



**Carmen de Paula Filgueiras**

**“A COMPLEXA ARTE DO ASSASSINATO: O GÊNERO  
POLICIAL NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA”**

**Tese de Doutorado**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Renato Cordeiro Gomes

Rio de Janeiro  
Agosto de 2012



**Carmen de Paula Filgueiras**

**“A complexa arte do assassinato: o gênero policial  
na literatura contemporânea”**

Tese apresentada como requisito parcial para  
obtenção do grau de Doutor pelo Programa de  
Pós-Graduação em Letras do Departamento de  
Letras do Centro de Teologia e Ciências  
Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão  
Examinadora abaixo assinada.

**Prof. Renato Cordeiro Gomes**

Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Profa. Izabel Margato**

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof. Paulo Roberto Tonani do Patrocínio**

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof. Alexandre Graça Faria**

UFJF

**Profa. Claudete Daflon dos Santos**

UFF

**Profa. Denise Berruezo Portinari**

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia  
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 28 de agosto de 2012

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

### **Carmen de Paula Filgueiras**

Graduou-se em Filosofia pela UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), 2003. É Mestre em Teatro pela UniRio (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), 2005.

#### Ficha catalográfica

Filgueiras, de Paula Carmen

“A complexa arte do assassinato: o gênero policial na literatura contemporânea” / Carmen Filgueiras ; orientador: Renato Cordeiro Gomes. – 2012.

104 f. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2012.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Narrativa policial. 3. Crítica ao racionalismo. 4. Literatura policial contemporânea. 5. Efeitos poéticos da tragédia. I. Gomes, Renato Cordeiro. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Para minha família.

## Agradecimentos

À minha família, pelo diálogo intelectualmente instigante e amoroso.

Ao professor Renato Cordeiro Gomes, por sua orientação valiosa e estímulo.

Ao professor Nelson H. Vieira, por sua leitura generosa.

À professora Izabel Margato, pela confiança e comentários preciosos.

Aos professores Alexandre Montauray e Michelle Sales, pela grande contribuição dada no exame de qualificação.

Aos meus queridos amigos, pelas conversas enriquecedoras fora da sala de aula.

À CAPES e à PUC-Rio, pelo apoio necessário à realização desse trabalho.

À Biblioteca Rockfeller em cujo ambiente acolhedor escrevi parte dessa tese.

## Resumo

Filgueiras, Carmen de Paula; Gomes, Renato Cordeiro (Orientador). “**A complexa arte do assassinato: o gênero policial na literatura contemporânea**”. Rio de Janeiro, 2012. 104 p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A literatura policial nasceu em um ambiente de revolução técnica que modificou profundamente o cotidiano na cidade. Essa transformação afetou a relação entre sociedade e arte, além de criar condições para o desenvolvimento da imprensa, primeiro suporte em que as narrativas do gênero foram publicadas. Ao longo de quase dois séculos, a literatura policial sofreu alterações ideológicas que a presente pesquisa retoma para traçar paralelos entre a sensibilidade contemporânea e o contexto cultural que, conforme a tese nietzschiana, possibilitou o nascimento da tragédia. Ao comparar os efeitos poéticos da tragédia e da literatura policial contemporânea, a partir da relação que têm com o racionalismo, propõe-se uma aproximação entre os dois gêneros. Nessa perspectiva, estuda-se ainda a narrativa policial como suporte da ficção contemporânea.

## Palavras-chave

Narrativa policial; Crítica ao racionalismo; Literatura policial contemporânea; Efeitos poéticos da tragédia

## Abstract

Filgueiras, Carmen de Paula; Gomes, Renato Cordeiro (Advisor). “**The complex art of murder: the police genre in contemporary literature**”. Rio de Janeiro, 2012. 104 p. PhD Thesis - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Police literature was born in an environment of technical revolution that changed the everyday city life profoundly. The modification affected the relation between society and art, and it also created conditions for the development of the press - the first place the police genre was to be published. During these almost two centuries, the ideology in police literature has modified. This research examines those changes so as to demonstrate similitudes between contemporary sensibility and the cultural context that allowed the birth of the tragedy, according to Nietzsche's thesis. By comparing the poetic effect in tragedy to that in police literature, and by considering their relations with rationalism, this study proposes that there is a close proximity between the two genres. Within this perspective, the police narrative is analyzed as a supporting prop in contemporary fiction.

## Keywords

Police narrative; Contemporary police literature; Critique of rationalism; Poetic effect in tragedy

## Sumário

1. Introdução	10
2. O nascimento de um gênero: o crime como enigma e jogo de linguagem.	17
3. O materialismo na literatura: o romance <i>noir</i> e a crítica ao capitalismo.	32
4. Processos de investigação: a identidade revelada através do Trágico e a autonomia do estético.	38
5. A literatura contemporânea entre 1982 e 2002: a pluralidade da verdade e o saber trágico.	51
5.1. 1982: <i>Balada da praia dos cães</i> e o complô da escrita de José Cardoso Pires.	54
5.2. 1985 e 1992: A edição das verdades em <i>Bufo &amp; Spallanzani</i> e “Romance negro”, de Rubem Fonseca.	63
5.3. 1997: A morte da arte como representação em <i>Um crime delicado</i> , de Sérgio Sant’Anna.	71
5.4. 2001: A colagem de detetive e <i>femme fatale</i> em <i>No fio da noite</i> , de Ana Teresa Jardim.	77
5.5. 2002: A pluralidade de papéis do narrador de <i>Os coxos dançam sozinhos</i> , de José Prata.	87
6. Conclusão	92
7. Referências bibliográficas	95



“somos os continuadores da tragédia grega”  
(Fonseca, “Romance negro”)

## 1.

## Introdução

No prefácio que sucedeu dezesseis anos da publicação de *O nascimento da tragédia* (1871), em que Nietzsche faz uma tentativa de autocrítica, o alemão se pergunta por que uma sociedade em seu apogeu criou a tragédia:

Será o pessimismo *necessariamente* o signo do declínio, da ruína, do fracasso, dos instintos cansados e debilitados – como ele o foi entre os indianos, como ele o é, segundo todas as aparências, entre nós, homens e europeus “modernos”? Há um pessimismo da *fortitude*? Uma propensão intelectual para o duro, o horrendo, o mal, o problemático da existência, devido ao bem estar, a uma transbordante saúde, a uma plenitude da existência? Há talvez um sofrimento devido à própria superabundância? Uma tentadora intrepidez do olhar mais agudo, que *exige* o terrível como inimigo, o digno inimigo que pode pôr a prova a sua força? Em que deseja aprender o que é “temer”? O que significa, justamente entre os gregos da melhor época, da mais forte, da mais valorosa, o mito *trágico*? (Nietzsche, 1999, p. 14)

O prazer encontrado nas tragédias e nas histórias policiais, cujas dores narradas são investigadas pelo receptor através do herói e do detetive, respectivamente, está na relação com o alcance do mais terrível que estas obras proporcionam. O receptor acessa o pior, o mais assustador, ainda que mediado pela distância segura da arte. É neste sentido que Nietzsche define o pessimismo da *fortitude*, em que o indivíduo gozando da saúde se atreve a olhar para a morte querendo expandir os limites da vida. Como se apenas quem pudesse encarar o inferno fosse capaz de entrar no paraíso.

E o descomunal fenômeno do dionisíaco? O que significa, dele nascida, a tragédia? – E, de outra parte: aquilo de que a tragédia morreu, o socratismo da moral, a dialética, a suficiência e a serenojovialidade do homem teórico – como? Não poderia ser precisamente esse socratismo um signo de declínio, do cansaço, da doença, de instintos que se dissolvem anárquicos? É a “serenojovialidade grega” do helenismo posterior, tão-somente o arrebol do crepúsculo? A vontade epicúria *contra* o pessimismo apenas uma precaução do sofredor? E a ciência mesma, a nossa ciência – sim, o que significa em geral, encarada como sintoma da vida, toda a ciência? Para que, pior, *de onde* – toda a ciência? Como? É a cientificidade talvez apenas um temor e uma escapatória ante o pessimismo? Uma sutil legítima defesa contra – a *verdade*? (Nietzsche, 1999, p. 14)

O racionalismo, para Nietzsche, foi o responsável pelo fim do mito trágico e pela instauração de uma maneira limitadora de perceber a vida. Ao imputar ao nascimento da tragédia um pessimismo da *fortitude*, ele questiona a expressão máxima do racionalismo: a ciência. Como crítico da Modernidade que viveu o momento em que ela estava se estruturando, o filósofo a percebe enquanto uma ilusão frágil e limitadora, que cria barreiras para a apreensão da verdade trágica.

O que não se submete ao critério da calculabilidade e da utilidade torna-se suspeito para o esclarecimento. A partir do momento em que ele pode se desenvolver sem a interferência da coerção externa, nada mais pode segurá-lo. Passa-se então com as suas ideias acerca do direito humano o mesmo que se passou com os universais mais antigos. Cada resistência espiritual que ele encontra serve apenas para aumentar sua força. Isso se deve ao facto de que o esclarecimento ainda se reconhece a si mesmo nos próprios mitos. Quaisquer que sejam os mitos de que possa se valer a resistência, o simples facto de que eles se tornam argumentos por uma tal oposição significa que eles adoptam o princípio da racionalidade corrosiva da qual acusam o esclarecimento. O esclarecimento é totalitário. Para ele, o elemento básico do mito foi sempre o antropomorfismo, a projecção do subjetivo na natureza. O sobrenatural, o espírito e os demônios seriam as imagens especulares dos homens que se deixam amedrontar pelo natural. Todas as figuras míticas podem se reduzir, segundo o esclarecimento, ao mesmo denominador, a saber, ao sujeito. A resposta de Édipo ao enigma da esfinge: "É o homem!" é a informação estereotipada invariavelmente repetida pelo esclarecimento, não importa se este se confronta com uma parte de um sentido objectivo, o esboço de uma ordem, o medo de potências maléficas ou a esperança da redenção. De antemão, o esclarecimento só reconhece como ser e acontecer o que se deixa captar pela unidade. Seu ideal é o sistema do qual se pode deduzir toda e cada coisa. (Adorno, Horkheimer, 1996, p. 8)

Adorno e Horkheimer radicalizam a percepção nietzschiana: se para resistir à tese totalitária do esclarecimento o mito se apresenta enquanto argumento, significa que ele adota o princípio da racionalidade estabelecida a partir do olhar subjetivo e antropomórfico instaurado pela vontade de conhecer e explicar. Seu exemplo para a defesa da proposição está no enigma da esfinge desvendado por Édipo: "É o homem". Assim, para Adorno e Horkheimer, o esclarecimento submeteu o mito (que, em si, já contém interesse cognitivo) à razão.

No entanto, contraditoriamente, quero propor que os avanços tecnológicos sob a ideologia do "tempo é dinheiro" criaram uma sensibilidade cultural próxima ao contexto que viu nascer a tragédia clássica grega, naquele lugar entre o mito e a razão. Contemporaneamente, para encontrar sua audiência globalizada que inviabiliza

o imperativo categórico, a obra de arte é vendida através da propaganda e o diálogo entre elas (arte e publicidade) borrou seus limites:

Por quanto mais completamente a linguagem (da publicidade) se absorve na comunicação, quanto mais as palavras se convertem de veículos substanciais do significado em signos destituídos de qualidade, quanto maior a pureza e a transparência com que transmitem o que se quer dizer, mais impenetráveis elas se tornam. A desmitologização da linguagem, enquanto elemento do processo total de esclarecimento, é uma recaída na magia (...) A significação, única função da palavra admitida pela semântica, consoma-se no sinal. (Adorno, Horkheimer, 1996, ps. 153 e 154)

Essa ideia é expressa também em uma entrevista em que o escritor José Saramago reclama do assassinato das palavras através da pressa na internet e afirma que a sociedade contemporânea está voltando aos tempos em que os homens urravam em vez de falarem: “Os tais 140 caracteres reflectem algo que já conhecíamos: a tendência para o monossílabo como forma de comunicação. De degrau em degrau, vamos descendo até o grunhido.” (Saramago, <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2009/07/26/jose-saramago-fala-sobre-twitter-lula-seu-novo-livro-208101.asp>, acesso em 26/07/2009).

O grunhido é um som cujo sentido não é claro e é produzido pela proliferação da informação que não comunica – é a música do caos. Nietzsche, influenciado por Schopenhauer, percebeu na música a fonte da tragédia que, por não corresponder a qualquer forma representável e, portanto, limitadora, deixa o indivíduo em um campo livre de sentidos, vivenciando a infinitude do instante. Contemporaneamente, vive-se sob teses e antíteses igualmente convincentes, atravessadas, ainda, por premissas de vozes da minoria que durante séculos não puderam constituir oficialmente o painel de referências culturais. Em resumo, a contemporaneidade é a representação da Babel e se, mesmo matando Deus, não é possível alcançar o céu pela impossibilidade evidente de consenso sobre o sentido, há que se aceitar como música o som de tantas palavras que não dizem nada.

Em minha pesquisa, parti do pressuposto, defendido pelas teóricas Vera Lucia Foillan de Figueiredo e Sandra Reimão, segundo o qual existem três momentos do romance policial: um primeiro, em que a Modernidade se materializa através da

confiança na técnica e na ciência, expressa pelos autores do romance de enigma. Nele, o detetive é uma máquina de raciocinar que ilumina a obscuridade acerca do crime.

Em um segundo momento, sob influência da crise econômica de 1929, autores do romance *noir* mostram um detetive que enxerga os equívocos da Modernidade no regime capitalista. Textos que não são tratados sociológicos, mas revelam o ambiente marginal em torno do oficial.

Em um terceiro momento, é com a frustração moderna atravessada por pluralidade cultural que o detetive contemporâneo elucida seus casos enquanto mostra ao leitor a contingência do episódio dentro da cena total.

Se o romance de enigma promovia a ideia de que a razão poderia levar a lei e a ordem a todos, o romance *noir* constatou que as estruturas do poder limitam o acesso à intricada relação entre os fatos que conduziria à verdade e que, assim, nem sempre o Estado cumpre seu papel de defender os direitos do cidadão. Sob a música da Babel, o romance policial é renovado pela ilustração da ruptura com a noção de singularidade da verdade, com o objetivo da ciência. No entanto, o descrédito no discurso científico não impede a intromissão cada vez mais intensa de instrumentos tecnológicos que o atravessam e, assim, interferem na sua emissão. Nesse contexto, o romance policial contemporâneo reflete a negociação entre dois impulsos contrários: uma tentativa dionisíaca de mostrar a falta de *telos* da vida em um suporte cuja estrutura apolínea exercita a relação entre causa e efeito.

Nietzsche fala acerca de um pessimismo da *fortitude* e o gênero policial é o lugar onde os fracos não têm vez. Para o filósofo, a morte da tragédia aconteceu pela aproximação do gênero com a palavra e com o racionalismo. Na exarcebação desse deslocamento, contemporaneamente as produções artísticas que utilizam o formato racionalista exploram as contradições daquele saber em seus temas. A sociedade está embriagada por tantas falas, por tantas verdades e, nesse caos semântico, o saber trágico se impõe. Se não há nada além do presente que justifique uma maneira do agir, o romance policial contemporâneo expressa a magnitude da autonomia do detetive e modifica o fim do gênero a que faz parte: não é mais o crime individual que é conhecido, mas o crime do coletivo – tentar controlar, enumerar, etiquetar a vida.

A tragédia clássica morreu ao se aproximar da razão e, em se afastando dela, o romance policial revive o saber que não valoriza um sentido em detrimento dos outros. Defendo a tese através dos textos que formam meu *corpus* de análise literária. Eles refletem, de maneiras singulares, a sustentação de paradoxos de suas prosas pós-modernas.

Dividida em quatro capítulos, a tese desenvolve, no primeiro, a tradição do romance de enigma e sua relação com a linguagem como jogo. Retomando o conto que delinhou um modelo literário, “Assassinatos na Rua Morgue”, entre outros, mostro o tipo de raciocínio valorizado, com o suporte teórico de autores como Lacan e Tom Gunning.

