou seja, as marcas indiciárias são lidas pelos caçadores do mesmo modo que um detetive lê as pistas que levam à solução de um mistério. Eis aqui os primeiros indícios de uma narrativa detetivesca embrionária. No entanto, ao contrário do caçador, o detetive ficcional tem de enfrentar outros riscos ao longo de suas

investigações indiciárias, como a ameaça de vilões contra sua integridade física, ou as disputas intelectuais contra inimigos mais sofisticados.

É também nos primórdios que podemos encontrar outra pista sobre a origem de um dos principais elementos presentes nas histórias detetivescas (sobretudo as narrativas *noir*): o crime. Com efeito, um dos primeiros registros literários sobre o crime e, conseqüentemente, a violência está na Bíblia, quando se narra a morte de Abel por seu irmão, Caim: Abel é considerado, pela perspectiva cristã, o primeiro humano a morrer por um ato de assassinato. O desvelar de tal crime, no entanto, é narrado por uma verdade de cunho mais metafísico.

Em se tratando do detetive ficcional, quando o assunto é precisamente a busca por uma *verdade*, e quando essa verdade divide o mesmo espaço na narrativa com a representação da violência, a análise desse gênero na literatura contemporânea brasileira (e seus desdobramentos estruturais) exige uma investigação para além das evidências apontadas pelos detetives. De fato, as pistas, nesse caso, compõem também os contextos históricos e sociais que engendram tais narrativas, o que leva a perguntas como: qual é exatamente a concepção de verdade do detetive ficcional? Como tal verdade é vista pela lente dos detetives ficcionais brasileiros? Em qual contexto ela está situada, acima de tudo, quando os desdobramentos estruturais desse gênero estão relacionados à produção crescente de narrativas da violência? E por fim, quais os possíveis efeitos dessas narrativas da violência na recepção de tais histórias e no imaginário de seu público leitor?

Além das perguntas acima, este estudo tem como ponto de partida as reflexões, análises e conclusões realizadas durante meu mestrado sobre o antidetetive ficcional estadunidense observado no romance de Paul Auster, *City of glass* (1985)¹, e o desejo de investigar se o antidetetive também está presente na produção literária do Brasil. Logo, através da análise sobre o papel do detetive ficcional na literatura brasileira, busco entender e caracterizar uma estética da violência na literatura contemporânea, a qual sempre esteve presente na ficção detetivesca em maior ou menor grau.

Desse modo, tendo em vista as perguntas levantadas sobre o detetive ficcional, o método investigativo utilizado neste estudo propõe examinar as convenções das histórias clássicas de detetive e de antidetetive nas produções em língua inglesa, na intenção de usá-las como ponto de referência para a análise das obras contemporâneas brasileiras desse gênero, por meio da comparação e do contraste entre elas. Com isso estabeleço as bases para a discussão central deste estudo: observar, por meio da comparação e do contraste, como o

¹ Nas próximas referências a essa obra utilizarei seu título em português (Cidade de vidro).

gênero detetivesco originou-se e se apresenta atualmente no Brasil e como o antidetetive é construído a partir disso. Essa investigação leva à consideração se há de fato alguma produção brasileira de antidetetive, como ela se apresenta e de que forma as representações da violência vão se intensificando em tais produções, a ponto de originar uma estética narrativa distinta na contemporaneidade. A hipótese que levanto é de que tal estética apresenta como principal característica o que chamo de “hiper-realismo distópico”, com base no qual a leitura de tais narrativas levaria a uma visão crítica sobre uma dada realidade histórica.

Assim, este é, de fato, um estudo com o foco não apenas nas produções literárias dentro do gênero detetivesco, mas também sobre aquelas que se apresentam como a antítese do detetive ficcional clássico. Nessas obras pode não haver a figura do detetive, apesar de elas manterem as convenções clássicas do gênero; ou apresentarem uma personagem literária que foi chamada de *antidetetive* por William V. Spanos, presente em narrativas que “evocam o impulso investigativo, para frustrar violentamente esse impulso se recusando a resolver um crime” (SPANOS, 1972, p.25). Há também um olhar investigativo sobre esse antidetetive, no que tange a uma narrativa que tem como cúmplice a estética da violência e suas linguagens, uma vez que as incertezas representadas nessas narrativas em muito se assemelham às incertezas provocadas por uma realidade histórica contemporânea ameaçada por uma crescente violência urbana.

Com base na afirmação acima, é possível observar que autores de histórias de antidetetive, como Paul Auster e Jorge Luis Borges, dialogam com a forma e o conceito das histórias clássicas de detetive, mas as desconstruem ao longo da narrativa, escrevendo suas histórias sob o ponto de vista da paródia e da ironia, em vez de seguirem as convenções do gênero em si. Essas estratégias de desconstrução da narrativa clássica podem ser vistas como um fator de reflexão e crítica sobre o papel simbólico do detetive ficcional clássico em representar/manter a ordem social, o que, por sua vez, pode ser associado às ideologias capitalistas dos poderes hegemônicos. Na narrativa antidetetivesca os métodos indutivos e a percepção sobre a realidade ficcional são questionados e até subvertidos. Além disso, ao final de tais histórias perguntas são deixadas em suspenso, em vez de ser apresentada uma solução conclusiva do caso/crime. Tal aspecto compõe um dos tópicos explorados no capítulo 1, cujo objetivo é identificar os primeiros indícios de uma estética da violência nas narrativas detetivescas, tendo com base a estrutura formal desse gênero em sua fase clássica e pós-moderna.

A exemplo disso, obras como “La muerte y la brújula” (1944)², de Jorge Luis Borges, *Cidade de vidro* (1985), de Paul Auster, e *O xangô de Baker Street* (1995), de Jô Soares, revelam problemáticas não só referentes às questões voltadas a uma manifestação mais simbólica da violência, mas também à concepção positivista de sociedade e às questões autorais, no sentido em que, por um lado, nessas histórias o jogo entre o autor e o público leitor é violado pela desconfiança suscitada pela narrativa, uma vez que a autoridade do narrador é minada pelas incertezas encontradas no enredo. Na obra de Jô Soares, por exemplo, o público leitor irá perceber apenas no final que a história é também narrada pelo criminoso (esta será abordada com mais profundidade no capítulo 2).

Desse modo, os fatos incertos, apresentados por um narrador impreciso, rompem os protocolos do gênero detetivesco e quebram as expectativas, por parte da recepção da comunidade leitora, de que a história chegaria às últimas páginas com uma conclusão elucidativa do caso/mistério, guiada pela segurança de uma narração confiável e precisa.

Em contraste com a projeção de um mundo previsível, representado por uma estrutura narrativa fixa, procuro destacar os pontos de conflito entre as produções detetivescas contemporâneas e as produções clássicas desse gênero. Com isso, será possível estabelecer uma discussão sobre seus efeitos filosóficos (ontológicos) e críticos engendrados nessa nova figura do detetive, tanto em obras estrangeiras quanto brasileiras. Contudo, o caráter mais subversivo das produções de histórias de antidetetive não está tanto nas dúvidas existenciais de seus protagonistas ou na incapacidade de solucionar um caso, mas em seu ato de cometer um crime (como em algumas obras), pois, se a função moralizadora do detetive é mostrar que o crime não compensa ou mostrar para uma sociedade respeitável que crimes são aberrações atípicas, o que poderia ser mais subversivo do que um detetive criminoso?

Pelo viés dessa discussão envolvendo o detetive ficcional e a prática de crimes, construo minha argumentação com base no fato de que histórias de crime sempre atraíram o interesse de um grande público leitor, desde, pelo menos, o século XVIII. Assim, inicio uma reflexão sobre as narrativas da violência e seus efeitos através de sua representação na literatura. O detetive ficcional *noir* é uma das personagens que melhor exemplificam a presença e o uso da violência como uma forma de linguagem. Para tanto trago como base argumentativa os conceitos do filósofo Martin Heidegger sobre a distinção entre o medo e o

² Referências futuras serão relativas à edição de 2007, consultada para o presente estudo, e com seu título em português (A morte e a bússola), conforme referência no final.

terror, em sua obra *O que é metafísica* (1976)³, por entender que tais conceitos mantêm um diálogo muito estreito com as manifestações da violência. Do mesmo modo, os conceitos sobre a crueldade e o “real”, do filósofo Clement Rosset, em sua obra *O princípio de crueldade* (1988)⁴, também são balizadores para as discussões sobre a estética da violência no gênero detetivesco.

Uma vez que a recepção de tais narrativas é de grande importância neste estudo, meu método investigativo também se utiliza de teorias sobre a Estética da Recepção, como um meio para investigar os possíveis efeitos que as representações da violência podem despertar em seu público leitor. Segundo Wolfgang Iser (1979), toda obra literária é constituída de hiatos, “pontos de indeterminação” que são negociados com a comunidade leitora para que os sentidos das narrativas sejam “concretizados” (para usar o termo de Iser). É através dessa negociação entre a comunidade leitora e as obras que podemos observar como questões de ordem social, histórica e ideológica são ativadas. Com base nessas concepções teóricas pretendo discutir os possíveis impactos das obras citadas acima sobre o público leitor, tendo como base minhas reflexões sobre a Estética da Recepção.

Este estudo está dividido em três capítulos: o primeiro faz um levantamento das produções clássicas da ficção detetivesca e destaca sua recente reescrita sob a forma das narrativas de antidetetive, objetivando esclarecer as características e particularidades desses gêneros e suas relações, ainda que indiretas, com a violência. O segundo capítulo apresenta uma investigação sobre como o gênero detetivesco se caracteriza no Brasil desde o começo do século XX até a nossa contemporaneidade. Proponho com isso uma descrição de suas características, contrastando e comparando-as com as produções estrangeiras quanto à sua forma e possíveis particularidades sob a influência sócio-histórica e cultural brasileiras. Além disso, observo se há uma produção brasileira de narrativas de antidetetive, buscando apontar suas especificidades. O terceiro capítulo desenvolve uma teorização com base em um suposto desdobramento desse gênero em direção às narrativas da violência. Devido às grandes desigualdades sociais do Brasil, cujo efeito colateral é (entre outras coisas) a aparição da figura do “malandro”, o detetive protagonista brasileiro assume características distintas e tipificadas em um cenário do submundo urbano e caótico brasileiro. Suas experiências em contextos e situações violentos, nos quais cenas de crime e contravenção são amplamente

³ Referências futuras serão relativas à edição de 2008, consultada para o presente estudo, conforme referência no final.

⁴ Referências futuras serão relativas à edição de 1989, consultada para o presente estudo, conforme referência no final.

exploradas, podem ter contribuído para que o público leitor brasileiro tenha desenvolvido uma certa familiaridade com as narrativas da violência.

Nesse aspecto, procuro analisar o efeito de tais narrativas na recepção e no imaginário de seu público leitor, o que pode levar a um estado reflexivo sobre o desenvolvimento de uma violência cada vez mais presente e ameaçadora. Tal percepção pode ocorrer mediante uma estratégia narrativa que percebo como um enfoque hiper-realista distópico. Uma percepção constituída por uma estratégia narrativa cujo apuro descritivo e exagero sensorial remetem ao olhar através de uma espécie de lente de aumento. Um paroxismo que traz à superfície das páginas a representação de uma realidade cada vez mais permeada por atos de crueldade e violência ameaçadores das relações sociais.

A hipótese é, então, a de que o exagero na descrição de cenas cruéis e sensoriais e a dramatização da violência podem despertar o sujeito de seu estado letárgico diante de uma violência cada vez mais banalizada pela mídia. Além disso, pode ser que tal violência não se encerre em si, mas que ela seja, de fato, um meio, uma linguagem para nos comunicar algo. Esse algo é o objeto que está em foco no capítulo 3.

Entre as obras literárias analisadas neste estudo estão o conto “A morte e a bússola” (2007), de Jorge Luis Borges, e a novela *Cidade de vidro* (1985), de Paul Auster, as quais exemplificam duas produções antidetetivescas estrangeiras e com características relevantes para a análise dos protagonistas antidetetives. O romance *O Xangô de Baker Street* (1995), de Jô Soares, e o conto “A lei” (2007), de André Sant’Anna, são as obras brasileiras também representantes da produção antidetetivesca. O primeiro foi escolhido por conta de sua clara citação e desconstrução do gênero clássico (o que reafirma seu caráter antidetetivesco); o segundo deve-se a uma nova característica desse gênero: a desconstrução da própria estrutura ficcional, por meio da autorreferenciação do protagonista, além de apresentar uma personagem que rompe com a forma clássica de um protagonista policial. Esta última obra também é analisada no capítulo 3 devido a sua narrativa ser construída por uma estética que compõe as narrativas da violência e da crueldade. Nesse sentido, a escolha deste conto deve-se ao apuro descritivo e sensorial das cenas de violência e de seus paroxismos, elementos principais da estética da violência.

Em relação às obras clássicas, investigo as características do primeiro romance de crime brasileiro, *O mysterio* (1921)⁵, de Medeiros e Albuquerque; Coelho Neto; Afrânio Peixoto; e Viriato Corrêa, por uma ótica da ironia e crítica social. Quanto à produção

⁵ Referências futuras serão relativas à edição de 2005, consultada para o presente estudo, conforme referência no final.

estrangeira do gênero clássico, o conto “The murders in the Rue Morgue” (1841)⁶, de Edgar Allan Poe, é a principal obra analisada, devido a seu caráter histórico e referencial do gênero detetivesco. Ainda no século XIX, e representando o gênero *penny dreadfuls* como exemplo das narrativas de violência, analiso a novela *The string of pearls – The demon barber of Fleet Street* (1846-470)⁷, de James Rymer e Thomas Prest.

O gênero *noir* é investigado neste estudo através do romance *The high window* (1943)⁸, de Raymond Chandler, como um exemplo da produção estrangeira, escolhido por conta de sua riqueza narrativa e de sua composição *noir*; e do romance *O canto da Sereia – um noir baiano* (2002), de Nelson Motta, um representante da produção *noir* brasileira, escolhido pela sua estreita caracterização com o *noir* e pela forma como elementos brasileiros são determinantes na reelaboração do protagonista deste gênero.

Concluindo a lista das principais obras analisadas neste estudo estão o conto “A lei”, já citado anteriormente, e a novela *O invasor* (2011), de Marçal Aquino, escolhida por apresentar o foco narrativo voltado ao criminoso, levando o detetive para um segundo plano; pela forma diferenciada como a violência é narrada; e pela presença constante de elementos de crueldade nas relações sociais representadas nessa obra.

Desse modo, é por meio das obras citadas acima que discuto as representações da violência no gênero detetivesco. Tais representações vão ganhando gradativamente mais espaço em produções literárias contemporâneas, como as analisadas ao longo desses três capítulos. No entanto, isso não quer dizer que o fenômeno da violência seja novo. Pelo contrário, suas manifestações deixam cicatrizes ainda visíveis no corpo social, sendo constantemente infligidas por fenômenos cada vez mais complexos e em um contexto urbano marcado pelo caos e pela necessidade do olhar do outro como uma forma de afirmação identitária. Um olhar que pela lente de aumento do detetive pode nos mostrar um futuro ainda caótico ou uma possibilidade de mudança para a crueldade social que marca a contemporaneidade.

⁶ Referências futuras serão relativas à edição de 1974, consultada para o presente estudo, e com o título em português (Os assassinatos da Rua Morgue), conforme referência no final.

⁷ Referências futuras serão relativas à edição de 2012, consultada para o presente estudo, conforme referência no final.

⁸ Referências futuras serão relativas à edição de 2005, consultada para o presente estudo, e com o título em português (Janela para a morte), conforme referência no final.

1 As camadas investigativas

*There are two points to consider when talking about Victorian detective fiction: firstly, that the detective story as a distinct genre is a product of the nineteenth century; and secondly, that only a small amount of the detective fiction produced at the time is still read and studied. (Christopher Pittard – Crime culture)*⁹

Este capítulo apresenta uma investigação sobre o gênero detetivesco nas literaturas inglesa e estadunidense, partindo de suas primeiras produções literárias até a narrativa moderna dessas histórias, com o enfoque em suas contribuições particulares. Os processos investigativos deste estudo iniciam-se em um caminho formal (com ênfase nas características estruturais das narrativas), levando em consideração também algumas pistas filosóficas, como as questões ontológicas sobre a representação detetivesca e a relação com seu contexto histórico e social. Nesse sentido, também investigo a frágil autoridade atribuída ao narrador de histórias detetivescas contemporâneas. Este já não se prende a nenhuma verdade absoluta, mas a questionamentos, possibilitando à comunidade leitora o desenvolvimento de sua própria investigação ao longo da narrativa (até então guiada exclusivamente pelo protagonista detetive) - estratégia que pode levar a uma forma diferente de lidar com o enigma apresentado nas narrativas detetivescas contemporâneas. Minha busca inicial é, também, pelas características do detetive contemporâneo, e para chegar a ele recorro às pistas literárias ao longo das ramificações no próprio gênero.

Para situar melhor o papel do detetive ficcional a partir do século XIX, analiso o contraste entre as características formais das histórias clássicas e a narrativa contemporânea desse gênero. É principalmente através desta última que se evidenciam as mudanças e as dificuldades enfrentadas pelo protagonista investigador e o modo como as narrativas clássicas são subvertidas por uma abordagem antidetetivesca. Nesse sentido, a concretude da verdade como a principal busca do detetive clássico é afetada pelas incertezas vivenciadas pelos protagonistas das histórias de antidetetive.

A fim de estabelecer a relação entre as diferentes produções ficcionais detetivescas e seus fatos históricos, sigo as pistas contextuais deixadas sobre a tênue linha do tempo, com seu início no século XVIII. No entanto, tal relação entre o mundo “real” e o mundo ficcional

⁹ Há dois pontos a considerar quando se fala de ficção vitoriana de detetive: em primeiro lugar, que a história de detetive como um gênero distinto é um produto do século XIX, e em segundo lugar, que apenas uma pequena quantidade da ficção policial produzida no momento ainda é lida e estudada. Todas as traduções neste estudo para o português foram feitas por mim.

tende a confundir-se à medida que nos aproximamos das produções antidetetivescas (já na segunda metade do século XX), representadas, nesta investigação, pelo conto “A morte e a bússola” (2007), de Jorge Luis Borges, os romances *Cidade de vidro* (1985), de Paul Auster, *O Xangô de Baker Street* (1995), de Jô Soares, e o conto “A lei” (2007), de André Sant’Anna. Apenas as duas primeiras serão abordadas neste capítulo. Uma das razões para se investigar tal imbricação entre os dois lugares (histórico e ficcional) está nas transformações observadas no caráter do detetive protagonista. Os diversos contextos históricos marcam esta personagem de forma distinta, transformando-a ora em uma figura de postura fria e quase maquinal, ora em uma personagem de tendência cada vez mais “humanizada” no seu modo de pensar e agir.

O contraste entre as produções detetivescas clássicas e contemporâneas, contudo, não se apresenta por meio de uma total ruptura entre ambas. Nas obras citadas acima, as narrativas começam seguindo as convenções do que pode ser chamado de histórias clássicas de detetive (à exceção do conto de Sant’Anna), para só depois subvertê-las. Porém, antes de chegar às evidências de uma transformação nas características do detetive clássico para as do antidetetive, investigo o passado deste investigador, tanto no mundo “real” quanto no ficcional. Pra isso, é preciso buscar suas origens no contexto social e no imaginário cultural do público leitor do gênero histórias de detetive, em uma época em que o positivismo cientificista marca a onipresença da razão.

Na literatura, ao definir o papel do detetive, Ernst Bloch afirma que em suas expedições o detetive “investiga, observa, e segue nada além do que pistas ao longo do seu caminho. De fato, toda essa investigação é uma caçada por evidências na forma narrativa” (1998, p. 210), remetendo mais uma vez a Ginzburg (1989) em sua referência ao caçador como um detetive nato, que apresentei na introdução. Em alguns casos, como nos contos detetivescos de Edgar Allan Poe, é na construção linguística da narrativa que as pistas mais sutis podem ser encontradas. O caso do quarto trancado, em “Os assassinatos da Rua Morgue”, é solucionado a partir de um prego quebrado: enigmaticamente, é na palavra “prego” e na sua tradução para o francês (língua materna da personagem detetivesca, August Dupin) que reside um forte indício para a solução do mistério. Os detalhes dessa análise são revelados no capítulo 2.

É principalmente devido a esse processo interpretativo que as histórias de detetive têm muito a ver com a “realidade” da criminologia, no sentido de que uma das primeiras preocupações do detetive histórico (ou seja, o que habita o mundo “real”) é a leitura e interpretação da cena do crime, na busca por indícios que comprovem se um suspeito é culpado ou não. A frieza do olhar científico (em busca de fatos comprováveis) tenta livrar tais

evidências da ameaça de subjetividades especulativas, em nome da preservação de uma verdade determinante. É assim que tal prática surge como a ruptura nos padrões jurídicos de sua época: até então, para se solucionar um crime ou mistério não havia a investigação por evidências, nem uma precisão no método usado. De fato, até o fim do século XIX, a polícia como instituição pública não era tão respeitada pela população como é hoje (pela imposição de autoridade, ou não), por causa da sua abordagem quase que completamente amadora e também devido ao seu envolvimento com a corrupção, já no começo do século XX.

No entanto, o surgimento dessa nova figura, o detetive, no cenário investigativo do crime não se deu apenas por uma mera necessidade de instrumentalizar o sistema policial e jurídico com um novo método, mas também por uma questão de respeito à condição humana. Segundo Ernst Bloch (1998), muitas vezes um suspeito de ter cometido algum crime era vítima de práticas abusivas de violência, na tentativa de obtenção de sua confissão, e, com isso, da solução (forçada) do crime. Daí a mudança histórica nos métodos de julgamento ter sido influenciada pelo surgimento do detetive.

Com base em questões históricas como as citadas acima, meu ponto de análise neste capítulo é a discussão sobre a fragmentação do gênero detetivesco na ficção contemporânea e as possíveis críticas vindas dessa fragmentação sobre a função do detetive clássico em representar os interesses de uma classe social dominante e de poderes hegemônicos. No enredo de *Cidade de vidro*, por exemplo, seu protagonista (Daniel Quinn, um escritor de histórias de detetive) assume o papel de um detetive ficcional e se envolve em uma investigação para confirmar as suspeitas sobre um possível assassinato (ou ainda, para tentar prevenir seu acontecimento), o que é um indício da prática da violência nesse enredo. Ele resolve, então, atuar como detetive para averiguar a real ameaça de assassinato e, portanto, manter a integridade de seu cliente, tal como acontece em um enredo de história de detetive clássica.

A personagem que contrata os serviços de Quinn, como um suposto detetive, pertence à classe dominante, o que, analogamente, pode ser interpretado como a representação de uma ordem social que deve ser mantida intacta e a salvo da contaminação degenerativa do crime. Nesse contexto, qualquer ameaça a tal ordem social deve ser vista como uma anomalia naquela sociedade respeitável, localizada e planejada em um mundo previsível. Portanto, o objetivo principal de Quinn se transforma na busca pela verdade e pela manutenção do poder vigente. Este é precisamente o papel de todo detetive ficcional clássico, mas que, com efeito, será descentralizado nas obras antidetetivescas.

Do mesmo modo ocorre em “A morte e a bússola”, no qual o pensamento positivista é representado (e subvertido) pela personagem do detetive Erik Lönnrot. Acreditando na imutabilidade dos fatos, simbolicamente atribuída ao seu conhecimento da Cabala, Lönnrot desenvolve sua investigação sobre uma série de assassinatos seguindo seu pensamento lógico, uma marca do cientificismo. No entanto, o fato de esse detetive ser surpreendido e vencido pelo incalculável e pelo imprevisível indica que há um aniquilamento na crença em uma sociedade erigida sobre conceitos imutáveis e previsíveis. O antidetetive, então, é aquele que irá enfrentar conflitos de ordem ontológica e sofrer uma violência mais simbólica. A origem de tudo isso é descrita no tópico seguinte.

1.1: A busca por evidências

Em seu ensaio intitulado *A philosophical view of the detective novel* (1998), Ernst Bloch, respondendo a sua própria pergunta sobre o que estimula o interesse pela busca detalhada por evidências de um suposto crime, argumenta que

a razão é que os primeiros procedimentos legais não dependiam disso [de uma busca detalhada por evidências criminais]. A justiça era negociada, digamos, em dinheiro, extorquido ou não. [...] Em meados do século dezoito não havia absolutamente nenhum julgamento com base em evidências, pelo menos nenhum que fosse deliberado. Apenas através de várias testemunhas e, acima de tudo, da confissão, que era chamada de *regina probationis*, é que se poderia sustentar uma convicção – nada mais. Uma vez que era raro ter testemunhas suficientes, a tortura era instituída para se obter a *regina probationis*, e esse doloroso questionamento era a única forma refinada de interrogatório no Código Penal de Charles V. (1998, p. 210)¹⁰

A época que marca o começo das investigações detetivescas no mundo histórico é, então, o século XVIII, período que testemunha as mudanças causadas pela influência de duas correntes filosóficas determinantes: o Humanismo e o Iluminismo. Este último, em especial, empresta ao recém-modificado sistema penal seus princípios racionais e cientificistas em função de uma organização social que começa a se contrapor àquela da tradição religiosa e do poder absolutista. Daí a caracterização do detetive ficcional como sendo uma máquina de pensar e um ávido perseguidor de pistas que levem a fatos comprováveis. Sua função principal, então, é a de manter uma nova ordem social em um cenário urbano recém-

¹⁰ The reason is that earlier legal procedures did not depend on it [detailed hunt for criminological evidences]. Justice was dealt out in cash, so to speak, whether or not extorted. [...] Prior to the middle of the eighteenth century there were absolutely no evidentiary trials, at least none that were deliberate. Only several eyewitnesses and above all the confession, which was called the *regina probationis*, could sustain a conviction – nothing else. Since it was seldom that enough witnesses were available, torture was instituted to elicit the *regina probationis*, and its painful question was the only refined one in Charles V’s Penal Code. (1998, p. 210) Minha tradução, a partir da tradução para o inglês do texto original em alemão.

desenvolvido e em rápido crescimento. No entanto, é importante resaltar que, em contrapartida, a forma iluminista de entender tal organização social ainda priorizava a hegemonia dos poderes dominantes e ignorava as distinções e necessidades de diferentes classes sociais. Segundo David Harvey:

o problema do pensamento iluminista não estava na carência de um conceito do “outro”, mas no fato de perceber o “outro” como tendo necessariamente (e às vezes “restringindo-se a”) um *lugar* específico numa ordem espacial concebida, do ponto de vista etnocêntrico, como tendo qualidades homogêneas e absolutas. (1989, p. 228)

Se considerarmos a organização iluminista do espaço urbano como uma forma de controle das relações sociais, baseada no racionalismo científico, é possível perceber a necessidade de se manter os centros urbanos, como um todo, em uma grande (e ilusória) assepsia social, através de um sistema organizacional classificatório do espaço. Tal distribuição do território urbano implica a origem de guetos formados pelas classes operárias e a conseqüente marginalização de seus habitantes. Na literatura há exemplos dos efeitos dessas divisões urbanas, como nos romances de Charles Dickens, os quais descrevem tal segmentação na organização social e espacial em uma Londres do século XIX ameaçada pelo contágio do crime cometido, também, por habitantes desses guetos.

Nesse sentido, o pensamento iluminista teve sua contribuição para o controle do crime, modernizando os inquéritos policiais que, como foi comentado anteriormente, se baseavam em métodos racionais de investigação, em oposição aos métodos abusivos de torturadores. Estes últimos ocorriam na Corte de Justiça, na qual a lei costumava ser feita dependendo mais de um julgamento insensato do que de fatos concretos, uma vez que, na maior parte do tempo, as confissões eram forjadas através de torturas. Assim sendo, a confissão era um ato induzido pelo executor, levando ao que ele queria ouvir por meio da exposição à dor. Dito de outra forma, quanto mais uma pessoa era colocada em uma situação vulnerável e ameaçadora, por meio da dor, maior era a possibilidade de ela ser levada a confessar qualquer crime. Nas palavras de Bloch, trata-se de “uma teia de mentiras arrancadas, ao custo de membros igualmente arrancados”¹¹ (1998, p. 210) – falsas verdades sobre as quais apenas o carrasco e o juiz poderiam saber, uma vez que a tortura era (e ainda é) praticada em celas ou em lugares privados.

Foi justamente às atrocidades impensáveis das torturas que o Humanismo e o Iluminismo se opuseram, modificando as formas de julgamento. O empirista John Locke, um dos ideólogos do Iluminismo, acreditava que o conhecimento deveria ser posto à prova

¹¹ A torn web of lies at the cost of equally torn limbs.

através da experiência e da observação do mundo, evitando as especulações ou explicações baseadas na fé. Tal pensamento acabou influenciando o método investigativo do detetive: uma das características do investigador até hoje é elaborar seu raciocínio com base em investigações que provem a inocência ou não dos suspeitos, através da observação da cena do crime e de pistas que levem a conclusões comprováveis. Foi assim que a partir do século XIX a busca por evidências tornou-se obrigatória, e essas tinham de ser encontradas e usadas como provas diante de um juiz e de jurados, na maioria dos casos. É aí que o detetive histórico começa a ser visto na cena do crime, assumindo o papel de caçador de pistas (assim como o caçador, mencionado por Ginzburg), como se estivesse em um jogo de quebra-cabeças.

Além da sua importância nos julgamentos, fazendo com que as torturas fossem evitadas, as evidências eram também significativas sob outras formas, pois levavam à prevenção ou ao desmascaramento de falsas confissões, já que a autoacusação poderia ocorrer em favor de uma outra pessoa envolvida ou para impedir uma investigação mais profunda de um crime que levaria a outros cometidos anteriormente ou posteriormente, mas ainda desconhecidos. Portanto, “nesse caso, a descrição do trabalho de coleta de evidências, pelo detetive, não é mais velha do que o depoimento em si”¹² (BLOCH, 1998, p. 247). Embora o levantamento de evidências não seja totalmente confiável (ele pode induzir ao erro quando as evidências apenas se encaixam suavemente e sem lacunas, por algum tipo de coincidência), não há dúvidas de que ainda assim tal busca seja muito melhor do que o recurso às torturas.

Já no mundo ficcional, é na literatura do século XIX que o método analítico/racional do detetive vai ganhar notoriedade. Nesse caso, torna-se indispensável destacar as histórias de detetive de Edgar Allan Poe, como “Os assassinatos da Rua Morgue” (1974), “The mystery of Marie Roget” (1842)¹³ e “The purloined letter” (1844)¹⁴, obras que marcadamente representam o surgimento dessa personagem, elemento central e fundador do gênero detetivesco como o conhecemos hoje. A preocupação enfática de August Dupin (protagonista de E. A. Poe) em descobrir a verdade, revelada através da coleta e análise de pistas e do virtuoso uso do intelecto, fornece um grande exemplo do papel do detetive de assegurar a justiça, inspirado pela ideia de manter a assepsia social, em nome da verdade. Quase que totalmente despido de qualquer traço de sentimentos, o detetive Dupin, descrito como um homem de “uma habilidade analítica peculiar [que] parecia, também, se deleitar nesse exercício [...] e que não

¹² To this extent, the depiction of the evidence gathering work of the detective is no older than the evidentiary hearing itself.

¹³ Referências futuras serão relativas à edição de 1974, consultada para o presente estudo, e com o título em português (O mistério de Marie Roget), conforme referência no final.

¹⁴ Referências futuras serão relativas à edição de 1999, consultada para o presente estudo, e com o título em português (A carta roubada), conforme referência no final.

hesitava em confessar o prazer derivado disso”¹⁵ (POE, 1974, p. 193), é capaz de encontrar o assassino dos crimes da Rua Morgue (um orangotango) apenas pela leitura da cena do crime e pela coleta dos depoimentos dos vizinhos.

Antes de entrarmos [na casa] nós andamos pela rua, dobramos num beco, e então, dobramos de novo, passando por trás da casa – Dupin, enquanto isso, examina toda a vizinhança, assim como a casa, com uma minuciosa atenção para a qual eu não conseguia ver qualquer objeto possível. (POE, 1974, p. 65)¹⁶

Esse fragmento é narrado de forma memorialista pelo amigo anônimo de Dupin (ele não se apresenta apropriadamente), o qual abre as primeiras páginas de “Os assassinatos da Rua Morgue” elogiando o uso virtuoso do intelecto e dos métodos científicos como sendo as principais fontes do detetive. Esta introdução para a primeira história detetivesca tem sido vista como uma referência ficcional às crenças e pensamentos da época, uma vez que é supervalorizando os usos e os discursos das ciências que as ideias iluministas e positivistas se constroem.

Contudo, se o ato de “cavar” evidências através do uso do intelecto está até certo ponto relacionado ao trabalho do detetive histórico, na literatura o método usado por ele irá depender do tipo de sociedade em que o detetive ficcional está inserido. É seu contexto social que determinará os modos empregados por esse “olho privado” para juntar e, especialmente, interpretar as pistas.

Observemos o caso de dois outros detetives ficcionais famosos, que representam suas respectivas épocas: Sherlock Holmes, protagonista das histórias de Sir Arthur Conan Doyle (final do século XIX), e Hercule Poirot, protagonista de grande parte das obras de Agatha Christie (começo do século XX). Segundo Bloch:

Holmes [...] utiliza o método científico-indutivo; ele consegue adivinhar pela lama nos sapatos de seus visitantes de que parte de Londres eles vêm; ele diferencia todos os tipos de cinza de tabaco, e sua ciência favorita é a Química. [...] Poirot, por outro lado, um produto de tempos menos racionais, não aposta mais suas “células cinzentas” nas cartadas indutivas, mas, em vez disso, intui a totalidade do caso de acordo com modos de pensamento irracional crescentes, característico da posterior sociedade burguesa. (BLOCH, 1998, p. 215)¹⁷

¹⁵ A peculiar analytical ability [who] seemed, too, to take an eager delight in its exercise [...] and did not hesitate to confess the pleasure thus derived.

¹⁶ Before going in [the house] we walked up the street, turned down an alley, and then, again turning, passed in the rear of the building – Dupin, meanwhile, examining the whole neighborhood, as well as the house, with a minuteness of attention for which I could see no possible object.

¹⁷ Holmes [...] utilizes the scientific-inductive method; he can tell from the mud on the soles of his visitors from which part of London they hail; he differentiates between all kinds of tobacco ashes, and chemistry is his favorite science. [...] Poirot, on the other hand, a product of less rational times, no longer stakes his ‘grey cells’ on the inductive card, but instead intuits the totality of the case in accordance with the increasingly irrational modes of thinking characteristic of late bourgeois society.

Holmes também assume características singulares, as quais fazem dele, de certo modo, um personagem de maneiras refinadas e mais “humanizado”, por conta de sua vida boêmia, seus vícios pelo tabaco, pela morfina e pela cocaína; enquanto Poirot apresenta uma personalidade mais sociável e age como um dândi, ostentando sua vaidade.

Apesar das distintas características que definem Holmes e Poirot (cada um a seu modo), como seguir o método indutivo (o da razão científica) ou o método intuitivo (característico da sociedade de tendência geralmente menos racional), a principal causa que levou essas histórias a despertar o interesse do público por crimes e mistérios foi o provável medo em relação a uma violência crescente e perceptível nas ruas e lares dos centros urbanos (“Os assassinatos da Rua Morgue” é um exemplo disso). Tal violência urbana passou a ser noticiada nos jornais populares do século XIX, crescendo ainda mais na virada para o século XX e encontrando seu ápice nos dias atuais (o efeito de tais narrativas será explorado com mais profundidade no capítulo 3).

Curiosamente, não é rara a importância do jornal na elucidação de crimes nas obras detetivescas. Dupin, por exemplo, não só tem conhecimento dos crimes ocorridos na Rua Morgue através do jornal, como também encontra a maior parte de suas evidências neste veículo e o usa para criar uma armadilha para o dono do orangotango; Poirot, por sua vez, em “The mystery of the Baghdad chest” (1939)¹⁸, busca indícios e contradições também na leitura da notícia veiculada nos jornais sobre o assassinato do Senhor Clayton, por seu suposto amigo, o major Rich, que havia sido acusado prematuramente pelo crime e ocultamento do corpo em uma arca. O uso do jornal como fonte de investigação é o indício não só do surgimento e importância dessa nova mídia (nova para a época), mas também de uma das características primordiais da literatura: a de, através da verossimilhança, ressignificar o mundo histórico.

Assim, por um lado, as histórias clássicas de detetive do fim do século XIX e começo do século XX concebem uma forma de evidenciar o crime e a violência como uma ameaça social, devido, especialmente, à crescente urbanização/industrialização, e, por outro lado, inauguram e reforçam a presença desse personagem ficcional, que deveria manter essa crescente ameaça sob controle: o papel do detetive como um protagonista confiável, a garantir a utópica ideia de paz e segurança social.

Sob tal perspectiva, é possível argumentar que esses detetives ficcionais estabeleçam uma das características mais fortes do gênero: manter a crença em uma espécie de

¹⁸ Referências futuras serão relativas à edição de 2008, consultada para o presente estudo, e com o título em português (O mistério da arca de Bagdá), conforme referência no final.

organização social asséptica, através do uso do intelecto, ou seja, da razão. Por outro lado, a ficcionalização do trabalho do detetive, e de seu desejo pela busca da verdade e do conhecimento, pode ser também uma forma de representação do desejo pelo poder, um tipo relativamente novo de poder, que passou a ser cada vez mais dominante nas sociedades burguesas: o poder do capitalismo. Em uma época marcada pelo uso da razão e pelo domínio das ciências, a detenção e o controle do conhecimento tornam-se, portanto, uma essencial fonte de poder.

Uma das evidências, na produção literária detetivesca, da manipulação e manutenção do conhecimento e sua relação com o domínio hegemônico se acha no período entreguerras (já nas décadas de 1920 e 1930), conhecido pelos estudiosos do gênero detetivesco como a Era de Ouro da investigação ficcional. Esta época é caracterizada por visões sociopolíticas de direita, defendidas por muitos daqueles que escreviam histórias ficcionais de detetive. Alguns aspectos marcantes e que poderiam gerar questionamentos acerca dos poderes vigentes desse período foram deixados fora da maioria das histórias clássicas de detetive, como o rápido crescimento das taxas de desemprego, a Greve Geral de 1926, a Grande Depressão da década de 30 (nos Estados Unidos) e o surgimento de ditadores europeus¹⁹.

Tal alienação política, contudo, encontrou resistência nos Estados Unidos através de uma versão do detetive ficcional que estava ganhando cada vez mais popularidade: o detetive que, por reagir violentamente às dificuldades de seu tempo, é conhecido como “durão” (o *hard boiled*). As narrativas *noir*, como são mais conhecidas, são histórias que estão muito diretamente relacionadas às ondas de violência decorrentes dos problemas socioeconômicos de seu tempo. Elas apresentam um detetive caracterizado por seu ponto de vista pragmático, realista e insensível, ao contrário de Holmes e de seus companheiros britânicos da Era de Ouro da ficção detetivesca.

Com esse novo tipo de investigador ficcional, surge também uma nova classificação dessa personagem, a qual vai acrescentar uma pitada a mais de humanização à personalidade do detetive ficcional. Partindo da fria, insensível e calculista visão de Dupin, passando pela postura elegante e sagaz de Holmes, até a delicadeza nos modos de Poirot, o detetive durão perde sua imunidade e postura polida, chegando a se confundir entre as fronteiras que separam a sociedade burguesa de seus guetos à margem dessa mesma sociedade.

¹⁹ As visões políticas de escritores da época não são tão relevantes para a presente investigação, mas em uma discussão mais aprofundada deste ponto, tais posicionamentos podem ser encontrados no estudo de Colin Watson, intitulado *Snobbery with violence* (1971).

Lee Horsley, em sua análise do *suspense noir* (com um foco no detetive durão), cita o escritor estadunidense Raymond Chandler²⁰ (conhecido por suas histórias envolvendo perigo, crime e investigação), afirmando que o desenvolvimento do medo em tais histórias está diretamente relacionado à condição moderna:

Seus personagens viveram em um mundo transformado num erro, um mundo no qual, muito antes da bomba atômica, a civilização criou máquinas para sua própria destruição e foi aprendendo a usá-las com o mesmo estúpido deleite de um gângster testando sua primeira metralhadora. A lei era algo a ser manipulado pelo lucro e pelo poder. As ruas eram escuras com alguma coisa a mais que a noite. (HORSLEY, 2001)²¹

Com base nesse comentário, percebo algumas evidências relativas a essa segunda fase da produção de histórias ficcionais de detetive. A primeira delas é o provável sentimento de desconfiança por parte da sociedade para com a polícia, caracterizada como uma instituição social obscura e corrupta, o que pode ser observado no comentário de Horsley, quando ela diz que “A lei era algo a ser manipulado pelo lucro e pelo poder”. Tal percepção sobre o sistema policial é contrastante com aquela da primeira fase das histórias detetivescas, na qual a polícia era motivo de piada para Dupin²², Holmes ou Poirot, por conta de seus métodos imutáveis de investigação: em vez de adaptar seus métodos ao crime, a polícia adaptava o crime aos seus métodos. Esse modelo leva a uma consequente falha no desenvolvimento da investigação e resulta em ineficiência para elucidar os mistérios.

Em “A carta roubada” (1999), de Edgar Allan Poe, Dupin descreve de forma irônica tais métodos, referindo-se ao momento que a polícia tentou resgatar, por meio do emprego de técnicas policiais sofisticadas, uma carta endereçada à rainha. Este documento foi inescrupulosamente roubado por um ministro astuto, que deixou outra carta, semelhante na forma, no lugar daquela roubada. Foi em sua própria casa que o ministro a escondeu, e por isso a busca nesse local:

A polícia de Paris [...] é excepcionalmente capaz à sua moda. São perseverantes, habilidosos, astuciosos e inteiramente versados nos principais conhecimentos que suas obrigações parecem exigir. Assim, quando G- nos detalhou sua maneira de vasculhar a residência no *Hotel D-*, senti inteira confiança em que sua investigação foi satisfatória – até onde chegaram os seus esforços. [...] As medidas adotadas foram não só as melhores do gênero, mas executadas com absoluta perfeição. [...] Seu defeito consistia em serem inaplicáveis a esse caso e a esse homem. Um

²⁰ As obras de Chandler são em sua maioria ambientadas em Los Angeles, Califórnia, nos anos 30 e 40 e retratam um obscuro mundo de violência, corrupção e paranoia. Ele ajudou a desenvolver o gênero em uma forma literária sofisticada, ao descentralizar o foco sobre um único evento.

²¹ Their characters lived in a world gone wrong, a world in which, long before the atom bomb, civilization had created the machinery for its own destruction and was learning to use it with all the moronic delight of a gangster trying out his first machine-gun. The law was something to be manipulated for profit and power. The streets were dark with something more than night.

²² Em “Os assassinatos da Rua Morgue”, por exemplo, Dupin chega a se referir ao inspetor como uma figura análoga a um bacalhau, “é só cabeça sem corpo” (1974, p. 126).

determinado conjunto de recursos altamente engenhosos é, para o Chefe, uma espécie de leito de Procusto, ao qual ele acomoda a força os seus desígnios. Porém ele erra perpetuamente ao ser profundo demais ou raso demais para o assunto em questão; e há muito menino de escola que raciocina melhor que ele. (POE, 1999, p. 24-25)²³

A “ingenuidade” da polícia, ridicularizada pelos detetives ficcionais da primeira fase, dará lugar à malícia dessa mesma polícia na segunda geração de detetives ficcionais.

A segunda evidência dessa nova geração de detetives ficcionais é a presença de referências ao paradigma histórico (no caso, a modernidade), que são representadas através de suas narrativas (o próprio detetive é o narrador de suas histórias), evidenciando o papel da literatura como sendo uma importante configuração do pensamento social mimeticamente encontrado na ficção. Como exemplo disso, percebe-se, nas obras *noir*, o caos e o medo descritos em tais histórias, por meio das quais o protagonista se vê na necessidade de mudar seus métodos investigativos para outros mais modernos e adaptados a uma nova configuração social. Outro exemplo é a metaforização do avanço das ciências, conforme figuram nas clássicas histórias, através dos métodos de Holmes e do método instintivo relacionado a Poirot (ainda na primeira fase), ou por meio de menção às máquinas criadas para a própria destruição, também observada na fala de Horsley, ao se referir a uma época “muito antes da bomba atômica”.

A terceira evidência destaca uma forma de representação mais caótica e até paranoica que caracteriza as obras dos escritores *noir* estadunidenses (analisarei o detetive *noir* com mais profundidade no capítulo 2), como é perceptível na frase “As ruas eram escuras com alguma coisa a mais que a noite”. Esse novo traço do detetive *noir* se coloca em oposição aos detetives da primeira fase desse gênero. Estes últimos assumiam uma postura alienadora, atribuída às histórias de detetive pelos escritores britânicos de ficção detetivesca (que eram mais fortes, em termos de desenvolvimento e produção literária).

Essas características da segunda fase do gênero foram responsáveis por mudanças na cultura da produção ficcional detetivesca, a qual passou por várias tentativas de ser moldada em regras sistemáticas e fixas, até mesmo anteriores à segunda fase desse gênero. Uma dessas

²³ The Parisian Police [...] are exceedingly able in their way. They are persevering, ingenious, cunning, and thoroughly versed in the knowledge which their duties seem chiefly to demand. Thus, when G – detailed to us his mode of searching the premises at the Hotel D -, I felt entire confident in his having made a satisfactory investigation – so far as his labors extended. [...] The measures adopted were not only the best of their kind, but carried out to absolute perfection. [...] their defect lay in their being inapplicable to the case, and to the man. A certain set of highly ingenious resources are, with the Prefect, a sort of Procrustean bed, to which he forcibly adapts his designs. But he perpetually errs by being too deep or too shallow, for the matter in hand; and many a schoolboy is a better reasoned than he.

tentativas foi a criação do *British Detection Club*, em 1930, cujos membros eram impelidos a seguir regras estritas de produção ficcional em suas composições de histórias de detetive.

Outro exemplo desse controle estrutural está na obra "Twenty rules for writing detective stories"²⁴, do escritor S.S. Van Dine,

A história de detetive é um tipo de jogo intelectual. É mais do que isso – ela é uma aventura. E para a escrita de histórias de detetive existem regras bem definidas – não escritas, talvez, mas, ainda assim, válidas; e cada invenção de mistério literário respeitável e de autorrespeito está de acordo com elas. Com isto, então, é um tipo de Credo, baseado parcialmente na prática dos grandes escritores de histórias de detetive, e parcialmente inspirado pela mais profunda e honesta consciência do autor. (1936)²⁵

Algumas das regras mencionadas na lista de Dine trazem uma visão particularmente interessante, como o fato de o detetive nunca poder ser o culpado, o que sugere uma supervalorização de seu poder de imunidade, uma vez que o detetive representa a integridade social dos valores morais (isso será questionado mais tarde, com o surgimento do antidetetive); o detetive não pode se valer de métodos obscuros, ou daqueles utilizados por praticantes de crimes, que podem enganar a comunidade leitora; o público leitor e o/a detetive devem ter as mesmas chances de encontrar os criminosos; e não deve haver intrigas amorosas nas histórias detetivescas. No entanto, alguns autores de histórias clássicas de detetive acabaram por quebrar parcialmente essas regras ou frustrar as tentativas ainda mais sistematizadas em se tratando da prescrição de critérios de escrita.

Tal subversão das regras criadas por Dine pode ser observada não só nas produções de escritores europeus, mas também nas produções estadunidenses. Entre os britânicos está o detetive Padre Brown, por exemplo, de G.K. Chesterton, solucionando seus casos de crime ou mistério através da intuição e de suas crenças místicas. No caso do “Mistério da arca de Bagdá” (2008), obra já mencionada da britânica Agatha Christie, é justamente uma intriga amorosa que resultará no assassinato do Senhor Clayton. Isso sem mencionar que, decidido a pôr fim na saga de seu mais brilhante personagem, Sir Conan Doyle coloca Sherlock Holmes diante de seu fim, matando-o (o que não deu muito certo, pois ele teve de ressuscitá-lo logo depois). Já na produção estadunidense, o investigador *noir* sofrerá a total perda da imunidade.

No tocante à investigação desse gênero por uma perspectiva mais analítica, além da rica contribuição do já citado Ernst Bloch, destaco mais dois estudiosos e suas observações

²⁴ Este trabalho foi publicado originalmente por SS Van Dine, pseudônimo de Willard Huntington Wright, na *American Magazine* em 1928.

²⁵ The detective story is a kind of intellectual game. It is more - it is a sporting event. And for the writing of detective stories there are very definite laws - unwritten, perhaps, but none the less binding; and every respectable and self-respecting concocter of literary mysteries lives up to them. Herewith, then, is a sort Credo, based partly on the practice of all the great writers of detective stories, and partly on the promptings of the honest author's inner conscience.

sobre o gênero detetivesco. São Tzvetan Todorov e John T. Irwin. O primeiro, em seu estudo *The typology of detective fiction - the poetics of prose* (1977), aborda, entre outras características, a imunidade gozada pelo protagonista detetive, o qual sempre chega à solução de um crime sem sofrer nenhum mal significativo; o segundo, em seu livro *The mystery to a solution – Poe, Borges, and the analytic detective story* (1996), enfatiza o aspecto filosófico e metafísico no gênero detetivesco, ao dar ênfase às relações subjetivas marcantes da personalidade dos detetives clássicos. Logo, as análises desses três estudiosos ajudam a definir muitas características encontradas no gênero, especialmente nas obras clássicas.

Algumas dessas convenções das histórias de detetive apontadas, especialmente a imunidade desse protagonista, serão subvertidas na ficção antidetetivesca ao longo da busca do protagonista pela verdade, levando-o ao descentramento identitário, ou até a sua morte. Isso quer dizer que o detetive fracassa no seu ato de desmascarar e investigar evidências para revelar a verdade, tendo ele de enfrentar um tipo simbólico de violência: aquela engendrada de forma subjetiva e de viés ontológico.

Nesse sentido, a representação da violência em narrativas antidetetivescas deixa de ser contextualizada apenas em um referencial exterior ao detetive (aquele engendrado em mudanças sociais e históricas), passando a se infiltrar também em seu *self*, violando de forma subjetiva seus conceitos e crenças sobre uma sociedade preestabelecida de acordo com os moldes cientificistas. De forma análoga, as narrativas da violência na contemporaneidade desestabilizam as bases identitária e psicológica do antidetetive, ao mesmo tempo que desconstroem as estruturas clássicas desse gênero. Desse modo, elas passam a agir de forma dialógica entre os conflitos ontológicos do protagonista (seu *self*) e aqueles de ordem epistemológica (o mundo que o rodeia). Um exemplo desse movimento relacional entre os conflitos no mundo exterior e no interior está na relação de Daniel Quinn (em *Cidade de vidro*) com sua moradia: sua casa, como um referente identitário geográfico, ou seja, no espaço urbano, é alugada para outra pessoa no mesmo momento em que ele perde por completo a noção de quem ele realmente é, após ter passado algumas semanas vivendo como indigente. A crueldade, nesse caso, reside na perda da última esperança nutrida por Quinn em recuperar sua real identidade: ao perder esse ponto de referência no espaço urbano e social, ele perde a si mesmo. Essa perda narcísica é conceituada por Ângela Dias (2008) como uma crueldade melancólica (ver capítulo 2).

