

2

Cidade: mais do que um simples cenário

2.1

As linhas retas do mapa contra o emaranhado de existências humanas

Em “A morte e a bússola” (1975), o escritor Jorge Luis Borges descreve Erik Lönnrot como um detetive que gosta de desvendar seus crimes pelo raciocínio. Ele se sente um verdadeiro Auguste Dupin, mas, diferentemente do detetive criado por Edgard Allan Poe, é dado a aventuras. Nada de apoiar os pés numa mesa e descobrir os casos folheando jornais. Lönnrot vai atrás de suas pistas. Na história ele é chamado para desvendar o assassinato do rabino Marcelo Yarmolinsky. As evidências apontam para uma coincidência. Um ladrão, provavelmente disposto a roubar o vizinho de quarto do rabino, teria matado o religioso sem planejar. Percalços no momento do furto. A hipótese, contudo, não agrada a Lönnrot. Ele rechaça o acaso e passa a buscar pistas pelos cômodos do hotel, pequenos detalhes, evidências que o levem à identidade do assassino.

Nas páginas que seguem, o detetive percorre uma trama labiríntica. Um crime leva a outro e outro e, quando os locais das execuções aparecem assinalados num mapa da cidade, os três assassinatos formam os lados perfeitos de um triângulo equilátero. Mas ele não se satisfaz. Não é possível que o mistério tenha acabado por aí. E vai mais fundo nas investigações, até descobrir uma última pista, que o leva ao local onde ocorrerá a quarta morte. E, numa casa abandonada, construída como se estivesse lotada de espelhos, um lado refletindo exatamente o oposto, Lönnrot descobre que caiu numa armadilha. Cada uma das evidências havia sido plantada, com o único intuito de atrair a personalidade dedutiva do detetive ao quarto local. Ele é a própria vítima.

Lönnrot é capturado porque procura ler a cidade como um texto. Cada um dos assassinatos descritos no conto é acompanhado de uma pista. O criminoso deixa uma frase no local, afirmando que, com aquela morte, mais uma letra foi

articulada. Todas juntas formariam uma palavra: o nome de Deus, o texto que o detetive procura decifrar para chegar à chave do enigma. Mas o mistério está atrelado à metrópole, já que cada uma das letras que ele desvenda corresponde a um ponto específico do mapa da região. Ler todo o texto deixado pelo autor das mortes significaria descobrir o local do último assassinato e, portanto, desvendar o mistério. Assim, ele chegaria antes do crime ter acontecido, prenderia o responsável e salvaria a vítima.

Mas as suas técnicas dedutivas falham quando se defrontam com a rotina de uma metrópole. O mapa é uma representação do centro urbano. Mas, assim como as linhas deste mapa não conseguem dar conta de toda a vida de uma cidade, apenas de sua geografia, o texto que o detetive lê desvenda apenas parte do mistério. Ele não leva em conta a possibilidade de as pistas terem sido plantadas e de poder ser a própria vítima. As regras haviam sido quebradas, a dedução falhara, o acaso e o imprevisto estavam instalados. Lönnrot cai na armadilha. Os centros urbanos são muito mais do que um conjunto de ruas e avenidas. A cidade que o detetive procura desvendar, previamente definida e organizada, seguindo regras rígidas e estipuladas, não corresponde à realidade que ele encontra nas ruas.

Frente ao seu assassino, Lönnrot afirma: “Em seu labirinto há três linhas a mais – disse por fim – Eu sei de um labirinto grego que é uma linha única, reta. Nessa linha perderam-se tantos filósofos que bem pode perder-se um mero detetive” (Borges, 1975, p.147). Lönnrot morre porque só conhece a linha reta, um enigma que possui determinadas regras para ser desvendado. O labirinto do assassino, porém, tem três imprevisíveis linhas a mais. Ele rechaça o acaso e se perde nos devaneios de um labirinto de pistas, inventadas com esmero. A cidade aparece como um livro, que o detetive lê e interpreta segundo o seu raciocínio, esquecendo que o dia a dia nas metrópoles é cheio de imprevistos.

A vida urbana, a violência dos grandes centros, está longe de se parecer com um triângulo equilátero, com lados perfeitos. Em vez de caminhos propositalmente traçados, é um emaranhado de indivíduos e objetos em movimento que compõe a sua aparência. Segundo Emir Rodríguez Monegal, autor de *Borges: una biografía literaria* (1987), quando escreveu “A morte e a bússola”, o escritor argentino procurou retratar no conto a capital de seu país:

Buenos Aires, apesar de os locais descritos e dos nomes dos personagens sugerirem uma origem alemã ou escandinava.

A última cena do conto é descrita como um labirinto de espelhos. Cada canto da construção parece imitar o outro com exatidão, fazendo com que Lönnrot se sinta perdido. Difícil definir e decifrar uma cidade sozinho, ignorando sua população, analisando cantos e ângulos de concreto similares, que parecem se repetir, sem nenhum sentido aparente. “A casa não é tão grande, pensou. Aumentam-na a penumbra, a simetria, os espelhos, os muitos anos, meu desconhecimento, a solidão” (Borges, 1975, p.143).

O conto de Borges, além de ressaltar a proximidade do gênero policial com a vida urbana, representa a morte do detetive dedutivo, criado por Edgard Allan Poe, em 1841, ao publicar na *Graham's Magazine Filadélfia* “Assassinatos na rua Morgue”. Já nos primeiros policiais da história, a cidade é muito mais do que um simples cenário para as andanças de um investigador metucioso. A narrativa que inaugura o gênero já aparece ambientada nas ruas de uma cidade grande. É numa Paris que começa a sentir os efeitos das grandes aglomerações, dos periódicos populares de grande tiragem, dos primeiros sinais de insegurança e violência característicos de uma metrópole que Poe ambienta sua curta história de mistério, assim como os contos que a seguiram: “A carta roubada” (1845) e “O mistério de Marie Rogêt” (1842), baseados em crimes reais, noticiados pelos jornais da época.

O gênero nasce num momento em que a vida nas metrópoles sofre grandes mudanças. Os homens assistiam, pela primeira vez, ao fenômeno das multidões nas ruas. A luz artificial chegava às vias públicas, possibilitando que o movimento de pedestres não diminuísse com a noite. É a época da mítica figura do *flâneur*, tão bem retratada pela literatura de então. O personagem que, encantado com o espetáculo das vias lotadas, as centenas de passantes circulando pelos cantos, se deixa levar num vagar sem sentido e interminável.

Não por acaso, Edgard Allan Poe foi um dos primeiros a tratar do fascínio e do fenômeno das enormes aglomerações de pedestres caminhando pelas ruas. Segundo Walter Benjamin, no livro *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (1989), nenhum tema se impôs com maior autoridade aos literatos do séculos XIX do que o da multidão. O homem se deparava com o tumulto das ruas, as aglomerações, o caminhar por horas e ainda permanecer distante do campo.

Tudo parecia novo, causava espanto e inspirava os artistas. A massa despertava medo, repugnância e horror naqueles que a viam pela primeira vez. “A massa desponta como o asilo que protege o anti-social contra os seus perseguidores. Entre todos os seus aspectos ameaçadores, este foi o que se anunciou mais prematuramente, está na origem dos romances policiais” (Benjamin, 1989, p. 38). Ela aparece como um esconderijo e ressalta a enorme quantidade de rostos desconhecidos e ameaçadores que habitam a cidade grande.

Em 1840, Poe escreve o conto “O homem da multidão”. Passado em Londres, no período pós-revolução industrial, o texto apresenta um personagem convalescente, que assiste ao incessante movimento de transeuntes da janela do café de um hotel. Em cada rosto que passa, ele desvenda uma personalidade, usa traços físicos para descrever tipos de comportamento. Até que o seu olhar se fixa num velho. Sua aparência e atitude fogem aos padrões de sua ciência e não é possível definir este caráter com uma simples olhadela. O homem aparece como um grande mistério.