No segundo capítulo, contextualiza-se o conteúdo crítico ao capitalismo do romance *noir*. Autores como Mandel e Kracauer ressaltam o sentido transgressor da literatura que se aproximou do cenário da marginalidade social, somando uma perspectiva materialista às análises do gênero. Nessa interpretação, as condições econômicas passam a representar a *moira* e os conflitos do detetive muitas vezes o aproximam da figura do herói.

No terceiro capítulo, concordando com a tese de Žižek sobre o ponto de mutação do enigma para o *noir* ser a ruptura provocada pelo desvio inspirado pela *femme fatale*, analiso outras fontes teóricas para refletir sobre como os encontros culturais promovidos pela globalização ampliaram o alcance interpretativo do texto policial até uma possível aproximação com o saber trágico.

No quarto capítulo, reúno seis narrativas de cinco autores que dialogam com as teorias apresentadas anteriormente através do uso que fazem das interferências provocadas por alteridades. Os impulsos contraditórios das obras analisadas se organizam no equilíbrio da periódica mutação do fazer artístico, em um constante reajustar das partes. O desvendar do evento criminoso é o suporte organizador dessas narrativas, mas a investigação focaliza muitos outros aspectos. Percebe a mudança de papéis sociais, a apresentação de alteração de perspectiva em construções cujo debate recorrente é o próprio narrar, a política que o envolve.

*Balada da praia dos cães* (José Cardoso Pires, 1982), a princípio, me pareceu ser escrito sob o espírito moderno, com o projeto de esclarecer a verdade histórica

nublada por anos de ditadura. No entanto, com a influência teórica de Ricardo Piglia, percebi que o uso feito por Cardoso Pires de fontes narrativas variadas sublinha e dá ênfase à literatura como complô, como estratégia de se propor mais uma possibilidade de visão de mundo.

A percepção da literatura como lugar de valorização da impossibilidade da noção de verdade totalitária é frisada por Rubem Fonseca no romance *Bufo & Spallanzani* (1985) e no conto “Romance negro” (1992), nas jogadas similares acerca do potencial semântico do corte final, da edição.

Através da morte da arte como representação, *Um crime delicado* (2001), de Sérgio Sant’Anna, também discute a falência da noção de verdade. Nesse ambiente cultural em que o Belo deixa de ser uma categoria definitiva, os papéis sociais são menos nítidos e os romances *No fio da noite* (2001), de Ana Teresa Jardim e *Os coxos dançam sozinhos*, de José Prata, ilustram, através de narrativas bastante diferentes entre si, a pluralidade do sujeito moderno fragmentado e sem projeto.

Com exceção do romance de Cardoso Pires, todas as outras narrativas são autorizadas pela primeira pessoa do singular. Desse modo, por mais distante que seja o universo descrito, o leitor é chamado a operar sua interpretação a partir do lugar do outro - um gesto que, em si, já o faz transitar pelo Uno Primordial referente ao saber trágico, tão atento à pluralidade e à instabilidade da vida quanto a Pós-Modernidade.

O gênero policial nasceu nas páginas da imprensa, em uma sociedade em crescente desenvolvimento tecnológico que precisou reorganizar as cidades e seus mecanismos de controle. O conto inaugural de Edgar Allan Poe, “Assassinatos na rua Morgue”, publicado pela primeira vez em 1841, na *Graham’s Magazine*, desenvolve a investigação de um crime enquanto convida o leitor a participar, fornecendo-lhe peças de um quebra-cabeça montado conforme a narrativa avança.

A frequência e o sucesso das publicações policiais são visíveis. No Brasil, alguns detetives participam de histórias e reaparecem em sequência. Espinosa, por exemplo, está em nove romances de Luiz Alfredo Garcia-Roza. Há ainda Mandrake (de Rubem Fonseca), Ed Mort (de Luis Fernando Veríssimo), Bellini (de Tony Bellotto). O mercado literário tem interesse e, para homenagear os cinquenta anos da morte de Faulkner, o autor de *Santuário* (que, para André Mauraux, é casamento

perfeito entre o romance policial e a tragédia), foi publicada recentemente a tradução do conto policial “Lance Mortal”. Nesse contexto, o lançamento do livro *Segredos do romance policial*, de P.D.James recebe resenhas e espaço nos jornais, criando expectativa antes de chegar à livraria. Desse modo, o gênero continua a ser visitado e seu modelo narrativo é usado para o desenvolvimento de discursos com diferentes registros.

Organizei o recorte da pesquisa valorizando narrativas em que a estrutura recupera a relação entre os acontecimentos para sugerir jogos de interpretação mais complexos. Nessa reunião, percebi uma possível aproximação entre os efeitos poéticos do policial contemporâneo e os da tragédia, nos temas e nas maneiras com as quais as narrativas se organizam. Nesse aspecto, o movimento investigativo do detetive é muito parecido com o ofício do pesquisador. Na graduação, segui as pistas sobre a influência kantiana nas tragédias de Schiller e de que modo o dramaturgo conseguiu inverter a tese do filósofo ao atribuir uma finalidade para o juízo estético. No mestrado, segui o rastro de como uma tragédia escrita em torno de 1601, *Hamlet*, pode ser ainda hoje constantemente encenada, interessando público e crítica.

Talvez não sejam evidentes os laços entre os textos que produzi, mas eles foram se tornando mais claros diante do avanço desta pesquisa conforme os capítulos da mesma demonstram. Da mesma maneira, no gênero policial, os elementos que conduzirão aos autores e motivos do crime só são enxergados como pistas para aquele que se propõe a investigar, entregando-se à dedução sugerida pelos dados. Assim, tornou-se nítido que, em todas as fases da investigação acadêmica, o que tentei desvendar foi a resposta à pergunta: por que uma obra de arte que afirma proposições dolorosas é aceita e dá prazer? No caso do gênero policial (que nasce em um contexto ideológico em que a razão e a ciência são super valorizadas, e segue sendo alterado pelas mudanças sociais), busquei reconhecer como aquele prazer pode ser justificado.



## 2.

### O nascimento de um gênero: o crime como enigma e jogo de linguagem

No começo do século XIX, a urbanização e o desenvolvimento dos meios de reprodução levaram ao aumento de exemplares e da circulação de jornais entre um público crescente. Naqueles periódicos, muitos romances e contos foram publicados, antes de virarem livro, em séries que se amarravam por um jogo de criar expectativa para que houvesse interesse do leitor pelo próximo episódio e um novo exemplar fosse vendido.

“Assassinatos na Rua Morgue”, por exemplo, conto do norte-americano Edgar Allan Poe, foi publicado na edição de abril da *Graham's Magazine*, em 1841, e é considerado o texto fundador do gênero policial na literatura (Borges, 1981, p. 191). Rubem Fonseca insere essa tradição crítica no conto “Romance Negro”, no qual o narrador, diante do que supostamente seria um daqueles exemplares, afirma:

Pensei que ia chorar, mas sua emoção não chegou a tanto, apenas recitou com a voz embargada pela emoção: ‘*Graham's Magazine*, Philadelphia, abril de 1841, a obra inaugural, *Os crimes da rua Morgue*’.

‘(...) em abril de 1841’ – Winner apontou a revista sobre a mesa -, ‘ELE não fez não fez nenhuma declaração bombástica e no entanto realizava, com *Os crimes*, esse prodígio: a criação de um novo gênero literário.’ (Fonseca, 1992, ps. 158 e 159)

Apesar de um título que se refere a um crime, Poe inicia “Assassinatos na Rua Morgue” com seu narrador expondo perspectivas sobre os tipos de recurso intelectual usados em jogos como xadrez, carteados e damas. Ao analisar as exigências de cada jogo, o narrador comenta aquelas faculdades. Por exemplo, comparando xadrez e damas:

Aproveitarei, pois, esta ocasião para afirmar que as faculdades mais importantes da inteligência reflexiva agem de maneira mais decisiva e útil no simples jogo de damas do que em toda essa frivolidade complicada do xadrez. Neste último, onde as peças têm movimentos diferentes e estranhos, com valores vários e variáveis, o que é apenas complexo é considerado (erro nada comum) profundo. A *atenção*, aqui, é

poderosamente posta em jogo (...). Como os movimentos possíveis não são apenas variados, como também complicados, as possibilidades de tais descuidos se multiplicam e, nove em cada dez casos, é o jogador mais atento o que vence, e não o mais perspicaz. (Poe, 1993, p. 112)

Assim, no jogo de xadrez, a atenção é a principal faculdade exigida. No jogo de damas, ao contrário, como não é necessário tanta atenção para cada diferente movimento das peças, promove-se o uso das faculdades responsáveis por um raciocínio dedutivo mais direcionado e objetivo.

No jogo de damas, pelo contrário, onde os movimentos são *únicos* e têm pouca variação, são diminutas as probabilidades de descuido e, como a atenção não é quase empregada, as vantagens obtidas por uma ou outra das partes são conseguidas devido a uma perspicácia superior. (...) Privado de recursos ordinários, o analista penetra no espírito do seu oponente, identifica-se com ele e, não raro, vê, num relance, o único meio (às vezes absurdamente simples) mediante o qual poderá induzi-lo a engano ou levá-lo a um erro de cálculo. (Poe, 1993, p. 112)

No jogo de damas, a estratégia é relacionada à maneira com a qual o jogador lê os movimentos do outro. “A narrativa que se segue servirá de certo modo, ao leitor, como um comentário sobre as proposições que acabo de apresentar.” (Poe, 1993, p. 114) Ou seja, o desvendar dos assassinatos na Rua Morgue (palavra que em inglês e em francês significa necrotério) é um prolongamento daquela afirmação. Desta maneira, é traçada uma direta relação entre o raciocínio dedutivo necessário tanto ao simples jogo de damas quanto ao desvendar de um assassinato; o enigma sobre o crime e suas razões é, assim, a partida proposta pelo conto.

“O que é necessário é saber o *que* observar.” (Poe, 1993, p. 113) Para o narrador, Monsieur C. Auguste Dupin sabe e é assim que um caso insólito pode ser solucionado. O primeiro encontro deles acontece em Paris, em uma livraria modesta, onde a busca dos dois personagens pelo mesmo livro raro os aproxima. O narrador afirma que seu novo amigo mora na cidade, em 18..., com poucos recursos financeiros de sua família, cujo patrimônio foi perdido em uma série de acontecimentos adversos. Dupin ficara “reduzido a tal pobreza, que a energia de seu caráter sucumbira, fazendo com que renunciasse às suas ambições mundanas e ao desejo de refazer seus bens.” (Poe, 1993, p. 115) Os livros constituíam o seu único luxo e, conforme o narrador, eles são facilmente obtidos em Paris. O narrador afirma,

ainda, não conseguir outra maneira de descrever o estilo de vida do novo amigo e se refere aos hábitos de Dupin como “esquisitices” e “excentricidades” que aceitava “com perfeito abandono.” (Poe, 1993, p. 116) Por exemplo, a mania de fechar todas as entradas de luz solar da casa que passaram a dividir para fingir a eterna presença da noite.

Quando a noite realmente chegava, os dois costumavam andar pela cidade procurando “as inumeráveis excitações mentais que a observação tranquila pode proporcionar” (Poe, 1993, p. 116), ou seja, sob influência de uma sensibilidade da *flanerie*, não contaminada pela lógica burguesa de produção. Em uma destas caminhadas descomprometidas e observadoras, os dois personagens leem a edição vespertina da *Gazette des Tribunaux* e a notícia dos assassinatos de Madame L’Espanaye e de sua filha Mademoiselle Camille L’Espanaye atrai a atenção. A reportagem narra o horror da violência sofrida pelos corpos encontrados:

De Madame L’Espanaye, não havia sinal algum; mas uma quantidade pouco comum de fuligem podia ser observada junto à lareira. Isso fez com se examinasse a chaminé e (coisa terrível de contar-se!) o cadáver da filha, dependurado de cabeça para baixo, foi retirado de seu interior, onde foi empurrado pela estreita abertura, até uma altura considerável. O corpo ainda estava quente. (Poe, 1993, p. 120)

A matéria sobre a Rua Morgue é finalizada pela seguinte frase: “Até agora, não existe o menor indício que permita esclarecer o terrível mistério.” (Poe, 1993, p. 122) Dupin e o narrador continuam acompanhando o caso nos dias seguintes através dos jornais. Dupin, porém, parece só se interessar realmente quando Le Bon (o bom, em francês), personagem a quem ficou grato por lhe prestar um serviço no passado, é preso durante as investigações.

O amigo do narrador entra em contato com o delegado de polícia, a quem conhece, e obtém sem dificuldade a permissão necessária para examinar o local do crime. Nasce, assim, o detetive de Poe e as características psicológicas de Dupin têm sido retomadas e reinterpretadas como matrizes do personagem essencial ao gênero

policial<sup>1</sup> cuja tese defendida é a necessidade de uma certa distância para que se possa seguir os elos entre os eventos que elucidarão o crime.

Busca-se, com o afastamento, a máxima objetividade na análise já que o distanciamento implica a distinção entre observador e objeto, entre o detetive e o processo do crime. Essa é a estratégia de leitura moderna em que a tentativa de suspensão de critérios subjetivos viabilizaria a aproximação da lógica de encadeamento dos fatos. Por mais fantástico ou grotesco que seja o mistério<sup>2</sup>, só ocorrem a Dupin pensamentos sobre seres materiais e suas relações, o que o faz enxergar o enigma como um jogo de raciocínio. Em “Assassinatos na Rua Morgue”, o assassino é descoberto por mais raro que o episódio possa ser, por menos que o evento siga um modelo de crime já analisado; o ineditismo da ação do orangotango é revelado pelo equilíbrio do olhar objetivo e distanciado do detetive, e de seu potencial para ver um ponto e enxergar sua relação com o todo, característica que Dupin acredita ser rara entre seus colegas da polícia.

Neste aspecto, Dupin afirma sobre Vidocq, um investigador que viveu também fora da ficção e ficou famoso por publicar, em 1828, as próprias memórias de ex-condenado, recrutado pela polícia francesa para servir como detetive por conta da experiência como criminoso: “Sua visão era prejudicada por ver de perto (...) Aí está o defeito de ser demasiado profundo. A verdade nem sempre se encontra no fundo de um poço. Na realidade, creio que aquilo que mais importa conhecer é, invariavelmente, superficial.” (Poe, 1993, p. 129) A arte funciona como propedêutica dessa proposição, pois sua autenticidade está em sua aparência. O esforço de interpretar além dela esvazia seu sentido, enfraquece a sua potência na tentativa de esgotar a sua singularidade em comparação a outros contextos. O paradoxo do ator demonstra bem esse ponto já que o que importa conhecer sobre o personagem depende do exterior, do corpo, da superfície do ator e não dos seus sentimentos, de sua interioridade, conforme propôs Diderot no *Paradoxo de um comediante* (1769).

---

<sup>1</sup> Mesmo quando não há a nomeação *detetive*, nessas narrativas há sempre quem investiga exercendo aquele papel.

<sup>2</sup> Ver mais sobre no artigo de Ederson Vertuan e Marta Dantas da Silva “Uma herança gótica na narrativa raciocinante de Edgar Poe: a grotesquerie humana”.  
[http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/077/EDERSON\\_VERTUAN.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/077/EDERSON_VERTUAN.pdf) (acesso em 21/05/2012).

Na continuação de “Assassinatos na Rua Morgue”, “O mistério de Marie Rogêt” (1842), Dupin resolve um caso que parece ser mais frequente: o desaparecimento de uma jovem vendedora. Procurado pela polícia por causa do absoluto sucesso na condução daquela primeira investigação, Dupin confronta os dados e as conclusões de três diferentes jornais sobre o sumiço da moça. O seu olhar crítico sobre as motivações da imprensa (ou seja, sobre a maneira com a qual ela manipula a opinião pública ao tentar se adequar ao que possa despertar mais curiosidade e interesse pela compra da edição seguinte) reafirma a capacidade do detetive para estruturar um gênero que aborda questões de ordem pública e urbana.