Desse modo, é nas produções de histórias de antidetetive que a subversão das regras criadas por Dine e de toda tentativa de se fixar uma norma ao gênero encontrará seu ápice. Os autores Jorge Luis Borges e Paul Auster, na escrita de suas histórias de antidetetive, iniciam

os enredos seguindo à risca os mesmos modelos das histórias clássicas detetivescas, mas ao longo de suas narrativas eles são desconstruídos completamente, alterando suas estruturas fixas. Em contraste, em obras como as de Sir Conan Doyle, nas quais figura o detetive Sherlock Holmes, o padrão é praticamente o mesmo: um crime já ocorreu antes das primeiras frases do primeiro capítulo; sabemos disso através da visita de alguém que irá pedir ajuda ao detetive, ou contratá-lo para investigar o ocorrido. Este, por sua vez, analisa tudo *in loco* e em seu escritório, cria uma armadilha e desmascara o vilão ou a vilã. O suspense perpassa toda a investigação.

Em “A morte e a bússola”, Borges propõe justamente o contrário dessa previsibilidade estrutural, desconfigurando seu detetive (Erik Lönnrot) e a forma imutável como este via a lógica dos fatos (o que pode funcionar como uma analogia à forma fixa das narrativas clássicas). Por meio dessa alusão explícita a Edgar Allan Poe, o narrador nos informa que Lönnrot se comparava a Dupin no que se refere ao uso do cérebro. Tragicamente, será no decorrer da narrativa e exatamente por meio dessa crença em um mundo regido por uma lógica determinista e decifrável pelo uso do intelecto, que ocorrerá o processo de deterioração do protagonista. Aliás, Borges faz isso de forma mais cruel e incisiva do que Auster, porque ele não só leva Erik Lönnrot, mas também o seu público leitor, a acreditar que todo pensamento lógico/racional deste tenha, de fato, levado à elucidação do mistério. O narrador chega a descrever um certo orgulho arrogante de Lönnrot quando ele está no seu momento clássico de reflexão sobre a solução do mistério, já a tendo como certa, mais ou menos como acontece nas descrições, em retrospectiva, feitas por Dupin, Holmes ou Poirot antes de revelarem o criminoso.

Com efeito, momentos depois de fazer tais reflexões e confiante em sua lógica, Eric é levado a perceber seu erro, e que, na verdade, tinha sido induzido a cometê-lo. O protagonista percebe também que se encontra diante de seu próprio fim, como pode ser visto nos fragmentos abaixo:

Virtualmente, tinha decifrado o problema; as meras circunstâncias, a realidade (nomes, prisões, rostos, trâmites judiciais e carcerários), quase não o interessavam agora. Queria passear, queria descansar de três meses de investigação sedentária. Refletiu que a explicação dos crimes estava num triângulo anônimo e numa poeirenta palavra grega. O mistério quase lhe pareceu cristalino; sentiu vergonha de ter lhe dedicado cem dias. (BORGES, 2007, p. 129)

Mais adiante, surge o momento de revelação da falha do detetive, inicialmente na voz de seu antagonista, Scharlach, e, em seguida, do narrador anônimo:

Tudo isso premeditei, Erik Lönnrot, para atraí-lo a estas solidões de Triste-le-Roy. Lönnrot evitou os olhos de Scharlach. Olhou para as árvores e para o céu, subdivididos em losangos turvamente amarelos, verdes e vermelhos. Sentiu um

pouco de frio e uma tristeza impessoal, quase anônima. Já era noite; do poeirento jardim subiu um grito inútil de um pássaro. Lönnrot considerou pela última vez o problema das mortes simétricas e periódicas. [...] [Scharlach] Retrocedeu alguns passos. Depois, muito cuidadosamente, abriu fogo. (BORGES, 2007, p. 135)

Além da bela construção poética desse desfecho, é possível perceber que uma das principais regras de Dine, a de que o detetive sempre sai ileso de suas aventuras, é drasticamente violada ao constatarmos que a vítima real dessa narrativa é, de fato, o próprio detetive, ao qual é atribuída uma vingança árdua e longamente premeditada pelo seu maior oponente, o criminoso Scharlach. Este último consegue burlar, assim, a ideia de que é através do intelecto e da análise objetiva dos fatos (considerados previsíveis) que o detetive chega à elucidação de um mistério/crime. Tal estratégia narrativa também pode ser vista como um questionamento sobre os valores do pensamento iluminista, uma vez que ao desconstruir o detetive ficcional, cuja essência é a razão cientificista, ela também desconstrói os fundamentos de tal pensamento filosófico. A violência sofrida pelo protagonista não é menos subjetiva do que física: apesar de ter levado um tiro, a maior agressão que Lönnrot sofre é aquela que viola toda a sua crença sobre a verdade. Tudo em que ele mais acreditava é justamente o motivo de sua derrota. Nesse sentido, a violência psicológica é provavelmente sobreposta à física.

Já em *Cidade de vidro*, Auster faz alusão a algumas das regras apresentadas por Dine, ao se referir à tradição narrativa do gênero clássico (como uma forma metalinguística e autorreflexiva): “uma vez que tudo visto ou dito, mesmo a coisa mais simples, mais trivial, pode trazer a conexão para o desfecho da história, nada deve ser desprezado. Tudo se torna essência [...]” (AUSTER, 1985, p. 15)²⁶. Esta citação apresenta a forma como o protagonista, Daniel Quinn, organiza suas obras: sendo ele um escritor de histórias de detetive, é através da descrição de seus textos e da forma habilidosa como ele lida com eles que se destacam as estratégias autorreflexivas na obra de Auster.

Seu protagonista também menciona que gosta de ler obras desse gênero porque a estrutura imutável que o compõe lhe oferece, ao mesmo tempo, uma sensação de segurança e de que o mundo pode ser previsível/seguro: um lugar de que ele tanto necessita. Essa forma de ver a estrutura das histórias de detetive está em convergência com a afirmação de Todorov, segundo a qual a boa qualidade de uma história de detetive clássica está justamente na sua capacidade de manter as convenções tradicionais do gênero.

²⁶ Since everything seen or said, even the slightest, most trivial thing, can bear a connection to the outcome of the story, nothing must be overlooked. Everything becomes essence [...].

Em contraste, é ao longo da narrativa que a incerteza sobre o poder de controlar a rotina sob a forma de eventos previsíveis vai empresta-lhes uma qualidade metafísica, resultando em questionamentos em relação à narrativa, à interpretação, à subjetividade, aos aspectos ontológicos da realidade e às fronteiras do conhecimento. Esse é, precisamente, o papel da ficção antidetetivesca: levar seu público leitor a um mistério insolúvel, levantando suspeitas sobre a própria atividade de interpretação e sobre questões relativas ao conceito de identidade. O fragmento abaixo, retirado da obra “Murder in the dark” (1983, p. 30), de Margaret Atwood, ilustra bem esse ponto:

De qualquer forma, sou eu no escuro. Eu tenho um plano pra você, estou planejando meu crime sinistro, minhas mãos estão alcançando seu pescoço... Calço botas com solas muito macias, você pode ver o brilho cinematográfico da brasa do meu cigarro, estourando e diminuindo na neblina do cômodo, da rua, do cômodo, embora eu não fume. Apenas lembre-se disso, quando o grito finalmente cessar e você tiver acendido as luzes: pelas regras do jogo, eu devo sempre mentir. Agora: você acredita em mim?²⁷

O conto de Atwood é concluído com uma pergunta da narradora em vez de uma resposta, lançando dúvidas sobre a própria veracidade de suas palavras. Isso exemplifica de forma intrigante a característica mencionada acima sobre o antidetetive. De fato, esse fragmento também destaca a autorreferenciação característica da estrutura do gênero antidetetivesco (herdado de obras clássicas pós-Dupin, Holmes e Poirot), no sentido de que a narradora revela o processo pelo qual a narrativa é construída (sua própria forma), os passos que irá seguir em cada sequência e o que irá acontecer.

Outras características das clássicas histórias de detetive também são ora aludidas e ora violadas nessas obras antidetetivescas. Isso pode ser observado com base nos conceitos de Bloch (1998) sobre as estruturas do gênero detetivesco, segundo os quais há três elementos determinantes nessas narrativas clássicas: o suspense causado pelo mistério, associado à adivinhação (ou suposição); o ato de desmascarar e revelar as ações do criminoso, através da investigação, até a solução do crime; e, especialmente, a “presença” dos eventos não narrados, o *ante rem*, indicando que alguma coisa já aconteceu mesmo antes das primeiras palavras do primeiro capítulo. Tais eventos formam a base para toda a investigação,

[...] mas que ninguém sabe o que, aparentemente nem mesmo o narrador. Existe um ponto focal obscuro, já irreconhecível, a partir do qual e para o qual é mobilizado

²⁷ In any case, that’s me in the dark. I have designs on you, I’m plotting my sinister crime, my hands are reaching for your neck... I wear boots with very soft soles, you can see the cinematic glow of my cigarette, waxing and waning in the fog of the room, the street, the room, even though I don’t smoke. Just remember this, when the scream at last has ended and you’ve turned on the lights: by the rules of the game, I must always lie. Now: do you believe me?

todo o montante dos eventos que seguem – um crime, geralmente um assassinato, antecede o começo. (BLOCH, 1998, p. 213)²⁸

Essa última característica é precisamente a mais importante, porque configura a distinção entre o romance detetivesco e outras formas de narrativas de mistério, como as de terror. Como a comunidade leitora ainda não sabe o que ocorreu (o objeto obscuro da trama não foi apresentado), o ato da leitura irá exigir “um processo de reconstrução a partir da investigação e da busca por evidências” (BLOCH, 1998, p. 213)²⁹, sugerindo um desempenho similar ao do detetive. Assim, a narrativa detetivesca pode ser definida em duas partes: a do crime propriamente dito (já ocorrido antes de a narrativa começar) e a da investigação (iniciando-se com a atuação do detetive).

Exemplos da desconstrução desses elementos estruturais elencados por Bloch podem ser observados em *Cidade de vidro*, com o desconhecimento das intenções do Sr. Stillman (pai da suposta vítima) e de um esperado (e frustrado) assassinato. Já em “A morte e a bússola”, os assassinatos são atrelados a uma suposta seita religiosa, sendo essas, de fato, pistas falsas “plantadas” ao longo da narrativa e seguindo a teoria da Cabala. Esses desvios vão de encontro ao primeiro elemento apontado por Bloch, cuja característica consiste na criação de um suspense e sua confirmação. Nessas obras há a criação de um suspense, mas ele acaba divergindo para outra situação, o que frustra seu efeito ou o efeito esperado pela comunidade leitora.

O mesmo ocorre em relação ao segundo elemento, o qual se aplica ao ato de desmascarar e revelar as ações do criminoso, através da investigação, até a solução do crime. Em “A morte e a bússola”, o detetive consegue juntar as pistas de forma lógica e prever, de fato, qual seria o último crime, chegando a tempo ao local onde ele ocorreria. Ironicamente o que ele não conseguiu prever é que o crime se concretizaria contra si próprio, um mistério que ele só irá desvendar tarde demais. Já em *Cidade de vidro*, Quinn se convence de que o assassino irá encontrar sua vítima em sua própria casa e então decide ficar de vigília para evitar o crime, mas perde o contato tanto com o suposto assassino quanto com a vítima, não conseguindo solucionar o mistério. O terceiro elemento estrutural do gênero detetivesco, o acontecimento *ante rem*, é o único mantido por ambas as obras antidetetivescas do mesmo modo como é utilizado nas histórias clássicas, o que lhes atribui uma relação com a tradição detetivesca.

²⁸ [...] but no one knows what, apparently not even the narrator. A dim focal point exists, as yet unrecognized, hither and thither the entire truckload of ensuing events is mobilized – a crime, usually murder, precedes the beginning.

²⁹ A process of reconstruction from investigation and evidence.

No entanto, ao afirmar que nas obras de Borges e Auster alguns desses aspectos apontados por Bloch são drasticamente subvertidos, ou perdem o efeito, estou defendendo que as histórias sugerem que a busca pela verdade nunca chegará ao seu fim, mas que, no lugar disso, o detetive encontrará um descentramento do *self*, de si mesmo. Isso significa que, ao falhar em sua tarefa de descobrir e desmascarar o criminoso, o detetive também falha no processo de busca pela verdade. No conto de Borges, a deterioração do detetive é devido ao fato de ele conhecer demais a si próprio e confiar em demasia em seu método; a crença nesse conhecimento é o que fatalmente o trairá. Em *Cidade de vidro*, ao não obter êxito como detetive, Quinn também anula sua chance de achar um significado para seu mundo e para sua própria existência, já tão fragmentados.

Sorapure desenvolve uma análise sobre a obra de Auster que é muito adequada para esse contexto da minha discussão. Segundo ela, “a investigação detetivesca torna-se uma busca pela identidade, uma vez que o mistério de fora liberta o mistério de dentro do detetive” (1985, p. 77)³⁰. Desse modo, ao falharem em suas investigações, os detetives de Auster e de Borges também falham na constituição de suas identidades, desconfigurando-as, cada um ao seu modo. Se a busca da elucidação do caso, que analogamente pode ser lida como a busca de si próprio, tem um final trágico, isso significa que a tragicidade em ambas as histórias se deve à própria falha dos seus respectivos detetives em perceber que as bases de seus mundos (assim como os processos de formação identitária) não seguem padrões imutáveis, mas são instáveis e subjetivos. Tal constatação vai de encontro às obras clássicas, como “Os assassinatos da Rua Morgue”, na qual Dupin e seu amigo resolvem o caso sem nenhum dano físico ou psicológico, apesar de seu encontro com um suspeito ameaçador: o marinheiro; contradiz, também, as palavras de Todorov (1977), segundo as quais os detetives “são, por definição, imunizados: nada pode acontecer a eles” (p. 47)³¹.

Com efeito, nas obras de Borges e Auster, o que começa como uma história clássica de detetive vai gradualmente se tornando uma *narrativa de antidetetive*, já que a integridade dos protagonistas é quebrada e a verdade se perde no meio de incertezas. Assim, o antidetetive ou se encontrará desprovido de sua “imunidade”, tendo perdido o controle dos fatos, os quais agora estão fora de alcance, ou encontrará seu próprio fim, por acreditar em demasia na previsibilidade dos acontecimentos.

No entanto, essa perda do controle da verdade e de si mesmo não significa que o detetive ficcional é necessariamente destruído. Em *Cidade de vidro*, por exemplo, em vez de

³⁰ Detection becomes a quest for identity, as the mystery outside releases the mystery inside the detective.

³¹ Were by definition immunized: nothing could happen to them.

Quinn encontrar seu fim (como em Borges), ele é lançado para outro paradigma: as questões relacionadas à identidade assumem características ontológicas, próprias da pós-modernidade. Com isso, de acordo com seu contexto social, o detetive poderá encontrar uma realidade variável, que no caso de Quinn, partirá de sua identidade. No enredo de *Cidade de vidro*, o protagonista, primeiro, assume o pseudônimo William Wilson, através do qual ele incorpora a identidade de seu metaprotagonista e alterego, Max Work; em seguida ele assume a identidade do detetive metaficcional, Paul Auster, que é quando ele, enfim, começa a perder o referencial sobre sua própria identidade e se fragmenta por completo.

Essa sequência de identidades móveis pode ser lida *vis-à-vis* o conceito de sujeito pós-moderno, teorizado por Stuart Hall (2002): aquele que experimenta uma variedade de identidades de acordo com suas negociações sociais em um mundo imprevisível. Sob essa perspectiva, em uma narrativa antidetetivesca, o detetive torna-se uma espécie de marionete, sendo arrastado para o mundo “exterior” ao seu mundo/identidade perene pelas ações dos eventos que o cercam: ele tenta assumir o controle da situação quando decide aceitar um caso misterioso, mas no fim é elevado a um estado em que a falta desse controle é precisamente o que marca seu descentramento, levando-o à reflexão e à consciência de si (ou a sua perda).

A única esperança para esse detetive é perceber que seu mundo é guiado pela imprevisibilidade desses mesmos eventos; e isso é restaurar sua possibilidade de tornar-se o mesmo, porém renovado, como um novo ser cuja identidade muda e/ou se desenvolve de acordo com as suas negociações sociais. No caso de “A morte e a bússola”, essa percepção sobre a imprevisibilidade dos eventos, ou seja, sobre a mobilidade das verdades, poderia ter salvado o detetive protagonista. No lugar disso, no entanto, ele vai descobrir (já tarde demais e através de seu próprio ato de investigação) que conceitos engessados só servem para ser desconstruídos.

Em produções como essas, o termo “antidetetive” tem sido, a partir de William Spanos, refinado, analisado e estudado em seus modos de representação por pesquisadores como Dennis Porter (1981) e Stefano Tani (1984), que o ressignificaram para denotar um subgênero ficcional distinto: a “ficção antidetetivesca”. No entanto, para Patricia Merivale e Susan Sweeney (1999), este termo ainda “continua um tanto impreciso”, porque

essas histórias realmente subvertem as convenções tradicionais das histórias de detetive, mas não necessariamente como [...] uma negociação deliberada de todo gênero detetivesco. Em vez disso, essas histórias utilizam-se do processo detetivesco para suas próprias suposições sobre o gênero investigativo (p. 3)³².

³² These stories do subvert traditional detective-story conventions, but not necessarily as [...] a deliberate negation of the entire detective genre. Rather, these stories apply the detective process to that genre's own assumptions about detection.

Contudo, é justamente por essa perspectiva da desconstrução do detetive clássico, através da perda de poder, fragmentação e deterioração sofridas pelo protagonista desse gênero, que adoto o termo *ficção antidetetivesca*, porque o protagonista, por esse novo viés, acabará adquirindo uma personalidade e um perfil psicológico contrários aos do detetive ficcional clássico. É fato que histórias como “A morte e a bússola” e *Cidade de vidro* começam dentro das estruturas narrativas do gênero detetivesco clássico (como foi discutido), mas isso pode ser interpretado como uma maneira de se enfatizar o contraste entre as duas formas de narração, a clássica e a do antidetetive, sendo esta última justamente a representação da deterioração, fragmentação e perda de poder, citadas acima.

Outra razão para usar esse termo é porque o protagonista desse gênero neutraliza uma das funções mais importantes do detetive ficcional clássico: a busca pela verdade, na intenção de manter a assepsia social mediante o uso do intelecto; uma verdade sustentada por ordens sociais hegemônicas, as quais pressupõem o sujeito como um ser de identidade sólida e, portanto, perene, agindo em um mundo de estruturas imutáveis e previsíveis.

Não há, no entanto, um termo final estabelecido para definir esse gênero: as tentativas de classificação formam, de acordo com Merivale e Sweeney, uma longa lista de termos que apresentam, de um jeito ou de outro, alguma inconsistência³³. Assim sendo, o termo “antidetetive” será mantido aqui para designar o gênero narrativo sob enfoque, com base no argumento mencionado acima, de acordo com o qual o prefixo “anti” sugere uma contradição e também uma visão desconstrutivista das estruturas clássicas desse gênero.

De acordo com Patricia Merivale e Susan Sweeney, uma ficção metafísica de detetive “é um texto que parodia ou subverte as convenções tradicionais de histórias de detetive [...], com a intenção, ou, pelo menos, o efeito de levantar questionamentos sobre os mistérios do ser e do conhecimento, os quais transcendem a mera mecanização da narrativa de mistério” (1999, p. 2).

³³ Um exemplo disso é a sugestão de Patrick Brantlinger (1987) em chamá-lo de “mistérios desconstrutivos”, que tem sua definição aplicável apenas a uma estreita categoria de textos que “desconstroem” o gênero da narrativa de crime e investigação de forma paródica. Desse modo, a frase “mistérios desconstrutivos” parece enfatizar excessivamente a função mais imediata do gênero, a de “desconstrução”, ofuscando o caráter ontológico dessas narrativas. William J. Scheick (1990), por sua vez, cria o termo “romance ético” para designar a narrativa que examina questões epistemológicas do texto que, no entanto, ainda mantém suas relações com as histórias clássicas, o que resultou na ineficiência de sua tentativa. Kevin Dettmar (Merivale e Sweeney, 1999) refere-se a esses textos como “mistérios pós-modernos”, mas essa definição também é inconsistente, uma vez que o conceito de “pós-moderno” já é polêmico em si. Outro esforço para classificar esses textos vem de Michel Sirvent (Merivale e Sweeney, 1999), com o termo “romance pós-*nouveau*”, que se refere aos romances escritos apenas nos últimos vinte anos, e também usado para obras francesas.

Outras tentativas de classificar tais obras vem de Joel Black (Merivale e Sweeney, 1999), que sugere uma variante mais precisa para o termo “anti-detetive”: “um modo hermenêutico que, contudo, revele características anti- ou pós-hermenêuticas” (p. 79). Já o termo “ficção detetivesca analítica”, proposto por John T. Irwin (1994), também é vago porque ele não faz distinção entre as primeiras histórias de detetive de Poe e os contos de Borges. Finalmente, a contribuição de Elana Gomel (1995), uma das últimas tentativas de classificação desses textos, com o seu “histórias ontológicas de detetive”, mas que não parece adequado para as obras, já que tal designação pode ser muito estreita para incluir os contos que explicitamente focam a epistemologia.

1.2 O narrador: um informante no jogo duplo

A discussão sobre o papel do narrador de histórias de crime e investigação também ganha relevância nessa investigação, uma vez que seu poder de guiar os leitores por um caminho seguro rumo à elucidação do mistério vai se diluindo à medida que, na contemporaneidade, esse gênero vai adquirindo características novas: o narrador é, de fato, confiável e realmente detém o rumo da história? Tal posição de poder garante o controle sobre o enredo? Quem é, precisamente, a figura do narrador?

No caso de *Cidade de vidro*, o narrador/protagonista assume diferentes camadas identitárias (a imagem das bonecas russas sugere uma metáfora precisa para o caso da identidade na obra de Auster) e torna-se indistinto na história. Tal estratégia pode ser vista analogamente como a própria diluição do poder do detetive clássico, uma vez que ao perder-se em um labirinto identitário, o protagonista também acaba por perder o norte de sua busca. Como resultado, o poder tradicionalmente cedido ao narrador de saber o que vai acontecer além dos eventos e revelar o caso/crime entra em colapso.

Alguns teóricos, como Roland Barthes (de um modo geral) e Madeleine Sorapure (mais voltada ao gênero aqui em discussão), estendem a diluição do poder na narrativa para o próprio autor das obras, o que o primeiro chama de “a morte do autor” (BARTHES, 2004). Segundo sua teoria, o autor não é o único criador da sua própria obra, mas, na verdade, esta é formada por ecos de outros textos. O autor é aquele que orquestrará a combinação de suas leituras anteriores para engendrar outra obra de acordo com sua percepção do mundo físico e do mundo sensível.

Desse modo, o verdadeiro poder de decodificar o texto será do público leitor, que, para Barthes, é aquele que dá sentido à obra, como se ele fosse o espectador diante de uma peça de teatro na qual seus personagens têm apenas uma visão parcial da *performance*, enquanto os espectadores são capazes de juntar todas as cenas: “O leitor é o espaço no qual todas as citações que compõem o texto são inscritas sem que qualquer uma delas se perca; uma unidade de texto se encontra não na sua origem, mas no seu destino” (BARTHES, 2004, p. 64). Logo, mesmo sendo o autor aquele que criou uma obra literária, pensando e construindo seu enredo, ao ser ela publicada, seu criador perde completamente o poder sobre sua criatura. O público leitor passa a ser, então, a peça importante na composição do sentido de, nesse caso, uma ficção detetivesca contemporânea.

Em relação às histórias clássicas de detetive, pode-se observar, quase sempre, um jogo entre o público leitor e o investigador, na busca pela solução do mistério. Geralmente nesse

jogo o detetive representa o próprio autor, pois é ele quem vai levar a comunidade leitora à solução do crime (nas histórias de Edgar Allan Poe, o autor até mesmo brinca com seu público leitor ao colocar pistas linguísticas que só são reveladas pelo detetive). Com efeito, e retomando a discussão sobre a morte do autor, ao retirar o poder e a certeza do detetive de chegar ao fim da narrativa com uma resposta elucidativa, o poder do autor também poderá ser, por analogia, questionado. Isso significa que *Cidade de vidro*, por exemplo, “frustra insistentemente os esforços de seu autor/personagem, o detetive, para alcançar uma perspectiva do autor sobre os eventos nos quais eles estão comprometidos” (SORAPURE, 1995, p. 85)³⁴. A autoridade/função do autor é neutralizada e o intelecto do detetive é transformado em um labirinto de significados escorregadios. Isso se opõe às histórias clássicas de detetive, nas quais a função do narrador memorialista é a de assegurar um caminho através do texto em que ambos, o detetive ficcional e a comunidade leitora, possam se mover.

Tal mudança de perspectiva sobre a autoridade do autor pode ser interpretada como uma forma de crítica sobre os poderes hegemônicos, mediante a exposição da fragilidade narrativa em obras literárias na contemporaneidade. Nesse sentido, é possível que *Cidade de vidro*, por meio da paródia e da ironia, desperte em seu público leitor uma reflexão sobre as relações sociais de poder e autoridade acerca do conhecimento, por meio da desconstrução dessa personagem clássica, que, como foi visto, representa a manutenção dos interesses das próprias classes dominantes.

Essa estratégia de Auster pode também ser vista como o questionamento da função individualista do autor, que, analogamente ao seu detetive contemporâneo, é constituído de referências textuais e identitárias múltiplas e fragmentadas. A suspeita de que o autor é inicialmente visto como individualista tem como base as afirmações de Barthes (1968), quando ele postula que as preocupações filosóficas levantadas desde a Idade Média (tais como o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal na Restauração) valorizam o individualismo, que, incorporando a influência das ideologias capitalistas, atribuem uma grande importância à “pessoa” do autor como um indivíduo autocentrado: aquele cujas obras são compostas com base na forma como este percebe a vida e suas impressões sobre o mundo, que poderia explicar diretamente a origem e o significado de seu trabalho.

³⁴ Insistently frustrates the efforts of its author-character, the detective, to achieve an author’s perspective on the events in which they are engaged.

Com efeito, chego à percepção que ao questionar tal posição histórica do autor, por meio da deterioração da figura do detetive, Auster (enquanto autor) pode estar criticando a sua própria função, ao lançar mão de uma visão crítico-reflexiva de cunho ontológico.

Outra forma de perceber tal crítica à função autoritária do protagonista investigador também no gênero clássico é a consequente tomada do poder da sequência narrativa pela comunidade leitora: uma vez que as histórias clássicas trazem, num sentido geral, a mesma estrutura, alguns leitores desse gênero desconstruem a própria linearidade do enredo. Desse modo, segundo Bloch, tais leitores começam a sua incursão nas histórias pelo final, para que assim, já sabendo quem é o vilão, eles possam concentrar suas experiências narrativas no deleite da observação das sutilezas dos eventos. Um ato falho de algum suspeito, por exemplo, pode ser mais bem percebido nessa forma de leitura retrospectiva através do diálogo do antagonista com o detetive ou nos mecanismos da investigação que se desenvolvem ao longo da narrativa. Madeleine Sorapure afirma que:

Sem dúvidas, a satisfação na leitura de histórias tradicionais de detetive [...] deriva da certeza implícita de que o detetive e os leitores acabarão ascendendo à posição do autor [...]. A ficção antidetetivesca, no entanto, nega essa satisfação e, em vez disso, expõe a perseguição frustrada do detetive ao conhecimento aural. (1995, p.72)³⁵

No caso da obra de Borges, ao levar a crer que a deterioração de seu antidetetive não acontece por meio da fragmentação identitária, mas pelo excesso de confiança em seu método, ele desconstrói de forma extrema a noção de mundo como algo imutável e povoado por ações previsíveis, tendo o domínio do conhecimento como base e segurança. Ao contrário de Dupin, o detetive Lönnrot é subjugado ao achar que conhece bem o seu rival e seus métodos criminosos. Ironicamente, é o seu antagonista (Scharlach) que detém o conhecimento o tempo todo, sabendo, por exemplo, que o detetive segue um pensamento analítico linear e previsível.

Scharlach, então, dissimula pistas ao longo de toda a história, desviando tanto a atenção do detetive quanto a dos leitores, já que estes últimos acreditam na segurança que a narrativa oferece, assim como no investigador e no narrador. Logo, como o detetive confia em seu pensamento analítico para lidar com os enigmas, os leitores também o seguirão nessa crença. Daí a perda do poder aural estar ligada à crítica à retenção do conhecimento e à incapacidade do detetive de ascender ao poder do autor, sendo, em lugar disso, guiado por um narrador não confiável, através de um caminho incerto.

³⁵ No doubt, the satisfaction of reading traditional detective fiction [. . .] derives from the implicit assurance that detective and reader will eventually ascend to the position of the author [. . .]. Anti-detective fiction, however, denies this satisfaction and instead portrays the detective's frustrated pursuit of authorial knowledge.

Em ambas as obras antidetetivescas analisadas até agora, a transferência do poder para os leitores é devida à clara confissão do narrador da incapacidade do antidetetive em levar sua busca adiante: “não podemos dizer com certeza o que aconteceu ao Quinn durante esse período, pois é nesse ponto da história que ele começou a perder suas certezas” (AUSTER, 1985, p. 173)³⁶; ou quando, em “A morte e a bússola”, Scharlach, contando como preparou sua armadilha, se refere ao detetive como um sujeito em desconstrução e em rumo ao seu fim trágico: “[...] Procuo algo mais efêmero e perecível, procuro Erik Lönnrot” (BORGES, p. 132).

No conto de Borges, o detetive não só é despojado de seu poder por via da falha de seus próprios métodos, mas também seu papel de narrar como o caso/mistério chegou à sua conclusão é retirado dele. Em vez disso, o público leitor irá encontrar, ao fim da história, uma completa inversão de papéis, ao perceber que é Scharlach que começa a contar, ele mesmo (e não o detetive clássico), como preparou as pistas para chegar ao detetive. Nesse caso, o investigador ficcional é privado de seu poder de revelar as etapas analíticas que cumpriu até chegar à solução do mistério. Curiosamente, esse conto de Borges acaba revelando o avesso do método detetivesco.

Logo, a falha de ambos os detetives ficcionais analisados chama a atenção para o fato de que todos os eventos são narrados sobre bases instáveis. Contudo, a comunidade leitora só perceberá tal embuste ao chegar ao fim da história, sem encontrar caso algum solucionado, tendo de voltar na leitura, na tentativa de perceber alguma pista que revele o que de fato ocorreu na trama. Em *Cidade de vidro* isso ocorre quando o narrador admite que “mais tarde, ele [Quinn] concluiria que nada era real, exceto a chance” (AUSTER, 1985, p. 7)³⁷.

No romance de Auster, o caso autoral é ainda mais complexo, uma vez que (como já foi mencionado anteriormente) a narrativa é desenvolvida por vozes diferentes: a de Quinn (o próprio protagonista) por meio de suas memórias em um diário; a de Auster (como o escritor “histórico”); a de *Auster*³⁸ (o autor ficcionalizado); e até por um narrador desconhecido (no início, a história é apresentada ao público leitor através de um narrador que não se identifica) cuja autoria é revelada ao fim da narrativa.

Esse aspecto não é perceptível apenas com a leitura de *Cidade de vidro*, mas da trilogia da qual esta obra faz parte, porque a voz do autor “histórico” aparece gradualmente ao longo de sua obra (de forma sutil, a princípio), revelando a si mesmo por completo ao fim do

³⁶ We cannot say for certain what happened to Quinn during this period, for it is at this point in the story that he began to lose his grip.

³⁷ Much later, he would conclude that nothing was real except chance.

³⁸ Coloquei este em itálico para distinguir o autor da obra de seu personagem ficcionalizado.

último livro, *The locked room* (1985). Neste último, Paul Auster explica a razão de ter composto a trilogia como uma luta que tinha sido enfrentada por ele, enfatizando essa luta como sua principal tarefa.

De fato, toda informação dada à comunidade leitora é baseada nos eventos relatados em forma de diário; todos os fatos são escritos por Quinn em um caderno vermelho que ele mantinha durante a sua investigação sobre o Sr. Stillman. Isso significa que desde o começo as referências fatuais são imprecisas, incompletas ou fragmentadas. Trata-se de uma narrativa memorialista, que remete aos clássicos Dupin, Sherlock Holmes e Poirot, os quais também são histórias contadas com base nas lembranças de seus amigos ajudantes: Watson, para o segundo, e o major Hastings, para o terceiro.

Em *Cidade de vidro*, Quinn tem como base para sua estabilidade psicológica as informações extraídas de seu mundo previsível, sendo a estrutura fixa deste diretamente relacionada à sua concepção de identidade como algo imutável. A deterioração dessa estabilidade se dá através da percepção de que toda informação que havia coletado em suas investigações não era nada mais do que fragmentos, os quais compõem um mundo de possibilidades, trazendo à luz uma realidade instável. Como consequência, uma nova concepção de si mesmo é criada em substituição ao seu estado anterior.

Nesse sentido, é possível inferir que as vozes criadas pelo autor, para *Cidade de vidro*, representam *personas* por meio das quais a ideia de uma identidade sólida e única é desconstruída, levando à concepção de sujeito pós-moderno, cuja identidade é um construto social em processo. Como Santos e Oliveira afirmam em *Sujeito, tempo e espaço ficcionais* (2001, p. 26), “a criação das *personas* constitui o drama – ou a comédia – de uma dispersão, de um perder-se em fragmentos que não remetem à ideia de plenitude. Através das máscaras é possível tencionar o Um, o Todo”. Dessa forma, Auster consegue criar uma tríade identitária no seu romance, com base no uso de diferentes níveis de “realidade”, apresentando a narração através da voz de personagens diferentes. Com isso, destaca-se uma das grandes características do gênero antidetetivesco: questionar o sujeito e seu próprio tempo de forma paródica.

Desse modo, com base no papel contraditório e subvertido do detetive, e nas dificuldades engendradas pelos seus autores, é possível conceituar o antidetetive como aquele que levanta questionamentos sobre assuntos relativos à existência e sobre um mundo que havia sido, outrora, considerado imutável. Logo, em vez de partir para a busca de uma verdade, para proteger e manter a ordem e a moral de um poder hegemônico, o antidetetive passa a mover-se em meio a um pântano de significados instáveis, no qual o intelecto torna-se

sua própria armadilha. Através do romance e do conto antidetetivescos de Auster e Borges, respectivamente, a busca do detetive assume uma perspectiva epistemológica, ao criticar os poderes hegemônicos, representados pelo domínio do conhecimento, mas também assume, principalmente, uma busca ontológica, já que o descobrir-se enquanto ser simbólico é essencial para a existência do protagonista.

No movimento de mudança de um detetive onipotente, para o investigador desprovido de poder, surge o questionamento sobre a existência de uma verdade sólida e inquestionável. Quinn e Lönnrot percebem que tal conceito de verdade só era possível em seus estágios iniciais, ou seja, no mundo metaficcional criado por Quinn, e na crença em um método hipotético, criada por Lönnrot. Tais crenças, no entanto, não cabiam mais em suas “realidades” ficcionais, cuja mudança se dá por meio da crueldade e do caos que engendram sua nova condição existencial.

Em contraste, nas obras “A morte e a bússola” e *Cidade de vidro*, os detetives são levados a outro paradigma: a percepção de uma “realidade” até então preestabelecida e imutável, predominante nas doutrinas de uma sociedade hegemônica burguesa, já não se sustenta mais diante da visão contemporânea de um mundo que oferece uma variedade de significados que farão sentido de acordo com realidades distintas. Histórias de antidetetive (como ficções pós-modernas), assim, se opõem à satisfação dos leitores em alcançar, através do detetive clássico, uma conclusão engenhosa e astuta ao final da narrativa. Como afirma Denis Porter, “[...] a tendência de muitas ficções modernistas³⁹ no século XX tem sido a de estimular a fim de não satisfazer” (1981, p. 245-246)⁴⁰.

Quanto à estética da violência, o detetive clássico já se insere na narrativa da violência contrapondo-se às formas como os julgamentos ocorriam até meados do século XVIII: através das torturas, e também em resposta à crescente onda de crimes que passam a ameaçar os recém-formados centros urbanos. No entanto, para o antidetetive a violência se aproximará de forma mais ontológica por meio de questionamentos que desestabilizam suas crenças e certezas, e de forma mais simbólica.

Nesse sentido, o mistério antidetetivesco segue um caminho de resposta obscura, no qual não há verdade alguma para ser desmascarada e revelada pelo intelecto; não há solução final alguma a ser dada como resposta para os fatos não narrados e que ocorreram antes

³⁹ O termo “modernista” é mantido aqui em respeito ao local teórico do autor, do qual ele constrói sua fala. No entanto, nesse estudo, o termo “ficção pós-modernista” é o preferido, entendendo-se pós-modernismo como sendo um desdobramento do modernismo.

⁴⁰ “[...] the tendency of much modernist fiction in the twentieth century has been to stimulate in order not to satisfy.

mesmo de a história começar; restam-nos apenas as incertezas características das expectativas contemporâneas e a crueldade de não mais contar com a esperança de viver em um mundo seguro e distante do contágio do crime.

2 - Crime à moda da casa

No capítulo anterior apresentei as origens das histórias de detetive na Inglaterra e nos Estados Unidos, com um levantamento panorâmico dos indícios sobre a produção detetivesca em suas primeiras configurações e seus desdobramentos até as produções contemporâneas. Seguindo o mesmo formato de análise das obras ficcionais clássicas de detetive e de histórias de antidetetive, com base nessas investigações do capítulo 1, inicio este capítulo abordando o desenvolvimento da ficção detetivesca no Brasil, comentando obras de autores brasileiros que de alguma forma seguiram e/ou seguem as convenções clássicas desse gênero, para depois analisar e argumentar sobre as produções que apresentam indícios de histórias de antidetetive: quais são seus traços e como elas compõem uma produção de ficção antidetetivesca brasileira.

Este capítulo não objetiva fazer um levantamento panorâmico das produções detetivescas no Brasil, pois isso já foi muito bem realizado por Sandra Reimão (2005). Em vez disso, irei focar meu estudo sobre o gênero detetivesco brasileiro, como um meio de estabelecer as bases sobre as quais construirei as análises sobre o antidetetive ficcional brasileiro. Para chegar a este tipo de detetive precisarei iniciar minha incursão com investigações sobre os protagonistas de obras que antecederam as produções antidetetivescas no Brasil: o detetive ficcional clássico, o detetive *noir* e o detetive ficcional de polícia. Para tanto, retomarei algumas afirmações e conceitos já mencionados no capítulo anterior, usando como referência os estudos de Sandra Reimão, a fim de reforçar meus argumentos e estabelecer as comparações e os devidos contrastes.

A importância desse levantamento preliminar das origens na produção literária brasileira, partindo do gênero detetivesco clássico, tem como justificativa o argumento de que ela é mais do que uma mera reprodução dos clássicos que seguem as produções ficcionais europeias e estadunidenses. No Brasil as histórias de crime e investigação ganham sua identidade própria ao acrescentarem uma boa pitada de ironia, paródia e crítica social à fórmula original das primeiras histórias de detetive. Logo, parto do princípio de que a ficção detetivesca que ganhou força na Europa (apesar de ter ganhado notoriedade por meio das obras de Poe, produzidas na Filadélfia, EUA) adotou, pelo menos, dois caminhos ao cruzar de volta o Atlântico: o caminho da paródia irônica como crítica social, ao ser trabalhada por mãos brasileiras; e o caminho (de retorno) estadunidense, que deu uma nova personalidade ao detetive ficcional, além de também engendrar, de certa forma, críticas sociais (como vemos

em Chandler), tornando a personagem do investigador mais vulnerável às agressões físicas e às influências da marginalidade, passando a ser conhecido como o detetive *noir*.

Após seguir as pistas históricas e analíticas do gênero detetivesco, direciono minhas reflexões ao ponto central deste capítulo: analisar como o antidetetive brasileiro pode oferecer novas perspectivas de composição estrutural ao gênero (assim como o de Auster e o de Borges), contribuindo para seu desdobramento em uma produção literária detetivesca brasileira em convergência com os paradigmas da contemporaneidade.

Contudo, para melhor situar as contribuições de autores brasileiros de narrativas de crime e investigação, classifico esse gênero em três categorias gerais: histórias de detetive, histórias policiais e histórias de enigma, observando que todas elas encontram na narrativa de crimes e na investigação destes um ponto em comum. Um dos diferenciais percebidos em cada uma dessas categorias é a forma como a violência é representada: ao longo das produções detetivescas o protagonista detetive vai sendo contaminado pelo crime e pela violência. Em alguns casos é no contexto social e histórico que a violência se origina e se desenvolve por meio de uma urbanização crescente, a qual leva a uma onda de crimes também crescente, representados de forma marcante nas obras *noir*; em outros casos, a violência é pormenorizada em detalhes através dos crimes e atos de crueldade da personagem do vilão, como no caso da obra de Jô Soares, *O Xangô de Baker Street* (1995); ou ainda, de forma mais subjetiva, por meio de conflitos psicológicos, como a personagem perversa na obra de André Sant'Anna, “A lei” (2007).

Após a definição de cada categoria de investigadores ficcionais, desenvolvo a análise das principais características desse gênero no Brasil, detendo-me um pouco mais em sua primeira obra referencial, *O mysterio* (2005), como parte dessa vasta produção de histórias de detetive, para então chegar à discussão sobre o antidetetive, analisando as obras de Soares e de Sant'Anna mencionadas acima.

2.1 Os diferentes ângulos investigativos

Histórias que envolvem a investigação de um crime (geralmente um enigma) normalmente são chamadas de “histórias de detetive”, “romance policial”, “histórias policiais” ou “histórias de enigma”, sem que haja uma diferenciação precisa entre os termos utilizados, nem sobre os diferentes ângulos por que um crime pode ser percebido, de acordo com quem o investiga: um policial ou um detetive particular, ou nenhum dos dois. Algumas sutilezas formais tornam-se perceptíveis nas fronteiras entre essas diversas perspectivas investigativas e também proporcionam olhares diferentes em relação à representação da

violência, como a utilização de métodos violentos em interrogatórios ou para obter alguma informação.

Nesse sentido, o uso mais comum do termo “romance policial” parece, em muitos casos, generalizante e até contraditório: nas narrativas das histórias de detetive clássicas a participação do inspetor de polícia se opõe à do investigador particular. Para efeito de organização da função do detetive em relação à sua aparição nas produções brasileiras, proponho, primeiramente, uma distinção em relação a esta nomenclatura.

Diferentemente das histórias policiais ou romances policiais, as histórias de detetive trazem uma particularidade em relação ao seu protagonista: a liberdade de ação. Assim como Dupin, Holmes ou Poirot (para citar os clássicos), ou Spade e Marlowe, protagonistas de Hammett e de Chandler, respectivamente (para citar os durões), esses investigadores particulares são comumente chamados pelos inspetores de polícia, nas narrativas ficcionais, de “investigadores amadores”. Esse título pejorativo se dá porque os detetives particulares não fazem parte de uma instituição de polícia reconhecida pela sociedade, a qual é responsável por zelar pela segurança e pela ordem pública, ou porque, no caso dos detetives clássicos, atuam na investigação como uma espécie de *hobby* ou “exercício das pequenas células cinzentas” (para citar a máxima de Poirot); em outras palavras, são detetives que não fazem disso sua principal fonte de renda (com exceção dos detetives durões estadunidenses, que ganham a vida com a investigação).

Por estar fora das preocupações financeiras de seus protagonistas, a investigação do detetive particular clássico dispõe do seu privilégio de escolher a qual caso deve ser dado mais atenção. No romance *O assassinato no expresso do Oriente* (2009), de Agatha Christie, Poirot chega a recusar o pedido de ajuda de um magnata estadunidense só porque achou o caso proposto por ele pouco interessante. Já em “Os assassinatos da Rua Morgue” (1974), a função investigativa desse crime pode ser comparada com um jogo de raciocínio e entretenimento para o detetive, o que é evidenciado quando Dupin faz uso até de expressões esportivas ao narrar os passos de sua investigação sobre o mistério do quarto trancado e o mistério dos assassinatos das duas mulheres, caracterizando uma abordagem mais “lúdica” em relação ao ato de investigar um enigma aparentemente insolúvel: “Para usar uma frase esportiva, [minhas deduções] não estiveram nem uma vez ‘em falta’” (POE, 1974, p. 150). ”

Nas produções literárias brasileiras, há também o exemplo de dois advogados que estão no quadro de detetives particulares na árvore genealógica dos investigadores de enigmas: o protagonista V., de Medeiros e Albuquerque, e o Mandrake, protagonista das obras de Rubem Fonseca (apenas para citar os mais conhecidos). Nesses casos, o termo

pejorativo “detetive amador” ganha mais sentido, principalmente se levarmos em conta que a experiência de V. como detetive é vicária, tendo sido adquirida com as leituras das obras de Doyle.

A principal distinção entre os detetives particulares e os detetives de polícia (ou inspetores de polícia) ficcionais é que os primeiros, por não fazerem parte de uma instituição rígida, representante das virtudes e dos conceitos de moral de uma sociedade respeitável, podem transitar mais livremente entre as diversas camadas e fronteiras sociais, e até consumir drogas (como a personagem de Sherlock Holmes, ou o protagonista brasileiro Hilário Pasúbio, personagem de José Clemente em *O caso do martelo*).

Além disso, pelo fato de os detetives particulares ficcionais não terem a obrigação disciplinar de seguir fielmente os mesmos métodos investigativos, como exigência normativa de uma academia de polícia, esses investigadores são apresentados como olhos privados que possuem uma mente mais aberta para perceber as subjetividades, o inusitado ou algum indício fora do padrão. Nos casos investigados por Dupin, como em “A carta roubada” (1999), ou em alguma das aventuras de Sherlock Holmes, os antagonistas possuem mentes tão brilhantes quanto as dos detetives particulares, o que lhes permite articular seus planos obscuros de forma mais complexa e desafiadora em comparação aos criminosos comuns. Desse modo, para serem descobertos eles exigirão um método investigativo também complexo e desafiador, não podendo ser capturados mediante os métodos rígidos e imutáveis da polícia, que, aliás, são do conhecimento dos vilões. Por isso a constante chacota, por parte dos protagonistas de histórias de detetive clássicas, em relação aos inspetores de polícia, que parecem atrapalhados e estar sempre um passo atrás.

Daí por que Medeiros e Albuquerque, autor também do primeiro livro de contos detetivescos da literatura brasileira, *Se eu fosse Sherlock Holmes*, escrito em 1922, constrói uma narrativa detetivesca que pode ser interpretada como uma crítica, através de V., seu protagonista, sobre a precariedade do sistema policial brasileiro. Tal postura é percebida, principalmente, pelo uso da ironia, tendo como alvo o aparato investigativo e a precária profissionalização dos policiais brasileiros do início do século XX, como pode ser observado no fragmento abaixo, quando V. adverte seu amigo delegado sobre a necessidade de manter a cena do crime intacta, em *Se eu fosse Sherlock Holmes*:

[...] Por outro lado, levei-o a chamar a atenção do seu pessoal para que, tendo notícia de qualquer roubo, ou assassinato, não invadisse nem deixasse ninguém invadir o lugar do crime.

- A polícia científica – disse ele gracejando. (MEDEIROS E ALBUQUERQUE, 2005, p. 89)

E mais adiante, quando um crime finalmente acontece:

[...] Saltei ao telefone, toquei para Alves Calado, que se achava de serviço nessa noite, e preveni-o do que havia, recomendando-lhe que trouxesse alguém, perito em datiloscopia.

Ele respondeu de lá com a sua troça habitual:

– Vais afinal entrar em cena com tua alta polícia científica?

Objetivou-me, porém, que a essa hora não podia achar nenhum perito.

(MEDEIROS E ALBUQUERQUE, 2005, p. 91)

Em clara referência metaficcional, V. é representado como um advogado aficionado pelas histórias de *Sir Arthur Conan Doyle* e entusiasta defensor dos métodos científicos empregados por ele em suas investigações. Ao querer utilizar o mesmo método de Sherlock Holmes em crimes cometidos em sua cidade, V. é logo ridicularizado por seu colega de quarto e também delegado, Dr. Alves Calado. A personagem deste último, com sua postura tradicional e personalidade obtusa, pode ser entendida como a representação literária de um sistema policial que ainda possui métodos amadores de investigação (inclusive abusando da violência), no sentido contrário ao pensamento positivista e humanista que inspirou o surgimento do detetive histórico e do ficcional.

No entanto, com a modernização das armas de fogo e a crescente onda de crimes nos centros urbanos nas décadas iniciais do século vinte, a postura polida e as investigações “de gabinete” tiveram de se adaptar às novas mudanças que irão produzir um novo tipo de detetive: o investigador *noir*.

A discussão sobre esse outro tipo de investigador ficcional leva inicialmente a uma análise sobre as relações entre o que chamamos de “real” e o que conhecemos como ficcional, devido à forte ligação entre o detetive *noir* e seu contexto histórico no que tange às narrativas literárias. Assim, explorar tal questão em uma produção textual é como desenvolver, no próprio ato da escrita, uma reflexão metanarrativa: permitir o surgimento, sobre a superfície da página, de toda relação dialógica (e às vezes ambígua) entre o que acreditamos ser o real e o que consideramos ficção.

Com efeito, o texto de Umberto Eco, *Protocolos ficcionais* (1994), leva a refletir sobre o quanto de real existe na ficção, e vice-versa, como em uma delicada dança narrativa na qual

[...] somos compelidos a trocar a ficção pela vida - a ler a vida como se fosse ficção, a ler ficção como se fosse a vida. Algumas dessas confusões são agradáveis e inocentes, algumas absolutamente necessárias, algumas assustadoras (ECO, 1994, p. 124).

Se tomarmos como exemplo, para iniciar esta discussão, as obras de Rubem Fonseca, pouco de delicado ou inocente restará como referência. Considerado um dos escritores de narrativas policiais mais importantes do Brasil, Fonseca publicou obras que podem provocar

experiências ao mesmo tempo agradáveis, mas também grotescas e assustadoras, por conta de seu modo de narrar situações que são fictícias, mas que poderiam muito bem ser observadas no cotidiano urbano; algo que certamente acontece em algum beco ou rua das grandes cidades congestionadas por rostos anônimos. Daí a relação com o questionamento de Umberto Eco: como o “real” é representado em uma produção ficcional? Em “O cobrador” (1979)⁴¹, por exemplo, como em uma série de outros contos, Rubem Fonseca desenvolve sua narrativa de tal modo que se destacam personagens narradores de suas próprias histórias; protagonistas que parecem estar contando para si mesmos seus próprios percalços, ou descrevendo a própria satisfação em desvelar um frágil estado de moral e civilidade social.

Como exemplo dessa narrativa que nos leva a desconfiar da própria ficção, destaco outro conto de Fonseca, *Pierrô da Caverna* (1979)⁴², no qual um escritor conta sua história através de um monólogo para sua “maquineta”, isto é, um gravador. Desse modo, assim como acontece com nossa voz gravada em uma fita magnética (ou em mídia digital, hoje em dia), o texto parece seguir um fluxo quase ininterrupto e com “interferências” da oralidade. Essa forma de contar uma história parece brincar com a nossa percepção e nossos conceitos sobre o que vem a ser uma narrativa literária (escrever um enredo), ou até o que vem a ser (ou não) uma história ficcional, por conta do forte efeito de verossimilhança. Umberto Eco comenta:

Na verdade, em geral achamos que, ao ouvirmos ou lermos qualquer tipo de relato, devemos supor que o sujeito que fala ou escreve pretende nos dizer alguma coisa que temos de aceitar como verdadeira e, assim, estamos dispostos a avaliar seu pronunciamento em termos de verdadeiro ou falso. Da mesma forma, comumente pensamos que só em casos excepcionais – aqueles em que aparece um sinal ficcional – suspendemos a descrença e nos preparamos para entrar em um mundo imaginário (1994, p. 125).