É preciso encontrar uma resposta para este enigma e o protagonista deixa a cômoda posição de observador para ganhar as ruas, perseguindo o velho em suas andanças. No fim, admite estar diante de um gênio do crime, que se recusa a ficar só, o próprio homem da multidão. Impossível desvendar suas intenções, pois a motivação é apenas se embrenhar no aglomerado de gente. Assim como a cidade é ilegível, composta por uma série de fragmentos que nunca formam um todo, o velho também parece indecifrável. Ele é o *flâneur*, fascinado com as aglomerações urbanas, andando sem objetivo pelas vias, denunciando os mistérios e segredos que a massa esconde.

O personagem do *flâneur*, caminhando por ruas e esquinas sem rumo, atraído pelo fervilhar dos passantes, aparece na história sempre ligado à transformação da cidade depois da Revolução Industrial. Negando a economia do dinheiro e o mundo dos negócios, que empurra o homem para a produção e o trabalho, esta figura, segundo Willie Bolle, em “A metrópole: palco do *flâneur*” (1994), condensa as questões que começavam a ser discutidas na vida moderna. Seu ócio é um resquício da aristocracia, já que só quem não precisa trabalhar, sobrevive de herança ou renda, pode se entregar à mobilidade constante e ao vivo interesse por tudo o que está à sua volta.

Na nascente vida das metrópoles não é mais possível passar os dias a vagar pelos cantos. Os homens precisam se submeter às leis da economia e trabalhar para garantir o seu sustento. A aristocracia passa a ser uma classe em extinção. Assim como o protagonista de “O homem na multidão”, o indivíduo é empurrado a participar da vida na cidade, a deixar a imobilidade e partir para a ação. O *flâneur*, encantado com a enorme quantidade de pessoas, com o despertar da vida nas cidades, resiste às mudanças.

Poe, em seu primeiro conto policial, “Assassinatos na rua Morgue”, descreve o seu detetive como um indivíduo que ainda vive os últimos dias desta aristocracia agonizante. Seu relato retrata as transformações que os grandes centros urbanos estavam sofrendo no período. De família ilustre, Dupin perdeu todo o dinheiro, mas seus credores, piedosos, deixaram que ele mantivesse uma pequena parte do patrimônio e os rendimentos são suficientes para que sobreviva sem trabalho. Ele divide o aluguel com o seu amigo, narrador da história. E os dois vivem numa mansão decadente, quase em ruínas, assim como a aristocracia da época, situada numa parte desolada do Fauburg Saint-Germain, em Paris.

Dupin virou detetive por hobby. Exercitar sua habilidade analítica é um divertimento e é apenas por isso que ele se ocupa em desvendar assassinatos e mistérios. Os casos são solucionados quase sem que ele precise sair de casa. Sentado em sua poltrona, raciocinando e acompanhando as notícias pelos jornais, Dupin desvenda crimes que nem os mais competentes policiais conseguem.

E o detetive de Poe ainda é praticante da *flânerie*. Um de seus grandes prazeres é esperar o anoitecer e vagar com o seu amigo, o narrador, pelas ruas em busca da excitação mental proporcionada pela observação dos fatos. Vivendo dos resquícios da herança, ele não trabalha e pode se entregar aos prazeres da cidade:

Com essa ajuda, ocupávamos nossas mentes em sonhar – ler, escrever ou conversar, até que o relógio nos avisasse da chegada da verdadeira escuridão. Então saíamos pelas ruas, de braços dados, continuando os assuntos do dia, ou indo bem longe até bem tarde, procurando, entre as luzes e sombras da populosa cidade, uma infinidade de excitações mentais que a observação tranqüila pode proporcionar. (Poe, 1996, p. 14)

Os dois esperam o dia anoitecer para observar o movimento dos pedestres nas ruas da cidade. A dupla ainda é adepta do vagar sem compromisso, apesar da prática estar fadada à extinção numa sociedade que obriga a sua população a

trabalhar para conseguir sobreviver. É preciso produzir para ganhar dinheiro e se manter no mundo moderno. Não há mais como viver do ócio. A violência e a insegurança presentes nas grandes cidades também impossibilitam que um indivíduo ande a esmo por ruas, dobrando esquinas sem pensar. No texto é possível observar justamente este período de transição, em que a aristocracia decadente tenta manter antigos hábitos. E Dupin está justamente nesta fronteira, vivendo de herança, exercendo uma atividade como um simples hobby e se entregando ao ócio em suas noites de caminhada e conversas despreocupadas. O *flâneur*, como o primeiro conto policial de Poe deixa transparecer, pode se transformar, mesmo sem querer, num detetive, observando os demais habitantes da cidade, mas incógnito na multidão.

E, em suas andanças, o detetive procura analisar o outro, desvendando sua personalidade pela fisionomia. Para Dupin os indivíduos parecem ter janelas em seus peitos. É possível descobrir tudo o que passa dentro das pessoas, apenas com a observação de seus atos e fisionomias. O protagonista do conto “O homem da multidão” faz o mesmo, define personalidades mesmo olhando da distância de sua janela. O método é característico da época. Acreditava-se que traços de caráter podiam ser desvendados pela análise do físico de homens e mulheres. Na década de 40 do século XIX eram comuns as fisiologias, que procuravam mapear os diferentes tipos de indivíduos existentes numa cidade (quando eles se esgotaram, elas passaram a definir as próprias cidades espalhadas pelo mundo), como constata Walter Benjamin (1989). As fisiologias procuravam dar conta de todos os tipos humanos, a ponto de, com uma rápida observação, já ser possível definir um habitante e sua ocupação.

Havia uma explicação lógica para tudo, dos processos químicos do corpo aos mecanismos da mente. Não havia enigma que não pudesse ser descoberto. É por isso que Poe já começa a história com a seguinte citação de sir Thomas Browne: “Que canção as sereias cantavam, ou que nome Aquiles assumiu, quando se escondeu entre as mulheres, embora questões intrigantes, não estão além de toda conjectura (Poe, 1996, pg 7).” Tudo podia ser explicado.

A narrativa de enigma é baseada nas crenças do Positivismo. Desta forma, tanto a imprevisibilidade do homem, quanto a das cidades, não são levadas em conta. Há uma explicação racional para qualquer coisa. É por isso que, neste tipo de policial, muitas vezes se elaborava o fim primeiro, para que toda a história

pudesse chegar a este de forma lógica. Existe uma essência e uma verdade a ser desvendada. E a solução sempre aparece, inequívoca.

Dupin não foge à regra e, com seus métodos de raciocínio, é sempre invencível. Em *Assassinatos na rua Morgue*, desvenda o mistério da morte de duas mulheres, mãe e filha, assassinadas de forma brutal. O corpo da mãe estava completamente mutilado e mal guardava aparência humana, enquanto que o da filha estava preso, de cabeça para baixo, na chaminé da lareira da casa. Aparentemente, era impossível entrar na residência, já que todos os cômodos estavam trancados por dentro. Mas, mesmo assim, algo devastador acabou com a paz do lar e matou as duas mulheres de forma absolutamente violenta. Os que escutaram os gritos e as frases ditas na hora do crime não conseguiram identificar as palavras. Para todas as testemunhas, cada um de uma nacionalidade diferente, o assassino só podia ser estrangeiro para soltar aqueles estranhos ruídos.

As pistas parecem, à primeira vista, desconexas e o crime insolúvel. Mas não existe mistério impossível de ser desvendado na narrativa de enigma. Segundo a estudiosa Sandra Reimão, no livro *O que é romance policial* (1987), esta característica invencível do detetive se baseia numa idéia que vigorava no século XIX, do homem como uma máquina, que raciocina segundo alguns princípios universais, como semelhança, contigüidade e contraste. Quem dominasse estas leis poderia então deduzir os pensamentos e sentimentos alheios.

Desta forma, Dupin chega à verdade e, para isso, utiliza apenas o seu raciocínio dedutivo e as notícias que lê nos jornais. Ele vai uma única vez ao local dos assassinatos. Depois de realizar a sua investigação particular, entrega a solução pronta para a polícia, que estava completamente perdida num emaranhado de acontecimentos aparentemente sem sentido.