Devemos ter em mente que, em geral, nossos jornais procuram antes impressionar os leitores – causar sensação – do que trabalhar pela causa da verdade. Este último objetivo só é conseguido quando acontece de coincidir com primeiro. O jornal que simplesmente concorda com a opinião geral (por mais bem fundada que essa opinião possa ser) não consegue com isso prestígio entre a multidão. A massa do povo só considera profundo aquilo que sugere *vivas contradições* diante da ideia geral. Tanto no raciocínio quanto na literatura, o epigrama é o gênero mais imediato e universalmente apreciado. (Poe, 1993, p. 171)

Desde Heráclito até o microblog de 140 caracteres (Twitter), pode-se perceber o grande interesse provocado pelo epigrama – o gênero literário que utiliza um pequeno espaço formal como catapulta de pensamentos intensamente paradoxais (como o heracliano “O caminho que sobe é o mesmo que desce”, por exemplo). Em sua literatura, Poe questiona a relação entre o gênero e a verdade através da metodologia empregada por Dupin, responsável por encontrar convicção algumas vezes na superfície da linguagem e, em outras, naquilo que ela esconde.

(...) o maior legado de Poe para os escritores contemporâneos (...) é a maneira como incorpora padrões estéticos que atendem a expectativa do mercado editorial e, ao mesmo tempo, os transgride. Assim, se oferece ao leitor a tranquilidade do desvendamento de mistérios através da lógica dedutiva de Dupin, não deixa de gerar inquietação, quando o método de investigação de verdade, utilizado pelo detetive, se confunde com a leitura cuidadosa de textos a que os outros também tiveram acesso, mas que não foram lidos com a devida atenção. Ou seja, para Dupin a verdade não está necessariamente encoberta: pode estar, ali, na superfície, à espera do olhar que souber identificá-la, ou construí-la, como vemos, por exemplo, em “Os crimes da Rua Morgue” e em “O mistério de Maria Roget”. (Figueiredo, 2003, p. 55)

Vera Lúcia Follain de Figueiredo reconhece na riqueza de possibilidades interpretativas do método investigativo de Dupin a raiz que será amplamente desenvolvida por escritores contemporâneos: não é apenas o enigma do crime, é também o enigma da linguagem que está no jogo da sua literatura. Esta duplicidade vem de uma questão material. Para a autora, Poe “sofreu na carne as consequências da ambição e da ignorância dos editores e transformou esse sofrimento em matéria de ficção (...)” (Figueiredo, 2003, p. 54). Ela cita Pierre Bordieu para descrever o problema do artista diante do fim do mecenato: “(...) está claro que o campo literário e artístico constituiu-se como tal na e pela oposição a um mundo ‘burguês.’” (Bordieu apud Figueiredo, 2003, p. 54).

No filme *O corvo* (*The raven*, dir. James McTeigue, 2012), o roteiro de Ben Livingston e Hannah Shakespeare reproduz com bastante sucesso a duplicidade poeniana: o enigma que conduz o suspense do filme é alimentado por jogos de linguagens tanto acerca da ambiguidade de sentido de uma palavra como pela intertextualidade com os escritos de Poe. No filme, Poe aparece como personagem. Ele é um escritor que, mesmo conquistando prestígio internacional, precisa continuar publicando - ainda que sem inspiração - para pagar as contas (como todos os outros operários e profissionais liberais têm que continuar fazendo a máquina girar). Sua ficção é o que movimenta as tipografias. Como artista moderno que é, participa do esquema mesmo não concordando com os critérios de valor do seu editor.

Os que sucumbem à ideologia (do capital) são exatamente os que ocultam a contradição entre mercado e autonomia, em vez de acolhê-la na consciência da sua própria produção, como Beethoven. Este exprimiu musicalmente a cólera pelo vintém perdido e derivou das reclamações da senhoria a exigir o pagamento do aluguel aquele metafísico “*Es Muss Sein*” (*Tem que ser*) que tenta superar esteticamente as limitações impostas pelo mundo. O princípio da estética idealista, a finalidade sem fim, é a inversão do esquema a que obedece socialmente a arte burguesa: a falta de finalidade para os fins determinados pelo mercado. (Adorno e Horkheimer, 1996, p. 147)

Seguindo a perspectiva de Adorno e Horkheimer, Poe é idealista no sentido da crítica kantiana por defender o uso da Razão como instrumento que, livre das subjetividades, seria capaz de alcançar o universal em leitores com diferentes capitais culturais. O caráter de *interesse desinteressado* (relacionado ao juízo de gosto

proposto por Kant e retomado por Adorno e Horkheimer, na tradução citada, como “a finalidade sem fim”) enriquece a obra do norte-americano apontando para a autonomia da arte mesmo quando o artista precisa pagar seu aluguel (para ficar na imagem criada por Beethoven). Dessa maneira, Poe pôde fazer uma crítica à ética dos jornais publicando o conto “O mistério de Marie Rougêt” pela imprensa e não como um livro.

Em “Filosofia da composição” (1845), ele descreve seu método de criação do célebre poema “O corvo”. Ali, o autor mostra interesse em escrever um texto que alcance audiência popular e crítica simultaneamente:

Posto que não responde diretamente à questão poética, esqueçamos a circunstância ou a necessidade de que nasceu a intenção de compor um poema que satisfizesse ao mesmo tempo o gosto popular e o gosto crítico. Minha análise começa, pois, a partir dessa intenção. (Poe, <http://oficioliterario.com.br/2007/11/29/filosofia-da-composicao-de-edgar-alan-poe/>, acesso em 22/05/2012)

Ao longo do artigo, Poe explica seu processo de construção de um poema que, de fato, recebeu ótima aceitação crítica e de público, o que comprovam as inúmeras traduções assinadas por nomes como Machado de Assis e Fernando Pessoa<sup>3</sup>.

Devido a fatores econômicos e sociais, o caráter do cenário do mercado editorial contemporâneo não difere muito do contexto vivido por artistas que, como Poe, no fim do século XIX, passaram a profissionalizar sua escrita. Assim, autores precisam da imprensa para pagarem as contas e sofrem as exigências daquela estrutura para publicarem sua arte, conforme foi o exemplo de um dos maiores nomes da literatura portuguesa contemporânea, José Cardoso Pires, que trabalhou em periódicos como *Diário de Lisboa*, *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, *Afinidades*, *Almanaque* e *Época* (de Milão).

Aquela estratégia poeniana de aproximar discussões semânticas a elementos do cotidiano ampliou a variedade de leitores com diferentes patrimônios culturais;

<sup>3</sup> A questão do juízo de valor ser transferido para relação entre artista e mercado - e seus segmentos muitas vezes antagônicos: especialista x público - é uma novidade que o século XIX viu nascer e que o século XXI pode perceber com uma ainda crescente radicalidade. O francês Baudelaire, autor que traduziu Poe já em 1848, tratou do tema em sua obra e é também, junto a Proust, entre outros, um dos autores que Walter Benjamin analisa quando pensa as mudanças culturais possíveis a partir de avanços técnicos e duas guerras mundiais.

eles puderam ser atraídos tanto pelo enigma do crime quanto pelo da linguagem. Por exemplo, em “O mistério de Marie Rougêt”, o conhecimento e a atenção de Dupin sobre pequenos detalhes dos modos de vida dos habitantes de Paris/Nova York<sup>4</sup> e a maneira crítica com a qual ele lê os jornais são essenciais para decifrar o caso de Marie Rougêt. Para Michel Certeau cotidiano é “aquilo que nos é dado cada dia (ou o que nos cabe em partilha), nos pressiona dia após dia, nos oprime, pois existe uma opressão do presente.” (Certeau, 2003, p. 31) Concordando com essa perspectiva, ressalto que o conceito de cotidiano implica em si uma prática diária e essa constância diminui a atenção sobre ele. É o mesmo autor quem afirma: “O que interessa ao historiador do cotidiano é o Invisível.” (Certeau, 2003, p. 31)

Um invisível que, porém, materializa-se através de sua repetição ao se apropriar da substância formadora da memória, reconhecível como elemento prático de uma ideologia (ou seja, daquele conjunto de ideias que constituem tanto um indivíduo quanto uma classe sócio-cultural). Neste aspecto, o cotidiano tem o potencial de revelar verdades não evidenciadas pelos discursos oficiais. O detetive de Poe percebe o invisível ao solucionar crimes sem que seus colegas possam entender o que o guia até a chave do enigma porque está atento ao cotidiano. De maneira bastante dramática, nesta visada, o narrador de *Em Busca do Tempo Perdido* (1913 - 1927), de Marcel Proust (1871 - 1922), afirma: “Cessando, assim, a influência anestésica do hábito, punha-me então a pensar e a sentir: coisas tão tristes.” (Proust, 1982, p. 16) Talvez por isso a tristeza em torno de Dupin, o detetive que mantém a flecha acesa do pensamento racionalista ao observar o cotidiano e, portanto, não se anestesia com o hábito.

No século XIX, a aproximação física promovida pela nova estrutura das cidades fez com esses dois verbos, pensar e sentir, passassem a ser praticados com mais frequência na esfera pública. Ao mesmo tempo, a imprensa auxiliou a justiça através de suas reportagens investigativas. Nos dois contos, “Assassinatos na Rua Morgue” e “O mistério de Marie Rougêt”, Poe estabelece o ritmo dos cadernos jornalísticos dedicados a temas policiais. Nessas páginas, detalhes sangrentos são

---

<sup>4</sup> Poe refere-se a Paris, mas o texto também traz notas do que seria uma adaptação para Nova York como, por exemplo, o corpo da moça teria sido encontrado no Rio Hudson e não no Sena.



fornechos como elementos de um quebra-cabeça publicado em capítulos diários cuja solução traz alguma satisfação para a angústia do leitor, vítima em potencial. Se algumas características dessas narrativas forem consideradas - tais como onde o dolo acontece e como agem as organizações responsáveis pelo estabelecimento da ordem - é impossível ignorar a intrínseca relação entre o gênero e a urbanização das cidades e, paralelamente, a estreita comunhão entre a literatura e a escrita jornalística policiais, no século XIX.

Dupin anda com singular atenção pela cidade e seus habitantes como faz o *flâneur*. Da mesma maneira, o narrador com “intelecto eletrificado” de outro conto de Poe, “O homem da multidão” (1840), registra sua tentativa de compreender a pessoa que não pode estar sozinha - o homem da multidão - definida como “o tipo e o gênio do crime profundo.” (Poe, 1986, p. 139) Sendo um observador com certa experiência em relacionar traços de fisionomias a características psicológicas e sociais, o narrador de “O homem da multidão” tenta entender as pistas sobre quem afirma: “lembrando-me bem de que meu primeiro pensamento, ao vê-lo, foi o de que, tivesse-o conhecido Retzsch e não haveria de querer outro modelo para as suas encarnações pictóricas do demônio.” (Poe, 1986, p. 135) Depois de segui-lo por dois dias e duas noites, o narrador desiste de descobrir qual seria o crime praticado pelo dono de semblante tão terrivelmente ímpar concluindo: “Este velho é o homem da multidão. Será escusado segui-lo: nada mais saberei a seu respeito ou a respeito dos seus atos. (...) talvez seja uma das mercês de Deus que *es lässt sich nicht lesen* (há livro que não se deixa ler).” (Poe, 1986, p. 139) Em certa medida, é possível encontrar identificação entre o homem contemporâneo e o personagem que não se diferencia da massa para jamais ter que lidar com o peso das suas escolhas éticas.

Mesmo sem crime ou culpado identificados, o conto tem uma estrutura parecida com a dos policiais. Mas, ainda que o enigma e o jogo de raciocinar sejam características marcantes de muitos dos textos de Poe, apenas três contos - “Assassinatos da Rua Morgue”, “O mistério de Marie Rougêt” e “A carta roubada” - podem ser considerados como pertencentes ao gênero policial, se forem essenciais as presenças dos elementos (1) detetive, (2) polícia ineficaz na condução da ordem pública e (3) exposição do método para que o crime (nem sempre envolvendo morte)

e suas razões sejam clarificados. Nos contos policiais de Poe, Dupin é apresentado como um eficiente detetive particular (mesmo não sendo profissional) que resolve os enigmas a partir de seu grande poder de observação e de sua capacidade dedutiva.

O jogo de raciocínio da literatura policial de Poe é uma investigação sobre o sentido da linguagem e de seu potencial para muitas vezes esconder o que ela, supostamente, deveria representar. Do mesmo modo, signos materiais de um crime, necessários à sua solução, podem ser ignorados por sua simplicidade, como acontece em “A carta roubada”; a estratégia do delegado da polícia para encontrar uma carta escondida pelo Ministro D... falha porque, conforme Dupin: “As medidas eram boas em seu gênero e foram bem executadas; seu defeito residia em serem inaplicáveis ao caso e ao homem em questão.” (Poe, 1986, p. 221)

Como em um jogo de cartas em que precisar o potencial de blefe do adversário é uma grande arma, Dupin afirma que o engano do delegado da polícia de Paris, Monsieur G..., é causado por sua má interpretação sobre a personalidade do Ministro D...: “a fonte remota de seu fracasso reside na suposição de que o ministro é um idiota pois adquiriu renome de poeta.” (Poe, 1986, p. 224) Colaborando com a tese do senso comum, o narrador afirma que “a razão matemática há muito é considerada como a razão *par excellence*.” (Poe, 1986, p. 224) Em resposta, Dupin cita Chamfort: “Há motivo para apostar que toda idéia pública, toda convenção recebida, é uma leviandade porque ela foi conveniente à maioria.” (Poe, 1986, p. 224) O senso comum, representado pela voz do narrador, acredita que o potencial de abstração da matemática a torna menos passível a erros de análise e que uma mente sob este código é menos suscetível ao engano. Ao contrário, justamente por perceber mais complexidade no jogo de um raciocínio poético em comparação ao de um matemático, Dupin encontra a carta escondida e, paradoxalmente, à vista de todos em cima da mesa do Ministro D..... Dupin afirma:

Os axiomas matemáticos *não* são axiomas de uma verdade geral. O que é verdade com respeito à relação – de forma ou quantidade – é, com frequência, grandemente falso quanto ao que respeita à moral. Nesta última ciência não é, com frequência, verdade que a soma das partes seja igual ao todo. Na química também falha o axioma (...). (Poe, 1986, p. 225)

O racionalismo do detetive particular Dupin não o cega e, para ele, são as relações entre os elementos envolvidos no crime que tornam possível reconstituir um fato passado com precisão. É assim que o personagem parece ler pensamento<sup>5</sup>. Este rico jogo de perceber e saber ler o signo move a narrativa policial, gênero considerado pertencente à cultura de massa desde a origem por seu suporte, ou seja, por não ser impresso como livro, mas nas revistas e jornais.

Sobre “A carta roubada”, Lacan afirma:

Podemos considerar como uma simples racionalização, segundo a nossa rude linguagem, o fato de que a estória nos seja contada como um enigma policial?

Na verdade teríamos o direito de considerar esse fato como pouco garantido notando-se que tudo pelo que um tal enigma se motiva a partir de um crime ou de um delito – a saber, sua natureza e seus móveis, seus instrumentos e sua execução, o procedimento para descobrir o autor e a maneira de convencê-lo disso – é aqui cuidadosamente eliminado desde a partida de cada peripécia.