Esse “sinal ficcional” é apontado por Eco como uma distinção entre a “narrativa natural” e a “narrativa artificial”. A primeira tem uma relação direta com a realidade, quando, por exemplo, eu relato o que fiz ontem pela manhã em meu trabalho; já a segunda se compromete com o universo inventivo/imaginário, que apenas “finge” dizer a verdade. Para isso, esta última utiliza-se do que Eco chama de “sinal textual”, o qual compõe marcadores ficcionais indicando claramente que aquilo que se lê é uma ficção, por exemplo, a abertura de um texto com “Era uma vez...”. Há também o “sinal paratextual”, que consiste em uma referência externa ao texto, como o nome “Romance” na capa de um livro. No entanto, essas noções nem sempre são claras, principalmente quando, para algumas obras, a ficção consiste

⁴¹ Referências futuras serão relativas à edição de 2004, consultada para o presente estudo, conforme referência no final.

⁴² Idem.

justamente em fazer acreditar que é real. É aí que reside, mais uma vez, o dúbio jogo entre o “real” e o imaginário, na narrativa ficcional.

Valer-se dessa diluição das fronteiras entre as duas formas de perceber o mundo (pela ficção e pela “realidade”), para possibilitar uma visão mais crítica sobre o contexto histórico, é um dos principais pontos em discussão nesta investigação sobre histórias contemporâneas de detetive. Tal argumento sugere as seguintes perguntas: se através da ironia uma obra ficcional, de certa forma, levanta questionamentos sobre uma determinada situação social, quais são os efeitos dessa incursão ficcional no mundo histórico? Se a suspensão da desconfiança em relação à veracidade da fala do narrador é uma marca ficcional, isso pode transcender a relação entre o público leitor e a literatura como um mero entretenimento? Um possível caminho para a resposta a esses questionamentos reside no fato de que a literatura pode se utilizar das mesmas referências históricas e geográficas de uma dada realidade. Sendo assim, ao representar um determinado contexto social, tipificando-o, ela também sugere perspectivas diferentes daquela do mundo “real”. Desse modo, é possível que tal estratégia leve o público leitor a uma percepção distinta sobre sua própria realidade, por meio da comparação e do contraste entre esta e a realidade ficcional.

Em contraste com o argumento acima, outras questões também podem ser levantadas: como a literatura se utiliza do “real” para construir sua narrativa e qual seria a função da literatura ao se utilizar desse “real”? Existe uma função? Se o gênero policial for levado em conta (o mesmo que compõe grande parte das obras de Rubem Fonseca), mais especificamente, a produção literária dessas histórias aqui no Brasil, será possível perceber que uma das características marcantes de tais narrativas é o olhar irônico sobre a corrupção no sistema policial. Tal olhar incide também sobre a malandragem típica da personalidade do detetive particular, o qual, assim como *Mandrake* (personagem de Rubem Fonseca), faz uso de meios nada ortodoxos para desvendar um mistério, ou simplesmente concluir um caso. Portanto, podemos observar que, nesse caso específico, a literatura apresenta aqui algo mais do que um simples entretenimento, pois pode contribuir para uma visão mais crítica por parte do público leitor sobre seu próprio meio social, sua cultura e sua história.

Nesse sentido, algumas interpretações das obras de Fonseca podem sugerir o desenvolvimento de uma narrativa que, com efeito, encobre outra; por trás de uma produção de histórias policiais poderemos, na verdade, encontrar críticas a uma sociedade opressora do indivíduo, tudo sob o disfarce da narrativa de um crime ocorrido em uma ficção policial. De fato, o que vem à tona em suas obras é o relato do cotidiano desumano das grandes cidades e, em convergência com isso, a exteriorização dos conflitos e dramas humanos despertados pela

subversão da ordem: “[...] a morte não é nada. O assassinato não é nada. O que transtorna é a selvageria do crime, porque ela parece inexplicável” (BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 11). Daí o conceito de narrativa *brutalista*⁴³.

Assim, o detetive de Rubem Fonseca representa um tipo de protagonista que, como já foi mencionado, possui características da malandragem necessária à sobrevivência em uma sociedade opressora. Isso faz dele uma personagem muitas vezes durona e de humor cáustico, do mesmo modo como é considerado o detetive *noir*, sobre o qual falarei mais adiante.

Não necessariamente através de seu detetive protagonista, as histórias policiais de Fonseca também chocam por mostrar a falta de qualquer moral, culpa ou remorso por parte dos bandidos, esses que representam não apenas uma classe social desprivilegiada, mas qualquer cidadão comum. Em sua narrativa, Fonseca mostra de forma irônica a ausência de uma postura ética na sociedade em que vive, onde as contradições sociais se apresentam em um contínuo crescimento. Desse modo, percebo que é através de uma estratégia narrativa ficcional que o “real” vai se revelando gradativamente em uma leitura para além do significado imediato. É o caso das narrativas protagonizadas pelo detetive *noir*, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos.

Em relação à origem desse novo gênero detetivesco, apesar de haver publicações de romances *noir* desde a década de 30, é provável que o reconhecimento do detetive *noir* enquanto tal só haja ocorrido com a publicação, nos EUA, da *Série Noire*, em 1945, por Marcel Duhamell, quando o grande público leitor de histórias de enigma foi apresentado ao *roman noir*. Este último se caracteriza por seu grande contraste com os romances de histórias de detetive tradicionais. O *noir* detetivesco, portanto, se opõe ao tipo de investigação de gabinete e meramente intelectual. Logo de início, o público leitor é advertido sobre a reescrita desse gênero e novas características desse herói (ou anti-herói) investigador, como pode ser observado no fragmento abaixo, transcrito do texto de apresentação existente nos primeiros volumes da série:

O leitor desprevenido que se acautele: os volumes da Série Noire não podem, sem perigo, estar em todas as mãos. O amante de enigma à Sherlock Holmes aí não encontrará nada a seu gosto. O otimismo sistemático tampouco. A imoralidade, admitida em geral nesse gênero de obras, unicamente para contrabalançar a moralidade convencional, aí se encontra bem como os belos sentimentos, ou a amoralidade simplesmente. O espírito é raramente conformista. Aí vemos policiais mais corrompidos do que os malfeitores que perseguem. O detetive simpático não resolve sempre o mistério. Algumas vezes nem há mistério. E até mesmo, outras vezes, nem detetive.

(DUHAMELL apud MAZIERO, 2011)

⁴³ Rubem Fonseca desenvolveu uma forma de produção literária que, de certo modo, parece ter estabelecido uma nova corrente na literatura brasileira contemporânea, apontada por Alfredo Bosi (em 1975) como *brutalista*.

Logo de início, fica clara a proposta de ruptura que os autores *noir* lançam sobre as tradições detetivescas. Ao se referir ao “otimismo sistemático” como algo que não estará presente em tais narrativas, fica evidente a mudança de paradigmas filosóficos engendrados em uma nova sociedade e tempo histórico distinto: o cientificismo vai perdendo a luta para uma visão existencialista e desesperada, fruto da grande depressão econômica e do crescimento do crime organizado. A imoralidade com o propósito de “unicamente contrabalancear a moralidade convencional” também é uma pista de mudanças nos conceitos e valores éticos sociais.

Apesar da *Série Noire* ter trazido tais rupturas para o público leitor de histórias de detetive, o gênero *noir* já se fazia presente no submundo literário. É na virada da década de 1920 para a de 1930 que se tem notícia da primeira aparição do detetive durão, com as publicações de obras de Dashiell Hammett, como *The Maltese falcon* (1930). Essa nova década testemunhou o aumento do crime cometido nos centros urbanos estadunidenses, onde a violência crescia em uma velocidade vertiginosa. Em pouco tempo o método dedutivo do detetive racional já não conseguia mais acompanhar a malícia e a brutalidade dos crimes, e logo o detetive teve de confiar mais no seu revólver do que na lente de aumento. Criado em um cenário cada vez mais violento, o investigador *noir* passou a fazer seu trabalho também com o uso da violência, esquivando-se de socos e tiros. É o que argumenta a pesquisadora Philippa Gates:

O detetive durão é, de várias formas, uma adaptação do investigador britânico ao ambiente urbano estadunidense. A força física passou a ser vista como necessária para lutar contra os durões da cidade nos Estados Unidos em vez do raciocínio e da observação, e a lente de aumento do investigador foi substituída pela arma. (Gates, 2012)⁴⁴

Ao contrário do método dedutivo extremamente racional e da investigação praticamente a distância, característicos de Dupin, ou da postura polida de um lorde inglês, como é o caso de Sherlock Holmes, ou, ainda, da elegância investigativa de Poirot, o detetive *noir* é aquele que vai distribuir (e levar) socos, consumir maços de cigarros, guardar garrafas de bebida na gaveta da mesa do escritório e se envolver emocionalmente com mulheres não tão bem comportadas assim, além de se misturar entre os mais mal encarados vilões de suas histórias. Sim, de *suas* histórias. Os enredos das investigações do detetive *noir* passam a ser contados na primeira pessoa, indicando uma das principais mudanças desse gênero: no lugar

⁴⁴ The hard-boiled detective is, in many ways, an adaptation of the British sleuth to an urban American environment. Brawn came to be seen as necessary to fight the heavies of the American city rather than ratiocination and observation, and the sleuth’s magnifying glass was replaced by the gun.

de uma narrativa memorialista, contada em terceira pessoa (sempre pelo ajudante e amigo do detetive - o que já nos dá a ideia de que tudo acabou bem, sendo, portanto, um lugar seguro), nas histórias de detetive *noir* o público leitor e o protagonista irão desvendar o crime juntos, porquanto as evidências vão surgindo e situações inusitadas ocorrendo, sem que seja deixada nenhuma pista se o detetive chegará ao fim da história do mesmo jeito que começou.

Ao passar a narrativa para a primeira pessoa, os autores de histórias de detetive *noir*, ao mesmo tempo, tornam possível ao público leitor entrar no pensamento desse protagonista e perceber, junto com ele, as mudanças sociais como ele as vê. Um exemplo dessa técnica narrativa está evidenciado neste fragmento de *Janela para a morte* (2005), de Raymond Chandler, no qual seu protagonista, o detetive Philip Marlowe, percebe um velho distrito residencial com seu olhar apurado de detetive:

Bunker Hill é a cidade velha, a cidade perdida, a cidade surrada, a cidade desonesta. Uma vez, há muito tempo, era o melhor distrito residencial da cidade [...]. Todas elas [as mansões] são pensões agora [...] as amplas escadarias estão escurecidas pelo tempo e pelos vernizes baratos aplicados sobre gerações e mais gerações de sujeira. (2005, p. 64)

Com essa descrição do bairro pode-se perceber, através do olhar do protagonista, a decadência experimentada pelos Estados Unidos da década de 1930, após a quebra da Bolsa de Valores. Em especial, a descrição das escadarias, a qual sugere uma visão metafórica do contágio social sofrido pelas classes dominantes: sobrepor camadas e mais camadas de “verniz barato” sobre “gerações de sujeira” indica uma possível referência às classes de drogados, homens e mulheres suspeitos, intelectuais decadentes e policiais ambíguos, que ele menciona na sequência como os novos frequentadores do bairro, assumindo o lugar dos burgueses de outrora. Nesse caso, o verniz é a metáfora para a tentativa de se manter as aparências, como que nos remetendo ao apego desesperado às tradições. Com efeito, a escada também sugere um movimento gradual (nesse caso, para baixo, decadente) e do tempo, que indica um processo distópico, perceptível através da metáfora dos degraus escurecidos. Tal aspecto remete a um obscuro estado decadente que não só a casa, mas também os donos desta e todo o bairro experimentam.

Essa é, provavelmente, a incursão inicial ao que viria a ser chamado, nas décadas posteriores, de histórias de antidetetive, com seus questionamentos ontológicos sobre o domínio e a retenção do conhecimento e sobre a narrativa detetivesca clássica, enquanto um enredo previsível, como foi discutido no capítulo 1 sobre o poder do narrador e do autor sobre a narrativa.

É na época do detetive *noir* que os Estados Unidos presenciam o estabelecimento profissional das ações criminosas, as quais se apresentam agora como crime organizado. De modo análogo a essa transformação na forma de agir dos criminosos, os quais (por serem organizados) passaram a atuar em várias frentes, na literatura *noir* o detetive também passou a lidar não mais com apenas um enigma, mas com tramas paralelas. Em um processo de representação e metaforização dessa nova realidade que transformava o mundo histórico, no jogo entre o “real” e o ficcional, as narrativas detetivescas começam a engendrar diversos fatos obscuros em um mesmo enredo, descentralizando a atenção do protagonista investigador e de seu público leitor que antes contava apenas com um único enigma, e revelando-o aos poucos pelo processo investigativo. O detetive *noir*, portanto, muda seu método, passando do pensamento dedutivo (o raciocínio lógico e infalível) para um processo mais intuitivo, com o uso da violência e as suas experiências advindas do contato com diversos tipos do submundo do crime.

Assim, nos Estados Unidos a personalidade do detetive clássico vai ser transformada, pelas mãos de escritores como Dashiell Hammett e Raymond Chandler, no detetive durão. Este irá se envolver em histórias com mais ação e violência ao utilizar-se de métodos mais “persuasivos” (situação análoga aos novos tempos) para obter suas respostas e solucionar seus casos de crime e mistério. Esse novo detetive irá, inclusive, adotar posturas mais ilícitas quando necessário, como burlar as pistas em defesa de um suspeito que ele sabe ser inocente. Chandler, por exemplo, no citado romance *Janela para morte* (2005), nos apresenta o detetive Marlowe, que durante a investigação na casa de um suspeito percebe que, além de um cadáver na sala de estar, havia também, na cena do crime, um filtro de cigarro com marcas de batom.

Como as marcas de cigarros consumidas pelas personagens são detalhes que não passam despercebidos pelo aguçado olho do investigador (porque elas denunciam seus donos), esse filtro de cigarro (mencionado no parágrafo acima) iria comprometer a acompanhante de um gângster, a qual não tinha nada a ver com o ocorrido, mas poderia, entretanto, ser relacionada àquele crime. Então, ele resolve sumir com a prova leviana.

Essas histórias *noir* não tardaram a ganhar adeptos em outros países (tanto escritores, quanto público leitor). No Brasil, por exemplo, foi esse desdobramento do gênero clássico que ajudou a reforçar as produções de histórias de detetive por escritores brasileiros, a partir da década de 1970. Apesar de nossa primeira publicação detetivesca datar da década de 1920, com o protagonista sendo um detetive amador ou um detetive de polícia (como veremos a seguir), foi como um detetive *noir*, no final da década de 1970, que esse gênero começou a ganhar mais força.

Assim como ocorre nas publicações estadunidenses, o detetive *noir* traz traços e características típicos de um momento histórico e social local para as produções brasileiras, também apresentando um investigador *durão*, mas com características próprias. Dessa forma, o detetive *noir* brasileiro adota a cultura dos biscates para engordar a renda mensal, atuando de acordo com os costumes locais de onde ele está inserido (nos contextos carioca, paulistano ou baiano, para citar os principais). Segundo Flávio Carneiro, o detetive *durão* brasileiro é “uma releitura crítica dos modelos, procurando reinventar o detetive de acordo com novas condições culturais, em que já não cabem as certezas e tampouco a pura intuição de escolas anteriores” (2005, p. 308).

O que ambos, o *noir* estadunidense e o brasileiro, trazem em comum é sem dúvida o chiste em seus diálogos e a perda da integridade física, ou seja, a violência vai estar presente nas narrativas dessas histórias e as afetará de um modo ou de outro. Há também, é claro, toda a atmosfera criada por vários elementos, como suspense, mistério, curiosidade e investigação, que encontrarão gradações diversas, dependendo dos autores e da forma como os enredos são construídos.

No entanto, se o novo conceito de masculinidade surgido na década de 1930 e reproduzido na figura do detetive *durão* padroniza a imagem do homem estadunidense como o detentor de força física, independência e virilidade (em contraponto com a polidez do cavalheiro inglês), o detetive *noir* brasileiro ainda vai acrescentar a malandragem do “jeitinho brasileiro” (para usar um termo propositamente clichê, mas que define bem a situação) a essa fórmula que parece ter contaminado a personalidade do nosso detetive sofredor.

No romance *O canto da sereia, um noir baiano* (2002), de Nelson Motta, o protagonista Augustão (o nome no aumentativo já é bem significativo, remetendo ao tradicional conceito de masculinidade predominante no gênero *noir*) é um detetive particular contratado para investigar a morte de Sereia, uma cantora e estrela da música baiana. Augustão também escreve para um tabloide policial (entre outros bicos) como complemento de sua renda, mostrando a versatilidade necessária a um típico brasileiro pertencente às classes mais populares que tem de ganhar a vida com extras. Ele é casado e tem filhas, mas isso não o impede de manter amantes (outra evidência de uma representação cultural da masculinidade marcada por uma ideologia predominantemente machista), como pode ser percebido logo nas primeiras linhas do romance:

Desde criança tenho compleição física robusta e minha massa impõe algum respeito [...]. Sou investigador particular há vinte anos, casado, com duas filhas adolescentes e, admito, algumas amantes eventuais. E uma fixa. Como a profissão é muito instável, também me viro como repórter policial, faço freelancers para o *Diário da Bahia*, estou em contato permanente com delegados, detetives, informantes e

criminosos em geral, o que ajuda minhas investigações, mas na maioria das vezes atrapalha. Para reforçar o orçamento, assino como Lucas Barbosa, “correspondente sertanejo”, uma coluna de histórias de sangue e violência que vêm fazendo certo sucesso com os leitores. Como tenho experiência, alguma imaginação e gosto de escrever, invento histórias de crimes escabrosos no sertão [...]. (MOTTA, 2002, p. 11-12)

Com essa apresentação de si mesmo, Augustão não deixa dúvidas sobre seu parentesco com os companheiros *noir*: ele é fisicamente robusto, o que remete a sua tendência ao uso da força; mulherengo (apesar de casado – o que é algo inusitado para um detetive *noir* tradicional); sua narrativa é em primeira pessoa, o que faz com que tanto o protagonista quanto a/o leitora/or descubram juntos as evidências no processo de investigação; e transita entre as diversas camadas sociais, mantendo contatos que vão desde o delegado até os criminosos. O que também se destaca em sua personalidade é a forma como ele lida com, e até manipula, a violência. Sua consciência sobre o impacto sensacionalista desta, como o misto de fascínio e medo que ela suscita, faz com que ele a ficcionalize, mas sempre com base em suas experiências “reais”.

Contudo, o diferencial desse investigador durão brasileiro, que se caracteriza (assim como os demais detetives *noir*) por uma visão pessimista sobre seu tempo, não será a quebra da Bolsa de Valores, nem necessariamente a crescente violência nos centros urbanos (no caso do romance de Motta, o baiano), mas a constante crise financeira pessoal. Na obra em foco, isso o obriga a assumir, também, a função de repórter policial. É principalmente nessa função que a característica malandragem do protagonista se destaca, denunciada em sua capacidade de ludibriar seus leitores e leitoras ficcionais com histórias falsas, apenas para manter seu público. O jornal, aliás, ainda aparece como um elemento de ligação com as tradições literárias de histórias de detetive, apesar de Augustão recorrer constantemente ao seu computador (elemento que marca a transição com a contemporaneidade) e a pequenos gravadores eletrônicos para armazenar suas informações; há, inclusive, a participação de um *hacker* no processo de investigação.

O protagonista do *Canto da sereia – um noir baiano* divide seu escritório com Vavá, que se diz um operador turístico independente, mas na verdade atua como uma espécie de cafetão para turistas estrangeiros. Com efeito, o escritório fica “num sobrado na Baixa do Sapateiro, que serve tanto como base operacional quanto ninho de amor” (MOTTA, 2002, p. 12). Nele há duas peças na decoração que são referências paródicas às obras estrangeiras, funcionando, ao mesmo tempo, como elementos marcadores da cultura brasileira: um frigobar sempre cheio de cervejas (em analogia ao uísque na gaveta da mesa do detetive) e uma rede onde Augustão vai deitar-se para refletir sobre as pistas coletadas e articular seus planos (no

lugar da poltrona que Dupin utilizava para refletir sobre um caso), às vezes fumando maconha (enquanto Dupin fumava seu cachimbo e Sherlock Holmes consumia ópio e cocaína). Augustão também faz bicos como segurança de trio elétrico, mas sua especialidade é mesmo a investigação, sua “arte é flagrante de adultério, uma especialidade em queda vertiginosa, quase em extinção na Bahia. Falo dos contratos de investigação, não dos adultérios” (MOTTA, 2002, p. 12). O adultério é, a propósito, um tema recorrente em histórias clássicas de *noir*, e é trazido aqui, na fala de Augustão, de forma chistosa, característica marcante do detetive *noir*.

Além disso, tanto Sereia quanto o próprio Augustão frequentam o terreiro de Mãe Mariana de Oxum, onde o detetive protagonista exerce a função de *ogan*, uma espécie de protetor da casa santa. O sincretismo religioso normalmente aparece nas produções detetivescas como uma representação da cultura brasileira e diversidade ideológica. Não por acaso, os eventos ocorridos no terreiro de Mãe Mariana também vão levantar suspeitas, da mesma forma que as relações existentes entre Sereia, sua empresária, seu produtor artístico e seu produtor publicitário com ligações políticas não muito ortodoxas. Ao longo da história o foco das suspeitas incide ora sobre um, ora sobre outro, fazendo com que a atenção sobre o crime seja fragmentada e entremeada por tramas políticas, intrigas amorosas envolvendo traições e, claro, muito sexo, como que para reafirmar a masculinidade do protagonista.

Esse conjunto de ações vem a confirmar as características do romance *noir* que o distinguem do romance detetivesco clássico: entre eles está a dispersão do foco do mistério, que não é mais sobre um, mas sobre diversos fatos. A violência, ou o destaque dela, também está presente nessa história (abordarei a discussão sobre seus efeitos no próximo capítulo), caracterizando a presença do caos urbano na representação literária detetivesca.

Contudo, o que chama a atenção nessa narrativa é justamente a forma como ela termina. Após passar o carnaval tentando descobrir quem assassinou a grande estrela da música baiana, a jovem e bonita cantora Sereia, Augustão se vê diante de um impasse ético: quando ele finalmente encontra o autor do disparo de rifle que abreviou a carreira de Sereia, hesita entre entregar o assassino ou deixá-lo incógnito. O motivo é que o crime havia sido encomendado pela própria vítima, que estava sofrendo de uma doença grave degenerativa e queria terminar sua vida com a carreira artística ainda em alta. Por conta disso, o detetive decide não entregar o autor do crime. Tal atitude cria uma relação curiosa entre a obra e seu público leitor: o mistério revela-se (para o público leitor), mas, paradoxalmente, não é revelado (para a polícia), formando, portanto, uma relação de cumplicidade entre o assassino,

o detetive e as leitoras e leitores, já que para a polícia o autor e o motivo do crime permanecem um mistério.

Voltando um pouco na linha histórica dessas produções literárias *noir* brasileiras, há exatas três décadas antes do lançamento de *O canto da Sereia – um noir baiano* foi publicada, em 1972, a obra que provavelmente seria a primeira ficção detetivesca desse gênero no Brasil: a obra *Parada proibida*, de Carlos de Souza (REIMÃO, 1983). Tal romance surge após cerca de 50 anos da publicação da primeira obra detetivesca brasileira, ajudando a aumentar os ramos de nossa árvore genealógica de histórias de crime e investigação. A produção literária detetivesca brasileira ganha, com esse romance e ao longo desses anos, dois representantes marcantes desse gênero. Um deles é o detetive policial (que se apresenta de forma paródica ao detetive clássico), e o outro é o detetive *noir*, que, apesar de também trazer em sua personalidade traços da cultura dos trópicos e apresentar certa ironia paródica, vai se aproximar mais dos seus primos *noir* estadunidenses criados por Hammett e Chandler.

Parada proibida é bem fiel à tradição detetivesca dos Estados Unidos porque traz uma narrativa construída por cenas de violência (das quais nem o próprio detetive escapa); há muitos diálogos, o que dá pouco espaço para reflexões existencialistas por parte do protagonista; percebe-se a dispersão do foco investigativo para crimes que ocorrem em decorrência do primeiro, apresentado inicialmente; o narrador é o próprio protagonista e também quem leva o leitor e a leitora a uma sequência cronológica de eventos múltiplos, o que fará com que o detetive e o público leitor solucionem o crime em parceria; e o espaço ficcional é quase sempre as altas rodas sociais. Assim, o nome Falcão marcará o primeiro detetive *noir* brasileiro, protagonista de *Parada proibida*, bem ao estilo de Sam Spade (de Hammett) ou Marlowe (de Chandler). Note-se que a escolha do nome do detetive em si alude ao primeiro romance de Hammett, *O falcão maltês*.

Avançando um pouco mais no tempo, e com um estilo bem mais paródico, Ed Mort, outro detetive *noir* brasileiro e protagonista das histórias de detetive do escritor Luis Fernando Veríssimo, já possui características de um investigador que tenta sobreviver de qualquer forma. Sua marca é um humor ácido que provoca a elaboração de frases chistosas, como apelidar seu escritório de “escrí”, porque o imóvel é demasiado pequeno para caber o “tório”. Há também o seu fraco pelas mulheres, e a utilização de métodos não muito éticos, como assaltar a pastelaria ao lado para levantar fundos a fim de custear suas investigações. Todas essas características ajudam a compor a personalidade de Ed Mort como um detetive atrapalhado, sem dinheiro e, por isso, um grande conhecedor e praticante da arte da

malandragem. Tais características podem ser observadas em “A armadilha”, um dos 17 contos compilados na obra *Ed Mort e outras histórias*, com sua primeira publicação em 1979:

Meu nome é Mort. Ed Mort. Sou detetive particular. Pelo menos isso é o que está escrito numa plaqueta na minha porta. Estava sem trabalho há meses. Meu último caso tinha sido um flagrante de adultério. Fotografias e tudo. Quando não me pagaram, vendi as fotografias. Eu sou assim. Duro. Em todos os sentidos. O aluguel da minha sala - o apelido que eu dou para este cubículo que ocupo, entre uma escola de cabeleireiros e uma pastelaria em alguma galeria de Copacabana - estava atrasado. Meu 38 estava empenhado. Minha gata me deixara por um delegado. A sala estava cheia de baratas. E o pior é que elas se reuniam num canto para rir de mim. Mort. Ed Mort. Está na plaqueta. (VERÍSSIMO, 2012, p. 1)

Com o conto “A armadilha”, Veríssimo cria uma divertida paródia ao gênero detetivesco estadunidense, apresentando-nos seu detetive *noir*. Se a constante repetição do nome do protagonista logo na primeira história é feita porque Veríssimo queria realmente tornar seu protagonista conhecido rapidamente pelo público leitor, ou se representa uma necessidade do protagonista em se autoafirmar tentando dar algum sentido à sua vida miserável, ou ainda se as duas opções coexistem, o fato é que o nome “Ed Mort” é mais um traço do humor negro que acompanha essa personagem como uma sombra inoportuna.

Esse recurso também ajuda a elaborar uma relação paródica com o famoso espião britânico James Bond e seu cartão de visitas tão conhecido: “meu nome é Bond, James Bond”. Ao mesmo tempo, pode ser observada uma realidade ficcional decadente e tragicômica, que é a constante preocupação de Ed Mort com o risco de roubo da placa de bronze grudada na porta, a qual traz o seu nome gravado. Este é, portanto, o medo de perder seu nome, e com isso, sua identidade e lugar na sociedade. Tal medo é, também, mais uma pista sobre as precárias condições de localização de seu escritório e da crescente violência urbana.

A situação lamentável desse protagonista é motivo de chacota até para as 17 baratas e um rato albino chamado Voltaire, que com ele dividem a minúscula sala. Ed Mort quase sempre soluciona seus mistérios sendo, no final, enrolado por seus clientes (geralmente lindas mulheres) e acabando sem seu pagamento. Nesse jogo de trapaceiras é possível perceber uma alusão ao estereótipo do povo brasileiro como aquele que faz uso da “esperteza” para sobreviver em uma sociedade composta por um sistema policial e jurídico à mercê de políticos corruptos e empresários de caráter ambíguo, os quais aparecem nas histórias de Veríssimo como a representação de uma classe social hegemônica.

Seguindo essa linha investigativa não muito ortodoxa inaugurada por Ed Mort está também o detetive *noir* Rau, do autor Marcos Rey, protagonista do romance *Malditos*

paulistas, publicado em 1980⁴⁵. De personalidade duvidosa, Rau é o típico cidadão que sonha com a estabilidade financeira generosamente concedida pelo emprego público. Segundo a leitura de Sandra Reimão, a personalidade de Rau é evidenciada logo no segundo parágrafo do livro, quando, após ter lido um anúncio de emprego que não exige nenhuma referência, ele já se vê como o mais qualificado candidato:

A afirmação do “sonho brasileiro” de um “belo emprego público que atrelasse meu pequeno destino ao glorioso futuro da Nação”, é intercalada pelo aposto que diz que este sonho era “acalentado em mil camas e tipos de colchões”, o que insere o caráter errante da personagem e, por alusão metafórica (cama – colchão – sexo), a sexualidade do protagonista [...]. Essas intercalações – a afirmação do sonho como sendo “brasileiro”, isto é, fazendo ressoar os estereótipos do brasileiro como indolente, preguiçoso; ao lado da referência ao emprego como sendo “belo”, isto é, um bom salário, e no qual não tem importância o tipo de atividade, mas sim que a nomeação seja publicada no *Diário Oficial*; e a listagem das adversidades como sendo a falta de um curso ginásial, cartuchos e pistoles – são os elementos centrais desse eufemismo irônico para designar a popular “mamata”. (REIMÃO, 2005, p. 29)

Tendo como referência esses três exemplos de detetive *noir* brasileiro, é possível perceber que apesar de não serem muito contrastantes em relação aos seus “primos ricos” estadunidenses (que também tem de dar duro para sobreviver), há no investigador *noir* brasileiro uma decadência social maior, quase um apelo sôfrego, e, ao mesmo tempo, uma força que reivindica mais respeito e melhores condições de vida para o cidadão brasileiro (que sofre os efeitos da corrupção social cínica e desenfreada) e denuncia os males provocados pela corrosão do caráter e pela insensibilidade em relação ao outro. A paródia irônica, portanto, continua a acompanhar esse gênero, firmando-se como um traço essencial na produção de histórias de detetive brasileiras, como forma de resistência ideológica ao aparato social dominante. É principalmente por via dessa corrupção engendrada nos poderes hegemônicos que um tipo de violência subjetiva também é representada: a violência ideológica, responsável pelo apagamento social dos menos favorecidos, denominada por Ângela Dias como crueldade melancólica.

Além do detetive *noir* e do seu antecessor, o detetive clássico, ao longo das produções detetivescas modernas e contemporâneas surge o policial detetive. Este investigador irá sustentar seu distintivo com mais dignidade e restaurar o respeito a sua categoria, apesar das constantes zombarias e críticas aos profissionais de polícia nas histórias clássicas de detetive (ou justamente por conta disso). A imagem patética desse policial ficcional começa a mudar de acordo com o mesmo movimento de mudança social. Esse novo protagonista é também engendrado por uma crescente onda de violência nos centros urbanos e pela necessidade, por

⁴⁵ Referências futuras serão relativas à edição de 2003, consultada para o presente estudo, conforme referência no final.

parte da força policial, de se profissionalizar, equipar e, principalmente, ganhar o respeito e a confiança da sociedade.

Com isso, a imagem de um investigador de polícia obtuso mudou para a de um agente policial mais ágil e esperto, estabelecendo-se no repertório cultural do público leitor de histórias de crime (ou de romances policiais). Esta personagem vai ganhar mais adeptos, através dos avanços tecnológicos, ao integrar as produções cinematográficas e séries de TV. Nesta última mídia pode ser observado, inclusive, um leve retorno ao cientificismo que deu origem aos primeiros detetives ficcionais. É o caso dos C.S.Is ou outros programas policiais de TV nos quais grande parte do enigma é resolvida dentro de laboratórios. De acordo com Philippa Gates,

No final da década de 40 e início dos anos 50 o procedimento policial apresentado nos primeiros filmes de crime destacou o oficial de polícia como um herói investigador. O procedimento mostrou uma polícia habilitada por uma instituição organizada e por ferramentas científicas de investigação, disponíveis para ela. O policial deixou de ser uma figura mediana que apenas cumpria com o seu dever, no final dos anos 40, para se tornar um policial vigilante e violento nos anos 70. Nos anos 80, o policial vigilante e vingativo se transformou em um herói de ação e chistoso, que oferecia uma idealização do reforço da lei e da masculinidade na cultura estadunidense [...] que era [o policial] durão, independente e vitorioso perante uma sociedade dominada pelo crime. (GATES, 2012)⁴⁶

Esse fragmento apresenta não apenas um movimento ascendente das características mais gerais e da personalidade da figura ficcional do policial detetive, que era, como foi apresentado, até então motivo de chacota e sinônimo de uma má aplicação dos métodos investigativos, mas também uma espécie de apropriação da personalidade do detetive particular durão, que marcou, nos anos 1930 e 1940, o surgimento do detetive *noir*: aquele investigador mais humanizado, chistoso e que dependia de seu ofício.

O provável motivo dessa nova safra de investigadores (agora pertencentes à instituição de polícia) é a necessidade de se criar uma figura que inspire respeito e confiabilidade (muito parecida com a necessidade que gerou o detetive particular clássico), devido não apenas ao descontrole sobre a crescente onda de violência urbana, mas também à preocupação das forças nacionais no período da Guerra Fria. Por conta disso, surgiu na literatura detetivesca uma personagem que não fosse dúbia, ou seja, que não burlasse a lei, não usasse drogas, nem transistasse entre as fronteiras sociais, como era o caso do detetive durão, de Chandler ou

⁴⁶ In the late 1940s and early 1950s, the police procedural introduced the first crime films focused on the police officer as the investigating hero. The procedural showed the police as empowered by the organized force and scientific tools of investigation available to them. The cop shifted from being an average figure just doing his duty in the late 1940s to being a violent vigilante cop in the 1970s. In the 1980s, the vengeful vigilante cop became a wisecracking action-hero that offered an idealization of law-enforcement and masculinity in American culture [...] that was tough, independent, and victorious in the face of a society that was dominated by crime.

Hammett, por exemplo. Esse detetive de polícia deveria representar o novo aparato de segurança do Estado e utilizar as ferramentas científicas de combate ao crime.

Na produção literária brasileira, um dos grandes escritores de histórias policiais é Alfredo Garcia-Roza, autor de nove romances publicados entre 1996 e 2009. Assim como o Sherlock Holmes de Doyle, seu protagonista, o delegado Espinosa, permanece nas narrativas de Garcia-Roza desde o primeiro romance, *O silêncio da chuva*, o que resultou na empatia e familiaridade do público leitor com a personagem. A recorrência desta criou também uma estranha sensação de realismo sobre Espinosa: o público leitor vai percebendo que ao longo dos romances o delegado protagonista sofre os efeitos do tempo e da idade, o que provoca uma turva distinção entre as fronteiras que dividem o real do ficcional ao humanizá-lo dessa maneira. Tal estratégia o torna praticamente uma figura que faz parte da rotina e da memória do seu público leitor. Nas palavras de Álvaro Lins (1953), ao se referir a Sherlock Holmes, percebe-se o efeito dessa recorrência do protagonista nas publicações literárias:

Nenhum personagem, com efeito, passou da ficção para realidade de modo mais completo do que Sherlock Homes; nenhum personagem de Balzac ou de Dickens adquiriu maior popularidade e maior verossimilhança. De todos os seres criados pela imaginação foi Sherlock Homes o que obteve mais vida autônoma, mais independência como criatura e mais ampla projeção universal (p. 12-13).

Segundo Eco (1994), criar uma sensação de familiaridade entre o protagonista e a comunidade leitora, pela produção sequencial de obras com a mesma personagem, é uma estratégia narrativa intertextual através da qual esse movimento da mesma personagem por diversas obras pode “atuar como um sinal de veracidade” (1994, p. 132). Em relação ao protagonista de Garcia-Roza, apesar de possuir nome de filósofo, Espinosa não é exatamente uma máquina de pensar, mas um detetive que poderia ser de inteligência mediana, não fosse sua aguçada intuição. Tampouco ele pode ser considerado um símbolo machista dos novos tempos, como os detetives *noir*. No lugar disso, ele traz em si uma grande nostalgia dos tempos passados, anteriores a um Rio de Janeiro em processo de especulação imobiliária tão crescente quanto o índice de criminalidade, sobretudo no bairro de Copacabana, onde mora e trabalha. É com base em sua familiaridade com o bairro e em sua aguçada intuição que muitos indícios dos crimes o levam a seu desfecho.

No romance *Na multidão* (2007), obra que faz referência intertextual ao conto de Poe, “Um homem na multidão” (1840)⁴⁷, Garcia-Roza resgata a romântica figura do *flâneur*, incorporada tanto pelo mocinho (Espinosa) quanto pelo bandido, um caixa de banco que

⁴⁷ Referências futuras serão relativas à edição de 2000, consultada para o presente estudo, conforme referência no final.

assassina duas senhoras. O enredo gira em torno da investigação desses assassinatos, mas também descreve com profundidade os perfis psicológicos do assassino e do próprio Espinosa. Com essa estratégia narrativa, percebe-se o processo de humanização que cada vez mais aproxima o protagonista de seu público leitor. Mesmo servindo a uma instituição pública que (em teoria) representa a ordem e os bons costumes de uma sociedade respeitável, a polícia, Espinosa possui uma vida pessoal um pouco à margem, o que é explicitado pelo fato de não manter uma família, mas viver um relacionamento com uma mulher bissexual. Espinosa é apresentado como um delegado de polícia, representante dos conceitos de moral e dos valores tradicionais de uma sociedade respeitável, mas, ao mesmo tempo, ele rompe com esses conceitos ao manter um caso amoroso fora dos padrões dessa mesma sociedade. Esse comportamento dúbio tem reflexos, também, na forma como Espinosa lida com os casos que investiga. Segundo Sandra Reimão, “uma certa ambiguidade nos desfechos é uma característica das narrativas policiais de Garcia-Roza” (2005, p. 45).

Tal incerteza, presente em algumas narrativas de Garcia-Roza, pode ser considerada um dos traços marcantes das produções detetivescas mais contemporâneas, a exemplo do romance de Nelson Motta comentado anteriormente, e também da obra do português José Prata. Em ambos os romances os detetives chegam à elucidação de um crime, mas sem que os verdadeiros motivos deste sejam revelados (e, às vezes, nem os verdadeiros autores). Em outro romance de Garcia-Roza, *Vento sudoeste* (1999), apesar de os investigadores chegarem à solução do crime, para Espinosa algo ainda estava fora do lugar, mas ele considera suas suspeitas (originadas de sua forte intuição) demasiado fantasiosas para um inquérito. Percebe-se nesse momento a relação dicotômica entre razão e intuição, o que remete à rigidez cientificista, um provável resquício dos tempos de ouro do gênero.

No entanto, é no seu último romance, *Céu de origamis* (2009), que Garcia-Roza vai explorar a ambiguidade de forma mais crítica: se ele já havia violado as fronteiras que separam o “real” e o ficcional, ao criar uma sensação de familiaridade e realismo (por meio da repetição da personagem) entre o protagonista e seu público leitor, nesse romance ele dilui os limites entre o detetive policial e o particular, como pode ser observado na continuidade da narrativa que liga o romance *Na multidão* a *Céu de origamis*. A história do primeiro termina com a elucidação do mistério dos assassinatos, mas também com o detetive Espinosa levando um tiro, mais um indício da violência que se faz presente e afeta as obras detetivescas na contemporaneidade, em contraste com a característica da “imunidade do investigador”, apontada por Todorov.

Na sequência, o protagonista de *Céu de origamis* assume a função de um investigador particular, flertando com o método investigativo dos seus companheiros *noir*. Espinosa está afastado de suas funções de detetive de polícia por conta do atentado que havia sofrido em *Na multidão*, mas, mesmo assim, é procurado por uma mulher em apuros, que quer saber o que houve com seu marido que desapareceu misteriosamente. Tal estratégia intertextual reforça o efeito realista e humanizador sobre Espinosa (notável como uma forte tendência do gênero na produção brasileira), estreitando a relação de familiaridade entre o protagonista e o público leitor e confundindo as fronteiras entre o “real” e o ficcional (como foi abordado anteriormente).

Ao assumir o caso como um detetive particular, mas sem se reconhecer como um detetive de polícia, Espinosa entra em uma espécie de crise existencial, o que pode ser interpretado como um exemplo da mudança do foco narrativo para uma perspectiva mais ontológica sobre a personalidade do detetive ficcional contemporâneo⁴⁸:

Tinha consciência de que aquilo que o mobilizava não era apenas o desaparecimento do dentista Marcos Rosalbo nem a conversa de pouco antes, mas o que fazer com o caso. Mais precisamente, o que fazer com ele próprio, que direção imprimir àquela nova etapa que lhe parecia na forma de “caso Rosalbo”. O simples fato de pensar nele como *caso* já o configurava como tal. Mas caso pra quem? [...] Não sabia se depois de três décadas pensando e agindo como policial seria capaz de pensar e agir diferentemente. Isso quanto ao seu modo de ser. Do ponto de vista funcional, como procederia esse suposto investigador particular (se fosse essa escolha) sem o suporte do aparelho do Estado com sua extensa rede de delegados, inspetores, detetives, peritos criminais e, principalmente, da sua rede de informantes? [...] Um indisfarçável sentimento de fragilidade parecia entrar pela janela da sala. (GARCIA-ROZA, 2009, p. 38-39)

É certo que o conflito experimentado por Espinosa não se restringe apenas a sua frágil condição de saúde, mas vai além dela, para o cerne de sua crise por conta da longa carreira que denuncia sua idade e atrai o fantasma da aposentadoria que começa a assombrá-lo. É curioso também observar como a função do investigador é dividida por ele entre o *ser* e a *função* desse ser. No primeiro caso, na questão do *ser*, é possível perceber a rigidez do método investigativo da academia de polícia já enraizado nele, o qual ele seguia repetidamente, moldando sua personalidade de investigador policial e configurando a forma mecânica e a dificuldade de adequação (ou adaptação) às subjetividades tão notórias ao detetive particular. Isso também tem a ver com o fato de o delegado contar com o apoio e a segurança de uma força policial que o resguarda e protege (pelo menos teoricamente), que diz respeito à *função*, por ele mencionadas, além, é claro, da sua fidelidade aos procedimentos legais.

⁴⁸ As características dessa mudança serão discutidas mais detalhadamente no tópico sobre o anti-detetive.

Em contraste com a sátira feita pelos detetives particulares ficcionais sobre os inspetores de polícia, o aparelho do Estado é apresentado por Espinosa como uma rede muito bem organizada de funcionários profissionais de investigação. Isso entra em contradição com toda ineficiência e corrupção denunciadas ou ridicularizadas pelos protagonistas das histórias de detetive (particular) clássicas e pelos autores brasileiros do início do século XX. Por essa perspectiva, sou levado a imaginar uma possível tentativa de Garcia-Roza de “limpar” o nome dos investigadores ficcionais de polícia, tão ridicularizados por seus companheiros detetives particulares, e dar alguma credibilidade ao sistema moderno de polícia. Percebe-se, então, um movimento similar ao que houve nos Estados Unidos em se tratando de uma reconfiguração da imagem do investigador de polícia.

Desse modo, por meio das distinções apresentadas acima, observa-se que esses lugares (o do detetive particular e o do detetive de polícia) são apenas aparentemente bem definidos, não só nas produções literárias brasileiras, mas também nas estrangeiras. Tal suspeita me leva a destacar, nessa relação de parentesco entre as categorias de detetives, a figura de um filho desgarrado que marca uma posição situada em algum lugar entre o investigador particular e o de polícia. É o caso do detetive Bucket, de Charles Dickens, que aparece no romance *Bleak house*, de 1852. Ele é considerado o primeiro detetive ficcional britânico, tendo sido apresentado aos leitores mesmo antes de Holmes. Assim como Espinosa, em *Céu de origamis*, Bucket é um detetive de polícia, mas transita pelas margens da sociedade, da mesma forma que o detetive particular.

O curioso é que, segundo Christopher Pittard (2012), esse protagonista de Charles Dickens foi inspirado em fatos reais, tendo como referência a figura do inspetor Charles Field, da força policial de Londres. Dickens chegou a escrever um artigo sobre ele na revista *Household Words*, em 1851. Tal estratégia narrativa evidencia mais um exemplo de como as fronteiras entre o “real” e o ficcional são delicadas. O romance *Bleak house* é sobre o caso de assassinato do advogado Tulkinghorn, solucionado por Bucket graças ao seu conhecimento das ruas de Londres. Segundo Christopher Pittard,

com Bucket, Dickens de uma vez criou o protótipo do detetive ficcional e enfatizou seu papel incerto na sociedade, como sendo uma figura que se localiza no meio do caminho entre uma sociedade respeitável e os criminosos (que ficariam, no final do séc. XIX, configurados como uma personagem que transita paralelamente). Como Dupin, Bucket tem um ar onisciente e, quando não muito arrogante, [...] é certamente muito autoconfiante. (PITTARD, 2012)⁴⁹

⁴⁹ With Bucket, Dickens at once created the prototype of the literary detective, and emphasized his uncertain status in society, as the figure who stands halfway between respectable society and the criminals (who would, by the end of the nineteenth century, become configured as a race apart). Like Dupin, Bucket has an air of omniscience, and while not quite arrogant [...] is certainly self-assured.

Assim como Bucket, que transitava entre as classes sociais respeitáveis e as marginalizadas do século XIX, os detetives *noir* e os de polícia já nos anos 30 do século XX também recorriam ao submundo do crime para elucidar casos que ocorriam nas altas-rodas da sociedade. Nas histórias de Hammett e Chandler, como o conto “Death on Pine Street” (1924)⁵⁰ ou o romance *Janela para a morte* (2005), respectivamente, há inclusive um processo de parceria entre os dois tipos de investigadores. Esse movimento de maior aproximação entre o investigador particular e o de polícia, em direção a uma relação mais ou menos amistosa ocorre entre ambos, porque é muitas vezes com a ajuda de um informante de dentro da polícia que o detetive durão consegue relacionar algumas de suas pistas. No entanto, outras formas de parceria vão surgindo ao longo das produções detetivescas, como a presença de especialistas da área de saúde.

Fazendo parte dessa categoria investigativa está o chamado *thriller médico*, em que médicos investigam doenças e epidemias misteriosas através de seus conhecimentos acadêmicos, para solucionar um mistério ou vestígios de um crime nos corpos das vítimas de algum assassinato obscuro. Tal gênero em muito se aproxima das características do detetive clássico, por conta da crença no cientificismo, uma vez que boa parte da investigação se passa em laboratórios ou em câmaras mortuárias. Esse é o caso da protagonista Kay Scarpetta, uma médica-legista criada pela escritora estadunidense Patrícia Cornwell. O uso de tecnologia forense está presente em *Post-mortem* (1990), primeiro livro de Cornwell, sobre um maníaco que estupra e mata mulheres.

Em *Post-mortem* a investigação começa após a morte de uma médica que se torna a quarta vítima de um maníaco, o qual tem como ritual asfixiar mulheres sempre em noites de sexta-feira. A médica legista Kay Scarpetta acredita que o assassino é um cidadão comum, que ela nomeia como Sr. Ninguém. O que torna o caso desafiador é que o Sr. Ninguém não produz secreções, sendo impossível qualquer identificação pelo DNA, através da coleta de fluidos corporais (sempre presentes em casos de estupro). Logo, a única evidência identitária do assassino é o estranho odor corporal que ele traz consigo.

Outro exemplo de histórias de crime e investigação tem origem no gênero histórias de enigma. Estas se referem às narrativas de crime em que não há, necessariamente, a participação de um detetive ficcional estabelecido: elas apresentam um protagonista que assume a função de detetive ao longo da narrativa, para desvendar um mistério ou um crime.

⁵⁰ Referências futuras serão relativas à edição de 2007, consultada para o presente estudo, e com o título em português (Morte na Pine street), conforme referência no final.

Em geral, isso ocorre quando a personagem é acusada de uma contravenção que não cometeu, e então tenta descobrir, por conta própria, quem é o verdadeiro autor de um dado crime. No cinema, o filme *The fugitive* (1993)⁵¹, protagonizado por Harrison Ford, pode ser um bom exemplo desse tipo de narrativa. Na literatura, um protagonista que assume o papel de detetive é o já citado V., de Medeiros e Albuquerque, em *Se eu fosse Sherlock Holmes*, que consegue resolver o crime cometido durante uma festa onde ele se encontra, baseando-se no que lera das obras de *Sir Conan Doyle*. O que liga essas personagens é o fato de haver um mistério/crime, que deve ser solucionado por uma personagem que se utiliza de métodos investigativos, sem que haja, contudo, um detetive propriamente dito.

No conto de Luís Martins, “Os idos de março” (2005), escrito entre as décadas de 20 e 30, ocorre o assassinato de um cidadão comum, cometido por um homem que não tinha aparentemente motivo algum para tal. Apesar de essa narrativa ser sobre uma história de crime, a presença do investigador de polícia é secundária, não passando de uma breve participação no enredo; este não gira em torno de uma investigação, mas de uma justificativa sobre o crime.

A história inicia-se no formato de um boletim de ocorrência, descrevendo de forma objetiva, típica de um relatório policial, todos os detalhes da cena do crime e do suposto criminoso. Após algumas páginas, há uma mudança na narrativa, passando a ser *in media res* na voz de uma testemunha que aparece no meio da história e não havia sido interrogada pela polícia. Essa testemunha, ao ficar sabendo do desfecho do crime pelos jornais (um elemento sempre presente nas histórias de crime e investigação, que pode ter a função tanto referencial, em relação ao momento histórico de produção, quanto intertextual, em relação às narrativas detetivescas clássicas), anos mais tarde, revela gradualmente o mistério apenas para o público leitor, através do relato de suas lembranças. Tal estratégia mais uma vez associa essa história aos enredos clássicos contados por um narrador memorialista.

Utilizada por Luís Martins no início do século XX, essa forma de solucionar o mistério sem revelá-lo às instituições mantenedoras da ordem é a mesma já comentada anteriormente sobre as obras dos autores contemporâneos, Nelson Motta e José Prata. Luís Martins, portanto, revela ao público leitor o mistério da sua história através de seu narrador, tornando-os cúmplices, mas omite tal informação às autoridades policiais.

⁵¹ Richard Kimbler é um cirurgião acusado de ter matado a própria esposa. No caminho para o presídio, ocorre um acidente que permite sua fuga. A partir daí, ele inicia um processo de investigação para descobrir quem realmente a matou e, assim, provar sua inocência. Título em português: *O fugitivo*.

Com base nessas categorias apresentadas é possível perceber que o termo “romance policial”, apesar de conveniente (pois se trata de histórias que envolvem crimes, e estes são normalmente investigados pela polícia), parece ser reducionista, porque ignora as diversas particularidades que seus protagonistas investigadores apresentam.

O papel do investigador, portanto, pode ser assumido por diferentes tipos de protagonistas detetives (particular, de polícia ou casual/legista), os quais adotam ou são inspirados por diferentes métodos para desenvolver uma investigação e solucionar um enigma: o detetive particular, que se vê livre das imposições de uma instituição social, que impõe regras rígidas e imutáveis; o detetive de polícia, que deve respeitar os limites impostos por uma instituição social, mas, ao mesmo tempo, conta com o aparato científico e com a instrumentalização do método investigativo fornecidos pelo Estado; ou aquele detetive “por acaso” ou investigador legista, que age por interesses próprios ou por estar a serviço da medicina.