Sua forma de investigação retrata outra transformação vivida pelos habitantes das metrópoles no século XIX. No período em que Poe cria sua trama, grandes jornais surgem e passam a circular nas cidades. Em suas folhas, notícias diárias sobre os acontecimentos e os crimes que começavam a ocorrer dentro dos centros urbanos, cada vez maiores e mais populosos. A vida na cidade deixava de ser tranqüila. Com o crescimento das metrópoles, chegava a violência, e a imprensa tirava proveito das histórias sangrentas para atrair leitores.

Segundo Georg Simmel (1987), com o fenômeno da multidão nas ruas das metrópoles, o outro deixa de ser o vizinho próximo e conhecido para virar um

mistério. Não havia mais os rostos e as aparências familiares, tão comuns à vida nas cidades pequenas, onde todos se conhecem e sabem do passado e da história de cada um. Os homens passam a se fechar em suas casas, adotando uma postura de indiferença perante o outro. Morar próximo não significa mais um constante contato físico ou visual.

Conforme as cidades crescem há um cultivo ao individualismo, até como medida de proteção, já que seria impossível estar aberto a tantos estímulos, a tantas pessoas, a tantas aparências novas. No conto de Poe, os depoimentos dos vizinhos das duas mulheres mostram como elas eram pouco conhecidas na comunidade. Ninguém sabe muitos detalhes de suas vidas. Vivem de forma discreta, quase reclusa, como revela o narrador:

Muitas outras pessoas, vizinhos, deram o mesmo depoimento. Ninguém declarou que freqüentava a casa. Não se sabia se havia qualquer parente vivo de Madame L. e sua filha. As trancas das janelas da frente eram raramente abertas. As dos fundos estavam sempre fechadas, com exceção das do grande quarto no fundo, no quarto andar. (Poe, 1996, p. 23)

O próprio Dupin e o narrador vivem dentro de casa, sem amigos para fazer visitas ou compromissos que os levem à rua. Só à noite eles saem e participam da vida na cidade. A rotina dos personagens retrata este momento, em que o outro aparece como um enigma.

A insegurança, o crescimento da metrópole, o aumento da violência trazem ainda mais mudanças. Por causa do crescimento cada vez maior das cidades, após a Revolução Industrial surgem mecanismos para vigiar e punir os cidadãos. A população das cidades começa a ser catalogada. Imóveis passaram a ser numerados, as partidas e chegadas dos trens controladas, as cartas contadas e seladas e as pessoas cadastradas por suas assinaturas. A invenção da fotografia ainda chega para registrar, de forma inequívoca, os vestígios do ser humano.

Walter Benjamin, em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (1989), registra a fala de um policial parisiense em 1798. Para a autoridade, era impossível manter os bons costumes numa população amontoadada, onde todos são desconhecidos e, por isso mesmo, não há razão para enrubescer diante dos olhos de ninguém. No meio de uma multidão de passantes, um homem poderia encontrar o esconderijo perfeito. O autor cita ainda o exemplo do poeta Charles Baudelaire, que possuía vários endereços diferentes e fugia dos credores

flanando por esquinas, ruas e casas. Só entre os anos de 1842 e 1858 foram achados quatorze registros de endereços em seu nome. Benjamin afirma: “O conteúdo social primitivo do romance policial é a supressão dos vestígios do indivíduo na multidão da cidade grande.” (Benjamin, 1989, p. 41)

Era esta idéia da multidão como esconderijo, dos mistérios guardados atrás de cada porta, que impulsionou as primeiras histórias de suspense. O crime mais hediondo podia acontecer na casa contígua, sem que ninguém suspeitasse. E o assassino poderia sumir facilmente, sem ser notado, pelas ruas da cidade. “O romance policial se forma no momento em que estava garantida essa conquista – a mais decisiva de todas – sobre o incógnito do ser humano.” (Benjamin, 1989, p. 45)

Segundo Carl Schorske, em “A idéia de cidade no pensamento europeu de Voltaire a Spengler” (1987), os centros urbanos, que eram vistos pelos iluministas como locais da virtude, onde o homem podia se desenvolver e conquistar a sua autonomia, aparecem sob o estigma dos vícios sociais depois da Revolução Industrial. As metrópoles passam a ser classificadas como ambientes doentes. O romance policial vai tratar justamente daquilo que foge ao controle, daquilo que fugiu à racionalidade e ao planejamento. E, no gênero, o detetive aparece como um remédio, capaz de acabar com os males desta cidade do vício. No policial existe este contraponto: o submundo retratado, a cidade doente, e o policial, a ordem que chega para, teoricamente, acabar com o caos e restabelecer o equilíbrio. O criminoso é um inimigo social, aquele que vai contra as leis que ordenam racionalmente a cidade.

Segundo Ernest Mandell, em *Delícias do crime* (1988), em 1882 a população parisiense, por exemplo, se sentia tão apreensiva que os cafés eram proibidos de permanecer abertos depois de meia-noite. A quantidade de crimes cometidos aumentava gradativamente no século XIX. O número de condenados subiu de 237 para cada cem mil habitantes, em 1835; para 375, em 1847, e 444, em 1868. O sentimento de insegurança só crescia e, se antes a sociedade podia dar conta de seus próprios criminosos, à medida que as cidades cresciam, era preciso mais técnicas e uma polícia organizada para isso. E é só a partir do século XIX que a corporação começa a existir. Mas, no início, a polícia é formada por ex-infratores, o que faz com que, de certa forma, já exista, desde o princípio, um sentimento de desconfiança da população em relação aos seus profissionais.

Em *Assassinatos na rua Morgue*, Dupin não desconfia do caráter dos policiais. Ele, inclusive, é amigo do chefe de polícia e é a ele que entrega a solução do crime. Os integrantes da corporação, para ele, simplesmente não têm o raciocínio dedutivo tão trabalhado quanto o do detetive, parecem incompetentes, e, em vez de chegarem à solução, acabam deixando passar pistas importantes e se prendendo em fatos irrelevantes. A solução lhes parece impossível, por mais que os indícios sejam claros.

Já para Dupin toda a investigação é como um jogo. O detetive sente uma grande satisfação em ver que venceu, mesmo não passando de um amador. No seu encontro com o chefe de polícia, afirma:

Estou satisfeito por tê-lo vencido em seu próprio campo. De qualquer maneira, não nos deve surpreender o fato de que ele não conseguiu solucionar este mistério. Isso se deve a seu modo de pensar: na verdade, nosso amigo chefe de polícia é astuto demais para ser profundo. Em sua ciência não há *stamen*. Ele é toda cabeça e nenhum corpo, como as pinturas da deusa Laverna – ou, na melhor das hipóteses, toda cabeça e ombros, como um bacalhau. Mas ele é uma boa pessoa, acima de tudo. Gosto dele, especialmente pelo jargão que usa e a que se deve a sua reputação de homem sagaz. Refiro-me à maneira que ele tem ‘de nier ce qui est, et d’expliquer ce qui n’est pas’ (de negar o que é e explicar o que não é). (Poe, 1996, p. 62)

Dupin vence por causa de seu método elaborado, que busca a solução do problema, chegar ao fim, usando a razão pura. A solução, apesar de improvável, é contada com clareza e segurança. Na história o detetive descobre que um orangotango raro se soltou pelas ruas da cidade e assassinou as duas mulheres. Para chegar à conclusão, junta notícias que leu no jornal (como a matéria sobre a fuga do macaco e o relato com o depoimento das testemunhas), com a atrocidade do crime, os pêlos encontrados no local e as marcas roxas deixadas no pescoço de uma das vítimas (fatos averiguados numa única visita à casa). Não há uma preocupação com a realidade na narrativa de enigma. O improvável de um orangotango se transformar num assassino não tem a menor importância. Tudo está explicado em detalhes de forma lógica. O que importa é que a verdade foi revelada e a ordem restabelecida.

No policial dedutivo o leitor sempre descobre o criminoso, a verdade é encontrada e a história conta o processo investigativo para provar como, de forma racional, as peças vão sendo articuladas, chegando a um fim inequívoco. A dúvida

acabaria com a fórmula. Não importa se os fatos narrados podem encontrar paralelo na realidade, apenas que a explicação seja sustentada pela razão.