O dolo é com efeito desde o início tão claramente conhecido quanto as tramas do culpado e seus efeitos sobre a vítima. O problema, quando no-lo expõem, se limita à procura dos fins de restituição, do objeto ao qual se prende esse dolo, e parece bem intencional que sua solução seja obtida já, quando no-la explicam. É por aí que nos deixam esse suspense? Qualquer que seja o crédito com efeito que se possa dar à convenção de um gênero para suscitar um interesse específico no leitor, não esqueçamos que “o Dupin” aqui segundo a aparecer, é um protótipo, e que para receber seu gênero somente do primeiro, é um pouco cedo para que um autor jogue com uma convenção. (Lacan, 1978, ps. 23 e 24)

O psicanalista demonstra como o suspense produzido por esse conto policial localiza-se não exatamente no elucidar um enigma, mas no jogo com o leitor que percebe os duplos sentidos nos diálogos, pois participa das regras estabelecidas para a produção de um significado. Lacan analisa como as características dos personagens são empecilhos para que, em vez de policial, o conto seja analisado como um *vaudeville*. O autor reflete, desse modo, sobre a formação de um gênero ao perceber que o que se mostrará como serial não estava presente no terceiro conto policial, enquanto “protótipo de um gênero”.

---

<sup>5</sup> Na caminhada habitual, antes de lerem sobre os assassinatos na Rua Morgue, Dupin fala para o narrador: Na verdade, esse rapaz é muito pequeno e estaria melhor no Théâtre des Variétés”, completando o pensamento deste último. Surpreso, o narrador quer saber como Dupin percebeu o que ele pensava em silêncio e, com naturalidade, o detetive mostra dados físicos observados que apontavam para aquela dedução...

Para Ronaldo Lins, “(...) o artista precisou descobrir diferentes técnicas de narração, com as quais, ao longo do tempo, criou fronteiras nítidas entre o que atualmente podemos denominar gêneros literários (...)” (Lins, 1990, p. 83) Com mais de um século de repetição das técnicas descobertas por Poe - que valorizam com um equilíbrio surpreendente tanto o jogo da linguagem quanto o desvendar do enigma do real - as fronteiras do gênero estão mais nítidas para os autores e leitores contemporâneos. É possível reconhecer o modelo da literatura policial de Poe – a saber: (1) detetive, (2) polícia ineficaz na condução da ordem pública e (3) exposição do método para que as razões do crime sejam clarificadas – em autores como Conan Doyle (1859 – 1930), entre muitos outros.

Em *Um estudo em vermelho* (1887), de Doyle, publicado pela primeira vez na *Beeton's Christmas Annual*, o detetive Sherlock Holmes, referindo-se ao personagem inspirado em Vidocq e mencionado, por Poe, em “Assassinatos da Rua Morgue”, diz:

Lecoq era um grande trapalhão. Só uma coisa o recomendava: a sua energia. A leitura de M. Lecoq causou-me náuseas. O problema consistia em identificar um prisioneiro desconhecido. Eu o teria feito em vinte e quatro horas. Lecoq precisou de mais ou menos seis meses. Esse livro bem poderia ser um manual para ensinar aos detetives o que não devem fazer. (Doyle, 1999, p. 33)

Para os detetives Dupin e Holmes seus próprios métodos são mais eficientes do que os de Vidocq e, dessa comparação entre competências, uma rede intertextual é tecida. Suavizando a herança gótica e, muitas vezes, aterrorizante da escrita de Poe quase meio século depois, Conan Doyle publicou a primeira aventura de Sherlock Holmes. Usando a mesma estratégia do norte-americano para descrever seu famoso detetive, através de um narrador, Doyle cria o Watson em uma parceria muito semelhante à de Dupin e o seu amigo narrador. Em “Um escândalo na Boêmia” (1891-1892), parecendo também poder ler pensamento, Holmes afirma sobre Watson antes que o mesmo conte a sua própria origem:

Meus olhos me dizem que no lado interno do seu sapato esquerdo, justamente onde a luz do fogo da lareira se projeta, o couro está arranhado por seis cortes praticamente paralelos. Foram obviamente causados por alguém que muito descuidadamente raspou as laterais da sola para remover lama incrustada. Por isso, veja você, cheguei à dupla dedução de que você andou na rua sob um tempo terrível e de que tinha um exemplar praticamente ruim da criadagem destruidora de sapatos londrina. Sobre a

medicina, se um cavalheiro entra em meus aposentos cheirando a iodoformio, com uma marca negra de nitrato de prata no dedo indicador direito e uma saliência no lado da cartola, mostrando onde escondeu seu estetoscópio, eu teria que ser estúpido se não o declarasse como um ativo membro da profissão médica. (Doyle, 2009, p. 38)

A produção de Conan Doyle valorizou uma das perspectivas da literatura policial de Poe, aquela que exercitou a solução do crime através da fé na lógica da máquina de raciocinar, ou seja, através do detetive capaz de perceber os sinais cuja decodificação leva à sequência dos fatos. A noção de que as partes constituem o todo e são chaves para sua compreensão orienta o romance policial concentrado no enigma e na sua solução. O conto “Um escândalo na Boêmia”, de Doyle, foi escrito com esse espírito, mas introduz um elemento extra ao esquema tradicionalmente racional do detetive Sherlock Holmes: a personagem Irene Adler.

Ao contrário da atenta percepção dos detetives, na vida moderna e urbana é natural que nossos olhos se protejam elegendo alguns elementos para seu interesse. Sherlock Holmes, quando não entorpecido por uma investigação, aparece em “Um escândalo na Boêmia” como um violinista usuário de drogas e aparentemente com atenção para o que os outros não percebem. Sua capacidade de observar faz dele a máquina de raciocinar derrotada quatro vezes: três vezes por homens, apenas uma por uma mulher. Aliás, “Para Sherlock Holmes ela é sempre *a* mulher. Eu raramente o vi mencioná-la de outra forma” (Doyle, 2009, p. 38), como narra Watson no conto “Um escândalo na Boêmia” - o primeiro encontro entre Holmes e “Irene Adler, de dúvida e questionável memória” (Doyle, 2009, p. 38). No conto, Adler surge não como vítima que precisa dos serviços do detetive, mas como uma ex-amante do rei que faz chantagem usando uma foto inapropriada. No artigo “O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema”, Tom Gunning ilustra o valor de prova da fotografia e cita o divertido diálogo entre detetive e rei:

- Elas foram escritas à mão.
- Bobagem! Falsificação!
- Meu papel de carta particular.
- Roubado.
- Meu selo.
- Imitado.
- Minha fotografia.

- Comprada.
- Aparecemos juntos na fotografia.
- Oh, meu Deus. Isso é muito ruim. Vossa majestade realmente cometeu uma indiscrição. (Doyle apud Gunning, 2001, p. 47)

Tom Gunning pensa a evolução do potencial para o reconhecimento da marca que identificaria o crime, ou seja, o signo que, se bem lido, desvendará o código dos fatos em torno dele. Até o desenvolvimento da fotografia, os condenados por crimes eram marcados para que seus corpos carregassem sua marginalidade impressa na pele, mas a evolução técnica levou a outra forma de identificação e, se as tentativas de encontrar paralelos (comparando fotos) entre as fisionomias de criminosos fracassaram, o deslocamento dos métodos investigativos se manteve na perspectiva tecnicista até o ponto em que a marca do crime pode ser identificada no corpo da vítima cujas lesões, etc. carregam a assinatura do seu autor, seu DNA. Alguns signos são tomados como provas, conforme a confiabilidade e o grau de acerto que sua técnica possa garantir. A Irene Adler de Doyle afirma:

A respeito da fotografia, seu cliente pode ficar tranqüilo. Eu amo e sou amada por um homem melhor do que ele. O rei pode fazer o que quiser sem pensar em qualquer obstáculo imposto por aquela que ele tão cruelmente feriu. Mantenho a fotografia apenas para me proteger contra qualquer iniciativa que ele possa tomar no futuro. Deixo uma fotografia que talvez ele goste de ter e permaneço, querido senhor Sherlock Holmes, sinceramente sua, Irene Norton, *née* Adler. (Doyle, 2009, p. 64)

Holmes não resolveu o caso porque não entendeu a lógica que movia Adler. O conto acontece em Londres, maior centro urbano do século XIX como se pode perceber por “O homem da multidão”, de Poe, através do narrador que diz: “durante esse tempo, o número de transeuntes havia gradualmente decrescido para aquele que é ordinariamente visto, à noite, na Broadway (...) tão grande é a diferença entre a população de Londres e a da mais populosa das cidades americanas” (Poe, 1986, p. 136). Com um olhar indiferente, Sherlock Holmes não conseguiria perceber as sutilezas dos indivíduos que compõem a multidão; no mesmo conto, ele define a diferença entre ver e observar:

- (...) Por exemplo, você viu muitas vezes os degraus que vêm do hall até este quarto.
- Muitas.

- Quantas?
- Bem, algumas centenas de vezes.
- E quantos eles são?
- Quantos? Não sei.
- Exatamente. Você não os observou. E, mesmo assim, você os viu. Essa é justamente a questão. Sei que há dezessete degraus porque fiz as duas coisas: vi e observei. (Doyle, 2009, p. 40)

O método de observar o objeto com interesse para determinar o grau de interação das suas relações constrói a possibilidade de compreensão sobre o entrosamento entre as partes do todo. Ao criar o detetive Dupin, Poe ilustrou o processo do leitor moderno: aquele que mantém distanciamento adequado para não se perder em uma subjetividade que não tem espaço no mundo industrial. Para tanto, quase paranoicamente, é necessário que os sentidos estejam direcionados inclusive para o que pode parecer mais geral e menos significativo: o cotidiano.

### 3.

## O materialismo na literatura: o romance *noir* e a crítica ao capitalismo

É a relação entre sujeito e objeto o fator que vai estruturar o cotidiano das novas cidades urbanizadas do século XIX: “Simmel demonstra, por exemplo, como uma economia marcadamente baseada no dinheiro como meio de troca determina também as relações não econômicas dos indivíduos e o estilo de vida de uma época inteira” (Kracauer, 2009, p. 252). No sistema capitalista, a estrutura das relações sociais é organizada através das operações comerciais e de seu signo, o dinheiro.

O Estado é o responsável por legislar os valores éticos na distribuição da propriedade privada e por regular o *laissez-faire* através da pretensão moderna de agir objetivamente, dando aos cidadãos condições igualitárias de vida. Uma comunidade baseada por esses códigos refletirá a sua ideologia também através de suas manifestações culturais e artísticas. “Afim de contas, o que faz o romance ‘mais efetivo’ enquanto um agente de coerção é exatamente seu modo de operação ser ‘menos visível’.”<sup>6</sup> (Nabers, 2009, p. 77)

No entanto, ao analisar o romance realista do norte-americano William Dean Howells, *A hazard of new fortunes* (1889), Deak Nabers percebe como a energia daquela literatura é “(...) devotada, simultaneamente, a insistir que o Estado deve ser irreduzível a uma personificação e a revelar que o Estado não é nada mais do que uma personificação.”<sup>7</sup> (Nabers, 2009, p. 81) Desse modo, a literatura realista norte-

<sup>6</sup> No original: What makes the novel “more effective” as an agent of coercion, after all, is precisely that its mode of operation is “less visible.”

<sup>7</sup> No original: (...) devoted simultaneously to insisting that the state must be irreducible to any particular personification and to revealing that the state is nothing more than a personification.



americana trazia para os romances a influência do olhar socialista - que percebe as péssimas qualidades de vida da massa em cidades em crescente urbanização - antes de Dashiell Hammett delinear a transformação do enigma em *noir* publicando, a partir de 1925, na revista *Black Mask*, onde era possível encontrar “as melhores histórias disponíveis de aventura, a melhor história de mistério e de detetives, os melhores romances, as melhores histórias de amor e as melhores histórias de ocultismo”<sup>8</sup>, conforme a sua propaganda.

Entre as duas Guerras, a reapropriação norte-americana de tramas de detetives transfigurou o elogio ao pensamento racionalista e analítico de Dupin, Holmes ou Parriot, por exemplo. Autores como Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James Cain, entre outros, acrescentaram elementos passionais às tramas – a neblina vitoriana foi substituída pela fumaça dos cigarros da *femme fatale*. A literatura pulsante, vendida em bancas de revistas por preços acessíveis às massas, conquistou o público da quebra econômica de 1929. O cinema percebeu o mercado para este gosto cultural transformando, com produções de baixo orçamento, *pulp fiction* em roteiros de sucesso. O romance, de James M. Cain, *O destino bate à sua porta* (*The postman always rings twice*, 1934), por exemplo, recebeu pelo menos quatro versões para o cinema: *Paixão criminosa* (*Le dernier tournant*, dir. Pierre Chenal, 1939), *Obsessão* (*Ossessione*, dir. Luchino Visconti, 1943), *Pacto de sangue* (*Double indemnity*, dir. Billy Wilder, 1944), *O destino bate à sua porta* (*The postman always rings twice*, dir. Tay Garnett, 1946) e, finalmente, *O destino bate à sua porta* (*The postman always rings twice*, dir. Bob Rafelson, 1981).

Com um dos quatro dos seus detetives (Sam Spade)<sup>9</sup>, Hammet “introduziu um profissional da investigação com uma forte presença realista e cujo comportamento não idealizado (...) era capaz ao mesmo tempo de chocar, convencer e emocionar sem jamais sentimentalizar.” (Ferreira, 1988, p. 28) A adaptação cinematográfica dirigida por John Huston, *Relíquia Macabra* (*The Maltese Falcon*, 1941), encontrou na figura de Humphrey Bogart a representação adequada e que inspira o imaginário acerca do detetive ainda contemporaneamente.

<sup>8</sup> No original: The best stories available of adventure, the best mystery and detective stories, the best romances, the best love stories, and the best stories of the occult.

<sup>9</sup> Os outros três são Continental Op, Nick Charles e Ned Beaumont.

O mesmo personagem que reaparece em diferentes narrativas marca o caráter serial das histórias de detetive de Dupin até hoje, como se vê no caso da série televisiva norte-americana *Lei e ordem* (*Law and order*, do produtor Dick Wolf, 1990-2010), em que a dupla Olivia Benson e Eliott Stabler, por exemplo, tenta dar ordem ao caos de Nova York tal qual os detetives de outra série que lhe serve de inspiração, *Naked City* (1958-1963). Essas séries de tv mostram como a cultura pop hibridiza referências: no episódio *The multiplicity of Herbut Konish* (1962), por exemplo, o detetive faz piada com artistas canonizados como Emily Dickinson, enquanto resolve o caso.

“Sem ser uma obra de arte, o romance policial [Detektiv-Roman] decerto mostra à sociedade civilizada seu próprio rosto de modo mais puro do que ela usualmente está acostumada a se ver.” (Kracauer, 2009, p. 192) Por que para Siegfried Kracauer o romance policial não é obra de arte, mas, ainda assim, tem um potencial de leitura social muito grande? Apesar de o gênero ter se formado a partir de valores estéticos considerados menores durante muito tempo pela crítica de arte cuja sensibilidade fora constituída por um capital cultural diferente daquele do operário (o indivíduo representante do Gosto da massa), contemporaneamente vários autores e críticos não ignoram a história - do gênero - e lidam com ela criando novas maneiras de olhá-la. Desse modo, aumentam suas camadas de significado e ampliam a recepção.

O escritor argentino Ricardo Piglia tenta chegar a uma conclusão do que seja a série *noir*:

Em última instância (...), o único enigma que os romances da *série noire* propõem - e nunca resolvem - é o das relações capitalistas: o dinheiro que legisla a moral e apóia a lei é a única ‘razão’ destes relatos onde tudo se paga. Neste sentido, eu diria que são romances capitalistas no sentido mais literal da palavra: devem ser lidos, penso eu, sobretudo como sintomas. Textos cheios de contradições, ambíguos, que frequentemente flutuam entre o cinismo (...) e o moralismo (...). Acredito que justamente por serem ambíguos estes textos nos causam leituras ambíguas, ou melhor, contraditórias: há os que a partir de uma leitura moralista condenam o cinismo destas histórias; e há também os que dão a estes escritores um grau de consciência que eles nunca tiveram, e fazem deles uma espécie de versão divertida de Bertolt Brecht (...) (Piglia, 1994, p. 42)

Acredito que autores como Hammett e Chandler tinham “um grau de consciência” sobre a literatura que produziram, e *A simples arte do assassinato* (1944), de Chandler, testemunha a meu favor: “Não é divertido que um homem tenha que ser assassinado, mas às vezes é divertido que ele possa ser assassinado por tão pouco, e que sua morte deva ser o grão do que nós chamamos civilização”<sup>10</sup>. No entanto, quero me ater à perspectiva dupla que o leitor pode ter e Piglia percebe como o gênero recebe leituras bastante diferentes: é considerado acrítico e com potencial de banalizar a violência por exercitar a representação da corrupção e da injustiça do sistema capitalista. É também considerado como uma crítica àquela sociedade, mas uma crítica não pedagógica (diferentemente da obra de Brecht), que narra histórias sobre detetives conscientes a respeito da ausência de um código ético capaz de punir o crime e a imoralidade dos seus personagens.