Nesse sentido, devido à variação e aos interesses por trás dos modos investigativos, desenvolvi uma reflexão sobre o fato de que nem toda narrativa de crime é, necessariamente, uma história policial⁵², no que diz respeito ao protagonista, que nem sempre é vinculado à instituição. Considero-as então histórias de crime, nas quais são utilizados métodos investigativos. Logo, dependendo do enredo, tais narrativas deveriam ser mais propriamente conhecidas como “histórias de detetive”, “histórias policiais”, ou simplesmente “histórias de enigma”. Com efeito, e em relação aos clássicos desse gênero, demonstrei acima que a personagem do policial pode ser mais um agente atrapalhador, ou corrupto, do que um investigador eficiente, e disso resulta a estranheza em chamar as histórias clássicas de detetive de “histórias policiais”.

No tópico a seguir, analiso com mais profundidade as características e influências que marcam a produção detetivesca brasileira, partindo de sua obra inicial: *O mysterio*.

2.2 Parceiros no crime

Partindo daquela que é considerada a obra inaugural das histórias de detetive de todos os tempos, “Os assassinatos da Rua Morgue”, de Edgar Allan Poe, passaram-se cerca de oitenta anos para que a primeira produção brasileira nesse gênero fosse realizada. Com o título de *O mysterio*, esse marco literário detetivesco foi escrito, em 1920, a oito mãos e dividido por capítulos que não seguiam necessariamente um planejamento prévio ou

⁵² No capítulo 3, seção 3.1, abaixo, é feita uma observação sobre como as histórias de crime, populares nos séculos XVII e XVIII, passaram a ser publicadas como histórias de detetive.

apresentavam alguma tentativa inicial de uniformização estética. Essa falta de linearidade (como era de se esperar, em se tratando de um gênero fragmentado) dá-se provavelmente porque sua primeira publicação ocorreu em fragmentos (sob a forma de capítulos isolados) no jornal *A folha*, a partir de 20 de março de 1920, vindo a ser publicada integralmente em formato de livro no mesmo ano. Seus autores são Medeiros e Albuquerque, Coelho Neto, Afrânio Peixoto e Viriato Correia.

Essa forma coletiva de produção literária, com a colaboração de mais de um autor para a criação de uma obra detetivesca, ganhou adeptos. Em 1964, outro romance detetivesco coletivo, *O mistério dos MMM*, conta com a colaboração de grandes nomes da literatura brasileira, como Raquel de Queiroz, Antônio Callado, Dinah S. de Queiroz, Orígenes Lessa, Viriato Correia, José Condé, Jorge Amado, Lúcio Cardoso, Guimarães Rosa e Herberto Salles. O curioso nesse romance é que a ambientação do enredo ainda segue o modelo dos tempos de Holmes: o assassinato que abre o romance acontece em um espaço burguês. Outra referência à Era de Ouro detetivesca é a atuação da polícia, descrita como atrapalhada, para resolver o caso: há três maços de cartas na escrivaninha de um milionário assassinado; em cada um foi utilizado um tipo diferente de papel. Neles havia a letra M como única assinatura, o que confunde os policiais, impedindo-os de prosseguir com a investigação metodicamente.

Segundo Hugocrema, autor do *blog* “invocação de Virgílio Scott”,

este romance coletivo, além do óbvio *O mistério da estrada de Cintra*⁵³, homenageia um romance coletivo publicado vinte anos antes, escrito por Fernando Sabino, Herberto Sales, Adonias Filhos, Josué Montello, Dinah Silveira de Queiroz, Marques Rebelo, Lêdo Ivo, Rosário Fusco e o “mano” José Condé: *O Homem das Três Cicatrizes* saiu em 1949 no suplemento Letras e Artes do jornal *A Manhã*. (2011)

Há, portanto, duas produções literárias com autorias coletivas ocorridas no início do século: *O mysterio* (1920); *O homem das três cicatrizes* (1949); e outra na segunda metade do mesmo século: *O mistério dos MMM* (1964). A história do primeiro se passa na cidade do Rio de Janeiro, onde um rapaz, Pedro Albergaria, planeja e comete assassinato contra o banqueiro Sanches Lobo, o qual, através de métodos escusos, leva a família do jovem Albergaria à decadência moral e financeira. Com a apresentação do suposto vilão, um rapaz de 25 anos que viu, aos 15 anos de idade, os bens de sua família sendo usurpados pela esperteza e ganância de um banqueiro, cria-se o motivo para a investigação feita pelo primeiro detetive ficcional brasileiro: o major Mello Bandeira. Por pertencer à instituição de polícia, nosso primeiro detetive atua em uma história policial.

⁵³ Da autoria de Eça de Queirós. Domínio público.

Com esse enredo, *O mysterio* marca seu lugar nas convenções clássicas do gênero detetivesco, apresentando, de início, o que Bloch denomina *ante rem*, estratégia narrativa pela qual, como foi citado no capítulo 1, descobrimos que um crime já foi cometido: um estelionato. A narrativa se desenrola sobre toda a sequência de procedimentos adotados por Pedro Albergaria para executar sua vingança, o premeditado assassinato de Sanches Lobo (um segundo crime como consequência do primeiro) e o processo de investigação realizado pelo detetive ficcional. Essas características também são cúmplices das convenções básicas de uma história de detetive clássica, de acordo com as regras de S.S. Van Dine e os conceitos elencados por Bloch e Todorov, expostos no capítulo anterior.

Por meio de uma alusão metaficcional, percebe-se que Pedro Albergaria passa a ler um grande número de histórias ficcionais de detetive para arquitetar o crime perfeito⁵⁴ sobre as bases da vingança, como um Hamlet moderno. Aliás, apesar de esta última obra não ser uma história de detetive, há em *Hamlet* indícios de um processo investigativo que irá se assemelhar a uma característica marcante de um dos métodos de Sherlock Holmes: a elaboração de uma armadilha para revelar o vilão⁵⁵.

No entanto, o que leva Pedro Albergaria a mencionar suas leituras de obras detetivescas clássicas, ao se preparar para cometer seu crime perfeito, é a intenção de arquitetar um assassinato e prever possíveis falhas em seu plano. Outra referência às obras clássicas dá-se quando Mello Bandeira é mencionado como o Sherlock Holmes da cidade. As mesmas estratégias utilizadas nessa obra por Albergaria no ato do crime também serão usadas por outros protagonistas em publicações estrangeiras posteriores, como atrasar um relógio e quebrá-lo, para criar um álibi, ou como os descritos abaixo, pelo narrador de *O mysterio*:

Calçou umas velhas botinas próprias para jogar tênis. Eram botinas por vários títulos preciosas: muito maiores do que o seu calçado habitual, com sola de borracha e sem saltos, ninguém pelas marcas que elas deixassem poderia pensar em Pedro Albergaria.

Pôs no bolso um par de luvas de fio de Escócia, luvas velhíssimas; muniu-se de um revólver e um punhal. (MEDEIROS E ALBUQUERQUE et al., 2005, p. 70)

O destaque para o uso de sapatos com sola de borracha, por exemplo, também aparece posteriormente na já citada descrição de Margaret Atwood ou de Raymond Chandler, como no romance *Janela para a morte*: “Com a minha saída deveria se ouvir passos do lado de fora do corredor, mas a basculante acima da porta que dava para a sala dele estava fechada e eu

⁵⁴ A autora brasileira de histórias policiais, Patrícia Melo, irá parodiar essa estratégia em seu livro *Elogio da mentira*, publicado em 1998.

⁵⁵ Ainda em dúvida sobre a veracidade da autoria do crime, o príncipe Hamlet contrata atores mambembes para interpretar um texto teatral cuja trama é reveladora do assassinato de seu pai, para com isso se certificar de que seu tio, o rei Cláudio, é mesmo o culpado. Curiosamente, essa estratégia de Hamlet de apresentar uma peça dentro de outra peça pode ser chamada “*The mousetrap*”.

não tinha feito muito barulho ao chegar com meus solados de borracha” (CHANDLER, p. 63).

De fato, as frequentes referências intertextuais na produção literária de histórias contemporâneas de detetive e antidetetive aparecem, através dessas citações, como se fossem marcadas por uma relação de parentesco (ou por uma espécie de afirmação à tradição desse gênero) entre as obras detetivescas: Patrícia Melo, Luiz Alfredo Garcia-Rosa, Paul Auster e Jorge Luis Borges são exemplos de autores que tecem essas relações intertextuais em suas histórias de crime e/ou investigação, de forma a reafirmar o vínculo com seus antecessores. No entanto, em *O misterio* essa estratégia parece ir além de uma afirmação da tradição detetivesca, ao desenvolver seu próprio estilo.

Pela ênfase nas constantes referências intertextuais em relação às obras de Doyle e às estratégias dos próprios vilões nas obras clássicas, é possível observar a presença de uma paródia irônica. Este recurso acaba sendo o ponto forte não apenas na obra de Medeiros e Albuquerque e seus “comparsas”, mas também uma característica que vai marcar boa parte da produção literária brasileira de histórias de detetive e policial. Em *Literatura Policial* (2005), Sandra Reimão observa que “os jogos intertextuais têm por função básica dar especificidade a um texto em relação aos demais do gênero, e, ao mesmo tempo, perfilá-lo em relação ao policial enquanto tradição. [...] em *O misterio*, temos por exagero a ironização do próprio uso desses jogos” (REIMÃO, p. 17).

Por meio da ironia, portanto, a narrativa de *O misterio* (assim como em outras obras posteriores a essa) vai criando a suspeita de que nesse romance há algo além de uma mera literatura de entretenimento (como são pejorativamente chamadas as ficções detetivescas). Aos poucos o que era uma história policial, aparentemente aos moldes de Sherlock Holmes, vai se transformando em uma crítica velada e disfarçada pelo humor, denunciando as falhas de um sistema policial e jurídico corrupto e dependente dos interesses de poderes hegemônicos. Portanto, o verdadeiro enigma (ou crime) que de fato vai sendo revelado nessa obra é a “dificuldade de lidarmos com a ideia de uma sociedade justa em que o crime surgia como exceção, marginalidade a ser combatida para que o equilíbrio se restabelecesse” (FIGUEIREDO, 1988, p. 21), como também observa Sandra Reimão:

Por um lado, Pedro Albergaria, o assassino, é a personagem através da qual os autores farão, mais insistentemente, críticas à polícia: denuncia-se seu comprometimento com a classe dominante, sua subordinação à imprensa e à opinião pública, seus métodos violentos de obter informação e confissões e participação da polícia em contravenções. (REIMÃO, 2005, p. 15)

Com efeito, a dúvida entre quem de fato é o mocinho e quem é o vilão desnorteia os leitores em meio a um paradoxo moral: mesmo sendo um assassino, Pedro Albergaria deve ser considerado culpado, já que ele estava defendendo a honra de sua família? Esse é o argumento que o Dr. Viriato Correia, advogado de Pedro, usa para sensibilizar os júris no dia do julgamento: ele aposta na crença de que o povo brasileiro tem coração mole e que é piedoso (mais uma estocada crítica nos modos e costumes condescendentes da sociedade brasileira do início do século XX).

Provavelmente inspirados pela busca identitária que aflorava no Brasil do início do século passado e veio a irromper na Semana da Arte de 22, é possível perceber, portanto, que por trás da estrutura fixa herdada do gênero detetivesco clássico, há na produção brasileira um toque de humor e ironia. Estes recursos atribuem a *O mysterio* e às subsequentes produções detetivescas brasileiras mais uma função paródica e de crítica social e isentam tais produções da suspeita de serem meras representações das convenções clássicas desse gênero.

Nesse sentido, o detetive Mello Bandeira é atrapalhado e não resiste à sedução das mulheres. Sua atuação vai de encontro à de Dupin, uma “máquina de pensar” sem nenhum traço emocional ou personalidade dúbia, à de Sherlock Holmes, também uma “máquina de pensar”, mas com algumas características mais humanizadas (morfinômano e cocainômano) ou ainda à de Poirot, que, apesar de racional e também adepto ao método dedutivo, sucumbe à vaidade como um verdadeiro dândi.

De fato, a aparente referência a uma masculinidade libertina, como traço cultural e estereotipado do brasileiro, não deixa de fora nem o delegado Lobato, o qual não escapa do crivo dos autores de *O mysterio*. A ironia criada sobre ele se deve à sua pressa em levantar os dados sobre o crime cometido por Pedro Albergaria, cuja urgência se justificava por um encontro amoroso, e não por uma preocupação com a agilidade e vontade da polícia em solucionar o crime: “[...] o Lobato descambava escada abaixo. A tomar o automóvel para o High-Life, à procura da *diligência*... uma louca *diligência* que o esperava em vão no Palace-Theatre” (MEDEIROS E ALBUQUERQUE et al., 2005, p. 75). O resultado dessa falha no caráter dos personagens representantes da lei é a perpetração de um crime perfeito sendo investigado por um detetive atrapalhado, sob o comando de um delegado relapso, que prioriza seu prazer em detrimento de uma investigação mais profunda. Essa é provavelmente a crítica mais precisa à administração pública feita por meio da narrativa dessa obra.

Analisando histórias policiais brasileiras, Sandra Reimão (2005) destaca alguns outros investigadores ficcionais curiosos, os quais podem ser considerados representações paródicas

do detetive clássico⁵⁶. É possível perceber no perfil de tais detetives que eles também trazem em suas personalidades estereótipos culturais e tendências sexistas como marcas de um provável processo de humanização da personagem do investigador e representação de uma identidade brasileira do início do século XX.

É notório na personalidade de um desses protagonistas de histórias brasileiras de detetive (Tonico Arzão), por exemplo, o uso da ironia e a representação literária do forte sincretismo religioso tão presente na cultura brasileira. Tonico Arzão acredita ser auxiliado, em sua atividade de investigador, pelo espírito da esposa e também por visões premonitórias enquanto dorme, o que, inclusive, o ajuda a solucionar o enigma apresentado em *Quem matou Pacífico?*

É por acreditar nas coisas do além que esse delegado consegue imaginar uma reconstituição do crime na qual a figura do assassinado aparece como uma reencarnação. Para tanto, procura alguém parecido com o morto, veste-o adequadamente e faz com que a reconstituição se dê em uma noite de chuva. Tal expediente faz com que a criminosa confesse, pois pensa que o assassinado havia voltado para matá-la. (REIMÃO, 2005, p. 21)

Todas essas características ajudam a configurar o que Sandra Reimão chama de “uma difusa brasilidade”; esta, contudo, não compromete a eficácia dos detetives, apenas revestindo-os com uma pitoresca qualidade mais humanizadora, a exemplo de Sherlock Holmes e Poirot (REIMÃO, 2005).

A representação do sincretismo religioso brasileiro, de fato, será tema de diversas produções detetivescas brasileiras contemporâneas, do detetive *noir* ao antidetetive, em obras como *O Xangô de Baker Street*, de Jô Soares, *O canto da sereia, um noir baiano* (2002), de Nelson Motta, e *O assobio da foice* (2010), de Fernando Pessoa Ferreira. Esta última faz parte de uma série de histórias paulistanas de detetives policiais, chamada “Estante Policiais Paulistanos”, publicada pela editora Global, que já lançou o livro *As cores do crime* (2010), de Pedro Cavalcanti. Ambas as obras são consideradas pela editora como “novelas policiais”.

Em se tratando das produções do início do século XX, é bem possível que uma das origens da liberdade que os autores e autoras brasileiros/as tiveram em quebrar o estereótipo do detetive infalivelmente metódico e extremamente racional tenha sido a vantagem de eles e elas terem acompanhado o processo de humanização dos personagens protagonistas

⁵⁶ É o caso do perito Cabral, em *20º Axioma*, de José Loureiro, que tinha obsessão por artigos de papelaria; Hilário Pasúbio, em *O caso do martelo*, de José Clemente, que mantinha o vício pelo álcool e cigarros; Dr. Leite em *O misterio*, no capítulo de Luiz Lopes Coelho, cuja fraqueza era pelas mulheres; o Cabo Turíbeo, em *O mistério do fiscal de canos*, de Glauco Corrêa, que tem como horizonte cultural e “grande verdade” as palavras cruzadas (aqui, uma provável paródia ao jogo de damas defendido por Poe na introdução de “Os assassinatos da Rua Morgue”, ou às aventuras de Holmes); e Tonico Arzão, em *Quem matou Pacífico?*, de Maria Alice Barroso, que é um ex-fazendeiro, manco, desdentado e falando errado, crente e temeroso das coisas e almas do além.

detetivescos ao longo de suas produções europeias, desenvolvendo (ou otimizando) em seus protagonistas uma personalidade mais realista e em convergência com os aspectos culturais e históricos da sociedade brasileira.

Além disso, no jogo paradoxal entre protagonista e antagonista, nas produções clássicas brasileiras, muitas vezes as “falhas no caráter” dos detetives ficcionais marcariam sua personalidade como um modo de criticar o próprio sistema jurídico e social que, nesse caso, podem ser interpretados como os verdadeiros antagonistas do detetive brasileiro. Nesse sentido, a denúncia de um sistema legal corrupto é feita, ironicamente, por um detetive que representa a própria falha na busca pela verdade. Se na primeira obra histórica desse gênero, Edgar Allan Poe confronta seu detetive com um orangotango, no espelhamento do racional diante de sua antítese (o irracional ou animalesco), em *O mysterio* tal embate surge dentro da própria noção de justiça e busca pela verdade, representada pela figura paródica e irônica de um detetive atrapalhado.

O major Mello Bandeira é, portanto, apresentado por meio dessa “falha no caráter” e aspecto burlesco do investigador lidando com um duvidoso sistema jurídico brasileiro. Como detetive policial, ele assume a investigação do assassinato do banqueiro Sanches Lobo, mas acaba saindo de cena após falhar em sua tentativa de solucionar o crime, o que leva a outra ruptura ousada com o gênero clássico: a deterioração do detetive protagonista, anterior ao surgimento do antidetetive. Há, portanto, duas características paradoxais desse detetive em relação às suas origens clássicas: sua tentativa (frustrada) de ser uma máquina de pensar infalível, um Sherlock Holmes, e sua incapacidade de se manter vivo. Segundo Sandra Reimão, ao se referir ao detetive ficcional de *O mysterio*,

Mello Bandeira já aparece, desde o início, como uma figura relacionada à literatura policial europeia: é descrito como o ‘Sherlock da cidade’. Essa característica será, nessa personagem, motivo de situações cômicas. Ao tentar aplicar métodos científicos tecnológicos de investigação na linha Holmes, Mello Bandeira acaba por se dar mal e por ser alvo da ironia dos companheiros: por exemplo, quando Mello Bandeira põe cães rastreadores a procurar o criminoso, eles acabam se voltando contra o próprio investigador que esquecera em seus bolsos as luvas e os sapatos do assassino. (2005, p. 14)

Apesar de querer seguir o modelo de Sherlock Holmes, Mello Bandeira, ao demonstrar afeição por uma das moças levadas para investigação, acaba subvertendo uma das vinte regras clássicas, definidas por S.S. Van Dine e mencionadas no capítulo anterior: “não deve haver interesses amorosos. O dever [do detetive] é trazer um criminoso para trás das grades, em vez de trazer um casal apaixonado para o altar matrimonial” (2000)⁵⁷.

⁵⁷ There must be no love interest. The business in hand is to bring a criminal to the bar of justice, not to bring a lovelorn couple to the hymeneal altar.

Na sequência da narrativa de *O misterio*, Mello Bandeira acaba cometendo suicídio, acontecimento que pode ser interpretado como a própria fragilidade da manutenção da justiça e da busca pela verdade. Por qual razão um autor mataria seu protagonista, que é justamente um detetive?

É provavelmente através dessa questão que a estratégia narrativa de *O misterio* vai, aos poucos, ganhando uma característica própria de produção detetivesca brasileira. Ela apresenta ironicamente seu detetive não como uma máquina de pensar, mas como um protótipo mal acabado desta, o que é enfatizado quando ele é substituído pela personagem do advogado de defesa. Nesse caso, ao aniquilar o detetive e colocar um advogado em seu lugar, os autores de *O misterio* tecem na narrativa a trama e toda a teatralidade ideal para representar, de forma irônica, a corrupção do sistema policial e jurídico brasileiro, mencionada anteriormente. No fragmento abaixo há uma exemplificação de como tal sistema jurídico é representado nessa obra:

[...] Enéas Cabral dava-se ao luxo de emitir, comentando os fatos, duas teorias policiais. Uma era a da nomeação do criminoso, já nossa conhecida, isto é, à Justiça importa menos punir o crime, achar o verdadeiro culpado, do que responsabilizar um qualquer, nomear um criminoso, que trate lá de se defender, que será absolvido no júri: a sociedade ficou com a segurança que tem defesa eficaz, a justiça e a polícia com o seu prestígio, e tudo continua, como dantes, na harmonia social.

A outra era uma contradição impiedosa à de Mello Bandeira [...] isto é, o criminoso evita o lugar do crime, foge para pontos diametralmente opostos. [...] Enéas Cabral substituíra a esta, a teoria da – boca do lobo – isto é, o criminoso anda, vira e mexe, e vem se entregar à polícia, cair na boca do lobo. A polícia, num como no outro caso, fica na expectativa e, se não se realizar a segunda hipótese, com a primeira terá nomeado um criminoso idôneo, que responderá a tudo. (MEDEIROS E ALBUQUERQUE ET et al., 2005, p. 82)

Esse fragmento oferece evidências de alguns pontos relevantes para a análise da crítica tecida pelos autores em relação ao sistema penal brasileiro: a ênfase na ideia do “corpo mole” feito pela polícia ao esperar que o criminoso se apresente, evidenciando a ineficiência dessa instituição e a falta de credibilidade social. Nota-se também a falta de princípios e respeito em relação aos suspeitos, que já são, *a priori*, considerados culpados. Por fim, observa-se a preocupação em se prender um suspeito (e até condená-lo) aleatoriamente, para que seja criada e mantida a imagem de respeito, por parte da polícia, perante a sociedade, e a consequente harmonia. Como se isso não fosse suficiente, os autores ainda “matam” o detetive, supostamente responsável por manter a ordem e o bem-estar sociais.

Com a morte do detetive ficcional Mello Bandeira, o destino da elucidação do crime acabará ficando nas mãos do Dr. Viriato Correia, um advogado oportunista e dado às artes cênicas como instrumento de trabalho. Essa personagem rouba a cena (satirizando a função dos defensores da lei e do detetive) não só por ser aquele que levará o público leitor à solução

(ambígua) do caso, mas também usará um crime sensacionalista para sua autopromoção, tentando (e conseguindo) inocentar o assassino. Este último até já havia confessado o assassinato, por meio do apelo sentimental e da malandragem:

O Dr. Viriato, embora nas funções de advogado, não perdia o seu afinadíssimo instinto de teatro: viu logo ali um drama magnífico, a desenrolar-se no tribunal popular, e no qual, além de colaborador, seria também ator da representação. [...] já previa uma nova obra, uma tragédia grega que se ia representar diante de todo o Rio de Janeiro.

Industriou, pois, o rapaz [Pedro Albergaria], como devia fazer sua confissão, isto é, narrar o crime e os seus antecedentes, de ódio e de premeditação, tais quais os havia no momento da consumação do ato. [...] nem mais uma palavra sobre o resto, as descobertas posteriores sobre sua filiação, parentesco com Lucinda etc., que seriam sensacionalmente revelados em plenário. (MEDEIROS E ALBUQUERQUE et al., 2005, p. 81)

A história de *O mysterio* chega ao fim inocentando o autor confesso do crime de assassinato (que até mesmo se torna herói), mas, paradoxalmente, condena uma personagem, Pedro Link, como cúmplice. Seguindo a lógica da defesa, este seria o partícipe de um crime que não houve, ou seja, apesar de ter ocorrido toda uma investigação sobre o assassinato de Sanches Lobo, iniciada ao lado de seu cadáver, para a justiça ele não havia morrido. Tal fato pode ser comparado com o que é narrado na obra *O tenente Quetange* (2002), do escritor russo Iúri Tyniánov. Nessa novela um cavalete de madeira, nomeado tenente por uma falha na escrita na Ordem do Dia do regimento, é, entre outras coisas, levado ao exílio na Sibéria, acompanhado por dois guardas. A ligação entre essas duas obras se dá na relação que ambas trazem com os representantes da lei (um júri popular, em uma, e um documento militar, na outra) figurados como donos de uma verdade absoluta e inquestionável, apesar dos absurdos que cometem.

É justamente no processo de desconstrução da noção de que existe uma verdade absoluta e representada pelos poderes dominantes, que pelo menos três características podem ser ressaltadas na produção da primeira história detetivesca brasileira: a primeira é que, de acordo com a definição prévia, *O mysterio* consiste em uma “história policial”, o que quer dizer que nossa primeira obra detetivesca inova na personalidade de seu protagonista ao apresentar um detetive que faz parte da força policial, apesar das várias referências ao detetive particular (mais especificamente, a Sherlock Holmes); a segunda característica, e a mais marcante, é o uso da paródia irônica como forma de denúncia de um sistema policial e jurídico corrupto, refém da mídia e dos poderes hegemônicos; e a terceira característica é a forma autorreferencial ao gênero, por meio do uso estratégico de citações e jogos intertextuais (como se referir a Sherlock Holmes e a seus métodos, e à existência de uma literatura detetivesca anterior), que é adotado até hoje pelas ficções detetivescas modernas e

contemporâneas brasileiras e estrangeiras, a atestar algum tipo de fidelidade à tradição desse gênero literário.

Até mesmo em romances de antidetetive é possível perceber o uso dessa estratégia intertextual, mas sem a necessária referência ou alusão às obras clássicas detetivescas. Somando-se as citações a essas histórias, tais relações intertextuais reforçam também as possibilidades literárias que o gênero oferece. Como no já citado romance *Cidade de vidro*, Paul Auster dá a seu protagonista e escritor de histórias de detetive o pseudônimo de William Wilson (uma referência clara ao conto de Edgar Allan Poe); mas também faz referência às obras fora do gênero detetivesco, como ao personagem Humpty Dumpty, citando, nesse caso, a obra de Lewis Carroll, *Through the looking glass* (1871), e a obra de Miguel de Cervantes, *Don Quixote* (1547-1616)⁵⁸. O mesmo ocorre com o conto de Borges, “A morte e a bússola”, no qual há também uma clara alusão a Poe.

Enfatizo, no entanto, que a autorreferenciação em *O misterio* também traz uma surpresa: o exagero na utilização desse recurso. Isso ocorre na trama narrativa não somente quando personagens são citadas, ou há uma alusão a outras obras ficcionais detetivescas, mas também quando os próprios autores entram nesse jogo intertextual, atribuindo a essa história uma característica metaficcional. Nesse sentido, a autorreferenciação não só intensifica o caráter irônico de *O misterio*, como também provoca a desestabilização da noção de “real” e de ficcional na narrativa, ao trazer seus autores para dentro da obra. Não por acaso, e bem propício à época, tal estratégia em muito se assemelha a uma espécie de autofagia.

É desse modo que ao longo da narrativa de *O misterio* exemplos de autorreferenciação provocam um estranhamento em relação às fronteiras entre ficção e realidade: através do jogo irônico produzido por seus autores e também personagens. Tais exemplos são evidentes em passagens como as seguintes: “Na assistência, espantado à própria obra, estava Coelho Neto e notavam-se os leitores curiosos do *Mysterio*, que lhe desejavam ver o epílogo” (2005, p. 83), a qual descreve o momento inicial do julgamento de Pedro Albergaria, indicando que até a participação do público leitor é ficcionalizada; ou como nesta outra passagem: “Houve quem dissesse que era isto [...] influência dos tremendos artigos que Medeiros e Albuquerque escrevia contra os Estados Unidos. Não será o único absurdo dessa narrativa” (2005, p. 85), a qual faz referência à absolvição do suposto vilão.

Esse efeito de desterritorialização das fronteiras entre ficção e realidade também pode acontecer quando o protagonista de uma determinada história é trazido para uma sequência de

⁵⁸ MATIAS, Marcus. *Exploring the glassy maze: Paul Auster's postmodern anti-detective fiction*. 2007 (capítulo 3).

publicações de obras literárias de um mesmo autor, como já comentado sobre as aventuras de Sherlock Holmes, ou de Espinosa. Através dessas obras a familiaridade com a personagem torna-se tão estreita que ela parece, de fato, fazer parte da vida “real”. A casa de Sherlock Holmes, por exemplo, não só existe na famosa Rua Baker, como também é frequentada por seus fãs.

Nesse processo de referenciação intertextual observado em *O mysterio*, nota-se também a forma satírica como os autores tratam o preconceito sofrido por esse gênero, quando no começo do enredo nos é apresentado um narrador que justifica o gosto literário do seu antagonista, dizendo que Pedro Albergaria “lera centenas de romances e contos policiais, não pelo prazer que lhe pudesse fazer essa baixa literatura, mas pelo desejo de estudar todos os meios de levar a cabo o crime que projetava e de escapar à punição” (MEDEIROS E ALBUQUERQUE et al., 2005, p. 69).

Outra referência a esta afirmação está na já citada obra detetivesca brasileira do início do século XX, “Os idos de março”, na qual Luís Martins acentua a sátira aos que cultuam a chamada “alta literatura” em relação à produção detetivesca, também através da referenciação intertextual aos clássicos do gênero:

A polícia ficou num beco sem saída. Bem. Os leitores de novelas policiais acreditam que a polícia é sempre um fracasso. Na realidade, não é. Só na ficção, o detetive amador – em geral um mocinho bacaníssimo, inteligentíssimo e tudo mais – passa a perna nos técnicos da Delegacia de Homicídios, deslindando os casos obscuros que aqueles não conseguem resolver. Mas isto na literatura de mistério e crime. Na vida real é diferente. Se a polícia oficial, com os múltiplos recursos de que dispõe, não é capaz de seguir a pista certa, não será nenhum descendente de Sherlock Holmes, em seu gabinete que o fará. (p. 134)

Por via da ruptura com as normas estabelecidas por S.S. Van Dine, as quais prescrevem o modelo de uma supostamente autêntica história de detetive, essas estratégias autorreflexivas e inovadoras pelo abuso da ironia transcendem o processo de filiação dessas produções detetivescas à tradição literária que as precede. Todorov também postula algumas normas prescritivas para a criação de histórias de detetive, quando aborda a questão de gênero. Segundo ele, ao contrário da criação de um grande livro de romance, que terá de romper com as convenções clássicas de seus antecessores, criando outras convenções, “o romance policial por excelência não é aquele que transgredir as regras do gênero, mas o que a elas se adapta” (TODOROV, 2004, p. 95). Tais tentativas de fixar normas aos gêneros em muito se assemelham, a meu ver, com as ideias e percepções ilusórias que levaram os protagonistas antidetetives para um final trágico, ou incerto, por acreditarem na imutabilidade dos fatos.

Talvez para o bem de *O mysterio* e de *Se eu fosse Sherlock Holmes*, nem Medeiros e Albuquerque, nem seus “comparsas” tiveram acesso a essas concepções de gênero literário detetivesco conforme o define Todorov, ou às regras de Van Dine, antes de criarem seus enredos. Em vez disso, eles produziram o que viria a ser uma história de detetive com uma perspectiva inovadora, não só porque transgride o gênero detetivesco, mas por abusar do uso da ironia e humanizar mais ainda a figura do detetive investigador.

De fato, a discussão sobre gênero é mesmo muito polêmica, principalmente agora, em uma contemporaneidade na qual o traço definidor das tais fronteiras já não adere tão firmemente aos veios de normas fixas. Estas últimas, experimentadas pela curiosidade de diversas teorias, expandem-se aos limites do diálogo entre conceitos estéticos, como a polidez e a austeridade intelectual dos detetives de Poe e de Doyle. Há também a humanização, através da ironia e do sincretismo religioso, do detetive de Medeiros e Albuquerque e Nelson Motta, no caso do gênero detetivesco; como também, a liberdade em se experimentar novas possibilidades narrativas que aproximem ainda mais os efeitos de realidade à ficção e vice-versa.

Nesse sentido, é possível argumentar que as primeiras produções de histórias de detetive brasileiras já rompem com as normas clássicas do gênero, começando por um processo de ressignificação da figura do detetive através de sua antítese. Tal processo aponta para uma espécie de referencial paródico do detetive clássico, ao mesmo tempo que o torna independente deste último. O que os distingue é, precisamente, a ironia presente no detetive brasileiro, que se volta não apenas ao seu gênero (como pode parecer à primeira vista) ou a si próprio, mas ao sistema corrupto que engendra as classes dominantes, ricocheteando sua crítica sobre o sistema policial e jurídico. Com efeito, Medeiros e Albuquerque e seus coautores transformam essa obra policial em um grande carnaval, com direito a louvações e passeatas nas ruas ovacionando o agora herói Pedro Albergaria.

Curiosamente, tanto no Brasil do começo do século XX quanto nos Estados Unidos, a figura do detetive ficcional surgirá com uma abordagem mais realista, levando essa personagem a se envolver mais perigosamente em suas investigações. É o caso, no Brasil, do detetive investigador de polícia, que tem de enfrentar os bandidos tradicionalmente reconhecidos como tais, e também os bandidos que se disfarçam dentro do próprio sistema social (a exemplo do filme *Tropa de elite 2*). Outra digressão da figura clássica do detetive ficcional é o “detetive durão”, fazendo sua aparição marcante nas obras de Raymond Chandler e Dashiell Hammett, e que chega ao Brasil logo depois, mas também com uma boa dose de ironia, para enfim encontrar sua completa desconstrução com o surgimento do

antidetetive. A versão brasileira dessa nova versão de histórias de crime e investigação é apresentada no próximo tópico.

2.3 Do sangue-frio à angústia do ser: O antidetetive

Retomarei algumas das características do antidetetive neste tópico, as quais já foram apresentadas no capítulo 1, com o objetivo de identificar os traços característicos do antidetetive que estarão presentes nas produções brasileiras desse gênero e destacá-los daqueles que surgirão como parte da contribuição de nossos escritores às histórias de antidetetive produzidas no Brasil.

O gênero histórias de detetive foi considerado, ao longo dos últimos séculos, como aquele pertencente à literatura de entretenimento (e ainda há quem o considere apenas isso nos dias de hoje). Embora, em minha opinião, o termo “entretenimento”, associado ao ato de ler, não seja algo negativo (uma vez que uma boa leitura é aquela que também nos entretém, prendendo nossa atenção), no caso específico das histórias de crime e investigação ele assume um tom pejorativo. Esse tom quase difamador que vem da palavra entretenimento, nesse contexto, dá a entender que tal gênero possui um *status* inferior àquele das obras consideradas canônicas.

Isso quer dizer que todas as questões discutidas nos tópicos anteriores desta investigação ou não haviam sido percebidas com a devida seriedade e profundidade, ou passaram muito tempo sem que fossem percebidas de forma alguma. De fato, foi através da curiosidade do olhar acadêmico (ou melhor, dos olhares acadêmicos), já na segunda metade do século XX, que a posição ideológica do protagonista detetive clássico ganhou luz, provocando uma maior reflexão sobre a atuação dessa personagem, através dos estudos literários e culturais. Os diferentes ângulos investigativos ganharam destaque nesses estudos ao apontar para particularidades nas produções detetivescas, como a representação da violência em tais narrativas ou como as questões ontológicas levantadas pelo antidetetive.

Tais estudos chamaram a atenção também para outros elementos na estrutura narrativa de histórias de detetive, além dos já mencionados (como o suspense, o mistério, o crime e a investigação). Refiro-me à presença de recursos linguísticos como a paródia e a ironia, em diálogo com aspectos culturais, históricos e sociais das histórias de crime e investigação. As pistas filosóficas encontradas nessas narrativas, assim como as de resistência política por meio da crítica paródica ou da representação da corrupção social, também passaram a ser

observadas em outras investigações⁵⁹, ao mesmo tempo que o contexto urbano se afirmava como palco de grandes mudanças nas relações sociais de poder e espaço.

Nesse sentido, o positivismo cientificista, observado nos métodos dos detetives clássicos, e a ênfase em um novo conceito de masculinidade, típico da personalidade do detetive *noir*, podem ser exemplos de como a tão pejorativamente chamada literatura de entretenimento está, na verdade, em convergência com as mudanças históricas e sociais. Tal fato reafirma a força de uma das principais características da literatura: a representação mimética (e por vezes crítica e reflexiva) dos povos, das sociedades e de suas histórias.

Na contemporaneidade, conceitos como identidade e cultura são reelaborados por uma perspectiva múltipla e fragmentária, característica marcante da pós-modernidade. Nesse contexto, as histórias de crime e investigação passam a possibilitar leituras sob um ponto de vista existencial e questionador, apresentando uma sensível mudança no método investigativo do detetive, como consequência do momento histórico. Tal abordagem vai provocar e ser provocada pelo surgimento desse novo protagonista de histórias detetivescas: o antidetetive.

Apesar das significativas mudanças de atitude e de personalidade do detetive ficcional sofridas ao longo dos séculos XIX e XX e discutidas anteriormente, nada será tão marcante como as novas características desse investigador. O antidetetive surge a partir da segunda metade do século passado, e sua nova caracterização provoca mudanças na forma como as narrativas detetivescas se estruturavam. A busca pelo conhecimento nos enredos detetivescos vai, portanto, assumir outra posição: enquanto o detetive clássico e o *noir* adotam uma visão epistemológica, ou seja, considerando o mundo natural e social (o mundo de fora) mais relevante, o antidetetive adotará uma visão mais ontológica (voltada ao “mundo de dentro”): o ser e sua existência é que passaram a ganhar mais relevância em sua busca pela verdade, uma verdade que também será ontológica. Esta, aliás, como já foi discutido, nem sempre será alcançada.

Nos estudos de Merivale e Sweeney (1999) sobre as questões ontológicas do antidetetive, há uma referência às análises de Brian McHale em relação ao movimento de

⁵⁹Como exemplo desses estudos realizados no Brasil, cito as contribuições de Julio Jeha, com o artigo “Ética e estética do crime: ficção de detetive, hard-boiled e noir” (2011); e artigos resultantes de pesquisas de pós-graduação, como “Entre o enigma e o *noir*: O romance policial de Luiz Alfredo Garcia-Roza” (2010), de Marcio Rezende Siniscalchi Júnior; ou o estudo de Marta Maria Rodriguez Nebias, intitulado “A reinvenção do detetive em tempos pós-utópicos” (2010); além dos autores já citados neste estudo e listados nas referências.

mudança de perspectiva na narrativa detetivesca, elaborada por ele com base no conceito de “dominante”⁶⁰. Segundo Merivale e Sweeney (1999):

O deslocamento de dominantes que McHale identifica na ficção pós-modernista corresponde a uma mudança de questões sobre interpretação (“Como posso conhecer esse mundo? O que há nele para ser conhecido? Quem o conhece? Como eles o conhecem e com qual grau de certeza? Como o conhecimento é transmitido e com que grau de confiabilidade? Quais são os limites do conhecível?”) para questões sobre “os modos de ser” (“Que mundo é esse? O que é um mundo? Que tipos de mundo existem, como são constituídos? O que acontece quando as fronteiras entre os mundos são violadas?”). (p. 180)⁶¹

Com essa transformação descrita no fragmento acima, a busca do detetive clássico pela verdade e pelo conhecimento passa a ser uma perigosa obsessão para o antidetetive, que o leva ao descentramento de si, ao mesmo tempo que lhe permite experimentar novas concepções de realidade ou até mesmo seu próprio fim. As consequências dessa nova experiência não deixam a comunidade leitora de fora, exigindo dela uma também nova forma de lidar com os textos literários desse gênero.

Ao discutir as exigências de uma nova postura no ato de ler as narrativas de tal gênero, Merivale e Sweeney destacam a preocupação de Umberto Eco, no seu romance *O nome da rosa* (1980), em preparar o público leitor para uma diferente forma de ler histórias de detetives contemporâneas (com ênfase dada pelas estudiosas Merivale e Sweeney ao antidetetive), levando em consideração a relação entre o autor e o público leitor como se em um jogo: “Eco [...] usa as cem primeiras páginas de *O nome da rosa* preparando seu leitor para um novo tipo de histórias de detetive, uma ficção ‘na qual muito pouco é descoberto e o detetive é derrotado’” (MERIVALE E SWEENEY, 1999, p. 185).

Nesse caso, no jogo entre o público leitor e o autor (sendo este último representado pelo detetive), o primeiro se encontra sozinho porque não pode mais contar com as certezas do detetive, as quais serviam, outrora, como guia da narrativa. Agora ele tem de buscar a solução do mistério por conta própria. Isso implica que as expectativas sobre experimentar o método tradicional de investigação do detetive racional e entender como ele funciona também são frustradas. Nesse caso, a comunidade leitora, não podendo contar com os métodos

⁶⁰ Tal conceito é definido por Roman Jakobson (1935) como “o componente central de uma obra de arte: ele estabelece as regras, determina e transforma os componentes restantes. É o dominante que garante a integridade da estrutura”.

⁶¹ The shift in dominants that McHale identifies in postmodernist fiction corresponds to a change from questions of interpretation (“How can I know this world? What is there to be known? Who knows it? How do they know it and with what degree of certainty? How is knowledge transmitted and with what degree of reliability? What are the limits of the knowable?”) to questions of “modes of being” (Which world is this? What is a world? What kinds of worlds are there, how are they constituted? What happens when boundaries between worlds are violated?”).

detetivescos tradicionais, se confronta com a necessidade de elaborar uma nova forma de investigação.

Um curioso exemplo de experiência de leitura semelhante à descrita acima é o conto “Exame da obra de Hebert Quain” (2007), de Borges. Nessa obra, ele comenta uma história de detetive escrita por Hebert Quain (*The God of the labyrinth*, de 1933), na qual a solução do mistério pelo detetive protagonista não consegue convencer seu público leitor. Após o detetive ter feito a tradicional retrospectiva da investigação para descrever seu método, ele é contradito pelo narrador com a seguinte frase: “todos acreditaram que o encontro dos dois jogadores de xadrez tinha sido casual” (BORGES, p. 64). Segundo Borges, “essa frase dá a entender que a solução é errônea. O público leitor, inquieto, revê os capítulos pertinentes e descobre outra solução, que é a verdadeira. A comunidade leitora desse livro singular é mais perspicaz que o detetive” (2007, p. 64).

Outras formas de colocar o detetive em uma posição questionável podem ser percebidas no conto “A morte e a Bússola” e no romance *Cidade de vidro*, comentados anteriormente. Nessas histórias os autores desenvolvem narrativas que subvertem as convenções das histórias de detetive tradicionais, nas quais “a principal ação está ligada à tentativa de um investigador especialista em resolver um crime e trazer o criminoso à justiça” (PORTER, 1981, p. 5). No entanto, em vez de alcançar a solução de um caso/crime (como normalmente acontece nas histórias clássicas), nas obras desses autores os protagonistas encontram-se no meio de um labirinto interpretativo de sua própria realidade e de si mesmos. Um movimento que levanta questões em relação a certezas anteriormente definidas, as quais incidem inclusive sobre quem eles realmente são.

Esses questionamentos e elementos discutidos até agora sobre os detetives clássicos e o antidetetive, formam as bases sobre as quais investigo a produção de histórias antidetetivescas no Brasil, na intenção de apontar como ela se apresenta e quais são suas características contrastantes em relação às publicações estrangeiras, como será mostrado a seguir.

2.3.1 O antidetetive à brasileira

Para abordar o antidetetive ficcional no Brasil, analiso duas obras contemporâneas como as principais referências para esse gênero: o romance *O Xangô de Baker Street* (1995), de Jô Soares, e o conto “A lei” (2007), de André Sant’Anna. A escolha de tais obras é devido ao fato de que, na primeira, o detetive é claramente parodiado e desconstruído, o que é um indício da versão crítica brasileira em relação à inadequação dos métodos dedutivos

tradicionais, utilizados por seu protagonista e acompanhados por leitoras e leitores, na contemporaneidade. Além disso, ao contrário dos investigadores de histórias de detetive brasileiras citados anteriormente (também paródias do detetive clássico), o de Jô Soares não chegará à elucidação de seu caso/mistério, traço marcante do gênero antidetetivesco. Por outro lado, o romance de Soares parece seguir a mesma estratégia utilizada pelas primeiras obras clássicas de detetive feitas no Brasil, ao colocar o investigador ficcional diante de uma lente paródica, acentuando e ironizando suas principais características.

A segunda obra escolhida é, provavelmente, a mais reveladora, pois apresenta uma nova característica que permitirá uma outra classificação de obras antidetetivescas: além de trazer as angústias identitárias do policial investigador e sua consequente desconstrução, ela também subverte as certezas (noções de verdade) na própria relação entre autor e personagem, ou seja, traz os traços antidetetivescos para além do conteúdo, incidindo estes sobre uma estrutura narrativa tão incerta e fragmentada quanto seu protagonista.

O Xangô de Baker Street (1995)⁶² inicia-se com a descrição de um cenário escatológico semiurbano, com sua organização espacial ainda carente de estruturas sanitárias apropriadas (não muito diferente de algumas regiões brasileiras mesmo nos dias de hoje), como se pode notar no fragmento abaixo:

[...] alguns negros escravos ainda podiam ser vistos saindo com barris cheios de lixo e excremento das casas das putas da Rua do Regente. Tudo era amontoado num local próximo, criando mais um dos aterros de monturo que enfeitavam a paisagem da cidade do Rio de Janeiro naquele mês de maio de 1886. [...] Passados os temporais [que levavam o lixo para o mar], lencinhos perfumados levados ao nariz faziam com que os ricos e a nobreza fingissem que o precário escoamento fornecido pela City Improvements se comparava à invejável rede de esgotos de Paris. (JÔ SOARES, 1995 p. 11)

Este detalhe na descrição de um espaço urbano dividido entre sua modernização e, ao mesmo tempo, sua precária condição de higienização parece antecipar as relações dicotômicas entre os conceitos de civilizado/primitivo e racional/emocional presentes nesse romance de Jô Soares e também na mais clássica de todas as narrativas detetivescas, “Os assassinatos da Rua Morgue”. Nesse conto de Poe, as dicotomias citadas são análogas à relação entre o detetive e seu antagonista, o orangotango, representando, por um lado, a razão e, por outro lado, a emoção, respectivamente, o que aponta para uma possível filiação à tradição literária detetivesca, por parte de uma produção literária de histórias contemporâneas de detetive.

O cenário descrito é perfeito, também, para apresentar seu vilão, Miguel Solera de Lara, um sujeito de boa posição social (o que se nota pela descrição de suas roupas) e com

⁶² Esta obra teve sua versão produzida para o cinema em 2011, dirigida por Miguel Faria Jr.

aversão às mulheres de “vida fácil”, que para ele são tão infectas quanto as ruas não saneadas. Com grande habilidade no uso da faca, o assassino, cuja identidade será um dos grandes mistérios até o fim da história, faz sua primeira vítima: uma jovem prostituta que tem sua garganta cortada de canto a canto. Após matá-la, ele corta-lhe as orelhas e deixa uma corda de violino em seus pelos pubianos. Essa será sua assinatura e motivo para Sherlock Holmes (ao aceitar ajudar o delegado Pimenta neste caso) “criar” o termo *serial killer*. Mas, enquanto o detetive inglês não chega ao Brasil, o delegado Mello Pimenta, que tem os nervos frágeis, permanece como o único responsável pela investigação dos assassinatos, que mais tarde serão associados ao roubo de um violino.

Enquanto isso, a narrativa segue fazendo o registro histórico da chegada ao Rio de Janeiro de uma grande diva: a atriz francesa Sarah Bernhardt, que se apresenta pela primeira vez nesse Brasil de 1886. É por meio da amizade de Bernhardt com Sherlock Holmes que o imperador Dom Pedro II convida o detetive ao Brasil para investigar o desaparecimento do raríssimo violino *Stradivarius*. Esse instrumento, que o imperador havia comprado para presentear sua amante, a Baronesa de Avaré, havia sido misteriosamente roubado. A Corte brasileira, deslumbrada pela cultura europeia, fica extasiada com a presença da famosa atriz e do ilustre detetive britânico.

Percebo, já nesse início, uma relação intertextual de forma semelhante às produções brasileiras e estrangeiras anteriores a ela, como que atestando, mais uma vez, sua filiação à tradição das produções de histórias de detetive, mas por um viés paródico. No caso do romance de Jô Soares, a paródia não está apenas na explícita leitura carnavalesca, que desnuda de forma irônica o humor polido do austero Sherlock Holmes, mas também no uso de referências mais sutis. Além da óbvia alusão a *Sir Conan Doyle*, Jô Soares parece aludir também a Edgar Allan Poe, através de uma provável relação estrutural com outro conto desse autor, “O mistério de Marie Roget” (1843).

Segundo Christopher Pittard,

“O mistério de Marie Roget” é histórica e estruturalmente interessante; historicamente, porque o enredo é baseado no caso real do assassinato de Marie Roget em Nova Iorque; estruturalmente, porque o uso de artigos e fontes textuais do jornal na narrativa antecipa o tipo de estrutura fragmentada que seria usada por Wilkie Collins em *A mulher de branco* (1860). (PITTARD, 2012)⁶³

⁶³ ‘The Mystery of Marie Roget’ (1843) is interesting both historically and structurally; historically, because the story is based upon the real New York murder case of Mary Roget; structurally, because the narrative’s use of newspaper reports and textual sources anticipates the kind of fragmentary structure that would be used by Wilkie Collins in *The Woman in White* (1860).

A presença da mídia impressa como parte da estrutura narrativa e fonte fundamental de compartilhamento de informações, principalmente dos assassinatos, está marcada e constantemente presente em *O Xangô de Baker Street*. Nesse sentido, a estratégia utilizada por Soares parece ser a ênfase dada às estruturas clássicas, para depois, em contraste, desconstruí-las gradativamente, à medida que seu narrador vai desconstruindo um dos maiores ícones do gênero: Sherlock Holmes.

Outro destaque na obra de Jô Soares é a ênfase dada às citações históricas e culturais que são apresentadas nas sequências descritivas dos eventos e locais que marcaram o Rio de Janeiro do fim do império. Essas citações aparecem através de informações passadas por meio do *Jornal do Commercio*, criando uma ambiguidade nas fronteiras entre o “real” e o ficcional. Logo no início do capítulo quatro, abrem-se duas páginas com o *lay out* do que seria o *Jornal do Commercio*. Além de apresentar um editorial lamentando a recente morte de Augusto Comte e algumas colunas com ofertas de venda de escravos, também há, em uma dessas páginas, uma seção policial na qual é noticiada a morte da primeira vítima do vilão Miguel Solera de Lara:

NOTA POLICIAL

Ainda não se tem notícias sobre o pavoroso crime ocorrido esta semana num beco da Rua do Regente. O horripilante delito chocou toda a cidade do Rio de Janeiro. Apesar da vítima ser uma rapariga de vida airada, tamanha foi a violência do assassinato que mesmo senhoras da nossa sociedade ficaram consternadas com o triste fato da infeliz. O delegado Mello Pimenta conduz intensas investigações, utilizando todos os recursos da moderna criminologia, e promete solucionar o horrendo homicídio brevemente.