Desta forma, Dupin consegue localizar o dono do orangotango, um marinheiro, publicando um anúncio no jornal. E, depois de confirmar a história com o proprietário do animal, convence-o a procurar a polícia. Isto porque a verdade, nas narrativas do gênero, parece baseada em conceitos de certo e errado muito definidos. A justiça precisa ser feita. O bem tem que vencer.

Você não tem nada a esconder. Você não tem motivos para isso. Por outro lado, você deve, por princípio de honra, confessar tudo o que sabe. Um homem inocente está agora preso, acusado de um crime que você sabe quem cometeu. O marinheiro recobrou sua presença de espírito, assim que Dupin pronunciou estas palavras; mas sua antiga audácia desaparecera.
- Que Deus então me ajude! (Poe, 1996, p. 57)

Segundo Sandra Reimão (1987), Edgar Allan Poe, com seu conto investigativo, inventou o exemplo mais expressivo da narrativa de enigma e criou uma base para os desdobramentos do gênero. Em seus textos, conhecidos também como o policial clássico ou dedutivo, seguindo uma linha lógica de raciocínio, um detetive amador, que exerce a atividade por puro prazer, desvenda um mistério. Não importa a sua personalidade ou os seus sentimentos. O leitor pouco sabe sobre eles. O texto de enigma trata do desenrolar de uma investigação. As pistas são recolhidas e a lógica resolve o mistério quase que de forma matemática, dando uma explicação racional para cada um dos acontecimentos. Não há espaço para o acaso.

É por isso que Lonrott não poderia sobreviver no fim do conto “A morte e a bússola”, de Jorge Luís Borges. Em suas páginas a realidade da metrópole aparece retratada, com todos os seus imprevistos e habitantes, agindo sem roteiro pré-definido. Até o assassino se aproveita de uma coincidência para armar uma armadilha contra o detetive (já que o assassinato do rabino ocorrera por acaso, mas, como o detetive desenterrava histórias e procurava explicações, o assassino plantou pistas que alimentassem a tese do profissional). E o personagem principal deixa o lugar confortável do investigador de enigma e sai para as ruas. Ele usa os métodos de um detetive dedutivo numa realidade que não é mais a desse tipo de investigação.

Lonnrott investiga por causa de sua profissão; precisa trabalhar, não vive de herança. Não pode ficar em casa, raciocinando em cima de notícias de jornal. Precisa percorrer becos e avenidas e ir à caça de pistas. A segurança dos raciocínios lógicos, das verdades inequívocas e dos fins inquestionáveis, cede lugar à insegurança, aos imprevistos da vida de uma metrópole. A cidade onde ele vive está em constante transformação.

É como na cena final do conto. Ele chega a uma casa matematicamente projetada. A residência está completamente abandonada, fora de uso. Cada canto reflete exatamente o oposto, como se ele estivesse num labirinto de espelhos. Como se este se referisse ao labirinto de deduções no qual o detetive se perde. Métodos lógicos que não cabem mais no tempo da história, que estão fora de uso, assim como a casa visitada, e precisam ser abandonados.

Da mesma forma, o detetive dedutivo não conseguiria sobreviver na metrópole de hoje. Ele vence no jogo do raciocínio, mas não na realidade das ruas. É só sentado em sua poltrona, brincando de exercitar suas faculdades mentais, que desvenda mistérios cartesianos. O investigador que vai para as vias, que é empurrado para a ação, precisa se deparar com os acasos da cidade e os imprevistos do dia-a-dia a todo momento.

Rubem Fonseca trata desta mesma mudança que o policial apresenta, ao acompanhar as transformações do mundo, quando escreve o conto “Romance negro” (1992). As histórias policiais, que sempre tiveram os centros urbanos como pano de fundo, acompanharam e retrataram as mudanças na vida das metrópoles. Num mundo onde não existiam mais certezas, o detetive não podia mais sair em busca de verdades inequívocas; precisava se deparar com as dúvidas do homem urbano. Um detetive dedutivo, que vivia num mundo regido por uma série de certezas e explicações lógicas, precisava morrer para dar lugar a outro, morador de um centro onde as dúvidas e a insegurança são constantes, onde o indivíduo deixou de ter uma essência una e passou a apresentar inúmeras facetas.

No conto de Fonseca, um escritor de romances policiais famoso, Peter Winner, revela, durante um encontro do gênero, que matou o verdadeiro Winner e assumiu a sua identidade. É por isso que sua obra, já decadente e ultrapassada, sofre uma mudança brusca, a partir de determinado momento de sua carreira, e aparece revigorada para os leitores. Ele mata o escritor do texto de enigma e faz nascer o de romances negros ou *noir*, simplesmente porque era preciso

acompanhar as mudanças do mundo. A partir deste momento, como nas tramas do *noir*, a história é recheada de imprevistos, uma morte puxa outras e o final aparece imprevisível e sem punições para o criminoso.

Peter Winner é o próprio enigma em pessoa. Suas características batem com as do romance dedutivo criado por Poe. Sua personalidade, assim como nos romances clássicos, é apenas esboçada. Ninguém conhecia o seu rosto ou sabia quem ele era. A única coisa que aparecia era o seu trabalho, as tramas de suspense que escrevia. No romance de enigma o leitor acompanha uma investigação, sem se deter nas características do detetive ou dos personagens. Segundo a própria editora, Clotilde, Winner só escrevia seguindo fórmulas, assim como os textos do gênero dedutivo, que seguem sempre os mesmos procedimentos.

Naquele encontro no trem, diz Clotilde, você me deu seu livro e eu o li durante a viagem. Fiquei maravilhada. Era um novo Winner, pensei, sim, um novo Winner, os críticos tinham razão, você havia conseguido a façanha de escrever um romance diferente dos outros. Aos quarenta anos, depois de um romance fracassado, deixava para trás as fórmulas que manipulava com grande mestria e criava uma coisa inteiramente nova. Eu devia ter desconfiado de que o homem não era o mesmo. (Fonseca, 1992, p. 172)

Clotilde deixa claro que a carreira de Winner estava nas últimas, seus livros não vendiam mais e ele precisava se reciclar. Isso acontece quando John Landers assassina o escritor e assume a sua identidade. Depois do incidente, o leitor passa a conhecer os pensamentos do novo autor, o seu passado, sua origem, suas dúvidas, sua história e mergulha num clima de luxúria, sexo, dinheiro, fama e bebidas. Ele se casa com a editora, mas o que sente por ela é apenas desejo por sua aparência física.

Segundo Ernest Mandell, em *Delícias do crime* (1988), o *noir* se desenvolve num contexto onde a corrupção, a violência e as mortes se encontram. O mal aparece generalizado e nem mesmo o detetive ou a vítima escapam. Todos têm um lado negro. A violência está presente em toda a sociedade. O gênero surge nos Estados Unidos, em 1925, no período entre as duas guerras mundiais, inaugurado pelo escritor Dashiell Hammett. Sua trama se concentra mais no crime do que na investigação.

A narrativa nasce à beira da Segunda Grande Guerra e às vésperas da quebra da bolsa de valores de Nova York, em 1929, que desestruturou a economia

mundial. O clima cultural segue a insegurança e o pessimismo dos acontecimentos. Segundo Sandra Reimão (1987), há uma oposição generalizada ao otimismo racionalista do positivismo. É a época das incertezas, do desenvolvimento da filosofia de Nietzsche, do nascimento da psicanálise e do surgimento das primeiras sementes do existencialismo.

Neste ambiente, surgem as narrativas negras, sem muitas regras. Um detetive profissional passeia por uma cidade onde a angústia e a violência aparecem em toda parte. Ninguém está imune, nem mesmo o protagonista. Os mistérios acabam muitas vezes sem solução e há policiais mais corruptos e violentos do que os próprios assassinos.

Ricardo Piglia acrescenta, em *O laboratório do escritor* (1994), que há vários documentos sobre a situação social dos Estados Unidos nos anos 20 que permitem ver surgir o detetive particular, presente nas histórias negras. Segundo o autor, eles aparecem primeiramente nas grandes cidades industriais, como uma polícia contratada por empresários para controlar possíveis grevistas. Para ele, o tipo de narrativa trata de uma realidade capitalista e regida pelo dinheiro. Seus detetives deixam de ser aristocratas decadentes que investigam por prazer, vivendo de restos de heranças. E viram profissionais, pagos para fazer um trabalho, que saem à rua a cata de pistas e suspeitos.