De qualquer um dos dois modos, a violência própria ao gênero policial e o cinismo do detetive do século XX mostram que o *noir* é possível apenas em um mundo de desajuste, cuja intriga é desenvolvida nos desníveis sociais e na corrupção. Depende da frustração das promessas iluministas e, se os autores dos romances de enigma ainda privilegiavam o pensamento positivista e cientificista, com certeza os autores da série *noir* concentraram-se mais na transgressão e na caracterização do ambiente do crime.

Talvez seja menos evidente aceitar a consciência crítica desses artistas porque, diferentemente das vanguardas do começo do século XX, esses autores não organizaram manifestos ideológicos. O próprio termo *noir* vem da crítica francesa e nasce apenas no fim da Segunda Guerra. Em 1945, os romances policiais norte-americanos foram traduzidos e publicados por Marcel Duhamel, em uma coleção intitulada *Série noire*. Ao mesmo tempo, filmes norte-americanos que adaptaram aqueles romances começaram a chegar à França e despertaram o interesse de cineastas como Godart<sup>11</sup> que viam a possível saída para os abusos do capital não só na narrativa, mas no seu modo de produção - já que as obras de baixo orçamento

<sup>10</sup> No original: It is not funny that a man should be killed, but it is sometimes funny that he should be killed for so little, and that his death should be the coin of what we call civilization.

<sup>11</sup> Os cineastas ligados ao *Cahier du Cinéma* valorizaram o filme *noir*, com destaque para a obra de Hitchcock.

viabilizavam um modelo que potencializava a maior independência do autor em relação a um estúdio.

A história do romance policial é uma história social, pois aparece entrelaçada com a própria história da sociedade. Se formularem a pergunta: ‘por que a história social deveria estar refletida na história de um gênero literário específico?’, a resposta será: porque a história da sociedade burguesa é também a história da propriedade e da negação dessa propriedade – ou, em outras palavras, do crime; porque a história da sociedade burguesa é também a crescente e explosiva contradição entre as necessidades ou paixões individuais e padrões mecanicamente impostos de conformismo social; porque a sociedade burguesa, de por si mesma, gera o crime, tem origem no crime e conduz a ele; ou talvez porque a sociedade burguesa seja, em resumo, uma sociedade criminosa? (Mandel, 1988, p. 212)

Mandel se refere à sociedade burguesa como estruturalmente criminosa e historicamente pode-se perceber que outras comunidades se organizaram através de abusos de poder dos mais fortes contra os mais fracos. Por outro lado, só é possível pensar em abuso se for estabelecida uma regra, só há crime onde uma lei foi constituída antes de ser rompida. A Modernidade acreditou que o uso da Razão iluminista poderia democratizar a boa qualidade de vida, porém o idealismo ainda não se materializou. Neste sentido, Frank Chambers, o narrador de *O destino bate à sua porta*, é o típico norte-americano que durante a crise econômica do começo do século XX vagueia pelas estradas do país, sem emprego, à procura de algum trocado. Passionalmente, pratica uma série de delitos.

No romance de James M. Cain, o narrador usa a primeira pessoa no pretérito perfeito e atualiza a ação através do diálogo. É a sua voz, a do criminoso, e não a do assistente descrevendo a investigação do detetive da seguradora, que dá ao leitor pistas de como será revelada a sua culpa - como se o criminoso fosse o Watson ou o narrador de Poe. Esse esquema é muito bem sucedido e, com surpresa, o leitor descobre que Frank Chambers está narrando a própria sentença de morte por ter sido acusado pelo assassinato de Cora, personagem que personifica a mulher fatal. Parafraseando o filme inspirado na peça *Everybody comes to Rick's*, *Casablanca* (*Casablanca*, dir. Michel Curtz, 1942), Chambers, em sua errância de herói trágico, entre tantas outras tabernas, teve que entrar justamente na Twin Oaks para conhecer Cora e elevar a sua atuação de trambiqueiro para a de assassino.

A história que a tragédia apresenta, então, é a transição da prosperidade para a adversidade, determinada pelo fato geral e externo da mutabilidade (...) A tragédia envolve indivíduos (...) no sentido do primeiro significado histórico de “indivíduo”: um membro de um grupo ou algo similar mais do que um ser único que pode ser separado e isolado. (Williams, 2002, p. 39)

Para Raymond Williams, é possível entender eventos contemporâneos sob o signo da tragédia. O autor não ignora que o termo descreve um gênero dramático da sociedade grega clássica, mas ele amplia a noção de Trágico desenvolvida, posteriormente, pela filosofia alemã<sup>12</sup>, relacionando a união entre coro e atores (em um primeiro momento da tragédia, conforme Nietzsche), ou seja, na interação do herói com o seu grupo. Dessa maneira, o indivíduo da massa é vítima de um destino materializado pela divisão de classes sociais (não mais pelo mito).

Em *A morte da tragédia*, Sontag afirma que: “As discussões sobre a possibilidade de tragédia não são exercícios de análise literária, são exercícios de diagnósticos culturais, mais ou menos disfarçados.” (Sontag, 2001, p. 132 apud Barcelos). O destino do herói e a história de detetive desde o *noir* apresentam característica em comum: a figura do indivíduo que se sobressai e, mesmo assim, comete a falha.

Assim, os romances policiais atualizam o limite da liberdade do herói-indivíduo diante das estruturas que organizam o seu mundo e a sua visão dele. No *noir*, o detetive começa a mostrar autonomia e interfere no código de relacionamento social. Essa característica é reencenada pelas narrativas contemporâneas que frisam a ruptura com a unidade cultural, através da retomada de diferentes tradições e do questionamento do conceito de universal.

---

<sup>12</sup> Ver Roberto Machado, *O nascimento do trágico*.

#### 4.

### Processos de investigação: a identidade revelada através do Trágico e a autonomia do estético

O gênero policial nasce com a industrialização e a organização do sistema econômico no desenvolvimento do capitalismo, contexto histórico de Poe. A figura do detetive, como um investigador particular ou da polícia (Estado), é relacionada ao processo de urbanização que também deu condições à evolução da imprensa e de matérias policiais em jornais de crescente circulação. Naquele contexto, a reprodutibilidade técnica<sup>13</sup> promoveu o ambiente para experiências novas ao aproximar artista e público acrescentando as leis do mercado à relação e, além disso, mesmo a noção de gênero, em arte, já delineada pela *Poética* aristotélica, recebeu outra apropriação sob efeito da produção em série.

No entanto, mesmo que um gênero reflita o seu contexto histórico, é possível reconhecer o que estrutura o jogo sugerido pelas histórias de detetive em outras expressões artísticas. Nesta perspectiva, analisarei a herança deixada pela tragédia a partir da proposição de Michel Foucault:

Parece-me, que há realmente um complexo de Édipo na nossa civilização. Mas ele não diz respeito ao nosso inconsciente e ao nosso desejo, nem às relações entre desejo e inconsciente. Se existe complexo de Édipo, ele se dá não ao nível individual, mas coletivo; não a propósito de desejo e inconsciente, mas de poder e de saber. É esta espécie de complexo que eu gostaria de analisar. A tragédia de Édipo é fundamentalmente o primeiro testemunho que temos das práticas judiciais gregas. Como todo mundo sabe, trata-se de uma história em que pessoas — um soberano, um povo — ignorando uma certa verdade, conseguem, por uma série de técnicas (...), descobrir uma verdade que coloca em questão a própria soberania do soberano. A tragédia de Édipo é, portando, a história de uma pesquisa

---

<sup>13</sup> Ver BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*.

da verdade; é um procedimento de pesquisa da verdade que obedece exatamente às práticas judiciárias gregas dessa época. (Foucault, <http://www.scribd.com/doc/7241389/FOUCAULT-Michel-A-Verdade-e-as-Formas-Juridicas>, acesso em 22/05/2012, p. 29)

Se for aceita a sugestão de Foucault pode-se considerar Édipo como um investigador com o traço essencial do detetive moderno - Édipo ignora Tirésias e as previsões do oráculo de Delfos por confiar em outro saber, que eu chamarei aqui de racional por se referir à estrutura empírica - e, com essa perspectiva, é possível ampliar a interpretação materialista para além do capital como instância que sustente a força motora investigativa das obras policiais: no nível coletivo, sim, mas a propósito de poder e de saber.

Por outro lado, na mesma conferência proferida em 1973, Foucault afirma que Édipo “estava fora de moda” (Foucault, <http://www.scribd.com/doc/7241389/FOUCAULT-Michel-A-Verdade-e-as-Formas-Juridicas>, acesso em 22/05/2012, p. 29) por causa da interpretação que Deleuze e Guatarri deram à leitura freudiana: em vez de ser o mito mais antigo que traduziria o inconsciente e o desejo na relação pai-mãe-filho - em um aspecto individual - é a tese que procura controlar através de um diagnóstico: “Édipo é um instrumento de poder, é uma certa maneira de poder médico e psicanalítico se exercer sobre o desejo e o inconsciente”. (Foucault, <http://www.scribd.com/doc/7241389/FOUCAULT-Michel-A-Verdade-e-as-Formas-Juridicas>, acesso em 22/05/2012, p. 29)

Mesmo que a psicanálise tenha ou não transformado o mito em instrumento de controle, a tese freudiana possibilita a percepção de uma relação entre poder e saber, em *Édipo*, no nível coletivo através do individual. Percebo que essa consonância entre coletivo e individual é o que sustenta o interesse de audiências tão amplas pelo processo investigativo clássico e, finalmente, pelas histórias de detetive - consonância que justificaria a sua numerosa atualização nos textos pós-modernos, que formam o *corpus* da minha pesquisa, entre os anos de 1982 e 2002.

Ao procurar o culpado, Édipo encontra quem ele é, reafirmando o socrático “Conhece-te a ti mesmo”. Sabendo quem é, descobre seu crime e perde o poder. O coletivo e o individual estão colados no mito. Dependem um do outro. Nesse sentido, Hölderlin traduziu *Édipo rei*, por *Édipo tirano*, levando para o título a sua

interpretação sobre o excesso, a *hybris* do conhecimento edipiano. Nas observações que faz a respeito das suas escolhas durante o processo de tradução da peça de Sófocles, Hölderlin procurou perceber o “cálculo de sua leis e demais modos de proceder pelos quais o belo se produz” (Hölderlin, 1994, p. 93). Sobre um diálogo entre Édipo e Tirésias, Hölderlin afirma: “(...) a maravilhosa ira da curiosidade porque quando o saber rompe as suas fronteiras e fica como que afogado em sua forma magistralmente harmoniosa, a qual pode até mesmo permanecer, ele arrebenta, antes de tudo, a si mesmo para saber mais do que pode suportar ou apreender” (Hölderlin, 1994, p. 93). Ou, como acrescenta Foucault, Édipo é aquele que sabia demais: “aquele que unia seu saber e seu poder de uma certa maneira condenável” ((Foucault, <http://www.scribd.com/doc/7241389/FOUCAULT-Michel-A-Verdade-e-as-Formas-Juridicas>, acesso em 22/05/2012, p. 39). A punição pelo excesso é reconhecer quem ele é a partir do crime que praticou, é a sua tragédia.

Em *Santo dia* (2002), de Lilian Fontes, o processo de auto-descoberta é invertido, em vez do filho, é o pai quem tem a identidade revelada. Tentando livrar Joca da acusação de assassinato da norte-americana Kate, o seu padrasto segue pistas como um detetive e descobre ser, na realidade, o pai do réu: reconhece o indivíduo que ele próprio é. Apesar de ser um romance, o texto também parece remeter ao modelo da tragédia clássica por, além de reorganizar o mito de Édipo, se passar em apenas um dia. Narrado na primeira pessoa, pelo padrasto/pai de Joca, com intervenção de diálogos com e entre outros personagens, o enredo é desenvolvido através da discussão sobre os modelos de investigação das polícias brasileira e norte-americana, e acentua uma suposta eficiência do uso de recursos tecnológicos nos Estados Unidos propondo, assim, um olhar crítico acerca dos meios de controle do coletivo.

O romance não apresenta, porém, uma consonância entre coletivo e individual tão poderosa quanto como ocorre em *Édipo Rei*. A tensão coletiva da resposta à pergunta “quem eu sou?”, respondida pela paternidade, se dá na estrutura de uma família classe média, não envolve o Estado. Ao contrário de *Édipo Rei*, ainda, o saber se refere a um núcleo íntimo, e o romance não desvenda o culpado. Reforçando o jogo descrito por teorias pós-modernas que enfatizavam a pluralidade da verdade,



Fontes desvia seu leitor da investigação sobre o assassinato de uma norte-americana para um mergulho na história de Joca, solicitando referências à psicanálise como um método que procura, na memória e na história do jovem, as pistas que desvendem a personalidade e, assim, seu potencial ou não para o crime – outro desvio. De fato, o tema de *O santo dia* é mostrar a Rui quem ele é – o pai de Joca.

No conto “Romance negro”, Rubem Fonseca dá ao escritor norte-americano James Ellroy a fala: “somos os continuadores da tragédia grega” (Fonseca, 1992, p. 149). O romance policial, tal qual a tragédia clássica, narra o *pathos* da sociedade e encontra enorme recepção de um público que acompanha aquela narrativa com prazer. Tomando a proposição “nós somos os continuadores da tragédia grega” como fio condutor desta investigação, parece ser herança dos grandes festivais de teatro grego o fato de o gênero policial ser tão popular. Ele repete o efeito atrativo do epigrama referido pelo Dupin, de Poe, citado anteriormente; é mesmo uma espécie de longo epigrama – ou seja, alimenta-se de contradições poderosas e insolúveis (tal qual a ideia contraditória de “longo epigrama”).

A definição aristotélica<sup>14</sup> de herói trágico é muito próxima da descrição de detetive proposta por Raymond Chandler: “Ele é o herói, é tudo. Ele deve ser um homem completo e um homem comum e, ainda assim, um homem raro” (Chandler apud Zizek, 2001, p. 198)<sup>15</sup>. Quem não se sente um ser humano comum e um ser humano raro, ao mesmo tempo? O leitor e o espectador, provavelmente, identificam-se com o herói e com o detetive em uma operação de reconhecimento da ordem do individual que se realiza no jogo de contraste com o coletivo, pois apenas a partir do encontro com o enigma da alteridade é possível aos protagonistas mostrarem o seu caráter, revelando quem são.

É a palavra “Outro”<sup>16</sup> que Slavoj Žižek usa para pontuar a mudança de paradigma do enigma para o *noir*. Em sua análise pelo viés da psicanálise lacaniana, o filósofo afirma:

<sup>14</sup> “(...)homem que, sem se distinguir por sua superioridade e justiça, não é mau nem pervertido, mas cai na desgraça devido a algum erro. É o caso de homens no apogeu da fama, e da prosperidade, tais como Édipo ou Tiestes ou os membros célebres de semelhantes famílias (...)”

<sup>15</sup> No original: He is the hero, he is everything. He must be a complete man and a common man and yet an unusual man.

<sup>16</sup> Ver DIAS, Fernanda Andrade. *Paranoização: a tentativa de cura na esquizofrenia*.