CLASSIFICADOS

Vende-se uma elegante e bonita mucama recolhida e de casa particular, que tem muitos préstimos, com 18 anos de idade, boa saúde, ótimos dentes, sabe engomar, costurar e cortar figurino [...]
(JÔ SOARES, 1995, p. 38 – 39)

Nas duas seções do *Jornal do Commercio* apresentadas acima, há indícios de um Brasil em contradição: ao mesmo tempo que os avanços científicos são mencionados, através dos métodos policiais (na nota policial), ainda há a prática do comércio escravagista (nos classificados), revelando as dicotomias mencionadas no início deste tópico. Estão em evidência, também, as relações sociais e culturais trazidas nessa mídia por meio da alusão aos costumes pudicos das “senhoras da sociedade” e da produção ainda “caseira” do vestuário, feita por escravas negras. Ao longo da narrativa, outras referências à época e aos costumes, inclusive do próprio imperador, são igualmente citados e confundidos pela narrativa ficcional desse romance de Soares. De acordo com Éris Oliveira:

[...] é pela imaginação ficcional que a História se torna consciência para o leitor, e que a consciência passa da presença para a representação. A importância do processo transfigurador do texto decorre do fato de ele solicitar que o homem se veja, lucidamente, na História para que a imaginação assuma o seu sentido pleno, para que ela seja tanto potência de fazer, quanto potência de ver, como diria Dufrenne. (2007, p. 201)

Com efeito, a conscientização social, por meio de sua representação ficcional e histórica (citadas no fragmento acima), passa por um processo de aparente “suavização” devido ao humor irônico constante na narrativa de *O Xangô de Baker Street*, mas sem que com isso seu processo transfigurador e sua crítica percam a força. Mostrando um Brasil problemático política e socialmente, através da reconstituição do passado, tal estratégia pode produzir, de forma comparativa, um efeito reflexivo que incide sobre um país ainda desestruturado na realidade contemporânea. O delegado de polícia, Mello Pimenta, por exemplo, pode ser visto no romance como a representação de uma precária administração pública. Pimenta não chega a ser o policial obtuso das obras de Doyle, mas um cidadão mediano, com uma visão e métodos simples sobre os fatos. Em alguns momentos, serão as personagens Chiquinha Gonzaga (ficcionalizada nesse romance) e a esposa de Pimenta (Dona Esperidiana) que irão demonstrar, com uma visão mais perspicaz e precisa sobre as pistas, o caminho correto a ser tomado pelos investigadores. Trata-se de um dado interessante, especialmente se levarmos em conta a época e o lugar nos quais as mulheres ainda eram vistas como bibelôs domésticos ou objetos de prazer.

Dona Esperidiana gritou da cozinha, enquanto preparava o almoço:

- Que vergonha, Hildebrando [delegado Pimenta]. O senhor Holmes vai pensar que és um policial muito mal informado. Foi Barbosa quem deu o nome de Petrópolis à cidade do imperador. [...] Aliás, é um caso famoso de bajulação histórica que aprendemos no colégio [...]

Sherlock Holmes declarou animado:

- Acho que sua esposa matou a charada.

(JÔ SOARES, 1995, p. 252 – 253)

Desse modo, é fazendo o almoço e conversando com os investigadores que a esposa de Mello Pimenta consegue desvendar o sentido de uma charada que Sherlock e Pimenta recebem (e não conseguem entender) ao consultar um louco no hospício Dom Pedro II. A ida ao manicômio tinha por fim entender os meios de raciocínio que o assassino provavelmente utilizava. A esposa de Pimenta reconhece o sentido da charada através da associação de fatos históricos aprendidos na escola e informações das quais tivera conhecimento no *Jornal do Commercio*. Leitores do gênero saberão que se trata praticamente do mesmo método utilizado por Dupin em suas investigações de gabinete. Ironicamente, percebe-se com isso que a tradição na produção literária detetivesca brasileira em levantar críticas ao sistema policial, através da sátira aos precários métodos utilizados por esta instituição, não se restringe, nessa

obra, apenas à figura do inspetor de polícia, mas também recai sobre o detetive particular: a visão “despretensiosa” da esposa observadora é mais precisa do que a do delegado (com seus métodos fixos) e a do investigador particular (que deveria ter a mente mais aberta e um olhar mais abrangente sobre os fatos).

Em relação às produções detetivescas canônicas, além das devidas referências ao detetive clássico, o romance de Jô Soares também estabelece um estreito diálogo com as características das narrativas *noir*, como, por exemplo, a de apresentar vários fatos ocorrendo simultaneamente ao longo do enredo. Tal fluxo de ocorrências desvia constantemente a atenção do público leitor de um único foco (o mistério dos assassinatos) para outros eventos que também vão ocorrendo à medida que o narrador nos apresenta detalhes da história, como os costumes culturais de um Brasil do século XIX, corridas de cavalos no Jôquei Clube e os tipos de trambiques que a personagem Alazão, membro de família rica, mas um exímio golpista, aplica sobre os ingênuos.

Quanto às características do antidetetive, a primeira pista de que em sua aventura no Brasil Holmes irá vivenciar a fragmentação da verdade (perdendo, portanto, o controle absoluto sobre o conhecimento) é apresentada já na sua chegada, em um almoço de boas-vindas no Palácio da Boa Vista, a convite do próprio imperador. À mesa estão, além de Dom Pedro II, Holmes e seu companheiro Watson, a atriz e amiga Sara Bernhardt, seu filho Maurice, um visconde e um marquês. Todos estão entretidos por um tipo de conversa que poderia facilmente parecer, a um observador mais afastado, uma espécie de jogo polifônico, como é descrito pelo narrador:

A conversa que se seguiu poderia ter ocorrido na torre de Babel, já que Watson falava em inglês; Sara Bernhardt e Maurice em francês; o marquês, o visconde e o imperador, nas três línguas. Holmes, expressando-se corretamente em português de Portugal, mais parecia um negociante lusitano do que um detetive britânico. (JÔ SOARES, 1995, p. 113)

A imagem da torre de Babel não só ilustra bem a miríade de informações e fatos, por vezes irrelevantes, que compõe *O Xangô de Baker Street* e o aproxima do romance *noir*, como também enfatiza uma das grandes problemáticas que levarão o detetive a falhar em sua busca pela verdade: a questão cultural, tão pertencente à língua quanto os próprios códigos sonoros e escritos dos quais ela é formada. É bem provável que tal questão seja a de maior riqueza dessa obra; uma armadilha sîgnica habilmente criada e colocada para o detetive britânico como a mais elementar das pistas, sendo, paradoxalmente, a mais obscura, graças a uma provável cegueira cultural (provocada por um obtuso estereótipo) do Outro:

Enquanto a carruagem percorria o centro da cidade, Watson admirou-se:
- Curioso. Não vejo nenhum índio pelas ruas.

O Marquês de Salles divertiu-se com a surpresa do doutor:

-Nem verá, doutor Watson. Já somos quase civilizados – ironizou. – Depois, os índios são livres como a natureza, não servem para os trabalhos domésticos [...]. (JÓ SOARES, 1995, p. 105)

Sherlock Holmes, o estrangeiro civilizado, com toda sua sagacidade e pensamento dedutivo/analítico não contava com as diferenças culturais que afetavam diretamente as evidências deixadas pelo assassino: as referências às notas musicais, ao sexo feminino e às orelhas. Ironicamente, tal falha em muito se assemelha aos erros cometidos pelos inspetores de polícia, tão criticados por Holmes e Poirot nas obras clássicas, cujas ações investigativas eram baseadas em seus métodos invariáveis utilizados em todos os contextos criminais, não abrindo espaço para elementos subjetivos. Percebe-se, no final da história, que a visão analítica de Holmes é, dessa forma, anuviada pelas nuances linguísticas típicas de conflitos culturais, que o levam a uma total perda das referências:

[O assassino] Pensa com desprezo no estrangeiro que não conseguira ler os sinais, tão evidentes, da sua trilha sangüinária. Ele sorri. Reconhece que usou um jogo de cartas marcadas. Na Inglaterra, as notas musicais [...] são sempre designadas por letras. Para o estúpido inglês, as cordas do violino [...] eram G, D, A, E. Para os latinos, SOL, RÉ, LA, MI. Eufórico, ele soletra aos ventos, na solidão da madrugada: MI, de Miguel, SOL, de Solera, LA, de Lara, RÉ, de Recanto de Afrodite. [...] Afrodite, entronizada em sua concha. O estulto investigador ignora que chamam a vagina, concha. Concha, cona. “Cunt”, como o próprio inglês. Restam as orelhas. Tão óbvias, as orelhas. [...] Orelhas de livro. Livro, livreiro. Miguel Solera da Lara. O pobre tolo conhecia bem a língua, porém falava como um lusitano, para quem essas orelhas são abas. (JÓ SOARES, 1995, p. 341)

De todos os rompimentos que o gênero antidetetivesco efetiva com seu tradicional antecessor, talvez esse seja o que mais afronta as regras de Van Dine: dar ao vilão a vantagem de saber algo que o detetive desconhece. Pelo menos parcialmente, já que algumas das pistas poderiam ter sido percebidas por Sherlock. Na visão do livreiro assassino, o nome da livraria “Recanto de Afrodite” poderia estar ligado aos assassinatos das prostitutas (com apenas uma exceção casual: a camareira da corte), porque Afrodite é considerada a protetora dessas mulheres, as quais eram encontradas com as cordas de violino em seus pelos pubianos. Daí porque ele menciona a palavra em inglês, “cunt”, que tem seu equivalente em vagina, “concha” para os brasileiros.

No entanto, se Jô Soares quebra as regras de Dine, por um lado, ele ainda mantém uma relação respeitosa com as histórias clássicas de detetive, por outro lado, ao criar um jogo intertextual com o conto de Edgar Allan Poe, “Os assassinatos da Rua Morgue”. Em tal narrativa, Poe utiliza-se de pistas linguísticas para solucionar o mistério do quarto trancado, quando atribui a um prego quebrado a solução para o acesso àquele cômodo até então hermético, como explica Irwin:

Dupin é, obviamente, francês [...]. Consequentemente, podemos assumir que as conversas de Dupin em inglês com o narrador representam a “tradução” do conto. [...] A palavra francesa para *prego*, a palavra que Dupin teria usado repetidamente, é *clou*. Que é simplesmente um jeito de Poe dar ao leitor uma pista (clue) linguística, que o fio condutor (clew) irá finalmente terminar no prego (clou) – embora mesmo o leitor mais atento provavelmente perceba esse jogo de palavras como uma pista apenas retrospectivamente [...]. Há, porém, mais aqui do que apenas um jogo de palavras, pois a estrutura dessa pista linguística – duas palavras com som semelhante, mas com significados diferentes (um exemplo, uma diferença metafísica oculta) – espelham a estrutura da solução a qual leva o fio condutor – duas janelas aparentemente “idênticas em caráter”, mas com uma diferença escondida, um rompimento oculto no *clou* (prego) encravado em uma delas. (1994, p. 196)⁶⁴

No caso de *O Xangô de Baker Street*, o significado oculto não está inserido em sólidas paredes, mas entre o complexo emaranhado cultural que se forma em torno do mistério. As notas musicais que formam as iniciais do assassino são confundidas pelas convenções musicais britânicas, levando o investigador a pistas falsas, como às iniciais dos nomes de outras pessoas; do mesmo modo ocorre em relação à própria língua portuguesa utilizada por Sherlock Holmes, que, apesar de ser a mesma utilizada no Brasil, adquire particularidades distintas devido às contribuições culturais de cada país. Esse espelhamento da mesma língua, porém falada em locais diferentes, remete a algo equivalente às “duas janelas aparentemente ‘idênticas em caráter’, mas com uma diferença escondida” (mencionada no fragmento acima), que leva o detetive a ignorar o significado de “orelha”. Esta última pista poderia conduzir o detetive à descoberta do assassino, por conta de sua relação com as partes laterais da capa de um livro, outro objeto que ligaria o crime ao criminoso.

Desse modo, a desconstrução do detetive começa minando seu ponto mais forte: o conhecimento, que nesse caso se situa no domínio das convenções culturais. Segundo Merivale e Sweeney:

O conhecimento é tudo para August Dupin e Sherlock Holmes, para Sam Spade e Phillip Marlowe e seus sucessores [detetives] durões. Além de uma mera solução de problemas, no entanto, o conhecimento é revigorante para esses detetives, um meio de salvação quando a salvação vem na forma de saber mais do que e mais sobre seu oponente. Mas quando a ficção detetivesca do período pós-modernista faz a transição para um dominante ontológico, ela excede a simples categoria epistemológica que McHale usa para descrevê-la. Nos mundos da ficção metafísica de detetive [...] os corpos dos detetives mortos (e os de suas vítimas) advertem o leitor para se afastarem da busca pelo conhecimento. (1999, p. 180-181)⁶⁵

⁶⁴ Dupin is, of course, French [...]. Consequently, we can assume that Dupin’s conversations in English with the narrator represent the tale’s “translations,”[...]. The French word for *nail*, the word Dupin would have used repeatedly, is *clou*. Which is simply Poe’s way of giving the reader a linguistic clue (hint) that the clew (thread) will ultimately terminate at a *clou* (nail) – although even the most attentive reader will probably experience this pun as a clue only retrospectively [...]. But there is more at work here than just a pun, for the structure of this linguistic clue – two words with similar sounds but different meanings (a hidden, i.e., metaphysical, difference) – mirrors the structure of the solution to which the threadlike clew leads - two windows apparently “identical in character” but with a hidden difference , a concealed break in the *clou* embedded in one of them.

⁶⁵ Knowing is everything for August Dupin and Sherlock Holmes, for Sam Spade and Philip Marlowe and their hard-boiled successors. Beyond mere problem solving, however, knowledge is life-giving for these detectives, a

Assim como os protagonistas de Borges e de Auster acreditavam na solidez de um mundo previsível, sendo, mais tarde, traídos por essa crença, o Sherlock de Jô Soares, também demasiadamente confiante em seu poder de dedução (através da retenção do conhecimento), perde a linha condutora que se desenrolava no labirinto de significados escorregadios (para usar o termo empregado por Derrida), na investigação desse mistério duplo: o roubo do *Stradivarius* e os assassinatos de jovens mulheres. Assumindo sua incapacidade para resolver ambos os mistérios, restou-lhe apenas os consolos da paixão por Candelária (a mulata), além da cachaça e da *canabis*, consumidos avidamente, fazendo com que Holmes adquirisse o hábito de dormir e acordar tarde.

Curiosamente, a razão, representada pelo domínio do conhecimento, é substituída pela emoção, quando Sherlock se apaixona por Candelária, a quem ele revelará ainda ser virgem. Como se não bastasse o vício pelo ópio e pela cocaína, pela cachaça e pela *canabis*, Jô Soares ainda acrescenta esse detalhe de extrema intimidade do detetive para humanizá-lo de vez. Essa mudança na personalidade de Holmes permite uma comparação com a análise feita por Irwin (1994) sobre o conto “Os assassinatos da Rua Morgue”, o qual interpreta a decapitação da Sra. L’Espanaye como a separação simbólica entre razão e emoção, sendo o corpo a representação da emoção e a cabeça, a da razão. Nesse sentido, é possível concluir (em sintonia com o tom do autor, de certa forma, chistoso) que Sherlock Holmes perdeu, simbolicamente, a cabeça ao entregar seu corpo à boemia carioca. Contudo, e para sua sorte, sua integridade física não sofre grandes efeitos dos atos de violência, o que o diferencia de seus outros companheiros antidetetives já citados neste estudo, cujo destino foi a desconstrução identitária ou a própria morte.

O Holmes de Jô Soares é, no entanto, desnudado de suas características mais marcantes: a máquina infalível de pensar e a personalidade austera. Torna-se um boêmio, já aceito pela Malta, grupo formado por Chiquinha Gonzaga, Olavo Bilac, Artur Azevedo, Aluísio Azevedo, Coelho Neto, José do Patrocínio, Paula Nei, Joaquim Nabuco, artistas, políticos, intelectuais "de botequim", e entrega-se aos amores esfuziantes de uma bela mulata. Pelo menos, a desconstrução desse detetive não o levou a um destino trágico, mas a sua própria reinvenção. Aliás, antes do desfecho da história, Sherlock vai visitar um terreiro de umbanda, onde descobrirá que é filho de Xangô. Por isso o título da obra: *O Xangô de Baker*

means of salvation when salvation means knowing more than and more about one's opponent. But when detective fiction of the postmodernism period makes the transition to an ontological dominant, it exceeds the simple category of the epistemological that McHale ascribes to it. In the worlds of metaphysical detective fiction [...] the bodies of dead detectives (and their victims) warn the reader away from the quest for knowledge.

Street. Mais uma vez o sincretismo religioso se apresenta nas obras brasileiras de crime e investigação, marcando seu lugar na cultura deste país de bom humor, mas também de violência crescente, como veremos na análise da obra a seguir.

“A lei” (2007), de André Sant’Anna, o próximo conto que investigo, tem características bem contrastantes às do romance de Jô Soares por não trazer nada de cômico, mas representar crueldades extremas. Por conta de tal qualidade, este também será utilizado no capítulo seguinte como foco na discussão das representações da violência nas narrativas contemporâneas brasileiras.

Apesar de o romance de Jô Soares também apresentar cenas de violência, ao descrever a forma como as mulheres são assassinadas e mutiladas e como o antagonista se flagela, em “A lei” tais descrições são ainda mais detalhadas, grotescas e perversas. No entanto, em relação ao gênero analisado, a maior diferença entre as obras está nas características detetivescas que ambas oferecem: em *O Xangô de Baker Street* é possível encontrar traços do detetive clássico e do *noir*, o que significa que essa história ainda mantém uma relação com a tradição detetivesca, mesmo que venha a subvertê-la ao longo da narrativa, caracterizando-a como uma história de antidetetive. Já em “A lei” a figura do detetive desaparece por completo, e em seu lugar vai surgir um policial da mais baixa patente, o qual nem sequer desempenha a função formal de detetive. Contudo, o crime ainda está presente nesse conto, assim como o processo investigativo, embora este último aconteça em níveis mais subjetivos.

Desse modo, apesar de se tratar de uma história que não tem como protagonista um detetive particular, o conto de Sant’Anna traz elementos estruturais que podem ser comparados com o gênero antidetetivesco, substituindo a figura do detetive pelo policial. O que ambos trazem em comum é o processo de desconstrução psicológica e social experimentado em suas atuações no universo ficcional. Ao mesmo tempo que o protagonista de Sant’Anna enfrenta tal desdita, é possível perceber, também, o teor de crítica social apresentada pelo autor como uma denúncia feita de forma violenta e através de suas personagens, seus pensamentos e suas ações. A voz do policial protagonista ficcionaliza, portanto, as precárias condições intelectuais e sociais enfrentadas por este que representa o braço a lei, em uma realidade social como a brasileira.

Diferentemente das estruturas gerais das obras clássicas mencionadas nesta investigação, “A lei” se opõe às características tradicionais de histórias policiais ao apresentar uma narrativa vacilante e dúbia. O próprio título desse conto vai caracterizar tal ambiguidade, pela intrigante revelação (ao longo do enredo) de que o sentido atribuído à palavra “lei” se confunde entre aquela cuja finalidade é manter a integridade social longe da barbárie humana,

e aquela que assume uma posição unilateral e imposta pelo mais forte, que é justamente a lei da barbárie. Os atos de extrema violência cometidos em nome dessa lei são narrados pelo próprio protagonista; este já começa se apresentando de forma depreciativa: “Eu nunca percebi isso, mas eu sou muito burro. [...] Sabe por quê? Porque sou da polícia” (SANT’ANNA, 2007, p. 34). Sua narração, com efeito, acaba assumindo uma qualidade de confissão/testemunho da selvageria cometida em nome do cumprimento da lei:

[...] a sociedade civil é que paga o meu revólver, que é pra eu proteger ela, a sociedade, contra esses maconheiros, esses que usam drogas [...] Aí a gente [queima e] joga essas porra no mato e a televisão descobre e fica tentando pegar a gente, que é burro mas faz a lei. Porque se não tivesse nós, não teria lei e todo mundo ia ficar fumando maconha e sendo puta e sendo mendigo, [...] por isso é que eu sou da polícia: porque eu sou fedido, porque eu sou burro, porque eu fico com tesão quando eu chuto cara de mendigo, quando eu dou uns tapinhas mais violentos nessas putinhas que tem por aí, cumprindo a lei, que é a polícia. (SANT’ANNA, 2007, p. 42,43,44)

Mais do que desconstruir seu policial e a crença sobre uma instituição de valores íntegros, esse conto levanta questões referentes à própria função investigativa de seu protagonista, que na hierarquia policial assume uma posição abaixo daquela do inspetor ou do delegado, encarregados pelas investigações criminosas. Contudo, diferente dos moldes investigativos das histórias clássicas, o que insere esse conto no gênero policial é o fato de ele apresentar um enredo construído por uma narrativa policial, porém autoinvestigativa, situando os crimes apenas como pano de fundo e em um processo que parte de uma reflexão epistemológica rumo a um movimento para dentro do universo particular do narrador. Isso quer dizer que em “A lei” a investigação ocorre em um nível mais subjetivo e na mente perturbada do protagonista, que inicia um processo de reflexão sobre si e seu contexto social.

Quer dizer, o povo é eu, a polícia é o povo, o torturador, eu sou o povo da polícia. Sou um marxista revolucionário radical da polícia, corrupto, covarde, violento, com problemas psicológicos profundos ligados à sexualidade. O meio é a mensagem, a forma é o conteúdo [...]. Então, a forma escatológica, sexual [...] é a mensagem do povo. (SANT’ANNA, 2007, p. 42)

Tal reflexão é semelhante ao movimento ontológico experimentado pelo detetive ficcional contemporâneo, com a diferença de que o protagonista de Sant’Anna é um soldado de polícia a revelar a consciência que ele tem de si e de seu papel social. As frases “o meio é a mensagem” e “a forma é o conteúdo” são pistas linguísticas que levam à evidência de uma personagem que tem como dever a limpeza social do contágio do crime: não importa a *forma* (como é feito), fazê-lo é o *meio* de manter a integridade social, em sua concepção de justiça.

Logo, há nesse fragmento acima pelo menos dois indícios de uma história antidetetivesca: o primeiro é o processo autorreflexivo, o qual leva o protagonista a questionar sua própria existência, ao mesmo tempo que lhe confere uma consciência de seu papel social.

O segundo indício está relacionado à função desse protagonista cujo dever é o de realizar uma espécie de assepsia social, do mesmo modo que o detetive clássico, mas que, no entanto, é corrompido por uma mente perturbada e em conflito, o que leva à desconstrução dos princípios do detetive clássico. Assim, o conto de Sant'Anna rompe com o modelo tradicional de uma história de detetive particular e de uma história cujo protagonista é investigador de polícia. No lugar desses protagonistas clássicos, “A lei” apresenta um policial como uma personagem narradora de uma história de crime, mas na configuração de uma narrativa antidetetivesca.

Nesse sentido, o conto de André Sant'Anna revela os conflitos psicológicos e sociais de um protagonista que descreve uma série de atos de crueldade cometidos por ele e por seus companheiros durante suas rondas como policiais. Da mesma forma que os protagonistas de muitas obras antidetetivescas, esses policiais cometem a maior subversão do gênero: eles mesmos são os criminosos. Além disso, a função dessa personagem de manter a assepsia social em nome dos poderes hegemônicos, evitando a contaminação destes pelo crime, é diametralmente levada ao seu oposto. O contágio do mal ocorre dentro de sua própria instituição social de segurança pública.

Se, como foi visto, o gênero história de antidetetive tem como principais características a desconstrução identitária e psicológica de seu protagonista; a falha na busca pela verdade e pelo conhecimento; e a finalização da história com o levantamento de dúvidas no lugar de uma solução plausível para o mistério, a subversão do gênero policial acentua-se quando a função doutrinadora do policial ficcional de tornar o crime algo atípico à rotina social, como se fosse uma doença que deve ser tratada à parte, é contaminada por essa mesma doença.

A já mencionada forma dúbia como a narrativa se desenvolve no conto de Sant'Anna também é outra característica marcante que o filia ao gênero antidetetivesco. O relato das experiências criminosas é feito pelo policial como se ele fosse, ao mesmo tempo, o algoz, o confidente e a testemunha desses crimes. Diante de tal instabilidade psicológica, não há certeza alguma se o que é falado tem como fonte fatos da memória ou fatos criados por uma mente perversa, inspirada pelo desejo de cometer atrocidades. Tal característica evidencia mais uma vez a mudança de foco investigativo de uma perspectiva epistemológica, para o próprio narrador, destacando o dominante ontológico que compõe as ficções detetivescas pós-modernistas (MERIVALE E SWEENEY, 1999). As constantes autorreferenciações que enfatizam o caráter existencial do narrador aparecem no fragmento abaixo:

A gente, da polícia, é muito baixo-astrol. A nossa transa é mais uma parada de mexer com as empregadas domésticas que passam na rua. É mais uma transa de andar na viatura com a metralhadora pra fora da janela, falando umas coisas meio escrotas para as domésticas [...]. Aí, a gente, que é burra, que é burro, quer dizer, que nós é macho. [...] É só um mal psicológico, um mal sociológico, uma parada de os mais fracos que se fodam, porque nós, que somos burros, que somos parte da polícia, [...] temos essa parada também, de sermos também fracos. (SANT'ANNA, 2005, p. 37)

O protagonista policial descreve uma das ações perversas cometidas por ele e seus companheiros, ao mesmo tempo que tenta justificá-las como originadas de um caráter, ou perfil psicológico, violado pelas agressões sociais sofridas por uma classe oprimida e que, quando tem a chance, também oprime. Uma tentativa desesperada de superar o próprio medo. Apesar das críticas sociais e das descrições das várias ações violentas contra excluídos sociais, como mendigos ou menores de rua (que serão discutidos com mais profundidade no próximo capítulo), a história gira em torno dos conflitos psicológicos do protagonista, que constantemente se chama de “burro” e se considera oprimido pelos poderes hegemônicos (ver o emprego de “fracos” no fragmento acima) formados não só pelos que dominam o capital, mas também pelos que dominam a escrita.

No entanto, será na forma como a narrativa desnuda o “cenário” ficcional que surge a característica ontológica mais marcante e inovadora desse antidetetive. O narrador cria um jogo autorreferencial que ora descreve sua realidade ficcional, ora revela a própria estrutura narrativa, pelo uso de termos e estratégias literárias e pela sintaxe, como se ele fosse um detetive linguístico, revelando o mistério por meio de um processo autoinvestigativo. Dessa forma ele expõe evidências estruturais do conto e desmascara o autor, como pode ser observado no fragmento abaixo:

[...] esses caras que tem segurança com as palavras, morrem de rir quando escrevem “eu vi ela” [...]. Mas eu não sei nada disso, porque eu sou falso, eu não existo, eu sou apenas um personagem na primeira pessoa, um personagem muito estranho, que é burro, é da polícia. É que o autor deste texto, que sou eu mas não sou eu porque eu sou um burro da polícia [...] está ele, o autor, que é legal, fazendo uma experiência. Ele está escrevendo literatura experimental, livres associações, esses recursos, sabe? Vanguarda. Metalinguagem. (SANT'ANNA, 2007, p. 36)

O efeito de desterritorialização entre o mundo ficcional e o “real” também pode ser observado nesse fragmento, sendo um constantemente invadido pelo outro, o que, nas palavras de Ângela Dias, vai “diluindo irreversivelmente suas fronteiras” (2008, p. 34). Através desse trânsito recíproco, que ora se movimenta entre os conflitos do perverso protagonista de Sant'Anna, infiltrados em seus atos violentos contra os miseráveis, ora no desnudamento estético, na escrita de sua própria história, invadindo sua narrativa, apresenta-se a difusa luz da incerteza, a qual afirma, mais uma vez, o caráter antidetetivesco e

autoinvestigativo desse conto. Assim, o narrador protagonista está não só burlando as fronteiras entre o “real” e o ficcional, como também expondo o nível de instabilidade (por meio de um caráter dúbio) no mundo em que se encontra, ao quebrar os códigos ficcionais e ao revelar a presença de um autor, assumindo, nessa relação com seu “criador”, sua não existência ou seu papel como uma personagem.

Tal estado de incerteza é evidenciado quando, através de seu comentário estético e linguístico (referindo-se às livres associações e às metáforas como parte daquela realidade que produz literatura), ele sugere que está consciente da existência de um mundo “real”, mas, em seguida e como que em um surto esquizofrênico, o protagonista retorna ao mundo ficcional de outrora. Esse retorno a sua condição de personagem é confirmado quando ele comenta o contexto social precário do mundo (ficcional) no qual ele vive, afirmando que por ser burro ele não tem condições de fazer aqueles experimentalismos estéticos: “Os bandidos sabem que a única maneira para nós, que não sabemos falar direito, que não sabemos errar a gramática de propósito, [...] comer uma mulher razoável é sermos bandidos, é ganhando espaço no mundo, na vida” (SANT’ANNA, 2007, p. 36).

E mais uma vez ele volta ao estado de “lucidez” em relação a sua função de personagem em um mundo ficcional, mas, desta vez, de forma mais crítica e confundindo ainda mais as fronteiras entre as “realidades”:

[...] mas eu não sou o mais burro de todos, porque eu sou uma primeira pessoa que nunca se dá mal nessas porra de metalinguagem [...] da primeira pessoa de vanguarda [...] [e que] quer dar uma lição nessa porra de sociedade injusta que premia os injustos, a mais valia, a metalinguagem, os artifícios, as conquista da literatura contemporânea, as vanguardas, o hiper-hiper-realismo [...].
(SANT’ANNA, 2007, p. 42)

Já nesse fragmento acima, o alvo da crítica é a própria função do autor em questionar as injustiças sociais por meio do seu texto. Como em um jogo de espelhos, o protagonista reflete seu “criador”, que denuncia o caos social por meio do seu protagonista. Este último assume a primeira pessoa de um texto elaborado de forma a romper com as convenções clássicas de um gênero, o que, ironicamente, acontece mediante uma literatura de vanguarda. Em analogia, da mesma forma que o autor rompe com as convenções do gênero detetivesco, seu protagonista também rompe com as convenções sociais por meio do abuso da lei.

Por conta disso, e diferente da obra de Jô Soares, a ironia presente em “A lei” não vem associada à paródia. Ela está presente no próprio desdém do protagonista com as pessoas que vivem em condições sociais menos favorecidas que as dele ou as que vivem em condições melhores e dominam a arte da escrita. Os experimentos estéticos, diante da condição miserável em que vive o narrador, parecem ser, ao mesmo tempo, fúteis e agressivos. Como

que retirando as máscaras de seus personagens e derrubando o fundo falso que compõe o cenário da história, a revelação dos bastidores da composição textual desse conto pode ser vista, analogamente, como o próprio ato de denúncia social realizado pelo protagonista, que desnuda a frágil e corrupta segurança pública, o que, mais uma vez, reafirma a tradição detetivesca brasileira de levantar e analisar as evidências sócio-históricas e culturais, representando, por meio da ironia, a lastimável condição de nosso sistema jurídico e policial.

2.4 A ironia como o espelho da consciência

Concluo este capítulo destacando o que considero ser a principal contribuição dos escritores brasileiros para o gênero detetivesco e antidetetivesco: a paródia irônica. Segundo Hegel, em *Cursos de estética I* (2001), a ironia “consiste na autoaniquilação do esplêndido e do grandioso, de modo a tornar sem importância o que para os homens tem valor e dignidade” (p. 84). No entanto, para as obras que investigo, no lugar do termo “sem importância”, na frase de Hegel, caberia o “de outra importância”, uma vez que a ironia pode criar um efeito de redirecionamento do olhar do público leitor para uma perspectiva mais crítica sobre os modelos sociais de justiça, ressignificando a noção de valor e restaurando a dignidade.

No romance *O Xangô de Baker Street*, por exemplo, o uso da ironia pode evidenciar o contraste ou a comparação entre a nascente organização social no Brasil do fim do império e as condições sociais e políticas desse mesmo país na contemporaneidade, por uma perspectiva crítica. Da mesma forma, por via do humor, situações grotescas e absurdas (como as gafes flatulentas do imperador, as quais resultam na nomeação de um bajulador da corte ao título de visconde) podem representar a forma burlesca como uma nação está sendo gerenciada. Tais características são perceptíveis na alusão à cultura machista em se manter uma amante, também por parte de Dom Pedro II, sugerindo que nosso grande imperador era uma figura de caráter dúbio.

Do mesmo modo, André Sant’Anna apresenta um policial que se considera burro, mas que ao mesmo tempo narra seus conflitos sociais e psicológicos citando McLuhan e conhecimentos de psicanálise, em uma clara revelação de sua dupla personalidade. Além da forma como a crítica social é construída, a ironia em “A lei” está, também, no modo como o autor parece se referir a um dos grandes autores do gênero detetivesco (Edgar Allan Poe), por meio de uma possível alusão ao conto “William Wilson”, no qual é marcante o caso do duplo. Em “A lei”, o protagonista está o tempo todo chamando a atenção dos leitores para a presença de um autor, atribuindo a ele, e em contraste consigo, as belas construções linguísticas e sintáticas, como também os seus experimentos literários, os quais o policial não é capaz de

fazer por ser burro: “É que o autor deste texto, *que sou eu mas não sou eu* porque eu sou um burro da polícia [...] está ele, o autor, que é legal, fazendo uma experiência” (SANT’ANNA, 2007, p. 36, grifo meu). O autor, portanto, aparece aqui como o lado bom, o oposto ou o outro lado da personalidade do protagonista: seu duplo.

Outra alusão a Poe, e mais diretamente ligada ao gênero detetivesco, está na relação antagonica, porém indissociável, entre Dupin e o orangotango. Uma vez que, no conto de Sant’Anna, o autor é geralmente ficcionalizado como o bom, justo e inteligente, este pode ser associado ao detetive de Poe, enquanto seu protagonista policial assume o papel do mal, perverso e burro, nesse caso, análogo ao orangotango. Como citado anteriormente em uma análise de “Os assassinatos da Rua Morgue”, John T. Irwin (1996) correlaciona Poe e o orangotango como se o primeiro representasse a razão, e o segundo o irracional, para interpretar a separação da cabeça (razão) da Madame L’Espanaye de seu próprio corpo (emoção). Tal relação, no entanto, se fragmenta em “A lei”, levando o protagonista a sua libertação e “autonomia”:

[...] eu não sou mais aquele mesmo burro polícia que é burro polícia. Agora eu sou uma primeira pessoa pós-moderna, *que não tem dono*, que é metalinguagem, que é o fascismo metalinguado dessa porra de autor fascista que leu uma vez o Glauber Rocha dizendo que botava o Antonio das Mortes atirando no povo que era pra expurgar de si, dele, do Glauber, o fascista que também habitava na linguagem dele [...] que é pra punir o povo burro, selvagem, essas porra que faz tortura, extermínio. (SANT’ANNA, 2007, p. 42, grifo meu)

A ironia, portanto, também está na desestruturação de um processo composicional presente na tradição literária, o caso do duplo. Tal desestruturação ocorre na ficcionalização de uma cisão entre o protagonista, que agora já não parece tão burro, e seu autor, o qual passa a ser considerado um fascista, sugerindo uma divisão identitária. Simbolicamente essa divisão pode ser interpretada como o rompimento com a tradição literária, separando o *eu* de seu duplo sem que nenhum deles seja morto.

Outro indício da ironia está na intertextualidade com o filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de Glauber Rocha. Não por acaso, o enredo desse filme é justamente sobre a troca de papéis sociais, sendo o dragão ora Antônio das Mortes, ora o latifundiário, e o santo guerreiro é ora um cangaceiro, ora um professor. Segundo Glauber Rocha, “tais papéis sociais não são eternos e imóveis, e que tais componentes de agrupamentos sociais solidamente conservadores, ou reacionários, ou cúmplices do poder, podem mudar e contribuir para mudar. Basta que entendam onde está o verdadeiro dragão” (ROCHA, 2012). O mal verdadeiro (o dragão), como o percebo em “A lei”, é um inimigo invisível e está inserido nas relações de poder, sendo representado na ficcionalização do autor

que tenta expurgá-lo, “que é o fascismo metalinguado dessa porra de autor fascista” (SANT’ANNA, 2007, p. 42) e no policial protagonista, o qual reconhece sua fraqueza diante da opressão dos mais inteligentes e ricos, mas que, quando pode, também oprime aqueles que estão em uma posição social abaixo da dele, assumindo, então, o papel do fascista.

André Sant’Anna constrói, através dessa relação intertextual com o filme de Glauber Rocha, uma sutil dinâmica identitária, a qual apresenta indícios que podem levar à solução do mistério sobre o verdadeiro sentido dos atos do protagonista. Apesar de cruéis, há nesses atos uma tentativa do narrador de buscar a redenção de uma sociedade violenta e de valores corrompidos. Contudo, na busca por essa redenção ele acaba se corrompendo em seus conflitos sociopsicológicos e, no fim, se torna mais um criminoso: o “santo” guerreiro se transforma no dragão. De forma análoga, o conto de Sant’Anna mantém outra relação direta com as estruturas de uma história de antedetetive e com a produção literária contemporânea: a fragmentação da identidade do protagonista. Tal qualidade remete ao conceito pós-moderno de identidade múltipla.

Nos contos e romances detetivescos brasileiros analisados nesta investigação, a presença da ironia sugere que há nessas obras a possibilidade de interpretações/reflexões mais sutis e profundas sobre o mundo histórico e a forma como este é representado. Segundo Éris Oliveira:

A ironia tem, portanto [...] a propriedade de fazer parecer verdade que o ambiente histórico escamoteia. Nesse sentido, a ironia satírica torna-se uma séria avaliação da percepção ingênua e convencional do mundo. Ela destrói a elaboração contextual fundada em bases falsas e, descredenciando essa falsificação, atenta para a possibilidade de se vislumbrar um universo alicerçado em outros fundamentos, emanados das sendas de uma acentuada criticidade. Assim, a ironia satírica motiva a livre interpretação do sujeito, autor ou leitor, permitindo-lhe vislumbrar as anomalias existentes em sua realidade, facultando-lhe contrapor-se a elas. A dissonância entre a visão tradicional e a concepção crítica, que o texto evoca, solicita do leitor sua saída de um estágio ingênuo para atingir uma consciência mais aprimorada, por influência da representação proposta pelo universo ficcional. (2007, p. 201)

No entanto, quando a representação dos efeitos desestabilizadores do crescimento urbano e da individualização do sujeito, no mundo histórico, já não cabem mais apenas nas estratégias irônicas e humorísticas, alternativas vão sendo atribuídas à arte de se fazer literatura. É quando surgem formas mais impactantes que podem despertar no público leitor a mesma consciência crítica. Uma dessas formas pode ser as narrativas da violência, através das quais o gênero detetivesco vem apresentando uma gradual mudança estética: do detetive excêntrico e a salvo de qualquer ameaça contra a sua integridade física, o qual praticamente

vive recluso em seu gabinete (como o Dupin), ao detetive que enfrenta conflitos ontológicos ao ponto de se deteriorar por meio de uma violência simbólica.

Entre esses dois extremos, há uma série de detetives ficcionais que tiveram que se adaptar às mudanças históricas e sociais, adotando métodos violentos em suas investigações (e também sendo vítimas destes), como os detetives *noir*. Estes investigadores durões se armam e usam seus punhos no lugar da lente de aumento ou usam da violência em benefício próprio, como o detetive Augustão, de Nelson Motta, que escreve em uma coluna policial e sensacionalista como uma forma de engordar seu orçamento. A malandragem, aliás, também compõe a lista de características que definem o detetive nas produções literárias brasileiras.

Como efeito, na contemporaneidade, a dramatização da violência e questões epistemológicas e ontológicas que influenciaram as mudanças na personalidade dos detetives ficcionais somam-se a uma estética que chamo de “hiper-realismo distópico”. Percebo tal estética como uma possível característica que esse gênero vai adotando na literatura brasileira, ao reconfigurar o modo de representar a realidade por meio da expressão escrita, como a exploração de um efeito sensorial, ou seja, não apenas descrever a realidade, mas trazê-la para a ordem do sensível. Como será discutido no próximo capítulo.

3 A Gênese do Mal: Distopia e Violência Na Ficção Detetivesca

Longe de ser uma exceção à ordem pacífica da sociedade, a violência forma a cosmo-visão do brasileiro, e numa perspectiva continental do latino-americano. É uma chave para entender a cultura e parece ser um dos fundamentos da própria estrutura social. (SCHØLLAMMER – Linguagens da violência)

Nos capítulos anteriores analisei as possibilidades que as histórias ficcionais de crime e investigação oferecem para o desenvolvimento de uma reflexão crítica sobre as relações sociais em um dado espaço urbano e como as narrativas da violência são cada vez mais significativas nesse contexto. Muitas vezes conflituosas, tais relações são reconfiguradas através das representações literárias em diversos momentos históricos, dando maior visibilidade às transformações ocorridas nos centros urbanos, ao mesmo tempo que as incorporam formalmente em seus construtos ficcionais. Seguindo essa linha de pensamento, este capítulo desenvolve uma análise sobre as influências das representações da violência na ficção detetivesca contemporânea e em seu público leitor, suas características estéticas e reflexões filosóficas.

No que tange à reflexão filosófica, foi observado ao longo deste estudo que o pensamento iluminista e o estabelecimento da ciência como novo paradigma no desenvolvimento humano e do conhecimento foram marcantes nas transformações ocorridas nos centros urbanos, afetando as formas de pensar o espaço social, principalmente a partir do século XIX. Na esteira dessas ocorrências, veio a crescente violência devido à expansão das cidades e o seu difícil controle por parte das instituições públicas, uma vez que o anonimato, ou seja, a dispersão do indivíduo em meio à multidão das grandes cidades, tornou-se um disfarce ideal para os criminosos. Percebe-se, com isso, as primeiras rachaduras na sólida estrutura do pensamento positivista: já não é mais possível moldar os cidadãos em classificações preconcebidas de comportamento e tampouco prever seus tipos excêntricos e por vezes violentos. Traços deste fenômeno podem ser percebidos em produções literárias de autores do século XIX como Edgar Allan Poe, cujas obras descrevem, entre outros temas, o início dos grandes crimes urbanos.

Nas primeiras páginas do conto “O homem na multidão” (2000), de Edgar Allan Poe, é possível perceber o impacto de tal aglomeração urbana no imaginário e na percepção

daqueles que testemunharam as grandes mudanças que ocorreram no século XIX. Neste conto, o narrador nos apresenta uma rica descrição dos tipos urbanos que transitavam diariamente pelas ruas da cidade. Entre eles, no entanto, há um transeunte cujas características físicas não correspondem a nenhuma já vista pelo protagonista, perturbando sua obsessão pela padronização da estrutura social e das pessoas em sua volta. Tal inquietação em seu instinto detetivesco é descrita abaixo:

Com a testa encostada ao vidro, estava eu destarte ocupado em examinar a turba quando, subitamente, deparei com um semblante [...] que de imediato se impôs fortemente à minha atenção, dada a absoluta idiossincrasia de sua expressão. Nunca vira coisa alguma que se lhe assemelhasse, nem de longe. [...] Enquanto eu tentava, durante o breve minuto em que durou esse primeiro exame, analisar o significado que ele sugeria, nasceram, de modo confuso e paradoxal, no meu espírito, as ideias de vasto poder mental, de cautela, de indignação, de avareza, de frieza, de malícia, de ardor sanguíneo, de triunfo, de jovialidade, de excessivo terror, de intenso e supremo desespero. [...] ‘Que extraordinária história’, disse a mim mesmo, ‘não estará escrita naquele peito!’ (POE, 2000, p. 3)

Além de a cidade e seus habitantes serem objetos de representação, em uma obra literária, das novas configurações sociais, ela também possibilita a leitura de sua própria organização espacial como um texto. Na interpretação do espaço urbano e da rota de seus transeuntes, cada detalhe é percebido como sintaxes de uma frase, cuja ordenação pode levar o público leitor a significados latentes à espera de uma cuidadosa interpretação.

Tal concepção de textualidade urbana, a qual permite ler no espaço uma certa sintaxe, me remete ao pensamento de De Certeau (1988) sobre a lógica espacial, que busca elaborar um mapa/texto no trajeto dos passantes. Para este autor, andar “é um ato espacial do lugar (do mesmo modo que o ato de fala é um ato acústico da língua)”. Segundo essa teoria, o caminhar pode ser entendido como “um espaço de enunciação” (1988, p. 98), o que evoca, em minha leitura, a função do detetive que lê o espaço urbano como um texto. No entanto, para De Certeau, se os transeuntes “escrevem” na cidade, eles fazem isso “sem poder ler o que foi escrito”, embora todos juntos “componham uma coletânea de histórias onde não há autor nem espectador, formada por fragmentos de trajetórias e espaços alterados” (1988, p. 93).

Desse modo, De Certeau pretende “construir a ficção de que criar leitores torna legível a complexidade da cidade e imobiliza sua opaca mobilidade em um texto transparente” (1988, p. 93). Contudo, para poder ler os textos urbanos seria preciso haver um ponto de observação/leitura posicionado em um local privilegiado, a partir do qual seria possível ver o texto como um todo. Nesse sentido, o protagonista de “O homem na multidão” busca, com seu olhar detetivesco, esse ponto de vista sobre o todo, esse conhecimento através da leitura do todo, possibilitando-o categorizar cada passante e cada itinerário percorrido no espaço urbano. Tal obsessão pode ser comparada à função do investigador (assumida por ele), a qual

se baseia em resolver os mistérios do mundo através da observação coerente dos fenômenos, considerando-os previsíveis.

No entanto, o suposto conhecimento sobre o texto urbano seria apenas “a ficção do conhecimento” (DE CERTEAU, 1988, p. 92). Nesse sentido, a falha em solucionar o mistério enfrentado pelo protagonista de Poe pode ser interpretada como uma crítica à limitação deste ideal positivista em querer classificar todos os eventos sociais em estruturas rígidas e previsíveis. A angústia provocada pelo inclassificável, portanto, é análoga à ameaça infligida contra a concepção de lugar seguro, minando a obsessão do narrador pelo controle dos eventos sociais através de conceitos cientificistas.

Ainda sobre a relação do detetive com a cidade, pode-se definir a função deste investigador/leitor como a de decodificar os fatos através de uma leitura do espaço urbano, interpretando-os e ordenando-os a fim de manter a organização social e a sociedade a salvo da contaminação do crime. O mundo é, assim, como um grande texto que se revela aos olhos do hábil leitor, o detetive: “O detetive é aquele que olha, que ouve, que se move através desse pântano de coisas e eventos em busca do pensamento, da ideia que irá pôr todas essas coisas juntas e dar-lhes sentido” (AUSTER, 1985, p. 15)⁶⁶. É justamente devido a essa necessidade de buscar indícios e dar sentido aos eventos que, não raro, o detetive mantém contato com as camadas mais violentas da sociedade, no processo de suas investigações.

Na intenção de explorar a relação entre o detetive ficcional e as narrativas da violência produzidas na contemporaneidade, este capítulo propõe uma investigação sobre as experiências desse protagonista no submundo do crime e os efeitos dos enredos violentos nessas narrativas. Para tanto, concentro minha investigação em torno dos conceitos de hiper-realismo e distopia, como bases teóricas que norteiam meus argumentos sobre as características das representações contemporâneas da violência. Busco entender como as produções literárias ressignificam tal fenômeno, engendrando uma nova estética cujas características apontam para a representação do “real” por via de um realismo revisitado e intensificado. O efeito observado através dessa reconfiguração e adaptação do realismo a um cenário urbano contemporâneo é o que percebo como o hiper-realismo. A representação da violência é, assim, uma forma narrativa que muito se beneficia do efeito hiper-realista, pois a função desestabilizadora da violência, intensificada por uma lente de aumento, sugere uma reação impactante e igualmente desestabilizadora do lugar-comum.

⁶⁶ The detective is one who looks, who listens, who moves through this morass of objects and events in search of the thought, the idea that will pull all these things together and make sense of them.

Em se tratando do conceito de violência enquanto fenômeno e/ou evento, o desafio maior está justamente em seu caráter dúbio, pois atos agressivos ou cruéis só serão definidos como atos de violência (apesar de violentos) de acordo com quem os comete e com quem os sofre. Se, por exemplo, o Estado envia suas tropas de choque para reprimir uma manifestação pacífica de professores que reivindicam melhores salários, isso, para o poder vigente, pode ser chamado de “manutenção da ordem”. Nas palavras de Jaques Leenhardt:

Todo discurso sobre a violência é, portanto, por essência, ambivalente: visa reduzi-la, recorrendo a uma ordem presente, ou justificá-la, recorrendo a uma ordem futura. [...] Daí que todo discurso sobre a violência é dela necessariamente uma *representação* e não uma *descrição*, mostrando-se, por essência, da ordem da ficção. É por essa via, enfim, que violência e literatura se acham tão intimamente ligadas. (1990, p. 15)

Percebo a violência, então, não como um ato ou fenômeno centrado em si, mas como uma manifestação sintomática de conflitos anteriores a ela, sejam sociais ou psicológicos. Nesse sentido, entendo a violência como uma espécie de linguagem cuja expressão indica que houve algum tipo de falha nas relações sociais de convívio e que o uso da razão foi superado pelo uso do instinto. Tal definição, aliás, está em convergência com as discussões apresentadas neste estudo sobre as mudanças das características racionais para as instintivas no detetive ficcional. Desse modo, sendo a literatura uma das formas mais apropriadas de se procurar entender os fenômenos da violência, conforme apontado por Leenhardt, o que se busca neste estudo é uma definição estética e uma análise da violência e suas representações literárias. Com esse objetivo, analiso obras cujo tema é centrado na violência, como a novela *The string of pearls – the demon barber of Fleet Street*, de 1846-47, de autoria de James Rymer e Thomas Prest, o conto “A lei” (2005), de André Sant’Anna, e o romance *O invasor* (2002), de Marçal Aquino.

Apesar da distância histórica e geográfica, essas obras se aproximam no que tange às narrativas de violência e de crime, mas se distanciam em relação à forma como esse tema é abordado. Além disso, elas representam um gênero distinto dentro do enredo de crime e investigação que pretendo discutir: *penny dreadfuls*; antidetetive; e narrativas de crime sem o detetive como protagonista, respectivamente. Começarei pelas narrativas de crime, ainda que a obra analisada (*The string of pearls*) se encontre de forma incipiente dentro do gênero detetivesco, para, em seguida, analisar de que forma as narrativas da violência ganham mais notoriedade conquistando seu próprio espaço.

Embora a obra *The string of pearls* não seja contextualizada na contemporaneidade e não tenha sido escrita no Brasil, percebo que as características formais dessa *penny dreadful* são relevantes para estabelecer um ponto de referência histórica para tais publicações e para

reforçar meu argumento de que traços importantes desse gênero podem ser percebidos em narrativas de crime na contemporaneidade. O retorno e a atualização dessas publicações podem ser constatados por meio de obras como *O invasor*, na qual o foco narrativo incide mais diretamente sobre o criminoso e a participação do detetive passa a ser secundária, conforme analiso mais adiante. Desse modo, a análise de *The string of pearls* objetiva criar uma relação referencial e contrastante entre as narrativas de crime do século XIX, responsáveis pelo estabelecimento do gênero *penny dreadful*, e aquelas feitas no Brasil do século XXI.

Ironicamente, tais narrativas, que já foram muito populares no século XIX, passaram a ser vistas como uma suposta influência sobre os atos de violência no mundo histórico, atribuindo-lhes um *status* negativo. No entanto, agora, na contemporaneidade, há uma expressiva retomada de sua principal característica: a representação da violência por meio do crime. No Brasil, a popularidade de tais narrativas engendra-se, também, dentro do próprio gênero detetivesco, criando, portanto, um vínculo entre ambos os gêneros.