Assim, o modelo de detetive muda, seguindo as transformações do mundo. Ele deixa de ser o gênio infalível e passa a mostrar fraquezas e dúvidas. Além de buscar solucionar os casos pela experiência, é um profissional pago para investigar e sofre efeitos da vida na metrópole. O gênio absoluto, que se baseia em métodos analíticos para desvendar o mundo, dá lugar ao detetive mais humano e cheio de incertezas. O personagem espelha uma crise da razão. Ele se lança à ação, à experiência, embora perceba a falta de alicerces, de caminhos que apontem para soluções definitivas. Segundo Valéria Medeiros, em *Estudos em vermelho: caminhos do enigma* (2002), num mundo que assiste à crise das certezas, não cabem mais métodos inquestionáveis e mistérios desvendados de forma inequívoca.

Mas, apesar de todas as transformações e diferenças, *noir* e romance de enigma têm a mesma origem e o mesmo pano de fundo: a cidade. É por isso que Winner e Landers, personagens do conto “Romance negro”, de Rubem Fonseca, aparecem no fim como irmãos gêmeos. Além de fazer uma referência à própria

história de Edgard Allan Poe, que tinha um irmão gêmeo, criado por outra família, a ligação dos personagens se refere também à história do gênero. No conto, apesar das diferenças na personalidade, Winner e Landers têm a mesma origem. Da mesma forma, o romance de enigma e o negro. Como o noir se desenvolveu a partir das tramas dedutivas, os dois estilos têm um pai em comum: Poe.

2.2

A cidade das incertezas e a narrativa policial no Brasil

Edgard Allan Poe fez do seu detetive, Auguste Dupin, um homem culto, que gosta de exercitar o seu raciocínio jogando xadrez, de demonstrar suas qualidades analíticas para o amigo em passeios noturnos. Mas, para desvendar seus casos, ele recorre aos jornais, à entrevistas e depoimentos. A verdade que Dupin procura, não está escondida em nenhum lugar inacessível. Ela está na superfície, pronta para ser descoberta, mas, para olhos não treinados, passa despercebida. As pistas estavam ao alcance de todos, mas ninguém viu. Desta forma, o autor vai construindo sua verdade através de um discurso lógico. Para desvendar o mistério de “Assassinatos na Rua Morgue”, por exemplo, só precisou visitar o local do crime, observando o ambiente e colhendo objetos, e acompanhar o noticiário que era publicado diariamente nos jornais. Sua solução não aparece como um passe de mágica, tudo estava lá, Dupin só montou o quebra-cabeça.

Mas a verdade final dos textos de enigma, como os contos protagonizados pelo detetive Dupin, não está mais presentes na maioria das narrativas policiais contemporâneas. Andando pela Copacabana dos dias de hoje, o delegado Espinosa, criado pelo escritor Luiz Alfredo Garcia-Roza, investiga uma série de assassinatos. Ao longo dos seis livros que protagoniza, ele passa mais tempo tentando proteger suas testemunhas e entrevistando possíveis suspeitos e informantes do que tirando conclusões. Ao final das histórias, invariavelmente, premia o leitor com uma série de suposições. Na última página de *Uma janela em Copacabana*, por exemplo, seu quarto romance, depois de contar sua versão para a namorada, ele afirma: “- É exatamente o que tenho: certeza íntima. Por isso estou conversando com você. Toda certeza, como você disse, é íntima.” (Garcia-Roza, 2001, p. 208). O leitor que esperava um desfecho conclusivo, precisa se contentar com suposições.

Vera Lúcia Follain de Figueiredo, em *Os crimes do texto* (2003), lembra que, no final do século 20, houve uma retomada dos gêneros literários em toda parte. Mas eles chegam nas prateleiras das livrarias repaginados. Isto porque o movimento ocorre num momento em que a sociedade perde as crenças que lhe serviam de alicerce. Num mundo onde o homem perdeu a sua essência imutável e todas as certezas caíram por terra, a verdade de Dupin só poderia dar lugar às dúvidas de Espinosa. Para a autora, optar hoje por gêneros como o romance policial, que trabalha com a busca de uma verdade absoluta, seria, de certa forma, minar e discutir o que funcionava como base para os homens de séculos passados. Alguns autores passam a adotar, então, um modelo palatável e conhecido do público para atrair um número maior de leitores e refletir e discutir um tempo sem esperanças, como sublinha Vera Follain de Figueiredo:

As pertinências genéricas, então, já não serão rejeitadas de maneira radical, mas serão minadas por dentro, num movimento que remete para a erosão gradativa do edifício das certezas modernas, para a minorização das categorias através das quais essas certezas se expressavam. Não é à toa que se retomam hoje subgêneros que afirmavam a verdade (o romance policial), o indivíduo (a autobiografia) e a história (o romance histórico) – instâncias fundamentais para a construção das narrativas modernas de emancipação, que o século 20 se encarregou de descentrar, de redimensionar (Figueiredo, 2003, p.86).

Desta forma, a escolha de determinado gênero literário diz muito sobre o tempo e o mundo em que vive o escritor que o adotou. Para Vera, muitas vezes, eles são retomados para que sejam apontadas como eram ilusórias as certezas sobre as quais se sustentavam: “(...) a de um mundo ordenado e transparente, de uma unidade coerente do eu e a do sentido teleológico da trajetória do homem” (Figueiredo, 2003, p. 86). O estudioso Nelson Brissac, por exemplo, defende, em *Cenários em ruínas* (1987), que o detetive pós-moderno marca a busca do homem nos dias de hoje. No livro, ele explica que a cidade descrita nas páginas do gênero influencia as características do personagem. O protagonista sofre os efeitos da vida numa metrópole. O detetive é descrito normalmente como um ser solitário, caminhando pelo emaranhado de ruas, sempre em busca de uma explicação para os fatos, de uma verdade que nunca encontra. É como se, em suas investigações, ele procurasse respostas para a sua própria existência. Ressalta Brissac:

O detetive vive num mundo onde a frustração tomou conta das pessoas, onde o cinismo e a frieza se tornaram táticas de sobrevivência. Povoado por gente desiludida e endurecida, bandidos, tiras e prostitutas, obrigados a viver de expedientes e pequenos crimes, do que puderem arrancar dos outros. Gente que teve que aprender a levar a sua própria vida, a não ligar para nada, a se distanciar de tudo. Nestes tempos difíceis, onde cada um tem que se virar por si mesmo, acaba-se tendo de passar, contra a vontade, por detetive. Qualquer pista que se siga conduz a um crime (Brissac, 1987, p. 14).

Nada estaria tão em oposição ao mundo pós-moderno do que o romance de enigma, onde um detetive com métodos racionais desvenda a verdade e restabelece a ordem. Numa sociedade onde tudo passou a ser relativo, o que poderia ser classificado como verdade? Numa época onde as certezas não existem mais, com que autoridade o detetive pode desenvolver os seus métodos? O romance *noir* já começou a desconstruir e questionar o modelo clássico. Para Vera Lúcia Follain de Figueiredo, a troca do pensamento pela ação trouxe uma mudança radical ao gênero policial, mas alguns escritores contemporâneos acrescentaram mais um elemento transformador: a imaginação, que apresenta apenas versões e suposições para fatos e acontecimentos.

A retomada dos gêneros é, ainda, característica da pós-modernidade. Depois de uma época de rupturas sucessivas, típicas do modernismo, o homem se depara com um esgotamento dos procedimentos de corte com a tradição. No conto “A biblioteca de Babel” (1941), o escritor argentino Jorge Luís Borges apresenta no seu labirinto de prateleiras uma problemática da pós-modernidade. Na sua biblioteca estão todos os livros, dispostos em salas com o formato de hexágonos. Os compartimentos se repetem ao longo do prédio. Não há um único livro idêntico a outro no ambiente, mas, apesar disso, todos possuem elementos iguais. O narrador registra:

Ouso insinuar esta solução do antigo problema: a Biblioteca é ilimitada e periódica. Se um eterno viajor a atravessasse em qualquer direção, comprovaria ao fim dos séculos que os mesmos volumes se repetem na mesma desordem (que, reiterada, seria uma ordem: a Ordem). Minha solidão alegre-se com essa elegante esperança (Borges, 1975, p. 89).