(...) o romance lógico e dedutivo continua confiando na consistência do grande Outro: o momento, no fim do romance, quando o fluxo de eventos é integrado ao universo simbólico, narrativizado, contado na forma de uma história linear (nas últimas páginas do romance, além de identificar o assassino, o detetive reconstrói o verdadeiro curso dos eventos), trazendo um certo efeito de pacificação, ordem e consistência são reinstaladas enquanto o universo *noir* é caracterizado por uma ruptura radical, um tipo de desequilíbrio estrutural, assim como uma possibilidade de narrativização: a integração da posição do sujeito no campo do grande Outro, a narrativização do destino dele, torna-se possível quando o sujeito está, em certo sentido, já morto, mesmo que ainda vivo, quando “o jogo já está terminado”, resumindo: quando o sujeito se encontra no lugar batizado por Lacan como “o-entre-duas-mortes (*l’entre-deux-morts*)” (...) (Zizek, 2001, p. 151)<sup>17</sup>

Longe de poder esgotar o tema sobre o grande Outro gostaria de apontar que, em Lacan, o conceito refere-se ao sistema linguístico que dá identidade ao sujeito, é o campo simbólico que legitima seus valores. Zizek propõe que a grande virada no conteúdo ideológico do enigma (iluminista) para o (crítico à Modernidade) *noir* é viável através da entrada em cena da alteridade representada pela mulher, a *femme fatale*. Ela é fatal porque significa a possibilidade de alteração na ordem do campo simbólico e, ao abalar a estabilidade do detetive acerca do que é verdadeiro ou não, cria condições para que ele invente uma nova identidade porque o sujeito passa, assim, a interferir no antigo sistema que lhe orientava. Inserindo-se no universo daquela autoridade, ou seja, no grande Outro, o detetive está entre dois códigos, é lançando no lugar entre duas mortes, entre dois sistemas simbólicos<sup>18</sup>.

De onde olhamos para a chave da mudança, para esse distúrbio no “grande Outro” que causa a perda da realidade? No universo *noir*, o mal não é representado pela *femme fatale* que coloca uma ameaça não apenas para a integridade moral do herói, mas para a própria identidade ontológica dele? Consequentemente, não é o propósito

<sup>17</sup> No original: (...) the logic-and-deduction novel still relies on the consistent big Other: the moment, at the novel’s end, when the flow of events is integrated into the symbolic universe, narrativized, told in the form of a linear story (the last pages of the novel when, upon identifying the murderer, the detective reconstructs the true course of events), brings about an effect of pacification, order and consistency are reinstated, whereas the *noir* universe is characterized by a radical split, a kind of structural imbalance, as to the possibility of narrativization: the integration of the subject’s position into the field of the big Other, the narrativization of his fate, becomes possible when the subject is in a sense already dead, although still alive, when “the game is already over”, in short: when the subject finds himself at the place baptized by Lacan “the in-between-two-deaths (*l’entre-deux-morts*)” (...)

<sup>18</sup> Ao longo do meu texto, ficará mais claro por que o código é a morte conforme a proposição *tu es/tuer*.

do universo *noir* procurar na relação do detetive homem para a mulher *qua* o sintoma dele? (Zizek, 2001, p. 154)<sup>19</sup>

Zizek defende que a *femme fatale* representa o caminho para a desestabilização do grande Outro. *Fatale*, aqui, como fatal é o destino do herói-detetive. O filósofo esloveno traça uma genealogia para a tese lacaniana: “mulher como um sintoma do homem” insistindo na ambiguidade com que se pode interpretar a frase conforme a mudança que Lacan faz no entendimento freudiano sobre o que é o sintoma. Zizek afirma:

Para Freud, o sintoma é uma formação comprometida, o sujeito recebe de volta, na forma de mensagem cifrada, irreconhecível, a verdade sobre o desejo dele, a verdade com a qual ele não foi capaz de confrontar, que ele traiu (...) Se, entretanto, nós concebermos o sintoma como articulado pelos últimos escritos e seminários de Lacan (...) nomeado com uma formação que dá significado conferindo ao sujeito sua verdadeira consistência ontológica, habilitando-o para estruturar seu relacionamento básico, constitutivo para com o *aproveitamento* (*jouissance*), então a relação inteira é revertida: se o sintoma é dissolvido, o próprio sujeito perde o piso sob seus pés, desintegra-se. Neste sentido, “mulher é um sintoma do homem” significa que o homem em si mesmo existe apenas por meio da mulher *qua* sintoma dele: toda a consistência ontológica dele pende do sintoma dele, é “externalizada” no seu sintoma. (Zizek, 2001, ps. 154 e 155)<sup>20</sup>

Zizek contextualiza a noção de “mulher como sintoma” na leitura que incomoda as feministas, a partir do ambiente cultural vienense influenciado pela obra de Otto Weininger, *Sex and character* (1903), em que há a defesa da tese de que o *status* ontológico da mulher não é nada além da materialização do pecado do homem e, assim, em vez de combatê-la, deve-se purificar seu desejo por ela e, desse modo,

<sup>19</sup> No original: Where are we to look for the key to this shift, to this disturbance in the “big Other” which causes the loss of reality? In the *noir* universe is evil not epitomized by the *femme fatale* who poses a threat not only to the hero’s moral integrity, but to his very ontological identity? Is the axis of the *noir* universe not therefore to be sought in the relationship of the male detective to the woman *qua* his symptom?

<sup>20</sup> No original: For Freud, the symptom is a compromise formation: in the symptom, the subject gets back, in the form of a cyphered, unrecognized message, the truth about his desire, the truth that he was not able to confront, that he betrayed (...) If, however, we conceive the symptom as it was articulated in Lacan’s last writings and seminars (...) namely as a particular signifying formation which confers on the subject its very ontological consistency, enabling it to structure its basic, constitutive relationship to *enjoyment* (*jouissance*), then the entire relationship is reverse: if the symptom is dissolved, the subject itself louses the ground under his feet, disintegrates. In this sense, “woman is a symptom of man” means that *man himself exists only through woman qua his symptom*: all his ontological consistency hangs on, is suspended from his symptom, is “externalized” in his symptom.

ela desapareceria. A referência de Weininger, segundo Zizek, é *Parsifal*, de Wagner, e o filósofo esloveno enxerga essa tradição no *noir*, quando a *femme fatale* perde forma e a consistência ontológica ao ser rejeitada pelo detetive, como em *Relíquia macabra* (*The maltese falcon*, dir. John Huston, 1941) e em *Um corpo que cai* (*Vertigo*, dir. Alfred Hitchcock, 1958), por exemplos. A *femme fatale* deixa de existir quando o detetive consegue quebrar o feitiço que ela exerce sobre ele. Por outro lado, o detetive perde a sua singularidade, o seu sintoma, ou seja, aquilo que, na interpretação lacaniana, faz dele o ser que é, capaz de enxergar organizações diferentes de valores, apto a interferir no universo do grande Outro. Nesta perspectiva, sem a *femme fatale*, sem o sintoma, o detetive não se inventa enquanto sujeito e, por isso, não altera os modos coletivos de conhecimento.

Não há esse jogo em Poe. Doyle insinua a possibilidade inaugurada pelo *noir* através da figura de mulher que nos remete à *femme fatale*: Irene Adler. Porém, não há envolvimento pessoal entre ela e Sherlock Holmes, o Outro não é alterado por Adler – ou seja, ela não potencializa rupturas simbólicas. Ela é o outro com “o” minúsculo, o outro que também sofre o mesmo sistema linguístico. Irene Adler vence Holmes no mesmo universo simbólico dele, não traz uma nova perspectiva, apesar de parecer questionar a forma com qual o detetive de Doyle busca o conhecimento.

A figura do outro como sedutor (aquele que desvia o indivíduo do próprio caminho) está presente na poesia homérica, através da imagem da sereia, por exemplo. Para além do mito e diante do fato histórico vivenciado pela sociedade norte-americana que foi obrigada a reorganizar os papéis sociais dos gêneros a partir das necessidades impostas pela Segunda Guerra, a ideia de outro como estruturador de diferentes possibilidades de entendimento instaura uma crise de identidade: a *femme fatale* ilustra essa turbulência.

A intensa relação entre auto-conhecimento e enfrentamento da alteridade é um fenômeno que se multiplicou a partir da globalização: a formação cultural contemporânea não é vertical, tem raízes espalhadas, que alcançam diferentes solos com acúmulos de referências diversas<sup>21</sup>. Nesta perspectiva, há que se encontrar estratégias mais complexas para o encontro com a diferença em comparação, por

<sup>21</sup> Ver HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*.

exemplo, com o sistema social vitoriano. Recebido com grande impacto por aquela sociedade, o ensaio de Thomas de Quincey, *Assassinato considerado como uma das belas artes* (1827), constrói uma defesa poderosa da autonomia do estético a ponto de percebê-lo como um modo de olhar que não inibe a apreciação na reprodução de um gesto indubitavelmente (?)<sup>22</sup> antiético, o assassinato:

O bastante já foi dado à moralidade; agora é a vez do Gosto e das Belas Artes. Uma coisa triste foi, sem dúvidas, muito triste; mas, não podemos consertá-la. Por isso, vamos fazer o melhor com uma matéria má; (...) vamos tratar a matéria esteticamente e ver se ela pode se transformar em algo com valor dessa maneira. Essa é a lógica de um homem sensível e o que segue? Sequemos nossas lágrimas e, talvez, teremos a satisfação de descobrir que uma transação, considerada pela moral, chocante e sem base para se sustentar, quando experimentada através de princípios do Gosto, mostra ser uma performance cheia de mérito (...) (De Quincey, 2004)<sup>23</sup>

No ensaio, o tom irônico de De Quincey não poupa o filósofo Kant<sup>24</sup>, mas pode-se perceber o quanto o paradigma da arte como autônoma deve à teoria do sublime do filósofo alemão e ao conceito de Estética. Foi através da aplicação dessa teoria à análise das tragédias que Schiller pôde criar sua própria tese acerca da educação estética do homem<sup>25</sup>. Porém, depois de duas guerras mundiais e o consequente descrédito das promessas iluministas, muitos autores contemporâneos não encontram suporte para desenvolver uma possível pedagogia através dos seus escritos artísticos. A falta de um projeto aparece, por exemplo, na letra da canção do britânico Pete Doherty, *Arte perdida do assassinato*: “Que dia bom para um assassinato. Você se nomeia um assassino, mas a única coisa que está matando é seu

<sup>22</sup> Na ficção moderna ocidental e em outras organizações sociais, quando o Estado aprova o assassinato, a morte não é considerada um crime, mas uma punição.

<sup>23</sup> No original: Enough has been given to morality; now comes the turn of Taste and the Fine Arts. A sad thing it was, no doubt, very sad; but we can't mend it. Therefore let us make the best of a bad matter; (...) let us treat it æsthetically, and see if it will turn to account in that way. Such is the logic of a sensible man, and what follows? We dry up our tears, and have the satisfaction, perhaps, to discover that a transaction, which, morally considered, was shocking, and without a leg to stand upon, when tried by principles of Taste, turns out to be a very meritorious performance.

<sup>24</sup> Sobre quem De Quincey escreveu o ensaio “Os últimos dias de Immanuel Kant” ( I versão 1827, II versão 1854).

<sup>25</sup> Ver FILGUEIRAS, Carmen. *A influência kantiana na obra de Schiller*, monografia de conclusão de bacharelado em Filosofia, UFRJ, inédita.

tempo. Não há nada mais absurdo que um pássaro ser apenas um peso para seu coração, sua alma, seu corpo, espírito e mente.”<sup>26</sup>

Para Nelson Vieira:

A literatura contemporânea não mais se esforça em ser purista esteticamente ou apolítica no sentido da ‘Alta Arte’ tanto ao ignorar seu próprio con(texto) social ou, por exemplo, ao negar a inclusão da penetração social de formas de ‘Baixa Arte’, isto é, de dramas vigorosos com origem na cultura de massa/popular tão expressivos nas atuais sociedades tecnológicas. (Vieira, 1991, p. 1)<sup>27</sup>

O pensamento pós-moderno contextualiza social e culturalmente os produtos, e não valoriza a hierarquia entre as referências constuintes do texto artístico. Para Vieira, entre as contradições e o declarado ecletismo da poética pós-moderna, há a inegável ligação entre ética e estética. No entanto, Vieira percebe como os autores dos romances *Bufo & Spallanzani* (Rubem Fonseca, 1985) e *Billy Bathgate* (E. L. Doctorow, 1989) acentuam de tal maneira o valor do gesto auto-referente de seus personagens, que suas idiossincrasias e singularidades não recebem um olhar crítico dos romancistas. Os dois autores não censuram aquelas ações independentes de uma conduta condicionada à ética em relação à construção de uma sociedade harmônica. Longe de serem um elogio ao antiético, os dois romances dão a ver a possibilidade de se pensar na autonomia do estético.

Essa operação da autonomia refletida pelo anti-herói está presente, por exemplo, em *Os bandoleiros* (1781), de Schiller. Mas, ali, a autonomia do estético está relacionada ao potencial de Karl Moor escolher abandonar os crimes porque, de certa maneira, é iluminado pela Razão. Ao contrário, os personagens anti-heróis criados a partir do final do século XX não propõem um olhar para a ordem moderna. Eles sustentam seus paradoxos e suas contradições tanto quanto seus autores não se propõem a ensinar algo ao leitor – como fora o caso da obra de Schiller e, mais tarde, da de Brecht.

<sup>26</sup> No original: *Lost art of murder*: And what a nice day for a murder / You call yourself a killer but the only thing you are killing is your time / A bird is just a burden / To your heart your soul your body spirit and mind.

<sup>27</sup> No original: Contemporary literature no longer strives to be aesthetically purist or apolitical in the “high art” sense by either ignoring its very own social con(text) or, for example, by denying the inclusion of socially pervasive “low art” forms, that is, the vivid dramas from popular/mass culture so expressive of today’s technological societies.

A Pós-Modernidade dá condições ainda mais estruturais para a autonomia do estético e isso é possível diante da constatação da inviabilidade do conceito kantiano de sujeito transcendental imposta pela globalização. No contexto em que a imanência é o que constitui o objeto de uma ontologia, o sujeito (leitor e espectador) pós-moderno rompe com o cinismo do detetive *noir* (o cinismo é possível apenas a respeito de um modelo ou de um ideal, na tentativa de auto-defesa). Considerando que os propósitos de poder e de saber perseguem a relação entre o indivíduo e o coletivo, não há mais a expectativa de que uma verdade encontrada possa restabelecer uma ordem na qual, para o sujeito pós-moderno, não é mais possível crer.

Ricardo Piglia vê a literatura como uma forma de complô, para ele:

(...) podemos ver o complô como uma ficção potencial, uma intriga que se trama e circula, e cuja realidade é sempre duvidosa. O excesso de informação produz efeito paradoxal, o que não se sabe passa a ser a chave da notícia. O que não se sabe, em um mundo onde tudo se sabe, obriga a buscar a chave escondida que permita decifrar a realidade (...) A paranóia, antes de se tornar clínica, é uma saída para a crise do sentido. (Piglia, 2009, p. 97)

A literatura que já era uma forma de complô na Modernidade, conforme a proposição de Piglia, potencializa-se de maneira ainda mais radical ao dialogar com uma sociedade em que o excesso de informação não garante o saber e, por isso, precisa encontrar uma direção para estabelecer formas de poder. Quando o sentido está desorientado (efeito do olhar dialético, treinado para o impossível: unificar projetos e liquidar suas diferenças), a paranóia é o reflexo da busca compulsiva por interpretação. Os personagens desse cenário não podem mais confiar no dicionário que dispõem e compartilham com o leitor/espectador a descrença acerca dos códigos contruídos em séculos de tradição.