Embora a discussão sobre a representação da violência em histórias de detetive possa parecer redundante (costuma-se associar histórias sobre crime a narrativas de violência), principalmente quando pensamos no detetive como aquele que surgiu na década de 1930 (o detetive *noir*), há duas questões que se colocam nessa relação histórica entre a violência e o detetive ficcional: primeiro, é o fato de que até o final do século XVIII eram os fora da lei que mantinham o *status* de heróis, como o Robin Hood⁶⁷, por exemplo; segundo, até então a violência considerada mais ameaçadora era aquela infligida contra os senhores feudais e os altos impostos cobrados por eles (na fase rural) ou contra os representantes do poder hegemônico mantenedor das propriedades privadas (já na fase urbana), que crescia à medida que os centros urbanos também se desenvolviam.

Com efeito, na Inglaterra do início do século XIX o registro de crimes de assassinato eram raros e, quando esses delitos ocorriam, eles praticamente assumiam um *status* de grande evento popular, mobilizando toda a comunidade local. Segundo Judith Flanders, “em toda a Inglaterra e no País de Gales em 1810, apenas 15 pessoas foram condenadas por assassinato, de uma população de aproximadamente 10 milhões: 0.15 por 100.000 pessoas”⁶⁸ (2011, p. 1). Já no Brasil do Segundo Império e ainda de economia escravocrata, os maiores registros de

⁶⁷ Apesar de já em 1377 ser conhecida a lenda de Robin Hood, foi com a republicação das baladas, romances e peças antigas sobre o “Robin dos Bosques”, no final do século XVIII, por Joseph Ritson, que esse herói popular entrou, de fato, para ficção.

⁶⁸ In all of England and Wales in 1810, just fifteen people were convicted of murder out of a population of nearly ten million: 0.15 per 100, 000 people.

crimes eram relacionados a negros ou ciganos, porém sem as grandes ocorrências que inspiravam os folhetins ingleses ou franceses. De acordo com Tânia Pellegrine,

Ao longo de todo século [XIX], com exceção de algum raro crime de morte mais sensacional, a grande preocupação centrava-se nos aproveitadores, pilantras, salafrários, meliantes, amigos do alheio e espertalhões, negros ou brancos, antecessores do folclórico “malandro” de hoje, perpetrando pequenos delitos, contravenções e espertezas, mas dificilmente assassinatos, latrocínios, sevícias e violações que justificassem a criação literária de heróis policiais ou detetives sagazes. (2008, p. 46)

Com base nesse contexto histórico apontado por Pellegrine, percebo que é devido ao baixo índice de criminalidade oficialmente registrado pela mídia e, portanto, ao pouco interesse da população sobre o crime e o mistério como temas ficcionais, que as produções detetivescas brasileiras tardaram a atrair a atenção de um público leitor no Brasil. O primeiro indício de um interesse maior por tais publicações surge através da presença (via paródia) de um protagonista investigador estrangeiro, Sherlock Holmes, conquistando a comunidade leitora para o gênero detetivesco nesse lado do trópico. Se no Brasil as histórias de detetive tiveram um início influenciado por produções europeias, isso se deve não apenas à falta de grandes crimes que permeavam a imaginação do público leitor com mistérios e detetives ficcionais (como ocorreu na Inglaterra), mas também ao pouco acesso à leitura (e à habilidade da leitura) por parte da população brasileira do século XIX, como afirma Pellegrine:

Em escala nacional, ainda estava muito distante, portanto, a formação de uma *massa leitora*, constituindo verdadeiramente um público. No Rio, todavia, emergia devagar uma categoria de “possíveis leitores”, composta por mais ou menos 400 mil pessoas, sendo que entre as leituras deles preferidas estavam os “romances de sensação”, com dramas emocionantes, mortes violentas, crimes hediondos e acontecimentos imprevisíveis, além dos “romances para homens”, brochuras cheias de obscenidades, cujos temas giravam em torno de sexo, adultério, prostituição, etc. (PELLEGRINE, 2008, p. 145)

Através da citação acima, é possível situar a origem dos principais temas que passaram a definir a produção detetivesca brasileira, como se, no caso do Brasil, fossem reunidas em um só gênero as duas fontes preferidas de leitura dos brasileiros do século XIX: o “romance de sensação” (com a violência e o mistério como principais temas) e o “romance para homens” (com o sexo e o adultério como temas que passaram a ser muito recorrentes no gênero detetivesco, sobretudo o *noir*).

Com efeito, tanto no Brasil como nos países que publicaram as primeiras histórias de detetive, a principal influência sobre a produção de tais gêneros literários foi, provavelmente, o desenvolvimento das cidades, passando a compor os novos cenários para a representação da violência na literatura. No mundo histórico, tal violência começa a ameaçar, além dos indivíduos, a propriedade privada e a segurança dos poderes hegemônicos, estabelecendo um

forte contraste com os crimes que ocorriam nos campos ou florestas. Nestes últimos, configuravam-se os saques aos cobradores dos impostos abusivos para o senhor feudal, tornando-se tema para histórias populares (como é o caso do já mencionado Robin Hood). Mas as cidades, á medida que avançam para o século XX, com suas ruas povoadas por transeuntes anônimos e seus becos labirínticos como rotas de fuga ideais (em desacordo com a idealização positivista de um espaço controlável), também engendram uma realidade que acaba contribuindo para a ameaça à ordem e aos bons costumes. Cada vez mais agressiva, tal ameaça reconfigura os papéis sociais no espaço urbano que, segundo Tânia Pellegrine, é

o lugar ideal para o surgimento de crimes ligados não mais só à pessoa, mas à propriedade, com violência e crueldade crescentes, que estimulam uma representação literária de outro tipo: não mais os “bons bandidos” ou bandoleiros, ligados ainda à contestação da estrutura feudal, que a ordem moral de uma comunidade agrária e camponesa idealizava, como desafiadores dos poderosos e defensores dos desvalidos [...]; nem os pequenos malfeitores, pícaros quase inofensivos recusando-se a trabalhar como todos no seio de uma comunidade honesta, que não precisava de policiais heroicos ou detetives sagazes para desvendar pequenos delitos. (2008, p. 139)

Os bandidos, então, passam de meros pícaros e malandros, ou até anti-heróis, à condição de vilões maliciosos e ameaçadores à segurança e à integridade públicas. Em consequência da crescente onda de crimes, histórias sobre atos de violência e a criação de lendas urbanas não tardaram a fazer parte do interesse literário e do inconsciente cultural das populações que formavam as primeiras cidades europeias do século XVIII. Tais histórias ficcionais traziam para seu público leitor enredos cuja dinâmica possibilitava uma relação dialógica entre os fenômenos históricos e suas representações na literatura. De acordo com Christopher Pittard,

Embora a ficção sobre crime e mistério tenha sido publicada já bem anteriormente à era Vitoriana, a literatura sobre crime antes de 1800 tinha seu foco frequentemente voltado para o criminoso como um herói benquisto. Mudanças em tais representações foram evidentes já em 1773, e na publicação do primeiro *Newgate Calendar*. Nomeado em homenagem à prisão de Londres, o *Calendar* era uma série de coleções de histórias abordando detalhes de crimes da “vida real”. Embora a atenção ainda fosse sobre o criminoso, ele estava longe de ser retratado como [um herói] benquisto. (PITTARD, 2012)⁶⁹

Apesar de esses textos sobre crime, publicados na forma de folhetins, servirem de entretenimento para os viajantes de longas jornadas, sua principal função passou a ser também educativa e esclarecedora sobre as ações criminosas; indício das primeiras preocupações em

⁶⁹ Although fiction dealing with crime and mystery had been published well before the Victorian age, crime literature before 1800 had frequently focused on the criminal as the sympathetic hero. Changes in such representations were evident as early as 1773, and the publication of the first *Newgate Calendar*. Named after the London prison, the *Calendar* was a series of collections of stories relating details of ‘real life’ crimes. Although the focus was still on the criminal, the portrayal was far from sympathetic.

se alertar contra a influência das narrativas sobre crimes, em função do aumento dos índices criminais e conseqüente crescimento da violência. É possível perceber, através do fragmento acima, o gradual movimento que vai da simpatia do público em relação aos criminosos, como no caso do já citado herói mítico Robin Hood, à antipatia aos posteriores fora da lei.

Ainda de acordo com os levantamentos históricos de Pittard, o *Newgate Calendar* mudou seus interesses editoriais para a publicação de textos que não abordassem apenas os métodos da justiça, mas que também assumissem a função de literatura de relaxamento ou, como é conhecida atualmente, a literatura de entretenimento. Assim, a partir do *Newgate Calendar*, originou-se um subgênero chamado *Newgate Novel*. O que diferencia a primeira versão da segunda é o fato de esta última se dedicar à ficção, em contraste com os relatos de “crimes reais” da primeira versão.

Contudo, entre ambas as publicações do *Newgate Calendar*, assim como em outras formas de registro de crimes pela mídia, não havia uma grande distinção. Em seu estudo sobre a divulgação de crimes na Inglaterra vitoriana, Flanders lista pelo menos três etapas de veiculação de tal informação: logo após um crime as primeiras notícias eram veiculadas através de uma espécie de pôster (*broadside*), o qual, além de mais barato, reportava os fatos de forma geral; em seguida as notícias eram apuradas e transmitidas com mais detalhes nos panfletos, cujo valor era um pouco mais alto que o dos pôsteres; para, enfim, serem divulgadas em jornais, os quais eram bem mais caros e com mais detalhamento e especulação sobre os fatos. É daí que, provavelmente, vem a recorrência e popularidade dessa mídia nas histórias de detetive, apresentada aqui como um elemento de ligação entre as produções literárias clássicas e as contemporâneas.

No entanto, não era raro que no processo miscelânico de divulgação das informações houvesse desencontros nos detalhes, como, por exemplo, a descrição física da testemunha principal podia variar. Isso indica que muito do invencionismo e da visão criativa/comercial estava por trás das notícias, configurando uma descrição narrativa próxima ao caráter ficcional.

Com efeito, e como consequência da mudança de foco nas publicações de histórias de crime e das novas configurações sociais, a narrativa declaradamente ficcional passou a atrair a atenção de escritores e, conseqüentemente, um maior público leitor. O romance *Oliver Twist* (1837), de Charles Dickens, por exemplo, pode ser considerado uma dessas publicações, por conta de sua ambientação nos guetos londrinos e direcionamento de seu foco narrativo para pequenos infratores. A produção cada vez maior de tais histórias, ainda no século XIX, está, também, estreitamente ligada à circulação das chamadas *penny dreadfuls* entre as classes

trabalhadoras: publicações britânicas de baixo custo e em pequenas séries que traziam histórias ficcionais de crime e de horror e que contrastam com os romances mais sofisticados lidos pelas classes dominantes.

The string of pearls – The demon barber of Fleet Street, de James Rymer e Tomas Prest, é uma dessas obras de literatura popular cujo sucesso foi tão grande que sua adaptação para o teatro foi quase que imediata. Ganhou versões para o cinema e para os romances gráficos⁷⁰ na contemporaneidade. Esse romance foi publicado originalmente em 18 partes⁷¹, distribuídas semanalmente no *The People's Periodical and Family Library*, de Edward Lloyd, entre 1846 e 1847, e apresenta o protagonista Sweeney Todd, “o barbeiro demoníaco da Rua Fleet”.

A novela *The string of pearls* é narrada de forma memorialista (assim como seriam as futuras histórias de detetive) e em terceira pessoa:

Antes de a Rua Fleet ter alcançado sua presente importância, e quando George III era jovem, e as duas figuras que costumavam bater os sinos da velha igreja de St. Dunstan estavam em toda sua glória [...], havia, próximo ao templo sagrado, uma pequena barbearia, que era mantida por um homem de nome Sweeney Todd. (RYMER E PREST, 2001, capítulo 1)⁷²

Além do tom memorialista, a forma narrativa também se dirige diretamente ao público leitor como se estivessem todos a conversar em uma mesma roda de amigos. Tal estratégia cria de imediato uma impressão de cumplicidade e, com efeito, a imersão no universo ficcional ocorre de forma a confundir a ficção com a realidade, tamanha a aproximação das palavras do narrador direcionadas aos seus leitores:

Esse homem tinha um chapéu de três pontas, muito pequeno para ele, sobre o topo de sua cabeça grande, de aparência horrenda, enquanto o casaco que usava tinha tecido suficiente para fazer outro de dimensão mais modesta. Nossos leitores não terão dificuldade em reconhecer Sweeney Todd. (idem, Capítulo 7)⁷³
Johanna ainda está sozinha na barbearia. Sua cabeça está repousando sobre suas mãos, e ela está pensando no passado, quando tinha esperança de ser feliz com Mark Ingestrie. Quando falamos sozinha não devemos presumir que esquecemos os dois

⁷⁰ A versão de 1973 para o teatro, dirigida pelo ator Christopher Bond, foi, também, adaptada para um musical na Broadway em 1979, por Stephen Sondheim e Hugh Wheeler. Já a versão cinematográfica dessa obra foi dirigida por Tim Burton, estreando em 2007. Sua adaptação para romance gráfico é da autoria de Sean Wilson e a ilustração é de Declan Shauvey, Jason Cardy e Kat Nicholson, publicado em 2012.

⁷¹ A obra analisada para este estudo contém 39 partes e se encontra em versão digitalizada, conforme referência no final.

⁷² Before Fleet-street had reached its present importance, and when George the Third was young, and the two figures who used to strike the chimes at old St Dunstan's church were in all their glory [...] there stood close to the sacred edifice a small barber's shop, which was kept by a man of the name of Sweeney Todd. As próximas referências a essa obra seguirão os nomes Rymer; Prest, 2001.

⁷³ This man had a three-cornered hat, much too small for him, perched upon the top of his great, hideous-looking head, while the coat he wore had ample skirts enough to have made another of ordinary dimensions. Our readers will have no difficulty in recognizing Sweeney Todd.

oficiais que estavam tão confortavelmente acomodados no armário. (idem, capítulo 38)⁷⁴

A quebra do distanciamento entre o narrador e seus leitores, devido a uma certa informalidade, é uma constante nesse romance. Seguindo a narrativa, as primeiras suspeitas de que estamos diante da história de um assassino em série podem ser percebidas já no próprio título. Em uma tradução livre para o português, o título começa com “O colar de pérolas”, imagem que sugere uma sequência de coisas/eventos similares (no caso da obra, os assassinatos) e guiadas por um fio condutor. A referência a esses eventos em cadeia é análoga à imagem das pérolas unidas uma a outra em sequência e perpassadas por um cordão.

Em seguida, o subtítulo “O barbeiro demoníaco da Rua *Fleet*” reforça a ideia de que algo de maligno está associado ao colar de pérolas. De fato, toda a trama gira em torno do desaparecimento de um marinheiro encarregado de levar um colar de pérolas para Johanna, a amante de seu amigo Mark Ingestrie, o qual é presumido morto após uma missão no estrangeiro. No caminho para a casa de Johanna, o marinheiro decide fazer a barba na barbearia da Rua *Fleet*, de propriedade de Sweeney Todd, um homem de aparência estranha e de risada grotesca.

Logo o marinheiro descobre que Sweeney Todd é um barbeiro assassino, cujo método consiste em despachar seus clientes através de um engenhoso mecanismo que gira a cadeira de barbear para baixo. Essa armadilha faz com que os clientes despenquem de uma considerável altura e quebrem o pescoço ao bater no fundo de uma rede de túneis, com ramificação no porão de sua barbearia. Quando o barbeiro desce ao encontro de sua vítima ele rouba seus objetos valiosos ou dinheiro e encaminha o corpo para sua cúmplice, Sr^a. Lovett, proprietária de uma famosa loja de tortas que se localiza acima da outra extremidade do caminho subterrâneo, a algumas quadras de distância. É dessa forma que o marinheiro desaparece, vindo a tornar-se recheio das deliciosas tortas de carne da Sr^a. Lovett. A engenhosidade como os assassinatos são cometidos demonstra um certo requinte de crueldade e perversão do protagonista, cuja ambição o leva a praticar tais atos de violência social.

A ligação subterrânea que une os dois estabelecimentos, pela qual os corpos são eliminados na forma de produção de tortas, sugere uma metáfora curiosa. Se, por um lado, a loja de tortas e a barbearia, situadas no espaço urbano, são vistas como estabelecimentos comerciais e bem visitadas pelo público, elas, por outro lado, dissimulam sua verdadeira função: roubo e ocultamento de cadáveres, os quais acontecem nos porões interligados por

⁷⁴ Johanna is still alone in the barber's shop. Her head is resting upon her hands, and she is thinking of times gone past, when she had hoped for happiness with Mark Ingestrie. When we say alone, we must not be presumed to have forgotten the two officers who were so snugly packed in the cupboard.

essa rede de túneis. Da mesma forma, as personagens de Sweeney Todd e da Sr^a. Lovett assumem seus papéis sociais como trabalhadores e membros de uma respeitável comunidade, enquanto, de fato, mantêm uma segunda identidade, profundamente hedionda e maligna, que se oculta por trás da primeira, socialmente aceita. Os túneis estão para as personagens como a metáfora de uma ligação profunda entre a personalidade perversa que ambos ocultam.

Ironicamente (e essa novela é, de fato, recheada de ironia), os corpos são transformados nas melhores e mais deliciosas tortas de Londres, as quais são freneticamente devoradas pelos mais distintos cidadãos, o que pode ser relacionado, analogamente, aos rituais antropofágicos, sendo, portanto, outra referência à dupla personalidade das personagens desse romance: os “civilizados” que, sem saber, atuam como espécies de canibais (ou bárbaros), lados opostos que se complementam para formar um todo. Essa é provavelmente uma grande ironia e crítica à condição humana.

O duplo sentido, funcionando nessa novela como uma estratégia na composição da narrativa, provoca um efeito de instabilidade nos significados dos eventos dessa história, aumentando o grau de suspense. Isso é perceptível na relação entre os estabelecimentos comerciais e seus donos (socialmente aceitáveis, mas que ocultam o terrível) ou em alguns dos diálogos, como quando a Sr^a. Lovett contrata um homem para fazer as tortas: “Que maneira estranha de falar ela tem – disse Jarvis Williams para si mesmo, [...]. Parece que há algum significado singular e oculto em toda palavra que ela profere. [...] Isso é muito estranho”⁷⁵. Outra relação com a dualidade está no próprio nome da rua onde a barbearia se encontra: a palavra *Fleet* pode ser traduzida como “grupo de embarcações” (lembrando que a história tem ligação com um marinheiro) ou também como “deslizar” ou “mover-se rapidamente”. Estas últimas definições se aproximam muito da forma como as vítimas são levadas ao seu trágico fim, deslizando para o fundo do porão, sendo, portanto, outro significado oculto e de grande ironia.

A recorrência do oculto ou obscuro no título e no enredo dessa *penny dreadful* sugere, em minha análise, uma crítica social por meio de uma analogia entre o crime e o espaço urbano: o crime, considerado como uma anomalia ou algo de obscuro, está representado em *The string of pearls* por atos hediondos que ocorrem no subsolo, mas, ainda assim, localizado no seio da sociedade. Da mesma forma, os guetos (na realidade histórica) são considerados supostos redutos de pequenos infratores e assassinos, mantendo, portanto, uma estreita identificação com o crime e com o obscuro. Além disso, eles estão ocultos no espaço urbano,

⁷⁵ 'What a strange manner of talking she has!' said Jarvis Williams to himself, [...]. 'There seems to be some singular and hidden meaning in every word she utters. [...] It is very strange'.

situados onde se concentra a classe trabalhadora: não necessariamente no subsolo (como na novela de James Rymer e Tomas Prest), mas no submundo urbano.

Se o público leitor desse gênero for levado em conta, pode-se inferir que *The string of pearls* cria um estreito vínculo com o contexto social da classe trabalhadora, por meio das referências aos atos criminosos (que na época não eram tão comuns como hoje em dia). Da mesma forma que, nessa novela, o crime ocorre como uma anomalia social e por trás das fachadas dos estabelecimentos respeitáveis, no contexto histórico os guetos desenvolvem-se como uma anomalia dos centros urbanos, por trás de toda concepção higienista de organização espacial das cidades.

Com efeito, direcionar o foco narrativo para a figura do criminoso, transformando-o no protagonista, estrategicamente chama a atenção para o fato de que a presença de tais criminosos, na sociedade, está muito mais próxima do que se imagina. No entanto, se a existência de um subsolo na novela de James Rymer e Tomas Prest for entendida como uma metáfora social para os guetos como espaços obscuros na sociedade, essa estratégia narrativa também evidencia a condição de exclusão (tentativa de apagamento social) dos habitantes desses locais. Tal condição define esses espaços urbanos como aqueles que abrigam pessoas indesejáveis à ordem e à higiene social. Erigem-se, portanto, física e simbolicamente, espaços à margem da sociedade e, por isso, em contraste com a organização positivista e asséptica do espaço urbano, mencionadas no capítulo 2.

Apesar de o protagonista anti-herói inspirar uma certa simpatia ao público leitor (devido a sua astúcia e senso de humor), *The string of pearls* tem um final moralista, com a morte de Sweeney Todd por enforcamento, com a Sr^a. Lovett envenenada por seu parceiro no crime e com Johanna descobrindo que seu amante estava vivo. Essa conclusão da narrativa vai de encontro à proposta das primeiras *penny dreadfuls*, as quais elevavam seus criminosos protagonistas à condição de heróis. Tal característica marca a mudança de pensamento em relação a esse tipo de anti-herói, como comentado anteriormente.

O provável motivo que levou a mudanças na forma de perceber as *penny dreadfuls* foi a influência que elas exerciam sobre seu principal público: os adolescentes das classes trabalhadoras, indicando uma preferência literária que se distinguia daquela das classes dominantes. Consequentemente, muitas controvérsias surgiram com o aparecimento das *penny dreadfuls*, com base em opiniões que relacionavam casos históricos de crime – incluindo um suicídio – cometidos por adolescentes às leituras de tais publicações, hábito que já atingia uma grande quantidade de leitores na década de 1870. Tal fenômeno chamou a atenção para uma crescente ameaça decorrente dessas narrativas sobre crimes, o que

provavelmente resultou em uma construção formalmente diferente dos protagonistas de tais histórias, cujo foco passou a ser o estabelecimento da ordem e da concepção de crime como uma anomalia social, como afirma Pittard:

Embora a suposta influência criminal das ‘*penny dreadfuls*’ nunca tenha sido completamente estabelecida, tal debate ilustrou a crescente ansiedade sobre a representação da criminalidade. A atenção mudou dos criminosos para aqueles que capturavam os criminosos, e para o crescimento da literatura detetivesca. (PITTARD, 2012)⁷⁶

Nesse fragmento destaca-se mais um indício das mudanças de foco de tais narrativas e a aparição dessa nova personagem, o detetive ficcional, e seu papel: conter a ameaça de uma “má influência” originada por publicações sobre crimes históricos ou ficcionais. De fato, as histórias de detetive se opõem às *dreadfuls* por meio de uma narrativa a favor da ordem e da segurança pública. Desse modo, as manifestações da violência e do crime na sociedade passam a ser representadas por dois tipos distintos de publicações: as *dreadfuls*, que destacavam a figura do criminoso de forma heroica (ou anti-heroica, mas, ainda assim, atraente); e as histórias de detetive, as quais apresentavam o processo de investigação e prisão desse criminoso. Isso leva à evidência de que até bem próximo do final do século XIX, o público leitor tinha acesso a dois tipos bem distintos de literatura de crime, que se contrapunham.

Em relação às *penny dreadfuls*, a violência é representada pelos atos criminosos, complementando-os como elemento estético; já no caso das produções detetivescas, a violência é representada de forma secundária e pouco expressiva, apesar de os enredos serem marcados por assassinatos, uma vez que, a princípio, o detetive clássico goza de imunidade, ou seja, mantém sua integridade física.

Tal relação de oposição entre essas publicações (as *penny dreadfuls* e as histórias de detetive) sugere um efeito análogo à organização espacial urbana: todo modelo de organização social asséptica do positivismo se encontra em contraste com o caos social engendrado pelos guetos, como se houvesse uma falha inevitável em qualquer tentativa de se manter a ordem social nos moldes cientificamente prestabelecidos. Dito de outro modo, a relação de oposição entre as publicações detetivescas e as *penny dreadfuls* pode ser comparada à oposição entre uma organização espacial urbana positivista e seu desmantelamento causado pelos guetos.

⁷⁶ Although the supposed criminal influence of the ‘*penny dreadfuls*’ was never fully established, such a debate illustrated a growing anxiety about the representation of criminality. The focus shifted from the criminals to those who captured the criminals, and the rise of a literature of detection.

Nesse sentido, a idealização de uma organização urbana positivista se mostra possível apenas enquanto utopia urbana, a qual entra em crise ao se deparar com as imprevisibilidades nas relações humanas, encontrando seu fim na dinâmica conflituosa dessas relações. Esse caráter desestabilizador parece refletir os efeitos da recepção literária sobre as ações sociais, apontando para um movimento cíclico e infundável: o contexto histórico a atuar dentro da produção literária, que atua dentro do contexto histórico... como em uma imagem de Escher.

Se levarmos em conta o fato de que o detetive também representa os interesses de uma classe dominante, poderemos supor que tal mudança no foco dessas publicações sobre crimes, apontada por Pittard, foi, na verdade, uma transformação com forte caráter ideológico. Tal resultado fez com que as narrativas da violência ficassem na marginalidade por um bom tempo (mas não ausentes da cena cultural urbana), até que a partir da década de 1930 elas ressurgissem com mais expressividade nas histórias de detetive *noir*, como foi mostrado no capítulo 2, já associadas ao gênero detetivesco.

Com o reaparecimento das cenas de violência nas produções detetivescas e com o seu sucesso pode-se inferir que o interesse por tais narrativas, por parte do público leitor, sempre esteve presente de alguma forma. Seu sucesso pode ser devido ao misto de terror e fascínio que elas provocam ou pela representatividade dos fatos históricos nas produções ficcionais.

A questão que intento aprofundar com esse diálogo entre literatura e história é como essas representações podem nos levar a uma visão mais crítica sobre nossa atuação na sociedade e seu inverso, ou seja, como a sociedade transforma nosso modo de ler literatura. Como a figura do detetive, aos poucos, foi cedendo seu lugar para as narrativas de crime e quais são as consequências disso? O que caracteriza uma estética da violência no universo da narrativa contemporânea brasileira? Quais os efeitos dessa representação?

Para resolver o enigma dessas perguntas, começarei por revisitar as investigações dos capítulos anteriores, com o propósito de analisar a gradual mudança da personagem do detetive até seu desaparecimento (ou irrelevância) nas narrativas cujo foco central é o crime e a representação da violência. Em seguida, estabeleço uma discussão filosófica sobre os efeitos da narrativa da violência na literatura brasileira contemporânea e sua recepção, na busca por uma definição estética de tal narrativa. Para isso, recorro às contribuições de filósofos como Martin Heidegger e Clément Rosset; aos conceitos de utopia e distopia de Tom Moylan e Ildney Cavalcanti; e as contribuições conceituais de Wolfgang Iser sobre a Estética da Recepção. Por fim, discuto questões relacionadas à linguagem da violência, com base nos argumentos de Elizabeth Rondelli, Luiz Eduardo Carvalho e Karl Schøllhammer, para analisar como essa estética se constrói na linguagem.

As fontes literárias que compõem o cerne dessa investigação são as obras já mencionadas anteriormente: a novela *The string of pearls – The demon barber of Fleet Street*, de 1846-47, de autoria de James Rymer e Thomas Prest, o conto “A lei” (2005), de André Sant’Anna, e o romance *O invasor* (2002), de Marçal Aquino.

3.1 O estado de incerteza

Para aprofundar essa discussão parto de uma breve reflexão filosófica sobre a literatura detetivesca e policial clássica, e seu desdobramento em uma versão contemporânea que apresenta como principal característica a desconstrução desse gênero: o já citado antidetetive. Essa antítese do gênero detetivesco, de uma forma bem abrangente, está também muito próxima da representação contemporânea dos conflitos gerados por realidades urbanas distópicas, devido às incertezas e questionamentos ontológicos dessa personagem.

Se a produção literária detetivesca for observada ao longo de uma determinada trajetória histórica (do século XIX até a contemporaneidade), torna-se perceptível a mudança de foco de uma narrativa que apresenta um estado de certeza absoluta em relação à previsibilidade do mundo que cerca o investigador, aquela que apresenta um estado caracterizado por verdades fragmentadas e inconstâncias. Essa trajetória das narrativas detetivescas e policiais tem como destino a produção de uma literatura na qual a violência emerge em uma estética que reconfigura as formas de representação do crime.

Tal movimento de desconstrução e questionamento das certezas ou verdades absolutas, através de produções literárias, já sinaliza uma reflexão crítica sobre as mudanças históricas. O gênero antidetetive, com a ressignificação da personagem do investigador clássico e as produções literárias cada vez mais numerosas sobre uma violência crescente, muitas vezes anônima e ameaçadora, são evidências das mudanças na forma de representar os contextos sociais urbanos na ficção policial. Há, portanto, uma grande chance de que tais mudanças possibilitem que o público leitor de ficções como essas desenvolva uma percepção mais apurada de suas realidades no mundo histórico contemporâneo.

De acordo com a Teoria da Recepção desenvolvida por Wolfgang Iser, com a colaboração de Hans Jauss, um texto literário é composto por vazios cuja função é a de estimular a interação do público leitor por meio de um diálogo com suas experiências e conhecimentos prévios. Tal estímulo engendra-se não apenas devido à presença desses vazios, mas na tentativa de “preenchê-los projetivamente” (ISER, 1979, p. 90). Nas definições de Iser, esse vazio corresponde ao que ele chama de indeterminação do texto, inevitáveis lacunas presentes no mundo ficcional de uma obra. Em uma relação de contrastes, é justamente no

espaço dessas lacunas, no processo de interpretação do não-dito, que pode ocorrer o momento reflexivo a partir da leitura de uma obra literária. Ainda de acordo com Iser,

Daí decorre um processo dinâmico, pois o que foi dito só parece realmente falar quando cala sobre o que censura. [...] Como o calado adquire vida pela representação do leitor, o dito passa a representar um fundo, que agora [...] é muito mais significativo do que permitia supor a descrição do dito. (1979, p. 90)

Desse modo, o não-dito pode ser entendido como parte essencial da comunicação do texto e peça-chave para estimular um processo interpelativo ao público leitor: “O fato de que a ‘formulação’ do não-dito se transforma na reação do leitor quanto ao mundo representado significa, portanto, que a ficção sempre transcende o mundo a que se refere” (ISER, 1979, p. 105).

Em relação às obras aqui analisadas, o que se cala pode estar relacionado com o fenômeno desestabilizador que origina as cenas de violência: conflitos ideológicos e sociais que sustentam a dinâmica de exploração entre as classes hegemônicas e trabalhadoras. Há também os conflitos de origem ontológica, os quais se mostram presentes no contexto urbano por meio das relações inexistentes na rotina da maioria das personagens representadas nos grandes centros, cuja solidão provoca uma espécie de perda narcísica. Daí os conflitos ontológicos e de caráter violento/perverso do protagonista no conto de Sant’Anna, conforme será analisado adiante.

Trata-se de uma reflexão sobre a violência, cuja dimensão se mostra diferente daquela vivenciada no mundo histórico pela vizinhança e em toques de recolher impostos por traficantes em suas guerras por território. Refiro-me a uma percepção crítica e questionadora motivada pela experiência estética da leitura de obras que representam essa violência experiência esta que é “levada ao seu extremo por uma coerência entre o tema da violência que beira o irrepresentável, e a experimentação formal da escrita na procura de comunicação com essa ameaça corrosiva do avesso do compreensivo” (SCHØLLHAMMER, 2000, p. 238).

Nesse sentido, o que é exposto na ambientação e dinâmica entre as personagens de narrativas da violência é a deterioração da natureza humana por meio da violação das normas de convívio social. Em obras como essas é o anti-herói que expõe as limitações do princípio de igualdade e bem-estar sociais, apresentando as imperfeições de origem ontológica.

Em relação às leituras analíticas do que já foi abordado sobre a ficção antidetetivesca, percebo que as narrativas da violência não estão muito distantes dos efeitos das narrativas antidetetivescas em sua forma imprecisa e conflituosa. A proximidade entre ambas as narrativas está na possibilidade de despertar em habituais leitores e leitoras de histórias clássicas de crime e investigação uma inquietação, um possível estado de incerteza, em

relação à credibilidade do que é narrado (se levarmos em conta a forma narrativa, como nas histórias de antidetetive, cujo narrador não é confiável); assim como questionamentos acerca dos valores morais e da segurança social (se levarmos em conta a recepção da narrativa). Tal experiência pode provocar uma espécie de deslocamento de um estado de conforto, devido à previsibilidade típica da narrativa detetivesca (em seu estado clássico, considerada, inclusive, “leitura de poltrona”), para um sentimento caótico, despertado pela consciência de uma decadência social representada nos gêneros citados.

O fenômeno apontado acima sugere uma reflexão sobre as características e a leitura/recepção de produções literárias com enfoque na crueldade, as quais apresentam uma narrativa de estreita aproximação entre o real e o ficcional, por meio de uma observação distópica acentuada sobre a contemporaneidade. Essa distopia está presente no conto “A lei” (2007), de André Sant’Anna, cuja narrativa policial se faz na voz de seu protagonista: um soldado de polícia que narra sua rotina de trabalho, descrevendo as investidas sobre os pobres e desvalidos de forma extremamente violenta.

O paradoxo é notório: um agente da lei, responsável pela manutenção da ordem e prevenção contra o crime, torna-se o próprio causador de crueldades desmedidas, trazendo à tona, e de forma representativa, uma sensação de descrença e a vulnerabilidade da segurança pública e privada. Nesse conto, o próprio protagonista admite sua dúvida sobre em qual lado da fronteira social ele deveria estar: “[...] vou te dizer, uma hora dessas eu vou virar bandido, que é muito melhor, que não precisa ser tão mau que nem a polícia [...] sem precisar amarrar a mulher, nem arrancar o intestino dela pra fora” (SANT’ANNA, 2007, p. 43).

Com essa subversão no perfil do investigador, André Sant’Anna leva ao extremo uma característica presente em obras antidetetivescas como *Every man a Murder* (1938), de Hemito Von Doderer, e *The Erasers* (1953), de Robbe-Grillet. Em tais obras, os detetives protagonistas alcançam a consciência de que são os verdadeiros criminosos e os responsáveis pela morte das principais vítimas. No entanto, e é aqui que reside a diferença com o conto de Sant’Anna, o investigador de Doderer e o de Grillet⁷⁷ não têm a consciência de suas participações nos crimes, por conta de um lapso de memória devido aos seus conflitos ontológicos, diferente do protagonista de “A lei”, que sabe muito bem as consequências e o porquê de seus atos. Segundo Jeanne C. Ewert, “em vários mistérios metafísicos, o detetive não ‘falha’ em resolver um crime, mas é ele quem o acaba cometendo” (1999, p. 184). No conto de Sant’Anna, apesar de o protagonista não ser um detetive, mas um policial, ele não

⁷⁷ Uma análise mais profunda sobre essas obras pode ser encontrada em Merivale & Sweeney (1999), conforme referência no final.

foge a essa regra, uma vez que comete os crimes mais hediondos. A função de detetive deste policial está na investigação de si mesmo, ora na própria estrutura da narrativa, ora em seus surtos perversos, os quais resultam nas narrativas da violência por meio de seus crimes.

A análise dessa característica peculiar ao policial protagonista de “A lei” torna possível aproximar o gênero policial antidetetivesco ao das histórias de violência, começando pelo próprio ato do narrador ao descrever uma situação de violência abusiva. Nesse sentido, percebo o surgimento de histórias contemporâneas de crime e investigação, cujo foco narrativo vai gradativamente se desviando das ações investigativas do detetive ou investigador de polícia, para enfatizar o próprio crime. O enredo, portanto, se afasta da busca pela verdade e manutenção da ordem, para explorar cada vez mais as descrições de atos agressivos e de grande crueldade que permeiam os centros urbanos.

Nessas narrativas, cujo abuso da violência é cometido até mesmo pelo próprio representante da lei, o estado de subversão, de incerteza e o abandono da lei são explicitados pelos enredos, intensificando os efeitos de uma estética da violência urbana inaugurada por Rubem Fonseca, como em seu conto “Feliz Ano Novo” (1994)⁷⁸.

[...] fortalece-se uma vertente denominada por Alfredo Bosi de “brutalismo” – consagrado por Rubem Fonseca, já em 1963 [...] Esta vertente, é tematicamente caracterizada pelas descrições e recriações da violência social entre bandidos, prostitutas, leões-de-chácara, policiais corruptos e mendigos. [...] Fonseca cria um estilo próprio [...] apropriando-se não só das histórias e tragédias cotidianas deste universo [submundo carioca] mas, também, de uma linguagem coloquial que resulta inovadora em lugar de seu particular “realismo marginal”. (SCHØLLHAMMER, 2000, p. 243)

A essa nova estética literária da violência, desenvolvida por Fonseca, soma-se o conflito experimentado pelo narrador sobre o que é narrado, como uma espécie de confissão, expresso entre o sentimento de culpa e o de prazer (a exemplo do conto de Sant’Anna) ou simplesmente como uma postura cínica e perversa em relação a uma dada realidade cruel e conformada em sua miséria (como no conto de Fonseca). O crime, portanto, prevalece ao ato investigativo, sendo este último um caráter mais secundário do que o foco principal da narrativa, o que implica um contraponto com as obras clássicas dos capítulos anteriores.

De fato, com base em produções literárias policiais contemporâneas, o caráter investigativo vai cedendo lugar para as narrativas de crime e violência, cujo impacto reside na forma como tais fenômenos ocorrem, em vez de na forma como eles são controlados ou até neutralizados pelo detetive/investigador, como nas obras clássicas. Assim, as representações

⁷⁸ Referências futuras serão relativas à edição de 2004, consultada para o presente estudo, conforme referência no final.

da violência encontram sua própria estética e se destacam dos gêneros detetivescos e policiais para ganhar autonomia.

Uma provável justificativa para isso é a crescente manifestação de crimes e atos violentos de diversas instâncias, no mundo histórico, os quais, devido à sua complexidade, caráter e recorrência, minaram qualquer possibilidade de criação simbólica de um detetive que possa dar conta de seu controle. Tal fenômeno em muito se assemelha à impossibilidade de personagens como Holmes se encaixar em uma narrativa *noir*, ou seja, é preciso um protagonista (ou um enredo) que dialogue com um contexto histórico tão agressivo. Constitui-se, assim, um outro olhar sobre o mundo histórico e, conseqüentemente, sua representação ficcional passa a exigir uma aproximação maior com a realidade e seus novos paradigmas.

Esse fato desperta a suspeita de que estamos presenciando um retorno às produções literárias semelhantes às *penny dreadfuls*, mencionadas no início deste capítulo. Com mais agudeza, no entanto, escritores como André Sant'Anna, Marçal Aquino, e escritoras como Patrícia Melo, vão reconfigurando, através da linguagem literária, crimes e atos violentos, como aqueles que ocorrem no mundo político (corrupção), na sociedade (tráfico de drogas e de armas) ou no mundo particular (espaços domésticos), como aponta Pellegrine (2008, p. 150).

É nesse sentido que os enredos violentos vão se articulando em uma estética narrativa cujo foco repousa sobre um olhar interpretativo dos fenômenos sociais, assim como sobre a própria criação literária. Desse modo, estabelece-se uma relação dialógica através da qual as influências do mundo histórico incidem sobre a produção literária, do mesmo modo como as representações da violência, no mundo ficcional, ressignificam o impacto desta no mundo histórico. Desenvolve-se, então, uma forma de expressão mais realista, abandonando a visão determinista típica dos gêneros detetivescos/policiais e propondo questionamentos ontológicos através de histórias que têm como foco a própria manifestação da violência de forma mais direta e apurada. Como resultado, podemos observar no conto “A lei” a elaboração de uma estética hiper-realista⁷⁹, cuja precisão e confluência de formas distintas de violência ajudam a compor sua estrutura narrativa.

Em contraste, observa-se nos romances *regionalistas* uma ótica epistemológica sobre a violência, a qual prioriza o coletivo sobre o indivíduo. Segundo Schøllhammer, “a violência [no romance *regionalista*] ainda se articulava dentro de um sistema simbólico de honra e

⁷⁹ Por uma questão de concisão no fluxo da argumentação, apresento o conceito de hiper-realismo posteriormente, no tópico 3.3. Por enquanto, sua definição limita-se ao efeito de intensificação na representação de uma dada realidade.

vingança, numa realidade social do sertão em que a lei e o monopólio estatal da violência não conseguiam garantir a igualdade entre os sujeitos” (2000, p. 238). Foi a partir de uma necessidade de se reconfigurar, simbolicamente, as manifestações da violência em um cenário urbano e de relações sociais diversas, que os atos cruéis foram ganhando o *status* ontológico em sua representação literária: só a honra ou a vingança já não conseguiam justificar a presença da violência nos centros urbanos; havia a angústia originada das relações de convivência nesses centros. Daí a importância das obras de Rubem Fonseca para esse contexto, trazendo temas proibidos e incômodos, como a prostituição, a loucura e a própria violência.

Além de ser um elemento realista de uma literatura urbana, sugerimos que a exploração da violência alavanca uma procura de renovação da prosa nacional. A cidade e, sobretudo, a vida marginal nos *bas-fonds* das metrópoles brasileiras tornam-se um novo pano de fundo para uma revitalização do realismo literário e a violência, um elemento presente, cuja extrema irrepresentabilidade converte-se em desafio para os esforços poéticos desses escritores. A literatura das últimas décadas desenha uma nova imagem da realidade urbana: da cidade enquanto espaço simbólico e sociocultural (tentando superar as limitações de um realismo) ou memorialista e documental. (SCHØLLHAMMER, 2000, p. 242)

É justamente por conta das multiplicidades simbólicas dos centros urbanos, mencionadas no fragmento acima, que ocorre o esgarçamento no tecido social, provocando a necessidade de uma representação realista em uma nova concepção sobre os eventos e os atos de violência. É nesse sentido que percebo nas narrativas contemporâneas da violência uma intensificação não só no detalhamento descritivo de cenas de crueldade, mas também um efeito de apelo sensorial cuja estética remete à técnica hiper-realista: a aproximação de um olhar apurado e detalhista sobre uma cena ou uma personagem e seu apelo sensorial. Ainda segundo Schøllammer, “[...] a literatura começa a aparecer como um meio não só de representar realidades, mas também de criar por conta própria uma realidade perceptiva” (2000, p. 246). Com isso, o efeito da narrativa pode ser o de levar a recepção de tais obras para além do sentido de seu conteúdo, criando o que Schøllammer aponta como um efeito sensível.

É seguindo essa concepção de mudança no foco narrativo que aponto para a criação de uma narrativa hiper-realista, na contemporaneidade, sobre atos cruéis: para que seus sentidos simbólicos passem a ser revigorados e distanciados da banalização. Tal proposta tem como objetivo dar continuidade à ideia de compor uma renovada prosa nacional, conforme é observado no fragmento acima. Nessa busca por uma descrição mais ampla e detalhada de cenas da violência urbana, fenômeno de sentidos fragmentados, é que reside a estética da violência na literatura brasileira contemporânea.

No caso de narrativas como as de Patrícia Melo, a estrutura clássica do gênero policial ainda está presente, mas já com um certo apagamento da personagem do detetive. Uma explicação para esse fenômeno está na afirmação de Pellegrine de que, para Patrícia Melo, “o que interessa não é mais desvendar um crime, mas exhibir sua crueza e narrar os caminhos e descaminhos que levam alguém a cometê-los” (2008, p. 158). Nesse sentido, ao comparar as produções literárias de Melo ao gênero policial, a ligação entre eles se dá pela presença de um crime, e concordo com Pellegrine que isso “não é o início de um percurso investigativo, é apenas o corolário de motivações já dadas ao enredo” (PELLEGRINE, 2008, p. 158).

Outra obra literária que também desvia o foco narrativo da figura do detetive para as motivações e execução de crimes é *O invasor* (2011), de Marçal Aquino. Esta novela apresenta o conflito entre as classes trabalhadora e burguesa, através da personagem de Anísio (representando os excluídos), um assassino profissional contratado por Alaor e Ivan, os quais representam a classe burguesa paulistana. O próprio título dessa novela já nos dá pistas do conflito entre as classes sociais, cujo resultado é a violação do espaço burguês por bandidos cada vez mais astutos e ambiciosos: Anísio é a representação simbólica do contágio pelo crime, que contamina todas as classes sociais, instalando-se na mais alta delas.

No enredo, dois sócios de uma construtora contratam um assassino para dar fim ao sócio majoritário, Estevão, que estava impedindo uma negociação de caráter duvidoso entre a construtora e um órgão do governo responsável por obras públicas. Para infelicidade de Alaor e Ivan, Anísio (o assassino “invasor”) passa a chantagear os dois sócios ambiciosos, infiltrando-se primeiro na construtora, depois na vida dos sócios da empresa, através da herdeira de Estevão, a jovem e problemática Marina. Segundo Ângela Gandier, a figura do invasor atua “como sendo aquele que desencadeia estranhas forças, desaloja certezas, desestabiliza as relações e muda o destino dos personagens” (2004, p. 135).

Em meio a um enredo permeado por cenas de prostituição e crimes, a figura do detetive aparece apenas como mais um coadjuvante, cujo papel é o de executar procedimentos padrão de investigação. Em seu procedimento investigativo não há nenhuma grande demonstração de virtude intelectual ou habilidade dedutiva, apesar de este detetive lembrar Poirot, protagonista de Agatha Christie, na descrição de sua aparência:

[...] manteve minha atenção no homem [delegado Junqueira]. Ele usava gravata berrante e um terno de grife. Era jovem ainda. Seu cabelo estava engomado e suas unhas tinham uma camada brilhante de base. A haste dourada de seus óculos escuros aparecia por fora do bolso do paletó. Um pavão. (AQUINO, 2011, p. 61)

Além dessa provável referência a um dos detetives ficcionais clássicos, há, também, a menção ao jornal como o veículo e uma das formas de divulgação e detalhamento dos

crimes⁸⁰, um possível elo com as tradições do gênero. Curiosamente, percebo que há uma desvalorização simbólica dessa mídia, a qual já não assume a função de mantenedora da verdade absoluta. Semelhante a essa característica de desvalorização simbólica, a postura apática e até dissimulada do detetive vai de encontro à função desse protagonista de manter a ordem e a verdade, como pode ser observado neste outro fragmento da obra:

Li no jornal de hoje que a polícia já tem um suspeito, comentei.
É bom não acreditar em tudo que sai nos jornais, o delegado disse. Às vezes somos obrigados a sonegar informações ou a divulgar pistas falsas. É o único jeito de fazer a imprensa largar do nosso pé. (Idem)

A história de *O invasor* é narrada em primeira pessoa, na voz de um dos sócios, Ivan, o que já indica um olhar parcial sobre os fatos. Tal estratégia contribuirá para o inesperado desfecho dessa história: a descoberta de uma grande traição, por parte de seu sócio e com a ajuda de um delegado corrupto. Nas análises de Wuldson Marcelo:

A novela [...] passeia pelos recantos da consciência humana onde a certeza se torna dúvida, a verdade perde espaço para as aparências e o medo tem a vingança como companheira. Mentiras, corrupção, prostituição, suborno, assassinatos são todos elementos de uma civilização que se digladiava em um cenário urbano competitivo e perverso. ‘O Invasor’ é uma obra ficcional que toca nas fraturas expostas desta nossa sociedade hodierna: a falta de ética e de compromisso. (MARCELO, 2009)

Ao contrário de obras como *The string of pearls*, em grande parte dessas histórias contemporâneas de violência o narrador participa das cenas de crueldade agindo simultaneamente como observador e praticante desses atos perversos.

E o que você fez?, Alaor se interessou
Primeiro, eu amarrei o cara bem amarradinho. Depois arranquei as unhas do pé dele e furei os dois olhos.
[...] Estamos pagando caro e eu quero que o filho da puta sofra.
[...] Antes de matar o cara, eu posso contar para ele quem fez a encomenda. O que vocês acham?
Gostei, Alaor falava como um bêbado. Pena que a gente não vai poder ver a cara dele nessa hora, não é, Ivan?
[...] Eu fiquei em silêncio, de estômago revirado, dentes apertando o horror que sentia. (AQUINO, 2011, p. 17)

A reciprocidade entre o que é falado e quem fala é constantemente afirmada pelo próprio narrador, como se ele, movido por uma culpa momentânea, estivesse elaborando uma espécie de autoanálise de seus próprios atos. Daí a relação com as histórias ficcionais contemporâneas de antidetetive: a impressão de que a narrativa não irá levar a uma conclusão de um crime/mistério, ou que a história irá ser concluída com um nítido posicionamento ontológico, como ocorre em “A lei”.

Em contraste, se há uma característica marcante em histórias clássicas de detetive, esta é, como já foi discutido nos capítulos anteriores, a certeza de que a solução do mistério

⁸⁰ Outra forma de detalhamento dos crimes se dá por meio da narração do próprio praticante.

será revelada pela figura do detetive, que é aquele que simbolicamente representa a manutenção da ordem hegemônica e a assepsia social, baseando-se na crença em um mundo de estruturas fixas e previsíveis. Ao contrário das narrativas da violência ou de histórias de antidetetive, é essa estrutura imutável e já esperada das narrativas detetivescas clássicas que sugere a confortável segurança de um fim conclusivo e esclarecedor.

No entanto, através da voz de um novo e incerto personagem (o antidetetive ou o narrador praticante do crime), a segurança de se chegar a uma conclusão satisfatória devido à previsibilidade dos acontecimentos agora já não é mais garantida. O controle quase asséptico da ordem e a certeza sobre a credibilidade dos fatos diluem-se ao longo de uma narrativa subvertida por questões conflituosas envolvendo a alteridade do protagonista ou pela presença marcante de um contexto violento, ou por ambos. Desse modo, perdido em seus próprios questionamentos, tanto o antidetetive quanto o narrador confesso de seus crimes já não sabem ao certo em que lado da fronteira social se encontram, nem se ainda existem fronteiras tão bem definidas entre esses lugares.

No contexto histórico (extraliterário), no qual as fronteiras sociais haviam sido mais claramente demarcadas pelos poderes hegemônicos, essas linhas imaginárias de divisões sociais passaram a determinar os espaços de controle no contexto urbano, sendo simbolicamente representados em gêneros literários como os de detetive. Como consequência, essas fronteiras sociais criaram referências limítrofes também nas formas de recepção das artes, a exemplo das definições bastante prescritivas sobre o que era boa literatura e o que não era (cf. a própria denominação *penny dreadful*), ou da criação e do estabelecimento de galerias e museus como as únicas instituições reconhecidas para exibição de arte, numa clara demarcação de centros de poder e afirmação de controle sobre as expressões artísticas e as formas do pensamento.

Foi justamente em reação a isso que as fronteiras começaram a ser minadas por questionamentos ontológicos e a fragmentarem-se, já na pós-modernidade. Assim, por meio de novas percepções como, por exemplo, de que somos sujeitos de identidades múltiplas, como afirma Stuart Hall (2002), as crenças e os conceitos, até então fixos e previsíveis, se transformaram em possibilidades, em um grande “e se...?”. Estabelece-se, então, uma clara relação entre as mudanças no pensamento e sua manifestação no contexto histórico e literário, no qual se observam reconfigurações e questionamentos no gênero detetivesco sobre as verdades absolutas e os discursos monolíticos.