O viajante que percorresse os corredores da biblioteca ao longo dos séculos notaria que os livros se repetem, mesmo que não haja um único exemplar idêntico a outro. Eles se sucedem em releituras. Tudo já foi escrito, cabe, então,

reler o que foi feito. E, em vez de angústia, a constatação é reconfortante. Em vez de projetar seus feitos para o futuro, o que importa é o aqui e o agora. Em vez de criar novas formas de negação do passado, há uma retomada dos clássicos e dos gêneros, apresentando novas versões e contribuições, a partir de releituras. O policial passa, então, a ser adotado por muitos escritores, que se utilizam de um modelo já aceito pelo público para discutir uma série de questões da atualidade.

Para a pesquisadora Sandra Reimão, por exemplo, o mundo do crime é uma metáfora da própria cidade. Em *Romance policial* (1987), ela defende que, através dele, podemos ler as transformações e as características da vida nos centros urbanos. O teórico Ernest Mandell, autor de *Delícias do crimes* (1988), acredita que, mais do que sinônimo de diversão o gênero é uma forma de fazer uma crítica social. O detetive sofre os efeitos da vida numa metrópole, com a velocidade dos acontecimentos, o dinheiro regendo as atividades, a violência e um aglomerado de pessoas dividindo o mesmo espaço. Resgatando o gênero, autores podem, portanto, proporcionar dois tipos diferentes de leitura: uma superficial, que acompanha a trama como um mero entretenimento, e outra mais complexa, analisando os elementos da história, refletindo sobre o tempo em que vive.

No Brasil, o gênero ganha força nos últimos anos. Apesar do sucesso mundial, a narrativa policial não emplacava na produção brasileira. Mas, a partir da década de 90, o país assistiu ao lançamento de uma série de coleções policiais, ao surgimento de novos autores e ao nascimento de detetives marcantes, capazes de conquistar centenas de fãs. É o caso do escritor Luiz Alfredo Garcia-Roza, que publicou seu primeiro livro em 1996 e, de lá para cá, já fez o seu delegado Espinosa circular por seis tramas de suspense. Num artigo publicado em 2005, na edição número seis da revista *EntreLivros* (que dedica a sua matéria de capa ao gênero), a jornalista Denise Góes afirma que o autor é o mais bem-sucedido escritor de ficção policial brasileira da atualidade. São mais de 100 mil exemplares vendidos e livros traduzido para sete idiomas, como o inglês, o francês, o russo e o grego. Nos últimos anos, as livrarias passaram a dedicar estantes e espaços nobres para as edições policiais e, no início de 2006, surgiu, pela primeira vez, uma inteiramente dedicada aos livros de mistério: a Livraria do Crime, por enquanto, com endereço virtual (www.livrariadocrime.com.br).

As especulações para o crescimento tardio do gênero no Brasil são muitas. Para a escritora Denise Reis, a explicação pode ser encontrada dentro das próprias

editoras. Numa entrevista para o site da Livraria do Crime ela arrisca dizer que foi o mercado brasileiro que estimulou o aumento da produção nacional.

O número de leitores desses gêneros tem crescido em todo o mundo. Como a produção brasileira é pequena, a saída era recorrer à literatura estrangeira. Os editores, para atender a essa demanda, acabavam comprando os direitos de obras estrangeiras para traduzir, pagando caro por isso. Talvez tenham avaliado que compensaria mais incentivar a criação de um mercado nacional. Simplificando a coisa, acho que é como na abolição da escravatura: o mercado conseguindo o que a ideologia não conseguiu. (www.livrariadocrime.com.br - acesso em maio de 2006).

As principais editoras do país investiram nos últimos anos no lançamento de coleções dedicadas ao gênero. A medida já é uma estratégia para atrair um número maior de leitores. A idéia é que, quem gosta de um exemplar, pode levar a coleção inteira. A Companhia das Letras, por exemplo, lançou em 1995 a *Série Policial*, que conta com títulos nacionais e estrangeiros, todos agrupados em capas padronizadas, marcadas por fotos em preto-e-branco e clima de mistério nas imagens, dela fazem parte os livros assinados por Luiz Alfredo Garcia-Roza e pelo músico e escritor Tony Bellotto. Já para compor *Literatura ou Morte* (2000) a editora convidou autores nacionais consagrados para assinar livros de suspense, como Luis Fernando Veríssimo, Leandro Konder, Ruy Castro e Rubem Fonseca. O mote para a escrita do policial é sempre um grande nome da literatura universal, como Rimbaud, marquês de Sade, Molière, Borges. Um exemplo perfeito de como o gênero vem borrando as fronteiras entre a alta cultura e a de massa.

A Record lançou a *Coleção Negra* (2000) e grandes coletâneas com histórias do gênero, como *Crime feito em casa* (2005), organizada por Flávio Moreira da Costa e reunindo os primeiros contos policiais brasileiros. A Nova Fronteira batizou a sua de *Primeira Página* (2001). Nela, os narradores das histórias são jornalistas, os crimes são baseados em fatos reais e, verdadeiramente, estamparam as páginas dos jornais. A série foi organizada pelo escritor José Louzeiro, que tem dezenas de livros publicados e foi repórter de polícia por vinte anos. Ele promovia periódicas reuniões de pauta, assim como é feito nos jornais, com os autores dos livros, para definir as temáticas. A coleção trabalha com uma idéia já desenvolvida por Walter Benjamin (1989). Para o autor, duas matrizes derivam do *flâneur*: o repórter e o detetive. Os dois investigam andando pela

cidade, mas não podem mais viver do ócio. Eles têm uma profissão que passa a justificar a atividade.

Em 2003, a Rocco criou *Elas são de Morte*. A série apostava num diferencial: apenas escritoras assinando os livros de mistério. E as protagonistas das histórias também são do sexo feminino. Para comemorar a sua série, a editora Rocco lançou ainda, no mesmo ano, um catálogo, distribuído para livreiros, com a história do gênero no país e no mundo. Nele, o editor Pedro Karp Vasquez (2004) afirma que, quando o policial começou a florescer no Brasil, no fim do século XX, grandes escritores nacionais criaram tramas de suspense e conseguiram, assim, trazer prestígio a um gênero que fazia os rostos de autores e leitores brasileiros se contorcem de desprezo. Um estilo classificado desde sempre como baixa literatura.

Mais para o final do século XX, alguns escritores consagrados tentaram alçar o romance policial tupiniquim a um nível mais elevado, lhe conferindo suas letres de noblesse. Quem deflagrou esse movimento foi Rubem Fonseca, que, amparado em sua experiência pregressa como delegado de polícia, já havia trazido para a literatura a linguagem crua e a violência das ruas (Vasquez, 2004, p. 65).

Vasquez justifica a sua tese analisando a história do policial no Brasil. O primeiro romance policial nacional que se tem notícia é *O Mistério*, publicado em formato de folhetim, em 1920, no jornal *A Folha*, do Rio de Janeiro. A trama, escrita por quatro autores (Coelho Neto, Afrânio Peixoto, Medeiros e Albuquerque e Viriato Corrêa), que se revezavam ao longo dos capítulos, conta a vingança do jovem Pedro Albergaria. O banqueiro Sanches Lobo acabou com a honra de sua família e levou o pai do rapaz à ruína. Desde então, Pedro passa os dias arquitetando um plano para assassinar o banqueiro e retomar parte de suas riquezas. A história se passa num grande centro urbano, o crime é noticiado com todos os seus detalhes pelo jornal da cidade, e a trama é cheia de viradas melodramáticas. Pedro descobre, por exemplo, ao fim do folhetim, que o banqueiro era o seu verdadeiro pai e a moça, pela qual estava apaixonado, sua irmã. Mas o que mais chama atenção é a ironia com que o gênero policial é tratado.