(...) a visão da história a partir da memória, essa espécie de amontoado de escombros ou ruínas, sinaliza a impossibilidade da totalidade e denuncia sua “falsa aparência” (Seligmann-Silva, 2003, p. 391). A alegoria, por sua vez, guarda semelhanças com essa concepção da história enquanto fragmento, já que pressupõe a desistência de qualquer sentido totalizante. Por outro lado, se os sentidos são determinados pela leitura, são sempre transitórios, fundados na temporalidade do agora. Portanto, a leitura pode ser pensada como um exercício alegórico e melancólico, pois os sentidos são instáveis e sempre nos escapam. Não é por acaso que no livro sobre o barroco, Benjamin não dissocia a alegoria da melancolia, definida como “o sentimento que

corresponde à catástrofe em permanência” (Benjamin apud Seligmann-Silva, 2003, p. 393). (Racy Soares, 2011, p. 3)

Débora Racy Soares concorda com Benjamin acerca da melancolia (o luto sem perda, “o sentimento que corresponde à catástrofe em permanência”) produzida pela aceitação da transitoriedade como regra, “pela desistência de qualquer sentido totalizante”, em um mundo articulado pela noção de História, de projeto, pela relação causa e efeito que funda o empirismo racionalista – lógica contra a qual se posiciona a alegoria, que se assume como fragmento. Romper com a ideologia dialética/racionalista e mergulhar no instante é assinar um contrato com a marginalidade, com o que o sistema moderno rejeita. Assim, assistiu-se à confirmação de que a História é a história dos vencedores, conforme a proposição de Benjamin que não foi desconstruída apesar do esforço interdisciplinar dos Estudos Culturais. Como ter um projeto artístico em um contexto de *IPods* e fome? Como fazer poesia depois de Auschwitz?

Saberes são usados por indivíduos para controlarem os meios de poder e isso não é uma novidade burguesa. Neste contexto, a arte só pode ser materializada se for pensada para além dele, sublimando-o. Para a realização da autonomia do estético, alterando e ampliando a visão adorniana sobre indústria cultural, o produto artístico contemporâneo dialoga com o mercado instaurando as suas contradições na própria obra. Por exemplo, no caso das fotos de Tyler Shields, em que a destruição de uma bolsa Birkin (feita anti-ecologicamente com couro de crocodilo, cujo preço insensato é cem mil dólares) serve de matéria para a defesa da tese “a destruição é uma bonita versão de liberdade...”<sup>28</sup>. (<http://www.tylershields.com/2012/05/26/birkin/>, acesso em 29/05/2012).

A partir da dramática mudança de mãos do dinheiro/poder, promovida pela expansão do capitalismo através da globalização, o olhar sobre o valor da tradição do produto cultural desloca-se tanto quanto as características dos indivíduos que ocupam a elite econômica de comunidades com enorme potencial para a mobilidade social e para a manutenção de péssima distribuição de renda. Esses movimentos são tão frenéticos que alta e baixa cultura tornaram-se conceitos sem sentido, para os quais

<sup>28</sup> No original: Destruction is a beautiful version of freedom...



não há mais lugar, pois não é possível reconhecer, com precisão, a árvore genealógica do próprio capital cultural. Não há possibilidade razoável para a ilusão modernista de que uma elite cultural está livre do “terrível” capital e de suas formas de controle. “Aproveite o seu sintoma” é a sugestão lacaniana que parece mover a arte pós-moderna, formando novas diretrizes que, contraditoriamente, não têm projeto ou manifesto.

Nesse jogo, temperado pela auto-ironia, o que há de comum entre o olhar pós-moderno e a cultura que produziu a tragédia helênica se constitui: a aceitação do presente como uma dádiva porque é a única estrutura em que se pode ter apoio – “a vida não é justa, mate-se ou supere isso”<sup>29</sup>. Este é o lugar para o hedonismo que não depende da História para se efetivar porque não tem um projeto que recompensará um gesto, e não tem um projeto porque não se confia em nada além do agora. Assim, a satisfação não é encontrada no paranóico e moderno ato de interpretação das múltiplas informações dadas, no processo racionalista de relacionar fins e meios.

Para Keli Pacheco, o *tu es/tuer*, “tu és isto, tu és nada”<sup>30</sup>, que introduz o fim da análise lacaniana, é um efeito de verdade: “Esta verdade (...) lhe revela que o seu ser é nada. Que qualquer tentativa de se afirmar eternamente numa imagem que o defina é uma ficção que o defende do vazio do seu ser”. (Lacan, 1998, p. 96-103 apud Pacheco, 2008, p. 8) É importante ressaltar que o vazio nasce com a individualização dos pronomes pessoais (mesmo em “nós”, há o sub-entendido corte com “eles”); na maneira racionalista de conhecer que, ao objetivar, reduz a relação coletiva e constituinte do todo.

Desse modo, quero propor que afirmar o vazio do pronome pessoal (o vazio do seu ser), é reconhecer a falta de telos na vida e acessar o saber trágico, distanciando-se da perspectiva racionalista de conhecimento. Se, na contemporaneidade, com a crise dos excessos iluministas e a pluralidade cultural promovida pela globalização, não há um código de valores a que se possa confiar, resta a vontade como guia para a ação do homem pós-moderno. Vontade, em uma

<sup>29</sup> Canção *Child psychology*, da banda Black box. No original : “Life is unfair: kill yourself or get over it”.

<sup>30</sup> Em uma conclusão que lida com o jogo sonoro e ambíguo da homofonia na enunciação das palavras, em francês: *tu es/tuer* (tu és/matar).

tranfiguração do conceito de Schopenhauer<sup>31</sup>, que é mais diretamente expressa pela música, tese que Nietzsche retomou ao propor que a tragédia nasceu do espírito da música e que, através dela, o homem grego revigorava-se acessando o saber trágico. Dessa maneira, a homofonia do “tu es/tuer”, em que o sujeito ouve tu e entende morte, direciona-se mais diretamente àquele saber do que a sua tradução para o português, por exemplo.

Esse saber refere-se a uma interpretação que entende como a vida é justa porque ela é injusta com todos, no seu eterno ciclo de criação/destruição. O Uno Primordial aniquila a individuação - modo racionalista de desintegrar e ferir o absoluto, expressa pela distinção dos pronomes pessoais. Ao reconhecer que a individuação limitadora do “tu és” é a morte, pode-se perceber como o Uno Primordial, em sua pluralidade do coletivo, promove a vida como um instante eterno, instaurado no e como presente (nos dois sentidos que a palavra tem em português).

Ao pluralizar verdades através da autonomia dos seus personagens e ao sustentar paradoxos em uma escrita que não ignora o mercado (por utilizá-lo como signo) na produção de arte, o romance policial contemporâneo atualiza a sensibilidade trágica. Dessa maneira, a literatura que analisarei no próximo capítulo não tem projetos pedagógicos e valoriza o instante, criando o crime perfeito (aquele cuja causa e autoria não podem ser identificáveis): o assassinato da ideia de razão universal.

---

<sup>31</sup> Sem poder esgotar o tema, apenas sintetizo a diferença da perspectiva dos dois autores acerca da vontade: Schopenhauer propõe que a vida é um pêndulo entre o tédio (da realização) e a dor (da não realização), e a sabedoria seria a negação da vontade, a resignação advinda do movimento do homem em direção a si mesmo, no processo de auto-conhecimento da coisa-em-si. Nietzsche critica essa perspectiva por enxergar nela o idealismo que desvaloriza o fenômeno (por afastar o homem da multiplicidade da vida), ao propor o “assim foi, assim eu quis”.

## 5.

### A literatura contemporânea entre 1982 e 2002: a pluralidade da verdade e o saber trágico

Assim, caminhamos, lado a lado, em solene postura,  
 Ao longo da alameda deserta, rumo à cerca de bruxos,  
 Para mergulhar os olhos no tanque agora seco.  
 Seco o tanque, concreto seco, calcinados bordos,  
 E o tanque inundado pela água da luz solar,  
 E os lótus se erguiam, docemente, docemente,  
 A superfície flamejou no coração da luz,  
 E eles atrás de nós, refletidos no tanque.  
 Passou então uma nuvem, e o tanque esvaziou.  
 Vai, disse o pássaro, porque as folhas estão cheias de crianças,  
 Maliciosamente escondidas, a reprimir o riso.  
 Vai, vai, vai, disse o pássaro: o gênero humano  
 Não pode suportar tanta realidade.  
 O tempo passado e o tempo futuro,  
 O que poderia ter sido e o que foi,  
 Convergem para um só fim, que é sempre presente.  
 (Eliot, *Burnt Norton*, Quatro Quartetos)

Diante dos limites da realidade e da frustração com as promessas de progresso da Modernidade, instaura-se, na Pós-Modernidade, a busca pela afirmação do instante em vez do projeto. Os casos da literatura contemporânea constituidores do *corpus* desta pesquisa refletem que os excessos iluministas proporcionaram uma organização cultural que parece seguir a ideologia contrária ao pensamento que Nietzsche definiu como socrático, racionalista, ou seja, essas obras contemporâneas retomam a perspectiva que possibilitou as primeiras tragédias de Ésquilo e Sófocles.

São obras em que há variação de referências e de sensibilidades que sustentam a narrativa e, desse modo, são textos de ficção capazes de alcançar audiências com diferentes capitais culturais: “A incursão, no gênero, por autores que não se

identificam com o universo da cultura de massa, como (...) Rubem Fonseca, Sérgio Sant'Anna e outros, propiciou uma reflexão mais ampla (...)” (Figueiredo, p. 20, 1988).

No conto “Romance negro” (Rubem Fonseca, 1992) e nos romances *Balada da praia dos cães* (José Cardoso Pires, 1982), *Bufo & Spallanzani* (Rubem Fonseca, 1985), *Um crime delicado*, de Sérgio Sant'Anna (1997), *No fio da noite* (Ana Teresa Jardim, 2001) e *Os coxos dançam sozinhos* (José Prata, 2002) a literatura investiga o seu crime: com os limites da linguagem, o quanto ela pode realmente revelar? Sem a ilusão moderna sobre a possibilidade de se alcançar o grau de distância necessária à objetividade dos fatos, esses autores criam, a partir dos códigos estabelecidos pela história do gênero policial, novas possibilidades de leitura para seus enigmas permeados por jogadas com a escrita.

No entanto, essas novas leituras parecem remeter àquele saber que Nietzsche reconheceu como o que sustentava a grandeza das tragédias. Se por um lado, em *O nascimento da tragédia*, a morte do gênero é representada pela escrita de Eurípedes por ser racionalista, com referências ao cotidiano do ateniense que o distanciava do mito; por outro, no romance policial contemporâneo o encontro entre as múltiplas referências culturais é o que possibilita a expressão do renascimento do saber trágico. Ao aproximar o herói do universo socialmente marginalizado, o gênero policial pluraliza o acesso à voz que não recebe representação por narrar perspectiva diferente da defendida pelo Estado ou qualquer outra instituição mais poderosa.

Os complôs vão se formando e, com tantas vozes com tão diferentes ideologias e visões de mundo, a literatura contemporânea, que usa o gênero policial como estrutura para narrar subjetividades delineadas pelas estruturas coletivas e urbanas, atua como a música própria à torre de Babel; onde o som das palavras não representa a chave da comunicação.

O mito da Babel (Cf: Gen. 11, 1-9) é um acontecimento de disjunção que, em sua estrutura narrativa, é circunstanciado como fenômeno e catástrofe social. Situa-se no fim dos capítulos concernentes às origens da humanidade e precede a história mais circunstanciada, menos mitológica e mais cronológica dos patriarcas.

A Torre é o símbolo da confusão (da raiz *BLL* = confundir). Sua construção indica centramento, desafio do homem que se eleva desmesuradamente, esquecendo-se de que lhe é impossível ultrapassar sua condição humana. É símbolo da empresa

orgulhosa e tirânica. Sua destruição aponta para o desvio, a dificuldade de comunicar (“Confundimos a sua linguagem para que não mais se entendam uns aos outros”) é resultado da explosão da humanidade em frações hostis.

O mito babélico envia à crítica da urbanidade mecânica, da rapidez, do gigantismo crescente. Ilustra, além da impossibilidade de comunicação, o tempo e o espaço esfacelados; um empreendimento ligado a um permanente recomeçar. Associa-se, portanto, em sua projeção na metrópole moderna, ao espetáculo disforme da cidade fragmentada, desse universo descontínuo marcado pela falta da medida. Aí não se percebem formas definidas, contempla-se uma contínua massa amorfa, o todo caótico. (Gomes, 1994, p. 81)

É nesse ambiente babélico que a contemporaneidade se encontra: no lugar em que a variedade de línguas impossibilita o diálogo, não produz significado unificado, em que o som das palavras não alcança um sentido. No entanto, em vez de lamentar o fracasso da construção da torre e da falência do projeto moderno, a arte pós-moderna se deleita com a música atonal. Nesse aspecto, a tese de Schopenhauer retomada por Nietzsche sobre a música como representação mais direta da ideia encontra reforço nessas obras que não têm um projeto pedagógico ou de revolução cultural e, no entanto, praticam, através dos ruídos da não comunicação, o saber não racionalista, não formalizado, que a música promove.

Dessa maneira, a retomada do gênero que nasceu em 1841, feita por escritores com boa recepção da crítica especializada, mostra o reviver do espírito trágico que suspende a razão individualizante para sugerir a sustentação de paradoxos. Afirmar a impossibilidade da síntese entre as diferenças é recuar no esforço infértil e desgastante de mudar o outro. Não avançar sobre o território da alteridade para colonizá-la, transformá-la conforme a própria imagem, é a única estratégia legítima para o aproveitamento do agora. Cansado de tentar alcançar o paraíso, o homem pós-moderno repete as palavras de Hölderlin, em carta para o irmão, em 1799:

Os bárbaros que nos cercam dilaceram nossas melhores forças antes mesmo de elas se formarem e somente uma compreensão consistente e profunda desse destino pode nos salvar ou, ao menos, evitar o mergulho na indignidade. Devemos buscar a perfeição e, nela, nos manter o mais possível, fortalecendo-nos e sarando no seu sentimento e, assim, adquirir forças para reconhecer o bruto, o vesgo, o disforme, não apenas na dor mas naquilo que é em si mesmo, no que constitui o seu caráter, a sua falta específica. Ademais, não é absolutamente difícil viver em paz com os homens desde que eles não nos atentem e perturbem diretamente. *O mal não reside tanto no fato de os homens serem como são, mas em sustentarem o que são como única instância de validade, não admitindo nada de diferente.* Sou inimigo do egoísmo, do

despotismo, da misantropia. Meu amor pela humanidade é, ao contrário, cada vez maior porque sempre vejo na pequenez e na grandeza de sua atividade e de seu caráter o mesmo traço originário, o mesmo destino. (Hölderlin, 1994, p. 127.)

## 5.1

### 1982: *Balada da praia dos cães e o complô da escrita* de José Cardoso Pires

Quando o sangue cheira a política até as moscas largam a asa.  
(PIRES, 1987, p. 92)

No romance publicado em 1982, *Balada da praia dos cães*, o escritor José Cardoso Pires visita o popular gênero policial para revelar - através do desvendar de um crime - as singularidades do cotidiano durante o regime ditatorial português do Estado Novo (1933-1974), de Salazar e Marcello Caetano. Com imenso sucesso de recepção do público (sete edições em oito meses consecutivos<sup>32</sup>) e da crítica (Grande prêmio de romance e novela pela Sociedade Portuguesa de Escritores, 1982), a linguagem desenvolvida pluraliza as fontes narrativas e ultrapassa o esquema da trama ao criar um jogo intrincado entre realidade e ficção através, por exemplo, da publicação de passagens retiradas de jornais - conforme a tradição de autores como Poe.

É interessante perceber que os registros dos periódicos são reflexos das posições apoiadas pelo Estado e, nesse contexto, é evidente o potencial arbitrário das informações disponibilizadas ao leitor, convidado a investigar a trama. Ricardo Piglia sublinha a contradição: a invisibilidade do complô é o que o torna ilegal, porém o Estado utiliza estruturas clandestinas através de serviços secretos e mecanismos de controle. (Piglia, 2009, p. 97) Assim, a perspectiva dos fatos apresentados tem relação

---

<sup>32</sup> Conforme nota na contra capa de sua editora brasileira, Civilização Brasileira.

com o processo de compreensão sobre o voluntário acobertamento de informações praticado sistematicamente por instituições oficiais.