É desse modo que as histórias de antidetetive podem representar uma resistência ao controle social hegemônico: por meio das incertezas provocadas pelos questionamentos feitos

pelo antidetetive sobre a validade de uma verdade absoluta (cientificamente comprovada) e sobre a previsibilidade dos fatos, minando metaforicamente a crença de que o uso do intelecto pode resolver todos os conflitos sociais e existenciais.

A força de tais mudanças está em convergência com as teorias sociais e filosóficas, como a teoria da *differance*, de Jaques Derrida (1976). De acordo com esta, a língua é fundada em uma imprecisão fundamental, por conta de um “deslizamento do significado, o que pode acontecer assim que tentamos fixar um conceito”⁸¹ (DERRIDA, p. 65). Desse modo, se as palavras não guardam um significado fixo e previsível, o sentido das frases e das ideias acaba aceitando diferentes possibilidades de interpretação. Tal teoria defende o argumento de que não existe uma verdade absoluta (uma interpretação única sobre um fato ou evento), mas uma negociação sobre os significados quando lidamos com o uso da palavra nas organizações e nas relações sociais.

Ao mesmo tempo que novas incertezas desestabilizam o sonho utópico de um mundo melhor, previsível, científico e classificável em grupos rotulados, surgem formas renovadas de expressão do pensamento. No âmbito artístico, especificamente na literatura, nota-se a utilização de novas técnicas, meios e perspectivas na narrativa, especialmente no tocante à representação do contexto urbano. Todos esses acontecimentos contribuem enormemente para o surgimento de uma narrativa policial, na qual a participação do detetive é questionada e até colocada em segundo plano, em função de um enredo voltado para práticas mais cruéis de um crime. Através das narrativas da violência é possível perceber que as fronteiras sociais já não garantem mais a higienização urbana contra o contágio do crime, outrora mantida pelo detetive.

Nessas obras, talvez ainda como resquício de um certo rigor cientificista de viés realista, ou para provocar um efeito de veracidade documental, ou ainda numa fusão dos dois fatores apontados, o uso de uma narração detalhada e minuciosa de cenas como as de tortura, ou nas descrições de comunidades periféricas, em que a violência é determinante, aflora em uma sequência de imagens convulsivamente descritas e intercaladas por palavras agressivas (como em “A lei”), cujo efeito parece ser o de enfatizar a presença da crueldade urbana, evitando que ela se torne lugar-comum. Em se tratando de lugar, é importante destacar que, de fato, a representação do crime e da violência nunca ficou restrita aos guetos. Aliás, nas obras de Doyle e de seus contemporâneos da Era de Ouro, os crimes ocorriam em espaços burgueses.

⁸¹ Slippage of meaning which may happen as soon as one tries to pin a concept down.

O que difere as narrativas de atos violentos nos clássicos detetivescos para as obras contemporâneas é a recorrência, a ênfase no efeito sensorial e na precisão como elas imprimem suas descrições. Além disso, o narrador passa a ser em primeira pessoa, o que já sugere uma visão parcial sobre os eventos, intensificando as incertezas levantadas no enredo. No entanto, percebo na voz desse narrador um rigor nas descrições de cenas e imagens angustiantes, como se ele nutrisse uma certa ânsia em manter os efeitos de tais imagens sempre latentes. A plasticidade da verossimilhança, nesse caso, ganha contornos hiper-realistas enfatizados na exploração de cenas que relatam a crueldade e o terror, e se firmam em meio às incertezas que caracterizam a nossa contemporaneidade, conforme comentei anteriormente. Em algumas dessas obras, um dos recursos utilizados para tanto, muitas vezes como suporte ao texto literário, é o uso de fotografias que agem como uma espécie de espelhamento das imagens narradas. Contudo, tal recurso pode interferir na qualidade literária, ameaçando o teor ficcional da obra⁸², como afirma Ângela Dias:

A volúpia de captação do real, o terror de que escorra pelo ralo, a obstinação em apreendê-lo na eternidade imóvel do visível tendem, então, a empobrecer a dimensão ficcional da experiência e a transformá-la em inventário classificatório de tipos e espaços de exceção: da mesma forma que o quadro de insetos preservados pelo entomologista, em seu laboratório. (2008, p. 30)

Sem recorrer ao uso da fotografia e assumindo uma estratégia narrativa hiper-realista (a qual será definida no tópico 3.2), mas com o mesmo intuito de levar uma determinada cena de violência a uma descrição quase fotográfica, obras como o conto “A lei” (2007), o romance *Cidade de Deus* (2002), e outras histórias de crime e de policiais ficcionais que transitam entre a instituição social e o lado obscuro dessa mesma sociedade retratam com um detalhamento minucioso e sinestésico as ações perversas de seus personagens.

Essa estratégia narrativa revela também o caráter dúbio dos valores e das crenças diante de uma violência igualmente dúbia: além de ser um fenômeno de difícil fixação conceitual (pois sua definição está relacionada a quem a comete e quem a sofre), as variações da violência vão para além da agressão física, quando, por exemplo, se instalam no estado psicológico, tanto de seus personagens (como em “A lei”), quanto nos de seus próprios leitores/receptores. Ou ainda, quando atingem tipos de crueldade que, segundo Ângela Dias (2008), podem ser exóticos ou melancólicos. A narrativa da violência é, também, explorada

⁸² De acordo com Ângela Dias, em *O capão pecado*, de Ferréz, imagens fotográficas da favela e seus habitantes são exibidos na intenção de reforçar as descrições de condições sociais diversas, narradas por uma perspectiva ficcional, mas que acabam por comprometer o discurso numa espécie de neutralização, uma vez que os leitores são privados da imaginação em nome de uma pretensa autenticação fotográfica.

de forma comercial, como é o caso da divulgação diária de atos de crueldade para manter a audiência de um telejornal ou da mídia impressa popular.

Daí o argumento de que um dos prováveis efeitos da narrativa hiper-realista seja o de se opor à banalização da crueldade, através da representação detalhada da violência sobre as torturas e crimes cada vez mais cruéis. Nesse sentido, o alcance de tais narrativas pode também confrontar uma das ameaças à memória ou a reflexão crítica sobre tais crueldades, como a tortura e o crime: tal ameaça é o que Hannah Arendt chama de “mal banal” (1993). Segundo ela há várias maneiras de se chegar à possibilidade de ocorrência dessa banalização do mal, tendo como origem a ausência de pensamento, a falta de reflexão e de questionamento, a carência de espontaneidade, a inexistência de intersubjetividade, o fechamento ao mundo e à realidade. Segundo a autora,

o mal não se enraíza numa região mais profunda do ser, não tem estatuto ontológico, pois não revela uma motivação diabólica – a vontade de querer o mal pelo mal; o que aqui [no caso o “caso Eichmann”]⁸³ se revela é a superficialidade impenetrável de um homem [Eichmann], para o qual o pensamento e o juízo são atividades perfeitamente estranhas, revelando-se assim a possibilidade de uma figuração do humano aquém do bem e do mal, porque aquém da sociabilidade, da comunicação e da intersubjetividade. (ARENDR, 1993, p. 134)

Pelo fato de Eichmann ser um funcionário comprometido com suas obrigações, ou seja, com o zelo e o compromisso de realizar bem suas atividades, ele não questionava se essas atividades implicavam cometer um mal, pois o que importava era cumprir bem as ordens que lhe haviam sido dadas. Como Eichmann não sofria de nenhuma patologia, Arendt chegou à conclusão de que o mal cometido por Eichmann consistia em uma espécie de banalização desse mal. Para Arendt, não sucumbir ao mal é manter o pensamento e o julgamento dos fatos que nos cercam sempre atuantes e direcionados para um movimento reflexivo, resistindo à mera superficialidade dos fenômenos (ARENDR, 1993). No caso de Eichmann foi justamente a ausência desse pensamento reflexivo que o manteve em um estado que lhe permitia apenas uma noção superficial do que ocorria: um imediato volátil e mecânico.

Em contraste, as narrativas hiper-realistas tendem a tirar o público leitor desse estado de suspensão ou de superficialidade ao enfatizar, através do terror e da inquietação, o incômodo angustiante provocado por histórias cuja descrição da crueldade é aguda e sensorialmente construída. Como argumenta Ângela Dias (2008), tal descrição apurada da

⁸³ Adolf Karl Eichmann foi o funcionário nazista encarregado do transporte dos prisioneiros para os campos de concentração e de extermínio. Ele foi julgado em Jerusalém e, seguida, enforcado.

crueldade constitui um olhar fotográfico e ansioso, que não pode deixar nenhum detalhe de crueldade fora da cena; o mesmo olhar que encontramos nos contos de André Sant'Anna.

Em “A Lei” (2007), é o narrador que nos apresenta sua história: a de um policial que se considera burro e perverso e que comete atos de extrema violência (física e psicológica), acobertados pela sua profissão e inspirados pelos contextos e situações urbanas que fazem parte de sua rotina. “Eu não estou escrevendo. Eu só estou pensando que estou escrevendo. É que eu sou burro. Sabe por quê? Porque eu sou da polícia. E na polícia todo mundo é burro. Tem que ser burro para ser da polícia” (SANT'ANNA, 2007, p. 34). As cenas de estupro, inclusive de uma criança de rua, com a utilização de uma lista telefônica, são narradas em detalhes (detalhes orgânicos, como a presença de fluidos corporais arrancados de suas vítimas, devido ao estupro). Os requintes de sadismo ao descrever os espancamentos de mendigos ultrapassam a condição de respeito ao humano, transformando o protagonista em uma criatura, de fato, monstruosa, como pode ser observado no fragmento abaixo:

[...] a gente, nós, os bandidos da polícia, burros, faz, fazemos, na prática, na real, é uma parada de gostar mesmo, é uma parada na região genital mesmo, uma parada freudiana mesmo, entre o pau, a libido e a sacanagem, a maldade, coisa que a gente sente no pau, quando pega um mendigo, desses acabados, desses que só estão esperando morrer [...] gostamos, no pau, na libido, de ficar chutando esse mendigo, [a gente] gosta de ver ele, de o ver, vomitando sangue, gritando muito no começo e depois indo perdendo a força, todo arreventado, até começar a gemer baixinho, a gemer quase morto, quase não sentindo mais nada, porque a gente faz ele, o bosta, o mendigo, o otário, não sentir mais nada e esse não sentir mais nada naquele bolo de carne e sangue e pinga é uma morte viva e ele, aquele troço desfigurado que a gente chuta na cara, gemendo, dá um tesão na gente[...]. (SANT'ANNA, 2007, p. 38)

Nesse fragmento percebo o tipo perverso de violência que é característico do protagonista policial, cujo estímulo à maldade parte de um contato social, mas que, de fato, encontra sua verdadeira origem nas relações mais íntimas de sua personalidade, refletindo seus conflitos sexuais. Tais problemas são explicitados ainda mais quando ele se refere às mendigas:

Mas a gente que é, que somos, animal, burros, sente mais tesão, mesmo, é quando a gente pode dar porrada em mulher. Aí é tesão mesmo, [...] Porque nesse caso, tem a boceta também, onde a gente pode enfiar umas coisas, pode enfiar o cano do revólver, pode enfiar garrafa quebrada, pode enfiar faca, enfiar e tirar, enfiar e tirar, enfiar e tirar e ir rasgando tudo e fica saindo sangue e a gente, que é a polícia, fica rindo. (SANT'ANNA, 2007, p. 39)

Nos dois fragmentos acima é possível perceber como o protagonista detém sua narrativa em pormenores descritivos, cujo foco incide ora sobre a violação física das vítimas, ora sobre um prazer sádico do perpetrador dessa violação. Ao contrário de apenas aludir à crueldade, como ocorre em *The string of pearls*, André Sant'Anna expõe a dor e o prazer de

provocar a dor; explicita o esgotamento e a deformação do corpo devido ao espancamento, do mesmo modo como explicita a deformação no caráter desta personagem, que “representa” a lei e a ordem. Em descrições específicas como “vomitando sangue”, “naquele bolo de carne e sangue e pinga” ou “enfiar e tirar até ir rasgando tudo e fica saindo sangue” e na descrição geral dessa cena de espancamento há um apuro tão rigoroso nos detalhes que em muito se aproxima de uma imagem fotográfica.

Pormenorizar a descrição das ações de espancamento e estupro sádicos presentes na narrativa, principalmente as sensações de prazer e alegria sentidas pelo narrador/protagonista, que, em seu lugar de policial, revela a liberdade que tem para realizar tal ato monstruoso, é uma estratégia narrativa que está em convergência com o que chamo de *hiper-realismo distópico*: característica de um enredo cujo foco é uma situação social decadente (distopia) e com descrições sensoriais minuciosamente detalhadas de (no caso da obra analisada) atos de crueldade e monstruosidade (hiper-realismo). Há, portanto, um conjunto de características da estética hiper-realista distópica que se complementam nessa obra: conflitos ontológicos, por meio da autodepreciação do protagonista, os quais desencadearão os atos de crueldade; o desejo pelo controle da palavra, que lhe falta, criando uma relação com obras distópicas (como será abordado em seguida); e as descrições sinestésicas dos atos de crueldade.

Nessas narrativas, ocorre um direcionamento estético semelhante à tentativa de “superar as limitações de um realismo” (SCHØLLHAMMER, 2000, p. 242) enquanto representação da cidade como espaço simbólico, elaborada pelo “brutalismo” de Fonseca, mas com um apelo imagético/descritivo mais acentuado.

Quanto à recepção do público leitor, tal estratégia pode levar a uma visão pessimista sobre as relações sociais e a falta de segurança pública, apontando para o modo como a vida em uma sociedade vem sendo cada vez mais ameaçada por ações violentas em um meio urbano hostil e sem que saibamos de que lado está o bem e o mal. Em oposição a uma tentativa de distanciamento da realidade, essa forma narrativa também pode ser vista como “a representação documental desse ‘real’, em sua materialidade, cuja intenção reside em denunciar a miséria e o horror de um mundo fechado em si mesmo” (MAIA, 2004, p. 146).

Assim como no surgimento dos grandes centros urbanos europeus dos séculos XVIII e XIX, nos vemos mais uma vez às voltas com o espectro do medo provocado pela violência urbana massivamente divulgada pelos tabloides, e suas representações na literatura. Conforme apontei nos capítulos anteriores, no passado, a figura do detetive ficcional, esse herói que age por meio do uso do intelecto e da ciência, surgiu como uma forma de sublimar a violência e sugerir uma ilusória ideia de que ele iria nos proteger e manter a salvo sob o olhar vigilante da

segurança. Ao longo desse processo, o que conhecemos como mundo “real” e sua representação no universo literário elaboram uma relação dialógica cada vez mais estreita. Tal relação possibilita aos leitores e leitoras uma busca por respostas para as inquietações provocadas pela constante ameaça de um estado de violência. No processo dessa busca pode ocorrer uma certa diluição entre as fronteiras que separam os dois mundos, acentuando-se as relações entre o real e o ficcional.

O efeito desse enfoque contínuo sobre a violência “real”, sua ficcionalização na narrativa e o terror provocado por ela, ampliado por uma lente de aumento (o que denomino hiper-realismo), serão abordados no tópico seguinte.

3.2 O Hiper-realismo Distópico

O conceito de *hiper-realismo distópico*, nesta análise, tem como ponto de partida a forma amplificada por meio da qual a violência está sendo representada na literatura contemporânea brasileira e as causas e os efeitos decorrentes disso: o medo e/ou a insegurança devido a uma crescente caracterização da violência como sintoma das relações sociais cada vez mais problemáticas.

No entanto, antes de me aprofundar no conceito de hiper-realismo distópico, será preciso estabelecer a origem desse termo, subsidiando, portanto, minha argumentação. Nesse sentido, começarei definindo a percepção de realismo na presente literatura, para depois desenvolver uma argumentação sobre o conceito de hiper-realismo.

O realismo assume mais comumente uma definição estética quando pensamos nas artes, o que sugere uma nova leitura do contexto histórico e político iniciado no séc. XIX, até a década de 60 do séc. XX, em que a arte procurava representar a situação social do ser humano comum, em oposição aos idealismos românticos⁸⁴.

É possível perceber já de início que, por ser uma *representação* da realidade, a objetividade do realismo se dilui em função do fato de que ele é em si uma interpretação desse “real”. Como um movimento filosófico e estético, o realismo fez emergir sobre as camadas sociais um entendimento sobre o contexto histórico e social de um capitalismo crescente e excludente, que possibilitava, aos mais atentos, o desenvolvimento de uma visão crítica sobre as dinâmicas sociais, por meio da ênfase às pessoas consideradas comuns.

Como a questão da imagem é relevante nessa discussão, não posso deixar de fora um grande representante do movimento realista do séc. XIX, o pintor Gustave Courbet, que

⁸⁴ Em relação às manifestações artísticas e para efeito de uma maior objetividade na argumentação, considerarei apenas as representações pictóricas e literárias a partir do século XIX.

retratou trabalhadores e homens do povo em suas telas. Isso possibilitou a criação de uma relação de proximidade entre as manifestações artísticas e sociais, perceptível nas influências anarquistas em sua produção.

Enquanto isso, na Inglaterra do século XIX, pintores como John Everett Millais, William Holman Hunt e Dante Gabriel Rossetti também se mostraram atraídos pelo movimento realista. Apesar de se distanciarem das preocupações sociais de Courbet, eles apresentam a mesma preocupação com a precisão e o detalhamento em trabalhos que enfatizam temas literários e psicológicos. Na literatura, esse movimento engendrou um dos seus representantes mais críticos em relação à exclusão social: Charles Dickens. Paradoxalmente, embora represente o realismo (cujo conceito social e político segue uma visão cientificista), Dickens constrói suas narrativas denunciando a própria constituição social positivista, responsável pelo processo de modernização excludente que marginalizava a classe operária da era vitoriana:

Dickens começa a produzir suas histórias, apresentando um painel de Londres, muitas vezes grotesco, já que se tratava de situar suas personagens num cenário decadente, caracterizado pela explosão demográfica e pelo êxodo rural, pela exploração do trabalho infantil, pela situação de pobreza extrema e pela violência urbana, enfim pelo esgarçamento do tecido social como um todo. Mas mais do que qualquer outro motivo literário, Dickens eternizaria em sua ficção, as condições degradantes a que estavam sujeitos os trabalhadores nas cidades industriais emergentes[...]. (SILVA; MOREIRA, 2009)

A realidade, conforme representada nas obras de Dickens, é descrita em uma narrativa crítica e inconformada com as drásticas mudanças sociais, principalmente aquelas que exploravam o trabalho de crianças desafortunadas. Logo, se por um lado as teorias filosóficas, científicas e sociológicas inspiraram os artistas realistas na construção de suas narrativas literárias (com ideais progressistas e deterministas), por outro lado tais teorias também despertaram a reflexão crítica sobre as formas de organização social (com ideais socialistas e experimentalismos) nas quais eles estavam inseridos.

Dickens conhecia bem a vida nos guetos e as más condições de trabalho da classe operária, pois aos dez anos ele teve de ir morar em um bairro operário por conta de uma crise financeira da família, e aos doze se empregou em uma fábrica de graxa de sapatos. Embora seja necessário o devido afastamento entre a criação literária e a vida pessoal dos autores, não há como evitar uma associação do contexto histórico de Dickens em suas obras: as experiências decorrentes de sua infância permeiam muitas de suas obras e em alguns casos até se configuram como o principal tema, ajudando na descrição de espaços urbanos e das personagens.

A aproximação e representação ficcional dessa “realidade” e os efeitos críticos originados de obras realistas, como as de Dickens, sobre a constituição política e social de uma dada sociedade (com base científicista), se destacam na estratégia narrativa do realismo, diferenciando-o das narrativas que antecederam esse movimento. Apesar de outras obras literárias (anteriores ao realismo) também apresentarem representações políticas e sociais de uma dada época em suas descrições, a preocupação em trazer a narrativa para o mais próximo possível da realidade se evidencia, *a priori*, no realismo, sendo agora uma estratégia explorada mais sensorialmente pelo hiper-realismo⁸⁵, como será discutido a seguir.

A forma como o contexto social é apreendido pelo/a artista e, através de sua obra, recebida pelo seu público é outra questão que está presente em todo o efeito da expressão realista. Essa estratégia levantou questionamentos próprios a esse movimento, tais como se a existência de um determinado objeto dependia exclusivamente da percepção de seus observadores. É possível manipular esse objeto na intenção de despertar uma percepção mais aguda sobre ele, para, então, levar seus observadores a um nível reflexivo mais profundo?

Para tentar responder a esses questionamentos usarei, para exemplo, a forma como a percepção de um gato difere da de um serhumano. É notório que o gato consegue perceber uma frequência sonora que não conseguimos captar. Para o realismo empírico, sons em tal frequência, no entanto, não existiriam porque não os perceberíamos, ou seja, não são perceptíveis em nossa mente, nem em nossos sentidos. Mas passariam a existir se, indiretamente, os percebêssemos através do movimento das orelhas do gato em direção a uma suposta fonte sonora. Logo, a condição realista estaria vinculada não apenas à materialidade do objeto propriamente dito (o som), mas às relações que criamos com ou a partir desse objeto (inferir o som pelo movimento das orelhas do gato). É, portanto, através de um processo de interpretação que é engendrada a representação literária da realidade: na mediação entre o objeto observado e o observador. Exemplos desse processo podem ser observados nas descrições dos fenômenos sociais, em cujo contexto interpretativo emerge a narrativa ficcional realista.

No entanto, essa aproximação descritiva e relacional com a realidade histórica irá se desgastar ao longo do século XX e exigirá, já na passagem para o século XXI, mais do que uma representação meramente descritiva do real. Para atrair a atenção do público leitor ou de apreciadores de artes visuais tão massivamente cercados por imagens que circulam através da mídia, será necessário oferecer uma realidade tão sensível e aguda que, em seu extremo, ela

⁸⁵ O enfoque crítico do contexto sócio-histórico e seu apuro descritivo na narrativa são o que, mais tarde, determinará a configuração do que adoto como características marcantes do hiper-realismo.

intensifica a própria característica de “real”, tornando-se o que nas artes plásticas é denominado realismo fotográfico, ou hiper-realismo (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2005).

Toda essa digressão pelo realismo tem sua justificativa: uma das características que definem o hiper-realismo é, precisamente, o fato de ele ser uma espécie de movimento de otimização do realismo na arte contemporânea, conforme argumento neste estudo. Tal otimização pode ser entendida como uma continuação da procura de renovação da prosa nacional, iniciada por escritores como Rubem Fonseca, por meio da qual se engendra a dramatização da violência e o apuro na descrição das cenas de crueldade. Trata-se de uma prosa que se constrói em oposição a um provável estado de banalização em relação a muitos dos atos de violência cometidos no contexto urbano.

Aproveitando-se das vantagens da vida pós-moderna e da cibercultura, como a liberdade na utilização de materiais, técnicas e tecnologias disponíveis na contemporaneidade, essa nova estética narrativa e artística se constitui como sendo mais que um simples retorno às concepções realistas do séc. XIX, mas uma expansão dessas concepções, levando a extremos a noção de representação objetiva do mundo histórico, e as relações, diretas ou indiretas, criadas entre as percepções dos observadores desse mundo e seus objetos. Sendo utilizada originalmente nas artes plásticas, a técnica hiper-realista tem como efeito o poder de provocar a percepção crítica sobre o contexto social. De acordo com a definição de Amy Dempsey, em *Estilos, escolas e movimentos*,

O que tornava suas obras [de pintores hiper-realistas] tão novas e inseridas em sua época era o fato de chamarem a atenção para o impacto que as imagens da mídia – fotografia, propaganda comercial, televisão ou filmes – exercem sobre o modo como percebemos a realidade. (2003, p. 252)

Nesse sentido, os autores hiper-realistas vão buscar dentro desse campo perceptivo (entre o “real” e a interpretação deste) elementos que estão fora de nossa percepção imediata, para intensificá-las a fim de dar-lhes notoriedade.

Já houve apropriações e usos do termo hiper-realismo, como a de Jean Baudrillard, para descrever o fenômeno de simulação do real. No entanto, a definição de hiper-realismo de Baudrillard está relacionada a uma realidade virtual, a uma espécie de “real” reproduzível artificialmente e em paralelo com a realidade do mundo histórico.

Já não existe o espelho do ser e das aparências, do real e do conceito. [...] O real é produzido a partir de células miniaturizadas, de matrizes e de memórias, de modelos de comando. [...] Na verdade, já não é o real, pois já não está envolto em nenhum imaginário. É um hiper-real, produto de síntese irradiando modelos combinatórios num hiperespaço sem atmosfera. (BAUDRILLARD, 1991, p. 8)

Em relação ao hiper-real, Baudrillard o define como um afastamento e reconfiguração de uma dada realidade, no sentido de se produzir uma versão artificial desta, cuja relação com os fenômenos sociais podem adquirir uma certa independência ao serem manipulados nesse universo simulado. Esse afastamento da realidade, provocado pelo discurso hiper-real (literário, fílmico, pictórico), chega a confundir o público leitor/espectador, o qual não tem mais acesso ao referente que originou o simulacro. Seu conceito diverge da ideia de simulacro como uma duplicação da realidade, dando-lhe forma superficial.

Em contraste, a definição de hiper-real adotada neste estudo considera o efeito de intensificação da realidade, profundamente vinculada a ela (em vez de afastada dela), a sua minúcia e a sua expressividade estética, como qualidades do hiper-realismo. Portanto, adotarei outra perspectiva para conceituar o hiper-realismo, diferente daquela caracterizada pela simulação, uma vez que “Simular é fingir ter o que não se tem” e se refere “a uma ausência” (BAUDRILLARD, 1991, p. 9), o que certamente não ocorre com o fenômeno hiper-real da violência, conforme explorada neste estudo.

Curiosamente, o hiper-realismo não apresenta tanto destaque na filosofia quanto nas artes, esfera na qual a preocupação em detalhar as imagens chega a tamanha precisão que obras pictóricas hiper-realistas assumem uma grande semelhança com a fotografia, chegando a se confundir com ela. Daí o hiper-realismo ser conhecido também como “fotorrealismo”. No entanto, Richard Estes (2005), famoso por suas pinturas foto-realistas e um dos destaques na produção artística hiper-realista, afirma: "Não acredito que a fotografia dê a última palavra sobre a realidade", embora admita que "o fotorrealismo não poderia existir sem a fotografia".

Ao percebermos a contemporaneidade e seu apelo às imagens, tanto na TV quanto nos meios multimidiáticos, na linguagem rápida das tomadas de cena do cinema moderno hollywoodiano, nos videogames e nos vídeos, não é difícil chegar à conclusão de que estamos na era da imagem e diante de um cenário ideal para um movimento que se alimenta disso. É o caso de um fragmento do romance *Inferno* (2000), de Patrícia Melo, no qual o protagonista, Reizinho, um garoto de 13 anos que “trabalha” como fogueiteiro (vigia do morro) para alertar sobre a chegada da polícia, descreve seu itinerário de casa até seu posto de observação. A forma frenética de um texto fragmentado com um excesso de vírgulas que ora separam substantivos, ora verbos, ou frases curtas e adjetivos, sugere tiros de metralhadoras, algo comum nos morros do Rio. Aliás, logo no início da obra há uma descrição da investida da polícia no morro, na qual sons de metralhadora são descritos pelo protagonista. Daí a analogia do discurso narrativo mencionado acima com a sequência de tiros. Tal estratégia narrativa consegue, também, dar movimento cinematográfico às palavras estáticas na página:

Durante a caminhada morro acima, domésticas sorriem para ele, passam, crianças, gente indo para o trabalho, oi Reizinho, pedreiros, cumprimentam, crianças, cachorros, eletricitas, oi, acenam as mãos, latem, cadelas, babás e digitadores, cachorros, encanadores, gigolôs, porteiros, ladrões de carros, crianças, sorriem, traficantes de armas, o local é tumultuado, crianças, lamentos, é barulhento, confuso, entulhado, sujo e colorido. (MELO, 2000, p. 10)

Além das paisagens, o público leitor é, praticamente, levado a experimentar o lugar de Reizinho, olhando, sentindo e percebendo todo movimento e estímulos que passam por ele na sua caminhada; quase estamos lá, ao seu lado, cumprimentando e sendo cumprimentados pelos passantes (há, inclusive, um exagero descritivo da ação) de sua rotina. A autora consegue representar em detalhes o que provavelmente vê e sente um morador dos morros do Rio em seu trajeto diário. Contudo, as descrições hiper-realistas não se limitam a um compulsivo encadeamento de imagens; a estética hiper-realista procura abranger o máximo de informações descritivas em uma cena, inclusive as relações sensoriais entre as personagens, como pode ser observado também em “Sexo”, outro conto de André Sant’Anna:

As caixas de som, no teto do elevador, emitiam a música de Ray Coniff. O negro, diante da porta pantográfica, fedia. A gorda, que pisava no calcanhar do negro, fedia. O negro fedia a suor. A gorda fedia a perfume Avon. O ascensorista, de bigode, cochilava. O Executivo de Óculos Ray-Ban conversava com O Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas. Os dois executivos eram brancos. A Gorda Com Cheiro De Perfume Avon era branca. [...]A Gorda Com Cheiro De Perfume Avon tinha uma película de suor sobre o braço. O Negro, Que Fedia, estava totalmente suado. A Gorda Com Cheiro De Perfume Avon sentiu nojo do suor do Negro, Que Fedia. (SANT’ANNA, 2007, p. 143)

Assim, as narrativas hiper-realistas não são apenas a reprodução pormenorizada em imagens, cenas e sensações de um cotidiano, ou um objeto do cotidiano, mas a descrição enfática de uma visão, ou melhor, uma insistência marcada pelo excesso e repetição dessas cenas e imagens. Essa estratégia narrativa, como principal característica da estética hiper-realista, cria um enfoque tão agudo sobre algo ou sobre um objeto tipificado, por via do apuro e da ênfase nos detalhes, que as imagens e os efeitos descritivos ganham contornos revigorados e possivelmente evitam que seu apelo seja minimizado pela banalidade. Robert Bechtle (2005), pintor estadunidense, desenvolve seu trabalho tendo como objeto de representação o universo da classe média, tentando recuperar pela exploração de situações banais uma experiência mais ampla, seguindo um movimento contrário: se há um desgaste da imagem, que a leva à banalização, o pintor parte justamente dessa banalização para resgatar o sentido inicial dessa imagem e todo seu caráter simbólico.

Essa ênfase nos detalhes é perceptível, principalmente, em esculturas e pinturas, porque na literatura o uso de técnicas hiper-realistas parece ser ainda timidamente explorado, podendo ser normalmente percebido quando da utilização de descrições que, devido à sua

minúcia, se aproximam da realidade como ao aproximar uma lente de aumento sobre um objeto. Por exemplo, uma cena de estupro pode ser narrada de forma tão precisa e detalhada, que, ao formar uma imagem de apuro minucioso na mente do público leitor/receptor, esta, de fato, em muito se aproximará de uma abrangência fotográfica (se forem levadas em conta a riqueza e a precisão nos detalhes), como pode ser observado neste outro fragmento do conto de Sant'Anna:

Era menina ainda, uma dessas paraibas, de menor, dessas que chegam aqui no Rio com motorista de caminhão, dessas que [...] depois de passar pela gente não tem nem mais cu, só um buracão cheio de sangue e cocô e umas gosmas amareladas, uns negócios nojentos que saem de dentro do intestino. O segredo é ir alargando o cu da criança aos poucos. A gente, que é da polícia, primeiro enfia um pau, pau mesmo, depois, o cano do revólver, depois, um cabo de vassoura, depois, uma peixeira, depois rasga, aí vai enfiando o que tiver na mão. (SANT'ANNA, 2007, p. 40)

Mediante a crueza persistente na narrativa, a violência emerge nas páginas de uma forma tão minuciosa e precisa que seu efeito de aproximação hiper-realista provoca um incômodo angustiante. Já no romance *Cidade de Deus* (2002), de Paulo Lins, é também por meio da descrição do esquartejamento de uma criança que se intensificam os detalhes da crueldade, como comentado por Renato Gomes em seu artigo “Narrativa e paroxismo”:

O episódio [...] estende-se da página 79 à 83, da primeira versão do livro. Dá-se aí a narrativa direta da crueldade, pelo paroxismo das imagens, pelo excesso, procedimento muito comum nos produtos midiáticos, que entendem a crueldade pelo explícito, pela repetição [...]. Busca-se um realismo atrelado ao efeito do real (para usar a expressão de Barthes), que privilegia a representação mimética da realidade referencializada e se encaminha para o documental [...]. A brutalidade é tema e procedimento discursivo que põe em prática a sobre-exposição representativa, ligada ao paroxismo da realidade. (2004, p. 146)

É nesse paroxismo, ou seja, nessa aflição angustiante da descrição, que o estímulo sensorial provocado por essas narrativas pode conduzir a uma reflexão sobre a realidade histórica. É certo que obras como *The string of pearls* e muitas outras antes dela já abordavam cenas de crueldade, mas não com tantos detalhes sinestésicos e estruturais, e sem a adição de técnicas narrativas como o efeito de *zoom* e a repetição compulsiva das imagens. O efeito do real provocado por meio das narrativas da violência pode sugerir uma transcendência do referencial representado (o contexto histórico) ao trazer o público leitor para uma experiência estética e sensorial mais diretamente relacionada com o mundo histórico, através da brutalidade com que esse referencial é apresentado.

O hiper-realismo, portanto, se caracteriza pelo exagero ou apuro descritivo de um determinado contexto ou objeto, seu apelo sinestésico e sua dramatização (no caso da representação da violência, foco deste capítulo), como uma resposta ao, ou consequência de, um desgaste da imagem e sua tendência à banalização.

Com base nas minhas reflexões, percebo, portanto, dois possíveis efeitos em relação à recepção de obras com um enfoque hiper-realista sobre a violência: o de despertar uma reflexão sobre o contexto histórico e social que envolve o público leitor, por uma perspectiva caótica e terrível, levando-o a um estado de incerteza e à busca desesperada por uma forma qualquer de segurança; ou o de despertar essa mesma consciência (com base em uma reflexão sobre o caos), só que por uma perspectiva distópica, ou seja, de descrença em um futuro melhor.

É sobre esses aspectos que desenvolverei o próximo tópico, com a intenção de, em primeiro lugar, discorrer acerca dos possíveis efeitos da representação da violência sobre a mente dos leitores; e, em seguida, discutir o efeito distópico provocado pelas narrativas da violência. As discussões sobre o medo e o terror, de Martin Heidegger, assim como as reflexões de Antonio Candido acerca das relações existentes entre uma obra literária e seu contexto social, fornecerão referências para essa discussão.

3.3 A ficção e o terror: O reverso utópico

Segundo Martin Heidegger (1976), há uma diferença bem clara entre medo e terror. O primeiro é reconhecível e, portanto, analisável como algo palpável, classificável. Assim sendo, podemos reconhecê-lo e buscar um controle sobre ele, ou até atacá-lo. “Nós estamos sempre com medo disso ou daquilo, uma coisa definida, que nos ameaça desse ou daquele jeito definido” (HEIDEGGER, 1976, p. 121).

Com efeito, sendo o medo relativo a um objeto específico, ele pode ser compreendido, e alguns podem fazer, e até fazem, uso dele. Mas o terror, não. O terror é abstrato, o terror é esse nada insólito e impalpável: o desconhecido; “ele representa a impossibilidade essencial de definir o ‘o que’” (HEIDEGGER, 1976, p. 121). Esta é, segundo Heidegger, a estrutura da realidade que, acrescento, só se intensificou ao longo dos tempos e que agora também compõe o cenário contemporâneo. Os efeitos desse conceito de terror como algo de origem imprecisa podem ser observados nas narrativas da violência, as quais apresentam e instauram a incerteza sobre as noções de segurança (em muitos casos, já corrompidas) nas relações sociais.

O terror social, como uma ameaça impalpável e inclassificável, é, então, contrastante com a crença positivista em uma sociedade de eventos previsíveis e, por isso, controláveis: uma sociedade cujos valores tradicionais se confundem com uma visão utópica sobre a organização e as relações urbanas. Com efeito, o que se percebe através de obras como “A lei” não é uma realidade melhor (a expressão do desejo utópico), mas uma realidade distópica, na qual o terror está presente como meio de satisfação dos desejos perversos do narrador e

instrumento de dor para suas vítimas. Analogamente, tanto o protagonista de “A lei” quanto suas vítimas representam a fragilidade que alicerça a noção de moral de uma sociedade respeitável, acentuando um imbricado e muitas vezes perverso jogo de espaços e poderes.

Logo, é por meio da dramatização da violência que a recepção de tais narrativas atinge uma expressividade simbólica, cujo efeito pode ser o de dar contornos mais nítidos aos conflitos existentes nas relações sociais nas cidades contemporâneas. “O poder dessas imagens [narradas] é o de fazer com que os atos disjuntivos e erráticos da violência se amplifiquem e estendam-se à discussão no espaço público” (RONDELLI, 2000, p. 154-5), sendo esta, na perspectiva que defendo, uma característica hiper-realista. Desse modo, o efeito de produzir sentidos sobre os atos de violência, o qual obras como “A lei” pode provocar em seu público leitor, é percebido neste estudo como a abertura para um movimento de tomada de consciência e de atitude ante a ameaça de uma deterioração social cada vez mais presente, podendo esta assumir uma característica utópica ou distópica. Segundo Elizabeth Rondelli, tais sentidos produzidos pelos atos de violência no espaço urbano “orientam práticas sociais, políticas, culturais. Assim, a violência e suas imagens têm o poder de convocar sujeitos em direção a alguma ação social” (2000, p. 154).

A questão que pode ser colocada aqui é: de que forma acontece a relação entre uma obra literária, seu contexto histórico/social e seus leitores e leitoras, a ponto de desencadear todo esse processo mimético que pode levar a um pensamento distópico? Segundo Antonio Candido (2010), há pelo menos três fatores socioculturais mais evidentes que estão relacionados no processo dialógico entre o contexto histórico e sua representação literária: a estrutura social, os valores e ideologias e as técnicas de comunicação.

O grau e a maneira por que influem estes três grupos de fatores variam conforme o aspecto considerado no processo artístico. [...] Eles marcam, em todo o caso, os quatro momentos de produção, pois: a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões de sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio. (CANDIDO, 2010, p. 31)

Nesse processo é inconcebível, para Candido, “separar a repercussão da obra de sua feitura” (CANDIDO, p. 31). É nesse sentido que percebo que os efeitos da representação da violência podem ganhar força e, sob as lentes hiper-realistas, despertar seu público leitor de um possível estado de comodismo ou de banalização da violência. Ainda para Candido, tais efeitos ocorrem devido ao caráter simbólico da arte, cujo processo comunicativo se estende por um sistema de relações inter-humanas. Logo, a relação comunicativa se dá entre o artista (o que percebe, decodifica e expressa seu contexto histórico), por meio de sua obra (o

veículo), para seus receptores/interpretantes (a comunidade leitora), cuja reação é relativamente autônoma (seu efeito).

No entanto, considerando-se ainda os modos de comunicação, as narrativas da violência e seus efeitos podem ser, e muitas vezes são, manipulados por outros meios, os quais desempenham seu papel no imaginário dos leitores e leitoras: a mídia. Segundo Rondelli,

A repercussão de alguns episódios [violentos] ocorre porque revelam questões sociais que estão além dos limites dos espaços de sua ocorrência. Ou seja, os atos de manifestação da violência, embora decorram de uma força física que neles é empregada contra alguém, revelam também uma dimensão expressiva e simbólica – neles existe algo -, uma diferença, conflito ou oposição que se expressa através desses episódios. (2000, p. 151)

No processo de divulgação, através da mídia, das manifestações da violência, não é raro que, na tentativa de definir seus motivos, os discursos sejam atravessados por especulações e análises de setores da sociedade (igreja, segurança pública, economia etc.), os quais acabam por reconfigurar o próprio fenômeno que deu origem aos atos violentos, ora intensificando-os de acordo com posições ideológicas, ora banalizando-os por meio da repetição exaustiva e sistemática de imagens violentas. O que interessa neste estudo é justamente observar como a dramatização da violência pode estar modificando as formas estéticas das produções literárias e seus modos de recepção, cujo efeito passa por representações simbólicas sobre as relações sociais; pela tipificação destas através da produção literária; e uma possível reflexão crítica sobre essas relações.

Com efeito, sobre o caos que habita, principalmente, os centros urbanos e sua representação literária, três tipos de crueldades podem estar presentes nesse contexto do terror, segundo os conceitos de Ângela Dias (2008) ao classificar as crueldades possíveis no modo de vida contemporâneo: a crueldade propriamente dita (a da dor física, da qual não há escapatória), a crueldade exótica e a crueldade melancólica. É este último tipo de crueldade, provocada pela perda narcisista (a de o indivíduo não ser mais reconhecido no olhar do outro, ou se negar ao outro, restando apenas o eu vazio), que possivelmente nos torna mais vulneráveis em relação ao desconhecido. Daí sua maior aproximação com as produções literárias contemporâneas, sendo também outra característica da narrativa da violência nas obras aqui analisadas.

A razão para tal estado de vulnerabilidade provocado pela crueldade melancólica está no fato de que ela provoca um sentimento de perda e de incerteza, por meio do terror. Assim, se nossa identidade, segundo Lacan, é constituída no olhar do outro, e se esse olhar tornou-se vazio, então aqui reside a crueldade melancólica, aquela que fere pela indiferença narcísica.

Um exemplo desse tipo de apagamento social está na já discutida obra *Cidade de vidro*, na qual seu protagonista, Daniel Quinn, começa a perder a própria identidade. Ele passa a tomar notas do que acontece em sua volta, para não esquecer quem ele realmente é, como se no processo da escrita residisse a única forma de manter sua essência. É nesse registro desesperado de seu mundo que ele acaba por perceber aqueles habitantes da cidade, os quais outrora não conseguiam atrair a atenção de seu olhar:

Hoje, como nunca antes: os vagabundos, os para baixo e perdidos, as mendigas, os sem-teto e bêbados. Dos meros destituídos até os miseravelmente arruinados. Onde quer que você olhe, eles estão lá [...]. Ocasionalmente, você até vai se deparar com um gênio, como eu fiz hoje: Um clarinetista de nenhuma idade específica [...] improvisaria pequenas variações intermináveis em seu instrumento [...] fechado no universo que ele criou [...]. Muito mais numerosos são aqueles que não têm nada para fazer, nem para onde ir. [...] Volumosos corpos de desespero, vestidos de trapos, com o rosto machucado e sangrando, eles se misturam pelas ruas como se estivessem acorrentados [...] - parecem estar em toda parte no momento que se presta atenção neles. (AUSTER, 1985, p. 129-30)⁸⁶

Além dos rostos anônimos que habitam os grandes centros urbanos, há também a privação identitária daqueles sem expressão, os excluídos do padrão de cidadão produtivo. Daí o caráter violento de tal crueldade: o de afastar o ser de sua existência simbólica, algo que pode ser comum nas grandes metrópoles, nas quais muitas vezes nem os vizinhos se conhecem. Ou, como no caso do conto de Sant'Anna, quando o próprio protagonista é “vítima” desse olhar indiferente e de crueldade narcísica, despertando nele o ódio pelos jovens saudáveis e ricos:

Os bandidos sabem que a única maneira para nós, que não sabemos falar direito [...] comermos uma mulher razoável é sendo bandido, é ganhando espaço no mundo, na vida. Não digo nem essas mulheres de foder que aparecem na televisão, nas entrevistas, que a gente vê na praia do lado daqueles caras todos fortinhos, todos de carro bacana[...]. (SANT'ANNA, 2007, p. 36)

A ênfase dada à necessidade de satisfazer o desejo sexual, sempre em primeiro lugar, e a referência a um homem forte e com carro bacana como sinônimo de poder, virilidade e bem-estar social, revelam a frustração e o aniquilamento identitário sofridos pelo protagonista. A ele, de uma só vez, é negada a satisfação dos desejos sexuais e de posse material, implicando (de acordo com sua visão) a falta de reconhecimento diante dos outros e seu consequente apagamento social. Para o protagonista há, portanto, um apagamento em suas relações com a

⁸⁶ Today, as never before: the tramps, the down-and-outs, the shopping-bag ladies, the drifters and drunks. They range from the merely destitute to the wretchedly broken. Wherever you turn, they are there [...]. Occasionally, you will even come across a genius, as I did today: A clarinetist of no particular age [...] would improvise endless tiny variations on his instrument [...] enclosed in the universe he had created [...]. Far more numerous are those with nothing to do, with nowhere to go. [...] Hulks of despair, clothed in rags, their faces bruised and bleeding, they shuffle through the streets as though in chains [...] – they seem to be everywhere the moment you look for them.

sociedade na qual ele vive e, na função de polícia, que deve proteger. Desse modo, ao sofrer os efeitos de uma crueldade melancólica, o protagonista reage, ora de forma mais violenta, ora na busca de sua identidade por meio da relação com a escrita, ou melhor, da denúncia de uma escrita ficcional, narrando sua própria história.

Percebe-se, portanto, na reação do protagonista de “A lei” ao seu mundo ficcional, uma postura distópica, através da qual ele tenta superar a perda narcísica por meio dos atos violentos que comete e, com isso, aliviar-se da dor cruel provocada pela ausência do olhar do outro. Mais do que uma tentativa de fuga de sua atual situação, há uma necessidade de autoafirmação da personagem, na tentativa de sobressair e se fazer notar nesse mundo que o rejeita, e isso é feito através da violência como elemento catártico e de apelo social. No tópico seguinte discuto os efeitos de tal reação distópica, a qual pode ser provocada, também, pela recepção de obras cuja narrativa incide sobre as manifestações da violência.

3.4 A distopia

O conceito de distopia é analisado neste tópico através de algumas de suas qualidades literárias e filosóficas, as quais correlaciono com as narrativas da violência no conto “A lei”. Também trago para discussão conceitos sobre distopias e o efeito de crítica social e filosófica que esse gênero pode provocar, no sentido de subsidiar a análise das dimensões desse fenômeno na contemporaneidade.

O termo distopia tem sido utilizado nos estudos literários para definir uma perspectiva construída a partir da representação decadente ou pessimista em relação aos sistemas sociais e seus contextos, principalmente, urbanos e futuristas. Nesse sentido, como forma literária,

[...] o típico texto distópico é um exercício em uma forma politicamente carregada de textualidade híbrida, ou o que Raffaella Baccolini chama de ‘gênero hibridizado’. Embora todos os textos distópicos ofereçam uma apresentação detalhada e pessimista da pior das alternativas sociais, alguns se afiliam com uma tendência utópica ao manterem um horizonte de esperança (ou, pelo menos, convidam leituras que o façam), enquanto outros apenas parecem ser aliados distópicos da Utopia, ao conservarem uma disposição antiutópica que previne toda possibilidade transformadora, e ainda outros negociam uma posição mais estrategicamente ambígua em algum lugar ao longo do *continuum* antinômico. (MOYLAN, 2000, p. 147)⁸⁷

⁸⁷ [...] the typical dystopian text is an exercise in a politically charged form of hybrid textuality, or what Raffaella Baccolini calls “genre blurring”. Although all dystopian texts offer a detailed and pessimistic presentation of the very worst of social alternatives, some affiliate with an utopian tendency as they maintain a horizon of hope (or at least invite readings that do), while others only appear to be dystopian allies of Utopia as they retain an anti-utopian disposition that forecloses all transformative possibility, and yet others negotiate a more strategically ambiguous position somewhere along the antinomic continuum.

Dentre essas três possibilidades de variação distópica, apresentadas no fragmento acima, a última delas (a que indica um posicionamento ambíguo) pode ser a que melhor define o tom narrativo de “A lei”, obra que também estabelece um estreito diálogo com os pressupostos distópicos. Nesse conto a ambiguidade mencionada reside no desejo do protagonista de ser uma personagem mais inteligente, para se transformar em “um cara legal, um maconheiro de vanguarda, [...] que faz livres associações, metalinguagem, vanguarda, pós-modernismo” (SANT’ANNA, 2007, p. 44). Seu desejo sugere uma tentativa de melhorar a própria personalidade, indicando um traço utópico em meio ao cenário e ações distópicos no qual o enredo se desenvolve. No entanto, o narrador, logo em seguida, percebe que sua natureza e condição de vida miseráveis o impedem de realizar tal desejo e o trazem de volta a sua realidade distópica: “Mas, do jeito que eu dou azar, os caras vão acabar liberando essa porra de maconha e, aí, [...] acabou essa porra de vanguarda [...]. Por isso é que sou da polícia: porque eu sou fedido, porque eu sou burro [...]” (SANT’ANNA, 2007, p. 44).

Tal conflito na personalidade ambígua do protagonista narrador, que ora quer melhorar sua condição de vida e seu caráter, e ora se conforma com sua situação decadente, permeia todo o conto, sendo principalmente perceptível através de observações sobre o uso inteligente da palavra e de técnicas textuais, provocando sua admiração e, também, sua raiva em relação aos membros da classe social dominante.

O controle do uso da palavra, aliás, é considerado por Raffaella Baccolini (2000, p. 147) como um dos mecanismos de um texto distópico. Baccolini se refere a uma estratégia estrutural cuja produção de uma narrativa e de uma contranarrativa, em uma obra literária, pode ser definida como uma forma de crítica e resistência ao poder hegemônico. Tal estratégia, segundo ela, expõe a relação de uso social e antissocial da língua.

Através da história da ficção distópica, o conflito do texto tem frequentemente se transformado no controle da língua. Com certeza, a ordem oficial, hegemônica, de muitas distopias [...] reside, como observa Antonio Gramsci, em ambos: coerção e consenso. [...] o poder discursivo, exercido na reprodução do sentido e interpelação dos assuntos, é uma força paralela e necessária. (BACCOLINI, 2000, p. 148)⁸⁸

No entanto, ao contrário do romance *The brave new world*, de Aldous Huxley (1931), no qual o controle da língua se baseia, entre outras estratégias, no banimento de obras clássicas, provocando uma espécie de apagamento da memória, ou ainda, do romance *1984*, de George Orwell (1948), em que a língua sofre um controle coercivo direto do Estado ao

⁸⁸ Throughout the history of dystopian fiction, the conflict of the text has often turned on the control of language. To be sure, the official, hegemonic order of most dystopias [...] rests, as Antonio Gramsci observes, on both coercion and consensus. [...] discursive power, exercised in the reproduction of meaning and in the interpellation of subjects, is a parallel and necessary force.

impor a publicação de versões “atualizadas” do vocabulário permitido, em “A lei” o poder atribuído ao uso habilidoso da língua (e a consciência do protagonista de que não detém tal poder) é questionado pelo narrador, por via de sua própria limitação no uso da palavra, o que também gera seu desejo para desenvolver tal habilidade e se transformar em uma pessoa “melhor”. Com efeito, nas obras *1984* e “A lei” os protagonistas são caracterizados por uma vontade de ter o domínio da palavra, embora suas motivações sejam bem diferentes.