Os autores deixam claro que as histórias de enigma não merecem seriedade, são pura literatura de entretenimento, e brincam com os elementos do romance policial a todo momento. Os próprios personagens reforçam, em suas

falas, o desprezo ao gênero. Logo no primeiro capítulo o narrador descreve a personalidade do assassino como um homem que lê romances policiais, com o intuito de se preparar para o crime que pretende realizar. E faz questão de frisar que os livros não passam de baixa literatura.

Ele tinha ruminado durante anos aquela vingança. Calculara tudo, previra tudo. 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 (org. Costa, 2005, p. 69).

As características do policial clássico são levadas ao extremo (justamente com o intuito de ironizar estes elementos), até criarem situações cômicas. O detetive de *O mistério* faz uma paródia aos investigadores dedutivos, verdadeiras máquinas de raciocinar. O personagem procura seguir linhas de raciocínio lógicas, aplicando métodos científicos em suas buscas, mas acaba sempre fracassando e se metendo em acontecimentos constrangedores. Num dos trechos, por exemplo, tenta usar métodos dedutivos similares aos de Sherlock Holmes. Ele faz com que cães sintam o cheiro do criminoso em alguns objetos encontrados e saiam atrás do suspeito. Mas acaba esquecendo peças da roupa do assassino dentro dos bolsos e vira o alvo dos cachorros.

O romance é tratado como uma grande brincadeira pelos seus autores, tanto que um inclui o nome do outro em partes da trama. Dois dos escritores aparecem citados, por exemplo, como personagens do julgamento de Pedro Albergaria. E a história é claramente escrita sem nenhum planejamento prévio. No final, um dos autores brinca com a grande quantidade de personagens com o nome Rosa, que acabariam por transformar o crime num incidente de mercado de flores. No policial de enigma a trama é tão racional e explicada pela lógica que uma coincidência como esta nunca existiria em vão. No livro, porém, ela aparece como uma mera casualidade e vira motivo de chacota. Sandra Reimão, em *Literatura policial brasileira* (2005), ressalta que o texto aproveita cada detalhe para ironizar e criticar o romance dedutivo, como um modelo que não deveria ser levado a sério:

O misterio ironiza a literatura policial enigma clássica. E auto-ironiza-se perfilando-se a ela ou utilizando exacerbadamente seus recursos. Seu desfecho é uma grande ironia: temos uma crítica ao sistema judiciário, que é elaborada pondo em cena um júri impressionável, a decidir sobre a culpa de um assassinato

sem vítima, de certa forma metaforizando o próprio papel do leitor nesse tipo de narrativa (Reimão, 2005, p. 19).

Nesse estudo, Sandra Reimão conta a história do gênero no país. Para ela, se os textos nacionais têm algum traço característico, este é o cômico. Isto porque os primeiros romances dedutivos publicados por escritores brasileiros seguem, em sua maioria, a linha de *O mistério*, fazem uma paródia e tratam com ironia o próprio gênero que escolhem seguir.

Muitos destes textos paródicos acabaram alcançando sucesso entre os leitores. É o caso de *Ed Mort e outras histórias* (1979), de Luis Fernando Veríssimo. No fim da década de 70, o escritor criou o detetive Ed Mort, que ironizava os investigadores durões, comuns nas narrativas negras americanas. O personagem foi tão bem recebido pelo público que acabou virando tira diária de quadrinhos, tema de contos e protagonista de um longa-metragem.

O detetive só comia em botequins, dividia o seu escritório (o ambiente é tão minúsculo que ele chama de escri, porque o tório não cabe lá dentro) com um grupo de baratas (que se reúnem constantemente num canto para rir dele) e um rato albino chamado Voltaire. Apesar de ter morrido mais de uma vez, ressuscitou sem maiores problemas. Os jornais que ele consulta são antigos, porque não há dinheiro para comprar novos, o telefone está cortado por falta de pagamento e no ambiente de trabalho há apenas uma mesa e uma cadeira. O movimento por ali é enorme, só que não é de pessoas e, sim, de baratas. O que atrai a clientela, composta principalmente de mulheres, é muito mais o charme do detetive do que os casos que possa desvendar. O personagem de Veríssimo está sempre sem dinheiro e levando calote dos clientes. Mesmo assim, não perde a pose. Numa plaqueta, pendurada na porta do escri, ele estampa o seu nome com orgulho: Mort, Ed Mort.

Era uma pista. Empenhei minha coleção de Bic e comprei um jornal do dia. Comecei com "Tânia, faço de tudo" e terminei com "Jussimar, banhos de óleo e fricção musical". Duas semanas de investigação diária. Me fingia de cliente. Pagava tudo. Como Linda - minha cliente se chamava Linda - não me deu nenhum adiantamento, tive que vender tudo. A mesa. A cadeira. Tudo. Finalmente assaltei a pastelaria. Eu sou assim. Quando pego um caso vou até o fim.(...) Devolvi o marido para Linda. Na despedida ainda lhe dei um tapa na orelha. Linda me olhou feio. As baratas apontam para mim e rolam de tanto rir. Linda não me pagou. Na minha sala agora só tem o telefone e o jornal de 73, no chão. Mort. Ed Mort. Está na plaqueta. E roubaram a plaqueta. (Veríssimo, www.portalliteral.terra.com.br – acessado em maio de 2006)

O texto de Veríssimo trata o estilo narrativo com ironia, brincando com seus elementos característicos. Mas ao criar um detetive sem trabalho e endividado ele acaba refletindo a situação do gênero no país. O espaço do escritório de Ed Mort, por exemplo, é o mesmo que as editoras brasileiras dedicavam aos autores nacionais de policial na época: bem pequeno.

Nas décadas de 70 e 80 não eram publicados mais do que quatro romances policiais brasileiros (muitos apenas com traços do gênero) por ano. A partir de 1995, a produção no Brasil ganhou novo fôlego e, no fim dos anos 90, as editoras nacionais passaram a quase dobrar a produção. Sandra Reimão (2005) lista em seu livro o lançamento de onze romances policiais brasileiros no ano de 2000 e, entre os autores que assinavam os exemplares de mistério, estavam Luis Fernando Veríssimo, Leandro Konder, Rubem Fonseca e Ruy Castro. Os quatro foram convidados pela Companhia das Letras para integrar a coleção *Literatura ou Morte*. No mesmo ano o autor Mario Prata inovava ao escrever uma comédia policial com a interferência dos leitores na Internet. Para o editor Pedro Karp Vasquez o boom coincidiu com o momento em que escritores nacionais com o currículo recheado adotaram o gênero.

No fim do século XX o estilo passou também a ser visto como um modelo usado, entre outras coisas, para fazer uma crítica à sociedade. Em entrevistas para jornais e publicações, escritores de todo o mundo costumam reforçar a teoria de que escrever sobre crimes e mistérios é atualmente uma forma de fazer uma crônica da vida na metrópole. Na edição número 713 de *Babelia*, suplemento literário do jornal espanhol *El País*, publicado em 23 de julho de 2005, o escritor Andreu Martín, autor de *Com as mortes não se brinca*, declara num artigo que o romance negro faz uma análise do passado e um estudo de como o que vivemos anteriormente influi no que presenciamos hoje. O presente seria um segredo e é atrás deste que está, segundo o escritor, o leitor de policiais. Como se, ao ler as histórias de mistério passadas em grandes centros urbanos, este esperasse por uma revelação, a análise de elementos, que permitisse entender um pouco melhor o mundo contemporâneo. E ele complementa: “A satisfação do aficionado está, então, nas vertentes que supõem a reflexão sobre o entorno e a vida cotidiana”.

No mesmo suplemento o autor sul-africano, James McClure, diz, numa entrevista publicada na página 4 do caderno, que “O crime sempre dirá mais sobre a sociedade, porque reflete melhor os valores que a regem. Se aprende muito

sobre uma sociedade através de seus crimes”. Os textos policiais, segundo ele, retratam, desta forma, as angústias, ambições e paixões que movem os homens das metrópoles. O escritor norte-americano Michael Connelly, numa entrevista concedida em dezembro de 2004 para o suplemento literário *Prosa & Verso*, do jornal *O Globo*, afirma que o policial é usado hoje como um pretexto. Para ele, um formato conhecido e palatável para tratar de questões que afetam o homem urbano na atualidade.

Para o escritor José Louzeiro, autor de livros policiais como *Mito em chamas* (1987) e *M-20* (1982), o crescimento do gênero no Brasil coincide também com o momento em que este deixa de ser classificado apenas como baixa literatura e passa a ser visto como um estilo capaz de refletir a sociedade. Numa entrevista para o jornal *Folha de São Paulo*, no dia 13 de janeiro de 1980, Louzeiro afirma que os romances brasileiros passaram a refletir os problemas da vida urbana. Para o autor, estas características são vistas como uma evolução, e a transformação fez com que o gênero deixasse de ser classificado como um simples sinônimo de uma obra sem qualidade literária.

Para o escritor, a rejeição do estilo narrativo no país e a retomada do policial no fim do século XX, quando este passou a ser usado como um formato palatável, parece estar associada ao fato do intelectual brasileiro não se permitir abraçar um gênero classificado como baixa-literatura. Impossível escrever um texto com o único intuito de entreter, quando é preciso, com urgência, deixar sua marcar no mercado editorial mundial. Louzeiro acrescenta que o autor brasileiro de policiais conseguiu atingir um estilo próprio. O autor defende que, num país tão cheio de mazelas sociais, os textos de enigma não poderiam simplesmente reproduzir um mistério para mentes curiosas tentarem desvendar. Foi preciso deixar transparecer uma preocupação social, refletir a realidade da sociedade.

O romance policial no Brasil e na América Latina não poderia ser um romance no estilo Agatha Christie. O gênero policial tem, talvez, mais do que qualquer outro gênero literário, se aprimorado através dos anos e tem vindo ao encontro exatamente dos interesses da população e com acentuada preocupação social. (...) Tudo faz crer que a literatura de Agatha Christie é muito mais desumana do que qualquer outra, porque o fator vítima não pesa muito, o que interessa é como a vítima cai num círculo de ferro e não pode escapar. O nosso romance, que está tomando características de romance policial, na verdade é uma coisa completamente aberta, pois está se formando como um corpo agregado numa estrutura tradicional de literatura. E como os autores que estão envolvidos nisso têm preocupações sociais profundas, como é o meu caso, obviamente esse

romance, antes de refletir uma peripécia meramente para o encantamento do leitor, antes de ser uma literatura de entretenimento, é uma literatura realmente pra valer, uma literatura que reflete os problemas da sociedade em geral. (Louzeiro, Vasquez, 2004, p. 64)

Para Louzeiro, as características dos textos de enigma nunca se encaixaram na realidade político-social do Brasil. O crime não podia ser visto como uma exceção numa sociedade onde a desigualdade social, a flexibilidade das leis, dos valores éticos e a corrupção da polícia eram a regra. Era difícil acreditar nos valores que regem os textos de enigma. Estes só faziam sentido, portanto, quando usados de forma irônica. Para ele, o retardo da industrialização brasileira foi uma justificativa também para o atraso do sucesso do gênero por aqui.

Exemplos não faltam de livros publicados no fim do século XX que seguem a tendência do romance policial no mundo, questionando a vida urbana e os problemas do homem moderno. Em 1999 o escritor Georges Lamazière publicou *Bala perdida*, que usa uma narrativa de mistério para fazer uma série de críticas ao intelectual nos dias de hoje e atrelar o gênero à vida numa metrópole. Quem lê pode seguir duas leituras: uma superficial, que procura desvendar um enigma, e outra cheia de análises e reflexões. Elementos básicos de um policial clássico estão presentes: a apresentação de um mistério; o início da investigação, com o surgimento de pistas; e a conclusão, com uma apresentação de fatos lógicos, que explicam e comprovam a solução. Mas o livro é cheio de críticas à sociedade, à burguesia, à falta de segurança, à falsidade dos relacionamentos. O dinheiro rege o mundo, em *Bala perdida*.

Na trama, um professor universitário tem o seu romance policial rejeitado por uma editora e vai afogar as mágoas numa mesa de bar. O manuscrito é devolvido juntamente com um parecer, que critica inúmeros aspectos do romance. Depois de uma noite de bebedeira com um grupo de amigos, o protagonista acorda no dia seguinte em seu apartamento com a blusa empapada de sangue e um revólver ao lado. Uma dúvida paira no ar: seria ele um assassino com amnésia?

Em busca da resposta, o professor-escritor vai para as ruas investigar cada uma das pessoas que esteve com ele na noite anterior. O que encontra são relações superficiais, declínio moral, cultura de fachada, falta de segurança. O protagonista entra numa galeria de arte e quase tropeça num vômito, que descobre mais tarde

ser uma obra caríssima. Vai jantar na casa de amigos e encontra no cardápio uma série de pratos incrementados com tendências da culinária estrangeira. A universidade onde trabalha é definida como um local onde as pessoas estudam com o único objetivo de conseguir um diploma. “Infelizmente, nem eles estavam ali para aprender, nem eu – suponho que soubesse – para ensinar. Nem muito menos a escola se destinava a isso. A única situação de enriquecimento era a dos donos” (Lamazière, 1999, p. 54).

A sociedade em que o protagonista vive está em ruína. A moral e a ética cedem lugar a interesses e aspirações pessoais, e a cidade aparece como um local onde qualquer um, de uma hora para outra, pode ser atingido por uma bala perdida, ou seja, envolvido num crime que não lhe dizia respeito. A denúncia de uma sociedade que almeja valores superficiais e cultua o que vem de fora aparece explícita numa das cenas, em que o protagonista entra num restaurante para entrevistar um de seus suspeitos. “O ar-condicionado no máximo, o silêncio quase impermeável às conversas dos presentes, as toalhas imaculadamente brancas. O Brasil havia ficado lá fora, realização do desejo não muito inconsciente da maioria dos que ali estavam” (Lamazière, 1999, p. 84).

Na pós-modernidade a tradição é revisitada e os gêneros ultrapassam a simples forma. É um jogo de recortes, onde um único texto apresenta uma série de referências. É o que Georges Lamazière procura realizar em seu livro. Seguindo uma trama policial, faz uma crítica profunda da sociedade nos dias de hoje e da vida da classe média numa grande metrópole. Utiliza um formato palatável e conhecido da massa, com o intuito de criticar os valores que regem a sociedade.

A atitude é comum aos escritores nacionais que adotaram o gênero no fim da década de 90. Em seus romances policiais, o escritor Luiz Alfredo Garcia-Roza toca em temas que atingem o homem nos dias de hoje. O leitor que acompanhar suas histórias superficialmente seguirá os passos de uma trama de mistério. Quem escarafunchar suas páginas encontrará um personagem que reflete crenças, dúvidas, hábitos e anseios comuns ao habitante de uma metrópole. Na hora de compor o seu detetive, Garcia-Roza procura aproximá-lo do homem comum e, neste momento, acaba refletindo dramas e anseios dos habitantes de uma cidade grande. O próprio escritor afirmou, numa entrevista para o site “Com Ciência” (<http://www.comciencia.br/entrevistas/roza/roza01.htm>), em 2000, que quis fazer de seu delegado Espinosa um homem como tantos outros, que procura realizar o

seu trabalho e lidar com os problemas da sua vida: a solidão, os relacionamentos amorosos, os avanços tecnológicos que ele não consegue acompanhar, o culto a um passado que lembra, a todo momento, quem verdadeiramente é. O protagonista foi criado para ser um homem padrão, que poderia estar realmente caminhando pelas ruas de Copacabana.

Ele não se impõe pela força física, ele nem é um grande atirador, nem exímio perito em vinhos ou rosas, como os detetives ingleses. Não é um gênio como o Nero Wolf, nem é aquela máquina institucional do Sam Spade. Ele é um investigador, que procura fazer da melhor maneira possível seu trabalho, e, de preferência, evitando socos e tiros. (<http://www.comciencia.br/entrevistas/roza/roza01.htm> - acesso em junho de 2005)

Como seria, então, este homem comum que Espinosa procura refletir?