A falta do controle da língua e a sua posterior reivindicação, por parte do protagonista de “A lei”, não implica uma necessidade de retomada de sua história (via memória) que fora suprimida, mas há nesse processo um forte indício de resistência ao controle social, político e cultural que define as lacunas entre as classes sociais (a hegemônica e a explorada). Na ficcionalização desse cenário decadente, a pobreza no vocabulário do protagonista, devido à sua condição social, é análoga à condição de classes sociais submissas ao (e oprimidas pelo) poder hegemônico, sendo este último representado pela figura ficcionalizada do escritor, conforme fica evidente nos trechos abaixo:

Não parece nem que sou eu que estou pensando isso tudo que eu estou pensando agora. É muito menos que sou eu que estou pensando nessas palavras que estão saindo no papel. Eu não sei juntar as palavras e fazer com que essas palavras, juntas, ganhem um sentido. Eu não conheço gramática, nem nada dessas coisas de escrever. Eu não estou escrevendo. Eu estou pensando que estou escrevendo. (SANT’ANNA, 2007, p. 34)

É que o autor deste texto, que sou eu mas não sou eu porque eu sou um burro da polícia [...] está, ele, o autor, que é legal, fazendo uma experiência. Ele está escrevendo literatura experimental, livres associações, esses recursos, sabe? (SANT’ANNA, 2007, p. 36)

Curiosamente, quando o protagonista revela a presença de um escritor por trás da narrativa, dando forma a sua voz e expondo seu local ficcional como um “embuste”, ele também assume sua condição de marionete, cujas ações e até a própria fala são construídas pelo Outro. Há, nesse sentido, uma alusão à falta de autonomia sofrida pelo indivíduo sem voz e sem poder econômico, devido à grande desigualdade social que configura o mundo histórico, e uma referência ao apagamento social. Para o protagonista, portanto, ter o domínio da palavra, ou seja, escrever bem ou, pelo menos, saber articular a escrita e a palavra, é sinônimo de poder e, conseqüentemente, da possibilidade de viver em um lugar melhor naquela realidade decadente e agressiva em que habita.

Com efeito, o reconhecimento, por parte do protagonista, de seu lugar como sendo o espaço da narrativa sugere uma noção imprecisa sobre o espaço ficcional e o espaço “real”, como se fossem dois lugares de realidades indefinidas. O efeito de tal narrativa é, portanto,

aquele que desloca seu protagonista do universo ficcional, levando-o, através de sua angústia, para um contexto extraliterário.

A discussão sobre o lugar no espaço da narrativa também faz parte das análises de Tom Moylan, ao descrever as estruturas de um texto distópico, com base nos estudos de Baccolini e Vita Fortunati. De acordo com as observações de Moylan, o que distingue uma típica produção literária utópica daquela distópica é que, na primeira, há sempre um movimento de deslocamento; de conscientização sobre a existência de um outro lugar (sempre um lugar melhor); de aprendizado com base na comparação e nos contrastes entre os lugares; e de retorno à terra de origem do protagonista, que já não é mais o mesmo que partira em sua jornada. Já em uma obra literária distópica,

o texto geralmente começa diretamente em um novo mundo piorado, e, ainda, mesmo sem um movimento de deslocamento para um lugar qualquer, o elemento de estranhamento textual mantém seu efeito, uma vez que ‘o foco está frequentemente sobre a personagem que questiona’ a sociedade distópica. (MOYLAN, 2000, p. 148)⁸⁹

Em se tratando do conto de Sant’Anna, a crítica distópica reside não só na descrição de um contexto decadente, mas principalmente na forma como esse questionamento é produzido. O narrador protagonista, como já foi comentado, é um “homem da lei”, responsável pela ordem e pela manutenção dos bons costumes, mas cuja ação consiste em desestabilizar todo o conceito de segurança pública, através de suas inquietações psicológicas e deficiência intelectual. Tal falha no caráter desse protagonista o leva a cometer atos de violência extrema, de subversão dos valores humanos e de contaminação dos conceitos de moral. Há também, na estrutura narrativa desse conto, um jogo identitário entre o autor e seu protagonista, o qual ironiza a relação de poder e autoridade do primeiro (como foi discutido anteriormente) através do próprio ato de escrever ficção. Essa autorreflexão do narrador questiona e expõe seu local ficcional como um cenário distópico e violento, no qual ocorre a deterioração moral e social do protagonista e de seus cúmplices:

Nós, essa polícia, só sabemos mesmo é dar porrada, é fazer tráfico de arma. Tráfico de drogas também. Nisso, a gente até que é inteligente. [...] Mas nós não temos culpa. A gente nasceu pobre. A gente veio de uns lugares onde não tem a menor condição. Lá, nesses lugares horríveis, só dá três tipos de gente, a gente: bandido, polícia e otário. (SANT’ANNA, 2007, p. 34)

O local ficcional, portanto, traz em sua composição elementos característicos da distopia e da violência que estão presentes em todo o enredo. A definição de uma produção distópica, contudo, não se limita apenas às questões literárias discutidas acima; há também

⁸⁹ The text usually begins directly in the bad new world, and yet even without a dislocating move to an elsewhere, the element of textual estrangement remains in effect since “the focus is frequently on a character who questions” the dystopic society.

uma perspectiva filosófica sobre a distopia. Esta pode ser entendida por pelo menos duas vertentes: a vertente da crítica social, segundo a qual há uma possível tendência ditatorial da utopia, quando, na idealização de um Estado perfeito (como é o caso da obra de Thomas More), ela passa a ser desejada como uma prática real. Nesse caso, a utopia não atende às necessidades individuais, como a liberdade e individualização da responsabilidade (NUNES, 2010). A segunda vertente é a que se baseia na descrença em um futuro melhor, percebendo-o como um lugar decadente, problemático e sem solução possível.

Em relação à crítica ao pensamento utópico, a distopia assume a função reguladora para tentar evitar que, em nome de um ideal harmônico e coletivo, um determinado sistema político acabe por atingir exatamente o objetivo contrário, ao cercear a liberdade de expressão ao custo da manutenção desse mesmo ideal coletivo. Práticas como essa puderam ser vivenciadas no século XX, quando ocorreram muitos exemplos desastrosos da aplicação de sistemas sociais supostamente utópicos, na tentativa de construção de uma sociedade perfeita, como é o caso de pensamentos políticos com propostas libertárias que acabaram tornando-se sistemas ditatoriais. Segundo Ildney Cavalcanti, a reflexão distópica também pode assumir uma função de crítica autorreflexiva e de metacrítica; de crítica à história; e deflagrar uma postura crítica em termos de recepção, que incide também sobre a própria produção literária utópica:

Apesar de o uso dessa palavra [crítica] na definição das utopias literárias parecer redundante (afinal de contas, todas as utopias resultam de uma crítica ao *status quo*), na influente concepção de Moylan ela também implica um elemento textual autorreflexivo. (CAVALCANTI, 2002)

Assumindo uma reflexão crítica engendrada no pensamento distópico, muitas produções literárias passaram a abordar uma perspectiva negativa e em contextos urbanos, abandonando o sonho utópico de um lugar melhor. Tal fenômeno ocorreu, principalmente, após as grandes guerras e assumiu uma característica mais voltada a um futuro ou presente decadente, a exemplo de *Brave New World* (1930), de Aldous Huxley; *Animal Farm* (1945) e *Nineteen Eighty-Four* (1948), ambas de George Orwell. Nessas obras são expostos sistemas e relações sociais de controle que surgiram de uma proposta de coletividade igualitária e harmônica. No Brasil também há publicações desse gênero, como o romance *Não verás país nenhum* (1981), de Ignácio de Loyola Brandão.

Os utopismos são, portanto, baseados na ideia de se criar uma sociedade onde todos tivessem os mesmos direitos, mas cuja realização devesse se manter apenas no nível da idealização, porque o impulso de concretizar esse sonho levaria, paradoxalmente, o sujeito à

privação da própria liberdade e à conseqüente instauração de um sistema ditatorial opressor e decadente, ou seja, a uma realidade distópica.

Com o olhar voltado para esse novo mundo distópico, críticas sobre a crescente manifestação da violência concernem à definição de futuro caótico e passaram a ser mais recorrentes na literatura e no cinema contemporâneos. O romance *A Clockwork Orange* (1962)⁹⁰, do escritor Anthony Burgess, é um grande marco literário, já nos anos 60, o qual expõe a violência indiscriminada como uma ameaça crescente à contemporaneidade. Sua narrativa descreve uma sociedade sitiada pela degeneração juvenil e, conseqüentemente, ameaçada por manifestações de atos agressivos contra o sistema social e seus participantes.

A crueldade desmedida em *Laranja mecânica* é cometida por um grupo de jovens que cultua o que eles chamam de “ultraviolência”, como forma de expressão e passatempo, em um cenário aparentemente atemporal, mas que sugere uma estética futurista-psicodélica, na qual a ordem e a tranquilidade são perturbadas pelas ações agressivas e cruéis desses jovens⁹¹. Em oposição a esses delinquentes, um grupo de pesquisadores e representantes do Estado é formado em nome de um ideal político, o qual pretende restabelecer o bem-estar social e neutralizar os impulsos agressivos de seus habitantes. Percebo nesse momento, um movimento utópico que se define por meio da crença em uma sociedade melhor e higienizada. Tal grupo decide adotar experimentos em um desses jovens perversos (seu líder), na tentativa de apresentar uma solução para o problema social da violência.

O resultado é desastroso, e o jovem volta a assumir o mesmo caráter cínico e agressivo de outrora. Esse final pode ser interpretado como uma crítica ao pensamento utópico, o qual visa a criação de um novo sistema político e social em lugar do caótico contexto violento em que se encontram. De acordo com Christina Braid:

Enquanto seus [distópicos] mundos ficcionais elucidam o ameaçador pesadelo da violência repressiva que se espalha – uma violência que de alguma forma não pode escapar da condição humana – as distopias têm também imaginado tais possibilidades, tais mundos que deixam os leitores ponderando sobre a tão imobilizada complexidade que governa as relações entre a justiça, o Estado e o indivíduo.

Textos utópicos, particularmente no modo distópico, são apropriados e essenciais, e podem apoiar o exame dialógico [...] entre as disciplinas sobre o tópico da violência. (2006, p. 47–65)⁹²

⁹⁰ Referências futuras serão relativas à edição de 2012, consultada para o presente estudo, e com seu título em português (*Laranja mecânica*), conforme referência no final.

⁹¹ Tal referência temporal é um forte indício distópico, perceptível através do enredo desse romance, o qual sugere que o caos acontece em um futuro decadente (devido ao seu cenário) e também deixa uma implícita mensagem de que aquele contexto ficcional pode estar bem próximo do presente (no mundo histórico). Tal fenômeno é construído com base na sensação de desconforto gerada pela violência, a qual já pode ser observada no mundo histórico em um aumento vertiginoso.

⁹² While their fictitious worlds elucidate the looming nightmare of repressive violence that pervades—a violence that somehow cannot escape the human condition—dystopias have also imagined such possibilities,

Desse modo, é por meio de uma perspectiva distópica que as narrativas da violência vêm construindo sua estética e expressividade. Em meus estudos sobre as produções distópicas contemporâneas, as teorizações consultadas a respeito da distopia desenvolveram análises sobre obras de cunho futurista. Essas teorizações, no entanto, vêm de uma perspectiva centrada em um gênero de distopia mais formal, do qual utilizo algumas características e para as quais proponho um desdobramento, apontando para conceitos voltados ao referencial histórico contemporâneo. Assim, em vez de desenvolver questões sobre um espaço e tempo alternativos (futurista) a esse que conhecemos, o foco das minhas análises incide sobre um tempo que se passa no agora e em uma realidade crescente que passa a ser observada com mais aproximação por meio de uma literatura de cunho hiper-realista distópico.

Em “A lei”, por exemplo, a precisão na representação ficcional de cenas ou situações violentas, narradas exata e objetivamente como que estabelecendo uma representação da experiência histórica, acaba por retratar aquele “real” como se ele estivesse sob uma lente de aumento e em um contexto decadente. Desse modo, seus efeitos dramatizados, ampliados e expostos nos mínimos detalhes podem provocar um sentimento de terror, pelo fato de nos percebermos em meio a essa violência. Tal efeito é relacional e se situa entre a obra e o público leitor, podendo ganhar expressão por via da associação de tal enredo às referências ao caos que habita o mundo extraliterário.

Com efeito, segundo Heidegger, devido ao desconhecimento de sua origem o estado de terror provoca uma espécie de alienação, já que “todas as coisas, e nós junto com elas, afundam dentro de um tipo de indiferença. Mas não no sentido de um mero desaparecer; em se afastando elas se voltam para nós” (HEIDEGGER, 1976, p. 122). A violência, então, ganha proporções complexas e multiformes na contemporaneidade, podendo ter seus efeitos potencializados pelas descrições hiper-realistas distópicas. Se, ao longo dos tempos, tanto as narrativas da violência quanto as suas manifestações no mundo histórico já desestabilizavam o sentimento de segurança e bem-estar sociais, com a complexificação de suas manifestações (cada vez mais cruéis) e com a intensificação do terror que isso causa, a violência passa a assumir dimensões indefiníveis no imaginário cultural da sociedade contemporânea.

such worlds that leave readers to ponder the often immobilizing complexities governing the relationship between justice, state, and individual. Utopian writing, particularly in the dystopian mode, is appropriate and essential and might support [...] dialogical examination between disciplines on the topic of violence.

Nesse estado distópico, no qual o terror nos rodeia e nos oprime, já não há nada em que nos agarrar como uma garantia de segurança, e tampouco algum objeto substantivo ou palpável para classificar como uma ameaça objetiva. Há apenas a violência como um fenômeno que, por não conseguirmos determinar, torna-se um “nada” opressivo. A angústia diante de tal ambiguidade parte, também, da própria tentativa de conceituar a violência. De acordo com Jaques Leenhardt, no prefácio do livro *Violência e literatura*, de Ronaldo Lins,

Como muitas noções que emergem no domínio das ciências humanas, a violência constitui uma noção incerta, infalivelmente ligada ao ponto de vista de quem fala. Esta é a razão pela qual, em virtude da divergência de pontos de vista, ela também muda de nome. O que uns denominam de ‘manutenção da ordem’, outros veem como uma manifestação de legítima violência. (1990, p. 13)

A própria incapacidade de classificação da violência pode estar na origem de tal angústia e, portanto, engendrar o sentimento de terror. No entanto, é provavelmente a tentativa de superarmos esse estado de terror que pode nos levar à consciência do declínio de um mundo construído como um sistema homogêneo, o qual é formado por objetos e leis bem definidos. O surgimento traumático dessa nova consciência sobre o mundo histórico pode ser engendrado pela via do deslocamento da percepção provocada pelo testemunho direto e também pelo contato com a representação literária da violência. O terror é opressivo porque, ao nos cobrir com seu manto de incerteza, ele acaba por revelar que não há nada ou ninguém a quem recorrer a não ser a nossa própria reflexão sobre os eventos que nos oprimem. Logo, resta-nos uma possível tomada de atitude para enfrentar tal situação, ou aceitá-la como algo inevitável e imutável.

Em uma analogia direta com as histórias ficcionais de detetive, podemos observar que o detetive ficcional perdeu-se em sua própria busca e já não pode mais nos amparar em nome de um poder hegemônico e que agora também se vê sob a ameaça do caos urbano. Nesse sentido, ao nos levar ao nada, o terror acaba por destruir, “quebrar, o caráter superficial e a habitação inclusiva do homem falso” (SPANOS, 1987, p. 16), a ideia de um cidadão que vivia sob a ilusão da existência de um sistema social de valores fixos e imune à deterioração social.

É assim que o hiper-realismo distópico, como estratégia de representação da violência em narrativas contemporâneas, apresenta-se como uma possível resposta crítico-reflexiva a um sistema sócio-político-cultural corrompido pela violência. Dito de outra forma, as descrições de atos cruéis, representados em obras literárias brasileiras contemporâneas, pode levar seu público leitor/receptor a um pensamento reflexivo sobre os efeitos dessa ameaça crescente (a violência) em suas realidades históricas, por via das descrições detalhadas desse mesmo contexto. O narrador, portanto, é o gatilho que dispara descrições sensoriais de cenas

cujos detalhes precisos criam representações hiper-realistas do mundo histórico violento e também de uma realidade produzida pelo embuste da mídia. É o que afirma Ângela Dias, ao comentar as narrativas com apuro descritivo e “caráter anódino”, no conto “Sexo”, de André Sant’Anna, por ela considerado como “literatura terrorista”:

A ditadura da imagem, ao reproduzir um real em que personagens, como fantoches ou sombras, arremedam as aparências lustrosas da mídia, pelo efeito hiper-realista que cria, pode ser tanto a réplica de um narrador crítico e enojado com a vulgaridade corrente, como a cínica mimesis de um descrente com o mundo corrompido, que se compraz em apostar no caos (2008, p. 34)⁹³.

O efeito disso, em termos de recepção, pode ser, primeiramente, o desenvolvimento de um estado de angústia causado pelo terror e pelo caos sugerido por tais obras, para que surja, posteriormente, a busca por uma possível saída desse estado. Se essa saída é pela via da ironia, cinismo e culto ao caos, ou por novas propostas utópicas, isso vai depender do contexto no qual tal reflexão é elaborada ou, ainda, através de provocações feitas por narrativas incômodas e críticas sobre a ameaça de uma banalização da violência.

A questão da representação da violência urbana, portanto, deve ser discutida não apenas como um fenômeno de abordagem sociológica, mas também por uma abordagem literária. Entendendo a literatura como uma forma de arte e entendendo a expressão artística como aquela que “provoca, instiga e estimula nossos sentidos, descondicionando-os, isto é, retirando-os de uma ordem preestabelecida e sugerindo ampliadas possibilidades de viver e de se organizar o mundo” (CANTON, 2009, p. 12), acredito que através de descrições hiper-realistas distópicas é possível evitar a banalização dos atos de violência no mundo histórico, despertando uma reflexão crítica sobre este. Tal possibilidade surge, justamente, devido ao poder das artes de provocar o deslocamento do olhar sobre as obviedades das coisas, para “esmiuçar o funcionamento dos processos da vida, desafiando-os, criando para novas possibilidades” (idem, p. 13). Logo, diferente de uma função classificatória da violência, é através de sua representação ficcional que traços importantes da sua natureza podem vir a ser objeto de reflexão e mudança de perspectiva, por parte do público leitor, ante o contexto social e histórico no qual esse público se insere.

É certo que a criação de uma imagem exagerada sobre um contexto violento não é algo novo. Há, por exemplo, registros na Bíblia de cenas bárbaras de crueldade e tortura, como a narrativa da crucificação de Cristo, o qual, inclusive, sofreu diversos tipos de violência; ou registros de poetas anglo-saxões sobre enfrentamentos entre heróis e bestas, em

⁹³ Ângela Dias menciona o termo hiper-realista em seu artigo (2008), mas não o desenvolve, de forma que não ficam muito claras suas definições sobre este.

que são narrados o som de ossos esmigalhados, como em *Beowulf*, poema escrito no começo do primeiro milênio cristão. O que proponho é um olhar voltado para as manifestações da violência na contemporaneidade. Uma violência que ao ser ficcionalizada reúne em uma só estética várias formas descritivas já experimentadas nesse tema, de modo mais apurado e com um foco que incide sobre os meios como a literatura as representa no mundo contemporâneo e como ela pode ser recebida.

Nesse sentido, o que percebo de diferente de todas as outras formas e temas narrados sobre a violência é que, ao contrário dos motivos ideológico/religiosos (como, no caso de Cristo, justificados pelo Império Romano como parte de um controle social), ou de uma abordagem épica (como em *Beowulf*, a qual enaltecia as grandes conquistas e justificava as mortes violentas dos guerreiros pela égide da glória e da honra), nas narrativas contemporâneas da violência não há necessariamente um motivo. No lugar da busca pela honra e pela glória, ou dos rituais de sacrifício para manter ou evitar a paixão dos ideais, encontra-se, cada vez mais, motivos vis ou motivo algum para justificar a violência hoje em dia.

Somando-se a essa aparente falta de motivo para justificar os atos violentos, ainda há a condensação de várias técnicas descritivas na representação da violência em uma única narrativa, um apuro sensorial que não deixa nada de fora: a descrição do som, dos detalhes, dos vários tipos de violência infligida, das sensações experimentadas pela vítima e pelo algoz. Essas duas características (a oposição à banalização da violência e a condensação de suas formas) compõem a estética da representação da violência na literatura contemporânea. Ao argumentar sobre as novas características da literatura contemporânea brasileira, Anderson Gongora, afirma que

a literatura brasileira dos últimos anos, além de cumprir com a sua função mimética, da beleza e do prazer, [...] também é uma literatura violenta, de condenação da violência - tanto na desintegração da forma quanto no desnudamento da linguagem, tanto no rompimento do discurso quanto na exacerbação dos temas. (GONGORA, 2007)

O discurso, aliás, é o alvo de constantes ataques feitos pelo protagonista de “A lei”, ao desnudar a estrutura narrativa desse conto, revelando uma relação de poder existente na obra, em uma possível alusão ao mundo histórico. Em contraste, ao trazer a decadência social para a vitrine, com uma produção literária que critica a relação vertical do poder, o autor pode estar estabelecendo uma postura de resistência contra a violência, levantando questionamentos como: o contato com diversas formas de crueldade, por via da literatura ou do cinema, pode levar a uma reflexão crítica sobre a violência no contexto histórico?

A questão levantada aqui é que, com a criação de uma imagem amplificada sobre um contexto violento, ou sobre um modo diferenciado de representação de um estado de violência nas experiências extraliterárias, um inevitável mundo de incertezas e instabilidades é transportado para dentro das obras literárias através de uma redução estrutural, a qual, segundo Antonio Candido, se define como o

processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo. O meu propósito é fazer uma crítica integradora, capaz de mostrar (não apenas enunciar teoricamente, como é hábito) de que maneira [a literatura] se constitui a partir de materiais não literários, manipulados a fim de tornarem aspectos de uma organização estética regida por suas próprias leis. (CANDIDO, 1993, p. 9)

Mantendo o devido afastamento de uma perspectiva puramente sociológica, creio que o processo de redução estrutural provoca, portanto, a elaboração de um olhar estético sobre os efeitos da violência no mundo contemporâneo, possibilitando uma outra perspectiva sobre esse fenômeno social. É justamente através dessa espécie de deslocamento do olhar que acredito ser possível despertar uma reflexão mais apurada sobre as ameaças de um estado de crueldade latente nas relações sociais. Logo, percebe-se, de fato, um movimento dialógico pelo intermédio da produção literária: as relações sociais são interpretadas e ressignificadas nas narrativas ficcionais (nesse caso, da violência), permitindo, em contrapartida, que o movimento contrário também ocorra, ou seja, as relações ficcionais de ressignificação da violência também sejam trazidas para o mundo histórico de forma reelaborada e sugerindo uma recepção reflexiva sobre tal fenômeno.

A percepção dessa realidade pode ter como resultado uma reação por parte do público leitor que, em relação aos protocolos ficcionais dessas narrativas, poderá vir a perceber de forma mais aguda uma realidade distópica. Assim, pode ser iniciado um processo de busca por um estado melhor, criando, portanto, um movimento dialógico entre distopia e utopia; uma sendo possível apenas na condição da existência da outra.

Paradoxalmente, tudo o que foi discutido até aqui, através do ponto de vista literário, vai de encontro à crueldade daquele “real” descrito por Rosset, ou tenta justamente sublimá-lo: o realismo literário, ao se opor aos idealismos românticos, na intenção de retratar uma realidade objetiva, acaba caindo em uma espécie de sonho utópico (as políticas socialistas de valorização do homem comum); o hiper-realismo, ao exagerar as concepções do realismo, também transforma os objetos do mundo histórico ao provocar uma percepção mais aguçada destes; e finalmente, o pensamento distópico, que aqui é entendido como uma visão crítica em

relação ao mundo histórico decadente, devido ao aumento de diversas formas de violência, leva a um terror do desconhecido e a uma possível reação a isso (um retorno a uma função crítica e utópica).

Em todo caso, se o “real” é um estado de crueza insuportável, no qual modo de vida social algum se sustenta em seu estado bruto, levando à criação de uma realidade permeada por idealizações e tentativas de convívio social negociáveis, a proposta do hiper-realismo distópico pode servir a esse propósito, caso isso leve a uma esperança de vida melhor, calcada em novas perspectivas de pensamento utópico. Isso, paradoxalmente, pode implicar um retorno ao pensamento utópico.

REVELANDO O MISTÉRIO

Ao longo das produções literárias sobre crime e investigação, principalmente a partir do século XIX, o foco narrativo incidiu ora sobre a astúcia e simpatia do criminoso anti-herói, ora sobre o uso do intelecto e da perspicácia do detetive ficcional. Em ambos os casos, os atos violentos sempre estiveram presentes mais explícita ou implicitamente, variando de acordo com o gênero e os momentos históricos. Esse fato contribuiu de forma muito significativa no tocante ao enriquecimento das estratégias narrativas desses gêneros, cujos renovados traços avançam pela contemporaneidade, por vias que seguem, entre outras características, referenciais ontológicos e de tendência utópica.

Neste estudo, apresentei como a personagem do detetive foi engendrada pela narrativa ficcional devido aos avanços do pensamento cientificista e em resposta à suposta má influência sobre o público leitor de obras cujo tema valorizava a figura dos criminosos. De acordo com algumas crenças na Inglaterra do século XIX, a leitura das chamadas *penny dreadfuls* haveria supostamente contribuído para a ocorrência de atos criminosos no mundo histórico. É provável que esse fenômeno tenha ajudado na mudança de foco narrativo em histórias de crime, passando a valorizar a figura do detetive e, conseqüentemente, conceitos de moral e bons costumes, em uma tentativa de se promover uma espécie de assepsia social. Com efeito, se ainda hoje o mesmo tipo de pensamento recai sobre produções cinematográficas, como os filmes do diretor Quentin Tarantino, e se os índices de violência continuam aumentando, conclui-se que a estratégia de desviar o foco narrativo do anti-herói para o detetive, na intenção de acabar com o considerado efeito negativo sobre os jovens leitores e leitoras, não logrou êxito.

Dialogando com os contextos sociais e históricos, a personagem do investigador foi assumindo diferentes características filosóficas, cada um ao seu modo, partindo de uma concepção epistemológica (segundo a qual o contexto social adquiria maior relevância), até chegar a uma concepção ontológica dessa personagem (quando questões existenciais ganharam mais destaque). Nesse sentido, o caráter do detetive sofreu uma mudança significativa, segundo a qual ele foi deixando de lado sua personalidade mais racional (como a de Dupin), ganhou traços mais “humanos”, elegância e civilidade (nesse caso, temos Sherlock

e Poirot), os quais foram, posteriormente, substituídos pelo uso da força bruta e demonstrações de masculinidade (o detetive *noir*). Na esteira dessas mudanças, a mais significativa pode ter sido a última delas, a qual desconstruiu completamente todas as certezas e minou os conceitos de verdade absoluta do detetive tradicional: o antidetetive.

Percebe-se no decorrer dessas mudanças na personalidade do detetive ficcional uma mudança também no seu método investigativo. Da investigação meramente de gabinete (como a de Dupin), na qual o detetive raramente visitava a cena do crime e tinha acesso à informação pelos jornais, passa-se a um método marcante utilizado por Sherlock Holmes, cuja estratégia consiste em receber o/a “cliente” em seu gabinete, investigar o local do crime, armar uma armadilha e flagrar o/a criminoso/a. Nessas narrativas a integridade física do investigador ficcional é garantida e inquestionável, até surgir o crime organizado e, nos Estados Unidos, a necessidade de o detetive trocar sua lente de aumento pelo revólver, distribuir e levar socos em suas investigações. Não demorou muito para que o contágio do crime contaminasse também o próprio detetive, chegando a convertê-lo no próprio assassino, ou levá-lo a questionamentos ontológicos.

Nesse sentido, foi discutido o modo como as representações da violência foram sendo metaforizadas e ressignificadas por meio dessas personagens investigativas. Do mesmo modo há uma transformação na condição psicológica da personagem investigadora de um estado de certeza absoluta, com bases científicas, para a total perda de si, devido às incertezas e fragmentações identitárias sofridas pelo protagonista, culminando em narrativas de crime nas quais o papel do detetive passa a ser secundário. Nessas narrativas, as representações da violência são mais marcadas e a estética apresenta um forte apelo aos efeitos sensoriais, aos conflitos psicológicos e às instabilidades nas relações sociais, que passam a ser contaminadas pelo crime.

Como resultado observado, há o apagamento ou a inexpressividade das ações do detetive nas histórias contemporâneas de crime e investigação, que sofrem uma nova mudança de foco: a narrativa já não se detém tanto no ato investigativo, mas na motivação e no processo de desenvolvimento do crime. Com base nessa característica, defendo a ideia de que as histórias de crime, as quais se tornaram famosas através das *penny dreadfuls*, experimentam agora uma espécie de retorno. Se esse fenômeno é sintomático de uma era na qual o terror é provocado por uma violência cada vez mais presente no cotidiano social, a literatura vem reagindo a isso de forma representativa e reflexiva desse caos. Isso aponta para um significativo desdobramento do gênero detetivesco, como aquele que ainda apresenta histórias de crime, mas inova dando mais relevância à apresentação e ao desenvolvimento de

um crime, do que ao processo investigativo. Este último, em alguns casos, pode inclusive ser do detetive sobre si mesmo, ou seja, uma investigação ontológica.

As estratégias adotadas nos gêneros policiais contemporâneos, aqui analisados como antidetetivescos, trazem características da violência já presentes em outras formas de representação da crueldade, como descrições de cenas de luta ou de assassinatos. No entanto, o que percebo através deste estudo é que há nas produções contemporâneas uma convergência de muitas dessas estratégias narrativas com descrições de cenas de violência e crueldade, como a descrição pormenorizada de atos de tortura. Uma aglutinação de técnicas composicionais, dentre as quais a dramatização da violência e a ênfase nas descrições sinestésicas de cenas cruéis parecem provocar um efeito de lente de aumento, de exagero e paroxismo na narrativa, como no caso de “A lei”, ou a exploração da angústia por meio de conflitos psicológicos e de atos de crueldade motivados por ambições financeiras, como em *O invasor*. É o que chamo de estética hiper-realista.

Ao contrário das narrativas *noir*, nas quais a violência é representada como um fenômeno externo, cuja influência sobre o detetive é apenas física, em “A lei” esta violência é intensificada e se infiltra no psicológico de seu protagonista, causando-lhe distúrbios emocionais perversos. O efeito das narrativas da violência, nesse caso, é percebido através do modo como as cenas de crueldade são expostas, provocando uma relação mais sinestésica com as descrições narradas, por meio da técnica do *zoom* e da sugestão mais apurada de sons, cores e cheiros na recepção de tais descrições. É certo que essa provocação sensorial não é uma estratégia nova, como já foi mencionado. Contudo, reforço que a contribuição da técnica contemporânea hiper-realista está na condensação desses elementos em um só modo descritivo e pungente, revelando um contexto decadente e socialmente deteriorado. Por isso adoto o termo hiper-realismo distópico para tal estratégia.

É possível que a recepção de tais narrativas seja tão incômoda que ignorar ou banalizar a violência por elas descrita se torne uma tarefa quase impossível. É nesse sentido que também aponto para uma tendência distópica nessas narrativas, sendo, contudo, uma concepção de distopia que apresento aqui como um desdobramento dos estudos formais sobre os utopismos focados nas análises de narrativas futuristas. Dito de outro modo, a abordagem distópica que utilizo tem sua origem em várias características desses estudos formais, mas se destaca deles ao propor uma concepção mais próxima da realidade histórica, ou seja, ela tem como foco o momento presente. A razão disso também está na percepção sobre os utopismos contemporâneos como um movimento de deslocamento entre a distopia e a utopia.

Desse modo, defendo que ao mesmo tempo que tais narrativas hiper-realistas podem provocar uma reflexão distópica sobre o caos presente nas sociedades contemporâneas, elas também podem resultar em uma reação, por parte do público leitor, de mudança e/ou resistência a esse estado de terror, assumindo, portanto, uma característica utópica. Tal estado de insegurança no contexto social em muito se deve às manifestações da violência, que se mostra de forma mais aguda e quase irrepresentável. Assim, observo a possibilidade de haver um deslocamento de uma forma de pensamento distópico para aquele utópico por meio de reflexões críticas acerca da própria realidade e contexto histórico.

Em se tratando de uma perspectiva literária, a estética hiper-realista distópica pode ser uma contribuição à busca por uma renovação da prosa realista, através da qual a representação simbólica dos centros urbanos ganhou grande força nas obras de Rubem Fonseca, com uma renovação de apelo sensorial e de minúcia descritiva capaz de criar um efeito quase fotográfico na forma narrativa de aproximação com o “real”.

O tema da violência é abordado de forma gradual neste estudo, seguindo a própria composição formal das obras. A princípio, a violência adquire uma posição secundária nas histórias clássicas de detetive (apesar dos crimes e assassinatos), perceptível principalmente pelo fato de os detetives clássicos terem sua integridade física preservada. Com o surgimento do detetive *noir* as representações da violência passam a ser mais marcadas, culminando na total contaminação do detetive por esta, como ocorre com o antidetetive. O desdobramento das narrativas da violência na contemporaneidade resulta em produções de crime mais centradas nas causas e consequências deste do que na forma de solucioná-lo.

Por fim, percebo que a violência não é um fenômeno que se encerra em si mesmo, mas um veículo, um meio de comunicação, uma linguagem e, como tal, quer nos dizer algo. Se esse algo é a crítica a uma realidade perversa rumo a um futuro distópico ou se é um fenômeno social transformado em material criativo e estético para estímulo literário, ou os dois, isso vai depender da forma como cada leitor e leitora recebe tais produções literárias. Particularmente, acredito que essas obras, por trazerem referências tão próximas dos limites do “real”, a ponto de nos confundirem, podem levar ao desenvolvimento de uma reflexão crítica e transformadora que a literatura é capaz de despertar.

No levantamento bibliográfico para este estudo, constatei que a produção literária contemporânea vem ganhando, no Brasil, novas perspectivas sociais. Tais perspectivas

surtem de um olhar que vem de dentro das comunidades periféricas, cuja produção vem sendo destacada e incentivada também por trabalhos de pesquisa acadêmica⁹⁴.

Destacam-se, nessa produção advinda da periferia, autores como Reginaldo Ferreira da Silva, conhecido como Ferréz (romancista, contista e poeta); Alessandro Buzo (escritor, repórter e cineasta); e a escritora Cláudia Canto (romancista e repórter), entre vários outros. Com esse levantamento sobre a produção literária da periferia, percebo novas possibilidades de desdobramento deste estudo em pesquisas de cunho social, cultural e literário, com foco sobre as representações da violência na literatura brasileira contemporânea. Embora o tema sobre as periferias não seja algo novo, tendo sido abordado por escritores como Carlos Drummond de Andrade, Rubem Fonseca e Wander Piroli, ocorre uma mudança de perspectiva: a periferia agora é tematizada de dentro para fora, ou seja, por seus próprios moradores, em vez de o ser por meio de um olhar externo.

É provável que pelo menos uma parte do impulso gerado pela necessidade da violência (que, enquanto seres humanos, não conseguimos extinguir) possa ser catalisada pelas artes. Possivelmente é isso que está acontecendo na nova produção literária brasileira, com enfoque nesse tema, elaborada por escritores e escritoras habitantes das periferias urbanas e com o desvelamento/questionamento dessa realidade marginal em relação ao apagamento social.

O desenvolvimento de tais produções literárias pode ser uma resposta ao longo período de silêncio (por uma provável falta de espaço para a voz das periferias urbanas), ou devido ao processo de redemocratização ocorrido a partir dos anos 80 (do século XX), o qual teve influência sobre a um renovado gênero literário. Contudo, foi a partir dos anos 90 que a produção de obras advindas das favelas conquistou seu reconhecimento. Segundo Beatriz Resende, “Há uma desterritorialização da literatura e da arte, e nesta mesma década [1990] aparece a grande novidade: as novas vozes, sobretudo, as da periferia” (2008).

No entanto, é justamente aí que reside o princípio de crueldade: ao tentar buscar um sentido para a realidade, quem quer que o faça vai se deparar com a insustentável condição do real e sua definição. Segundo Clément Rosset, “mesmo supondo esta [a realidade] inteiramente conhecida e explorada, ela não entregará jamais as chaves de sua própria compreensão, por não conter em si mesma as regras de decodificação que permitiriam decifrar sua natureza e seu sentido” (1989, p. 12). Devido a esse caráter escorregadio da

⁹⁴ É o caso da ensaísta e professora Heloisa Buarque de Hollanda, que vem desenvolvendo estudos sobre a cultura produzida nas periferias das grandes cidades e o uso da palavra em meios digitais. Cf., por exemplo, seu projeto *Periferias literárias*, iniciado em 2008.

realidade e sua conseqüente indefinição, existe a possibilidade de tais produções contemporâneas caírem no exotismo ou serem abrandadas pelo consumo efêmero, decorrente das tendências mercadológicas editoriais.

É nesse sentido que o “real” exagerado pelas lentes hiper-realistas pode ser também uma tentativa de se abarcar e enfatizar tal contexto insuportável e cruel, evitando sua banalização. Relatando a natureza intrinsecamente dolorosa e trágica da realidade, Rosset aponta para uma outra concepção da crueldade do real:

[...] entendo também por crueldade do real o caráter único, e conseqüentemente irremediável e inapelável, desta realidade – caráter que impossibilita ao mesmo tempo de conservá-la à distância e de atenuar seu rigor pelo recurso a qualquer instância que fosse exterior a ela. *Cruor*, de onde deriva *crudelis* (cruel) assim como *crudus* (cru, não digerido, indigesto), designa a carne escorchada e ensanguentada: ou seja, a coisa mesma privada de seus ornamentos ou acompanhamentos ordinários, no presente caso, a pele, e reduzida assim à sua única realidade, tão sangrenta quanto indigesta. (1989, p. 17)

Trazendo essa concepção de realidade para o foco do hiper-realismo distópico observado em narrativas da violência, a realidade, como descrita por Rosset, é essa condição de cruza “irremediável e inapelável [...] privada de seus ornamentos ou acompanhamentos ordinários”. Nesse caso, o desnudamento de um contexto histórico, cujas relações humanas (doméstica, política, social) trazem em sua origem manifestações de crueldade, pode despertar a insuportável consciência de um estado violento, compondo, assim, uma forma de reflexão crítica sobre tal realidade.

Outros possíveis caminhos para futuros desdobramentos deste estudo apontam para a sátira e sua associação com o grotesco. A análise do primeiro, enquanto objeto dos estudos formais sobre utopismos, possibilita uma aproximação mais estreita com o segundo, enquanto técnica descritiva de cenas de abuso da crueldade, por meio das representações da violência enquanto crítica à realidade histórica. Há também a possibilidade de aprofundar as reflexões sobre as relações entre as obras literárias com foco nas narrativas da violência e as suas interpretações via produções fílmicas e/ou séries televisivas.

Sobre as ligações entre as manifestações da violência e as produções detetivescas que são contextualizadas no cenário urbano, evidencia-se o retorno (ou desvelamento) de publicações mais focadas sobre crime e atos de violência, como um galho da árvore genealógica da qual derivam as histórias de detetive. Destaco, portanto, que apesar de uma relação muito próxima entre ambos os gêneros, cada um deles mantém suas especificidades e riquezas narrativas.

Contudo, em se tratando da representação ficcional de um contexto urbano contemporâneo, tal associação entre as narrativas da violência e as histórias de detetive podem fazer germinar futuros desdobramentos em termos de gêneros literários. Suas produções e características podem apontar para uma relação mais simbiótica entre a cidade e seus habitantes e as produções linguísticas e culturais. Que assim seja.

REFERÊNCIAS

- AQUINO, Marçal. *O invasor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- ARENDT, Hannah. *Lições sobre a filosofia política de Kant*. Tradução de André Duarte de Macedo. Rio de Janeiro: Relume-dumará, 1993.
- ATWOOD, Margaret. *Murder in the dark: short fictions and prose poems*. Toronto: Coach House Press, 1983.
- AUSTER, Paul. *City of Glass*. New York: Penguin, 1985.
- BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom. The Dystopian turn: Science fiction and utopia at the end of the 20th century. In: MOYLAN, Tom. *Scraps of the untainted sky*. Colorado: Westview Press, 2000.
- BECHTLE, Robert. *Hiper-realismo*. Disponível em: Enciclopédia Itaú Cultural: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=329. Acesso: 30 de julho de 2010.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Tradução de Maria João Pereira. Lisboa, 1991.
- BLOCH, Ernst. *Literary essays*. Tradução de Andrew Joron e outros. California: Stanford University Press, 1998.
- BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. *O romance policial*. São Paulo: Ática, 1991.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BRAID, Christina. Contemplating and Contesting Violence in Dystopia: Violence in Octavia Butler's Xenogenesis Trilogy. In: *Contemporary Justice Review*, Vol. 9, No. 1, March 2006, pp. 47–65.
- BRANTLINGER, Patrick. Missing corpses: the deconstructive mysteries of James Purdy and Franz Kafka. *Novel*, 20, 1 (24-40), 1987.
- BURGESS, Anthony. *Laranja mecânica*. Tradução de Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2012.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CANTON, Katia. *Do moderno ao contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CARNEIRO, Flávio. Das vanguardas ao pós-utópico: ficção brasileira no século XX. In: _____. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CAVALCANTI, Ildney. A distopia feminista contemporânea: um mito e uma figura. Disponível em: http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/artigo_ildney.htm, 2002. Acesso em: 21 de setembro de 2012.

CAVALCANTI, Pedro. *As cores do crime*. São Paulo: Global, 2010.

CHANDLER, Raymond. *Janela para a morte*. Tradução de Caroline Chang. Porto Alegre: L&PM, 2005.

CHRISTIE, Agatha. O mistério da arca de Bagdá. In: *Poirot sempre espera & outras histórias*. Tradução de Pedro Gonzaga. Porto Alegre: L&PM, 2008.

_____. *Assassinato no Expresso do oriente*. Tradução de Archibaldo Figueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

COSTA, Flávio Moreira. *Crime feito em casa – contos policiais brasileiros*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

DE CERTEAU, Michel. *The practice of everyday life*. Translated by Steven Rendall. Berkely: University of California, 1988.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos*. Tradução de Carlos Eugênio Moura. São Paulo: Cosacnaif, 2003.

DERRIDA, Jacques. *Of grammatology*. Baltimore: John Hopkins, 1976.

DIAS, Ângela. Cenas da crueldade: ficção e experiência urbana. In: DALCASTAGNÈ, Regina (org.). *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo – São Paulo: Editora Horizonte, 2008.

DINE, S.S. Van. Twenty rules for writing detective stories. Disponível em: <http://gaslight.mtroyal.ca/vandine.htm>. Acesso em: 15 de julho de 2010.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ESTES, Richards. *Hiper-realismo/foto-realismo*. Disponível em: Itaú Cultural: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbetes=329. Acesso: 30 de julho de 2010.

EWERT, Jeanne C. “A thousand other mysteries”: Metaphysical detection, ontological quests. In: MERIVALE, Patricia; SWEENEY, Susan E. (eds.). *Detecting texts: The metaphysical detective story from Poe to postmodernism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999.

FERREIRA, Fernando Pessoa. *O assobio da foice*. São Paulo: Global, 2010.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. O assassino é o leitor. *Revista Matraca*, Rio de Janeiro, n. 4-5, v. 2, jan./ago, 1988.

FLANDERS, Judith. *The invention of murder*. Great Britain: Harper Press, 2011.

FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GANDIER, Ângela. *O invasor de Marçal Aquino – quando os manos e os bacanas cheiram o mesmo pó*. In: DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula (orgs.). *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *O silêncio da chuva*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Na multidão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Céu de origami*. São Paulo: Companhia da Letras, 2009.

_____. *Vento sudoeste*. São Paulo: Companhia da Letras, 1999.

GATES, Philippa. Cop action films – an overview. Disponível em: http://www.crimeculture.com/?page_id=1563, 2004. Acesso em: 20 de janeiro, 2012.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais – morfologia e história*. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOMEL, Elana. Mystery, apocalypse, and utopia: the case of the ontological detective story. *Science fiction studies*, 22, 3: 343-56, 1995.

GOMES, Renato Cordeiro. Narrativa e paroxismo. In: DIAS, Ângela; GLENADEL, Paula (Eds.). *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

GONGORA, Anderson Possani. Uma representação contemporânea da violência em contos e novelas de Sérgio Sant'Anna. Disponível em: <http://biblioteca.universia.net/ficha.do?id=36783044>. Acesso em: 30 de julho de 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz T. da Silva & Guacira L. Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2002.

HAMMETT, Dashiell. Morte na Pine Street. In: HAMMETT, Dashiell. *Tiros na noite, 2: Medo de tiro e outras histórias*. Tradução de Rafael Cardoso. Porto Alegre: L&PM, 2007.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Edições Loyola, 1989.

HEGEL, G.W.F.. *Curso de estética I*. Tradução: Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

HEIDEGGER, Martin. *Marcas do caminho*. Tradução de Enio Paulo Giachini e Ernildo Stein. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

HIPER-REALISMO. In: Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais. Brasil, 2005. Disponível em:

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=329. Acesso em: 20 abril de 2012.

HORSLEY, Lee. The noir thriller. Disponível em: www.crimeculture.com/contents/Hard-Boiled.html, 2001. Acesso em: 22 de Novembro, 2006.

HUGOCREMA. Invocação de Virgílio Scott. Disponível em: <http://calopsitaescapista.wordpress.com/2011/10/14/invocacao-de-virgilio-scott/>, 2011. Acesso em: 9 de outubro de 2012.

IRWIN, John T. *The mystery to a solution – Poe, Borges, and the analytic detective story*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1996.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: JAUSS, Hans (et al). *A literatura e o leitor – textos de estética da recepção*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAKOBSON, Roman. The dominant. Disponível em: <http://studio.berkeley.edu/coursework/moses/courses/texts/auteur-genre/Dominant.pdf> , 2004, (p. 41). Acesso em: 31 de janeiro, 2012.

JEAH, Júlio. *Ética e estética do crime: ficção de detetive, hard-boiled e noir*. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0078-1.pdf> Acesso em: junho de 2012.

LEENHARDT, Jaques. Prefácio. In: LINS, Ronaldo Lima. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990, p. 13-17.

LINS, Álvaro. *No mundo do romance policial*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura (MEC): Serviço de Documentação, 1953.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MAIA, João. O cruel: cinema e criatividade. In: DIAS, Ângela; GLENADEL, Paula (eds.). *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

MARCELO, Wuldson. *O invasor*. Disponível em: <http://pt.shvoong.com/books/novel-novella/1953918-invasor/>, 2009. Acesso em: 13 de novembro de 2012.

MARTINS, Luís. Os idos de março. In: COSTA, Flávio Moreira (org.). *Crime feito em casa – contos policiais brasileiros*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

MATIAS, Marcus V. *Exploring the glassy maze: Paul Auster's postmodern anti-detective fiction*. 2007. 118 f. Dissertação (Mestrado em Língua Inglesa e suas Literaturas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2007.

MAZIERO, Sandra Regina Orsini. Experimento noir. Disponível em: <http://experimentenoir.blogspot.com.br/2011/03/serie-noire-1945.html>, 2011. Acessado em: 20 de janeiro de 2013.

MEDEIROS E ALBUQUERQUE, J.J.C.C. (et al.). 'O misterio'. In: COSTA, Flávio Moreira. *Crime feito em casa – contos policiais brasileiros*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. Se eu fosse Sherlock Holmes. In: COSTA, Flávio Moreira. *Crime feito em casa – contos policiais brasileiros*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

MELO, Patrícia. *Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MERIVALE, Patricia; SWEENEY, Susan E. (eds.). *Detecting texts: The metaphysical detective story from Poe to postmodernism*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1999.

MOTTA, Nelson. *O canto da sereia – um noir baiano*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MOYLAN, Tom. *Scraps of the Untainted sky – science fiction, utopia, dystopia*. Colorado: Westview Press, 2000.

NEBIAS, Marta Maria Rodriguez. *A reinvenção do detetive em tempos pós-utópicos*. Disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/folio/article/view/139>, 2010. Acesso em: 02 de junho de 2012.

NUNES, J.M. de Souza. Distopia. Disponível em: <http://www2.fsich.unl.pt/edtl/verbetes/d/distopia.htm>. Acesso em: 30 de julho de 2010.

OLIVEIRA, Éris. A ironia satírica em O Xangô de Baker Street. *Estudos*, v. 34, n. 3/4, p. 199-214, Goiânia: mar./abr. 2007.

PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos – estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

PIGLIA, Ricardo. Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. *Travessia: revista de literatura*, Florianópolis, nº33, p. 47-59, ago./dez., 1996.

PITTARD, Christopher. *Vitorian detective fiction – an introduction*. Disponível em: www.crimeculture.com/?page_id=135, 2003. Acesso em: 20 de janeiro, 2012.

POE, Edgar Allan. *Contos*. Tradução de Editora Globo. São Paulo: Editora Três, 1974.

_____. *The purloined letter – A carta roubada*. Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo: Associação Alumni, 1999.

_____. O homem na multidão. Disponível em: www.ufrgs.br/proin/versao_2/textos/homem.rtf, 2000. Acesso em: 15 de setembro de 2012.

PORTER, Dennis. *Antidetection. The pursuit of crime: art and ideology in detective fiction*. New Haven: Yale University Press, 1981.

- PRATA, José. *Os coxos dançam sozinhos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Literatura policial brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- RESENDE, Beatriz. Os caminhos da literatura contemporânea brasileira: entrevista. [16 de setembro de 2008]. Rio de Janeiro: revista eletrônica *Olhar Virtual*. Entrevista concedida a Vanessa Sol.
- REY, Marcos. *Malditos paulistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- ROCHA, Glauber. O Dragão da Maldade e o Santo Guerreiro. Disponível em: <http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Filmografia/dragao.htm>, 20--. Acesso em: 16 de agosto de 2012.
- RONDELLI, Elizabeth. Imagens da violência e práticas discursivas. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (et al.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- ROSSET, Clément. *O princípio de crueldade*. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- RYMER, James M.; PREST, Thomas P. *The string of pearls – the demon barber of Fleet Street*. Disponível em: http://www.victorianlondon.org/mysteries/sweeney_todd-00.htm, 2001. Acessado em: 01 de setembro de 2012.
- SANT'ANNA, André. *Sexo e amizade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SANTOS, L. A. B.; OLIVEIRA, S. P. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais – introdução à teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001
- SCHEICK, William J. *Ethical romance and the detecting reader: the example of Chesterton's "the club of queer trades"*. Macomb, Ill.: Western Illinois University, Walker and Frazer (86-97), 1990.
- SCHØLLHAMMER, Karl. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (et al.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SILVA, Maurício; MOREIRA, Márcia. A crítica social de Charles Dickens. *Linguagens – Revista de Letras, Artes e Comunicação*. Blumenau, v. 3, n. 2, maio/agosto de 2009.
- SINISCALCHI Jr., Marcio Rezende. *Entre o enigma e o noir: o romance policial de Luiz Alfredo Garcia-Roza*. Disponível em: http://www.revistaicarahy.uff.br/revista/html/numeros/4/dliteratura/Marcio_Rezende.pdf, 2010. Acesso em: junho de 2012.
- SOARES, Jô. *O xangô de Baker street*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SORAPURE, Madeleine. The detective and the author: city of class. In: BARONE, Denis (Ed.). *Beyond the red notebook: essays on Paul Auster*. Philadelphia: Pennsylvania University Press, 1995.

SPANOS, William V. The detective and the boundary: some notes on the postmodern literary imagination. In: SPANOS, William V. *Repetitions: the postmodern occasion in literature and culture*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1987.

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

TODOROV, Tzvetan. "The typology of detective fiction". *The poetics of prose*. Ithaca: Cornell University Press, 1977.

TYNIÁNOV, Iúri Nikoláievitch. *O tenente Quetange*. Tradução de Aurora Bernardini. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

VERÍSSIMO, Luis Fernando. *Ed Mort e outras historias*. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/3070403/Verissimo-Luis-Fernando-Ed-Mort-e-Outras-histrias>, 1979. Acesso em: 30 de janeiro de 2012.

WATSON, Colin. *Snobbery with violence: English crime stories and their audience*. London: Eyre & S, 1971.