“..... um dos quais, cão de fora e jamais identificado, foi aquele que chamou a atenção dum pescador local e o levou à descoberta do cadáver” (Pires, 1987, p. 9) do ex-major do Exército Luís Dantas Castro, encontrado na Praia do Mastro, em 03 de abril de 1960. O ex-major aguardava julgamento por participação num abortado golpe militar e seu corpo foi achado com sapatos vestidos em pés trocados - o que “constitui uma prática da execução dos traidores entre os grupos clandestinos” (Pires, 1987, p. 17), indicando crime político. O processo é conduzido pelo investigador Elias, o inspetor Otero e o agente Roque, da polícia judiciária. Paralelamente, há outra investigação conduzida pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE). O interrogatório feito por Elias a Mena, namorada do major, é peça importante no processo de solução do caso policial. Ela se escondia com o major e outros dois homens (um cabo do Exército, Bernadino Barroca, e um arquiteto, Renato Fontenova), e o confinamento e o convívio stressante levam ao crime.

Esse é o enredo do romance. Entretanto, é o estilo de Cardoso Pires o condutor da narrativa que retoma o gênero policial e amplia seu alcance interpretativo através do narrador que vai e volta no tempo, e tem sua voz misturada à do investigador Elias, participando das elocubrações sobre o crime (especialmente naquilo que se refere a Mena). Para Dietrich Briesmeister: “O escritor evita a narrativa onisciente em sequência cronológica, antes ele desafia o leitor a ordenar os textos com o mesmo esforço com o que o inspetor Elias se empenha na reconstituição do assassinato” (Briesmeister, 2005, p. 48). O leitor tem, desse modo, mais de uma trilha a seguir e, diante da pluralidade narrativa, precisa se posicionar sobre a precisão dos dados obtidos por Elias:

Ao percorrer o Processo nenhum magistrado ficará indiferente à trabalhosa precisão de Elias Santana no entretecer das investigações. Contudo, uma atenta releitura dos autos e uma análise das datas das confissões de Mena levam a concluir que O CHEFE DE BRIGADA DESDE OS PRIMEIROS DIAS QUE ESTAVA NA POSSE DE TODA A VERDADE (...) O agente Silvino Roque (o mesmo que acompanhou Otero na captura de Mena) admite que ela tenha feito confissão completa do crime ao segundo interrogatório. (...) Hoje, 1982, vemos claramente Elias Santana como investigador que, uma vez senhor de toda a verdade, se entretém a deambular pelas

margens à procura doutras luzes e doutras reverberações (...) O inspetor Otero diz: Nunca saberemos o material que Elias Santana tinha em seu poder. (Pires, 1987, ps. 95 e 96)

Através da forma do romance, o leitor investiga a investigação de Elias e pode vir a sentir, com Mena, o desgaste agonizante da repetição de interrogatórios. Se o investigador sabia a verdade, por que prolongar o inquérito?

O movimento detetivesco do leitor é suavizado na adaptação cinematográfica de José Fonseca e Costa<sup>33</sup> por procedimentos (como alteração de luz ou de penteado) que indicam com mais evidência a ordem cronológica dos fatos. A objetivação promovida pelo filme, entretanto, reduz a atmosfera de lentidão, falta de bom senso, violência, abuso de poder e certo anacronismo próprios ao sistema ditatorial português cujo enredo e estilo de Cardoso Pires têm potencial para sugerir.

Poder-se-ia dizer que o escritor chega a alimentar a impressão de que seus textos seriam do gênero policial. No entanto, essa aproximação é enganosa, trata-se muito mais de um movimento da sua ficção, isto é, a tática de quem faz da escrita um modo de decifração. O movimento interrogativo que suscita a decifração é responsável por uma rede de sentidos que ora se aproximam, ora se opõem, ora se anulam, e depois voltam, como ecos, para compor as cenas que condensam e cristalizam os sentidos a serem decifrados. Há muito da prática do detetive nos mecanismos dessa ficção, mas não se trata de uma simples recuperação do gênero; trata-se antes de uma apropriação subvertida, uma prática que trabalha o mistério como isca, para depois investigar a própria ação do detetive e, a partir daí, deslocar o eixo de observação pondo sob suspeita o seu ponto de vista. (Margato, <http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2010/04/23/balada-da-praia-dos-caes-de-cardoso-pires-e-reeditado-no-brasil/>, acesso em 07/09/2010)

O narrador muitas vezes soa a Elias, como se os personagens fossem mesclados em uma mesma voz, e é necessário ao leitor constante atenção para manter o ritmo das investigações propostas pelo romance. A desorientação com que a narrativa é acompanhada abre espaço para a experiência de deslocamento de sensibilidade: o método de Elias leva o leitor a uma época arrastada, burocrata,

<sup>33</sup> O filme de José Fonseca e Costa é uma adaptação do romance que também recebeu boa recepção, como demonstram o prêmio de melhor atriz para Assumpta Serna no Festival de Madrid (1986), a menção honrosa no Festival de cinema policial de Cognac, além do Grande Prêmio do Cinema Português (1986). A mudança de mídia, naturalmente, transforma a condição das estratégias narrativas de José Cardoso Pires e reestrutura a variação das fontes discursivas através dos recursos próprios à imagem.



controlada... produz o efeito da ditadura. Desse modo, a investigação de *Balada da praia dos cães* capta o leitor para uma sensibilidade cultural, não apenas desvenda um enigma ou encontra justiça para um crime. Entretanto, por dar ao seu relato elementos verídicos, o autor obedece à expectativa de verossimilhança relacionada ao gênero policial em geral e, especialmente pelo tom irônico de seu narrador, Cardoso Pires escreve um metapolicial:

(...) Estava levemente recuada, como que para evitar ser vista do exterior e parecia despida; ou pelo menos tinha os seios nus, isso ele podia garantir como testemunha voluntária e de boa fé que era. (...) Era uma mulher nova e de cabelos negros. Cabelos negros ou platinados?, pergunta o agente Roque. Negros, responde o pedreiro (...) (Pires, 1987, p. 25)

Filomena (ou Mena), por exemplo, é ou não é uma *femme fatale*? A mulher morena que se disfarça de loira é uma das brincadeiras de Cardoso Pires com os códigos do *noir* e “Mena acende um cigarro, sorve-o em profundidade” (Pires, 1987, p. 67). A pergunta citada do agente Roque, entretanto, por diferentes razões, interessa tanto à investigação quanto ao leitor que quer compreender o papel da figura feminina nesta trama de detetive e crime misterioso. “Acredita que ele a ia mesmo matar?”, pergunta Elias Chefe (...) Se ele a queria matar? Possível, não digo que não. De todos nós o grande problema para o major era ela” (Pires, 1987, p.222), responde o arquiteto Fontenova.

Como na peça teatral *Hamlet*, a verdade sobre a responsabilidade pela morte de Dantas é procurada através da comparação entre arte e vida: enquanto o príncipe coloca o palco dentro do palco para checar as reações do seu tio Cláudio diante da representação do assassinato do rei que reproduz aquilo que teria sido o seu próprio método, em *Balada da praia dos cães* Elias quer saber quem leu primeiro *O lobo do mar* (1904), de Jack London. O romance descreve a mesma atmosfera de profundo descontentamento da tripulação diante dos abusos de poder do personagem de London, Wolf Larsen, que Mena, Fontenova e Barroca deveriam ter vivido sob comando de Dantas (com seu crescente descontrole emocional). Assim, a literatura poderia ter inspirado o complô e, dessa maneira, o primeiro leitor teria motivado a leitura para estimular a revolta nos outros dois acusados: “interessava averiguar se o

arquitecto tinha lido *O lobo do mar* depois de Mena e se quando o leu encontrou os tais (parágrafos) sublinhados. Que não, foi a resposta às duas questões. Ah, fez o chefe de brigada.” (Pires, 1987, p. 222)

Cardoso Pires tece tramas paralelas e mostra, através delas, como a realidade é uma forma de leitura, e depende do uso que se faz das lentes disponíveis para que se enxergue o sentido das palavras. Já que as narrativas são secretas umas para as outras, está se tratando de linhas de complô.

Um gênero é, especificamente, um registro de discurso construído em redor de certas convenções muito específicas de uso de linguagem. Dessa forma, a escolha do gênero policial se deve mais ao efeito de leitura que Cardoso Pires desejou produzir sobre a cultura portuguesa salazarista, com seu Estado articulado em redor do dismantelamento das zonas obscuras da sociedade, produzindo e construindo suas ficções estatais com conteúdos persecutórios a partir de um olhar que busca o núcleo oculto na trama social em complô para desferir um golpe revolucionário. As convenções e estrutura do gênero policial servem, desse modo, como núcleo gravitacional ao redor do qual José Cardoso Pires pode, em *Balada da praia dos cães*, organizar os fragmentos desarticulados da dispersa cultura portuguesa. (Jatobá, 2008, p. 40)

O exercício literário de Cardoso Pires relaciona arte e política de maneira a deixar clara a sua intrínseca relação. Especialmente em um contexto assim tão repressivo e controlador como o narrado no romance, para “entender a lógica destrutiva do social, o sujeito privado precisa inferir a existência de um complô” (Piglia, 2009, p. 97) - tal como o fazem o censor e o conspirador: para manter o poder ou para fazer a revolução, a compreensão do complô é a estratégia moderna. “No gênero romance, o complô substitui a noção trágica de destino: certas forças ocultas definem o mundo social e o sujeito é instrumento dessas forças que não compreende.” (Piglia, 2009, p. 99).

No posfácio do romance, Cardoso Pires explica como o tema o seduziu:

Então como hoje ele sabia que na sua tragédia individual existiu uma parte maior de erro coletivo; que as sociedades de terror se servem dos crimes avulsos para justificarem o crime social que elas representam por si mesmas (...)

Em certas vidas (eu acrescentaria, em todas) há circunstâncias que projectam o indivíduo para significações do domínio geral. Um acaso pode transformá-lo em matéria universal – matéria histórica para uns, matéria de ficção para outros, mas sempre justificativa de abordagem. Interrogamo-la, essa matéria, porque ela nos

interroga no fundo de cada um de nós – foi assim que pensei este livro, um romance. Nele, o arquitecto Fontenova é uma personagem literária, e da mesma maneira o major. E Mena. E cabo Barroca. Todos são personagens literárias, isto é, dissertadas de figuras reais.

De modo que entre o facto e a ficção há distanciamentos e aproximações a cada passo, e tudo se prende num paralelismo autónomo e numa confluência conflituosa, numa verdade e numa dúvida que não são pura coincidência. (Pires, 1987, p. 255).

Não é fácil perceber os limites da narrativa ficcional já que ela se alimenta dos fatos tanto quanto os nutre. Como artista que escreveu para jornais, Cardoso Pires assina a complexa relação entre verdade e perspectivas. Na *Balada*, o autor elabora duplamente uma narrativa policial e o jogo literário que ela sustenta, ou seja, o de fazer ser notado, através de várias fontes discursivas, como o universo particular dos quatro acusados revela tanto do contexto político e social de Portugal, em um paralelo entre micro e macro poderes.

As polícias do governo de Salazar investigaram, reconstituíram e formularam as suas versões para os enredos desse crime. Versões produzidas e ajustadas para a elaboração de um processo-crime; versões marcadamente formuladas com precisão de datas, lugares, movimentos e toda a sorte de detalhes necessários à “veracidade” própria dos autos. Os dois processos-crime (polícia judiciária e PIDE) serão conhecidos após a Revolução dos Cravos, em 1974, quando os arquivos policiais do Estado Novo foram abertos à consulta pública. Esse material está na base da construção da *Balada da praia dos cães*. É um dos relatos que o autor vai examinar para proceder a uma outra investigação e reconstituição do crime; para examinar os seus diferentes desdobramentos e as correlações que definiram a cor do tempo: um tempo cinzento e arrastado. (Margato, <http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2010/04/23/balada-da-praia-dos-caes-de-cardoso-pires-e-reeditado-no-brasil/>, acesso em 07/09/2010)

O mecanismo de controle de regimes fascistas é abusivo e violento, mas a estrutura de informação clandestina é legitimada mesmo em democracias através, por exemplo, das polícias secretas. No mesmo artigo citado, Piglia se solidariza à proposição de Carl Schorske de que as vanguardas artísticas são o efeito da crise do liberalismo: “a vanguarda se propõe a alterar a circulação normalizada do sentido” (Piglia, 2009, p. 105). Ou seja, as vanguardas seriam uma resposta contra o consenso e a uniformização dos excessos iluministas, e seu potencial político está no fazer ver a multiplicidade das possibilidades de sentido. Assim, “toda a discussão sobre arte, em

consequência, já não passa pela especificidade do texto, mas por seu uso e manipulações” (Piglia, 2009, p. 105).

Cerca de oito anos depois do fim do regime ditatorial do Estado-novo português, o romance é publicado no contexto experimental que busca encontrar significados e modos de expressão para narrar um período opressor da história portuguesa através do suporte do gênero policial. Como se trata de uma obra de ficção, o que ela descreve como fato está no limite entre realidade e criação; nessa suspensão arte/verdade, há certo grau de obscuridade, alguns elementos são secretos, e o próprio romance *Balada da praia dos cães* pode ser lido como um complô.

Assim, a atualização do gênero policial se materializa no enfoque que o escritor dá ao cotidiano de Portugal durante o governo ditador de Salazar, especialmente em relação aos aspectos afetivos ambíguos de um período, 1960, em que o país perdia suas colônias na Índia (embora Portugal só admitisse a independência após a Revolução dos Cravos, em 1974). Em *Balada da praia dos cães* fica evidente o quanto o uso de mecanismos disciplinadores pode gerar um Estado organizado através de narrativas que deliberadamente mudam as provas para propagar o terror, contaminando todo o cotidiano e a vida privada dos cidadãos.

Elias é o personagem que formaliza a estrutura opressora do Estado através da maneira com a qual trabalha, interroga e investiga, mas especialmente no modo infeliz como vive sozinho com seu lagarto Lizandro e as inúteis ratoeiras que não conseguem capturar o que deviam. “É a partir de Elias que vemos o Estado salazarista por dentro, pela sua lógica legal e seus valores” (Jatobá, 2008, p. 44).

Ele sentado a um canto, ela em meio da casa, em campo aberto. Depois, pergunta a pergunta, Elias foi chegando mais a cadeira. Palmo a palmo, como que por acaso. A presa sentada em solidão, sempre mais agarrada ao seu espaço íntimo, e ele a aproximar-se atrás de cada pergunta. Como que por acaso, como que por acaso. (...) Perguntas, sempre perguntas; às duas por três Elias já estava colado à prisioneira, cobria-a com seu bafo de polícia. Invasão do espaço individual. (Pires, 1987, p. 67)

Jatobá propõe que Cardoso Pires reúne as tradições do enigma e do *noir* na caracterização do seu Elias (Jatobá, 2008, p. 45). Por um lado, o investigador recorre a estratégias de reconstituição para encontrar o caminho até a verdade como Dupin, por exemplo, e seu pensamento e raciocínio conduzem a narrativa. Por outro, sua

linguagem é agressiva e simples, e ele não se deixa corromper como o detetive *noir*. O romance amplia o olhar sobre a máquina administrativa e mostra como Elias é usado na engrenagem da PIDE sem consciência disso, apesar de todo o seu cuidado para não sofrer influências.

Se cultura é tudo aquilo que fica quando o indivíduo imagina ter se desapegado de toda a cultura, Elias funciona como parte integrante do mecanismo de repressão da ditadura salazarista mesmo quando se esforça para produzir verdade sem corrupção política: seu trabalho materializa a necessária burocracia para manutenção do controle do Estado. Cardoso Pires soma essa lente ao gênero e enriquece o potencial do romance em estimular impressões em vez de retóricas; o ofício do detetive é decifrar e através do seu exercício a onipotência do Estado é apresentada nos pormenores do cotidiano português.

Cerca de oito anos depois da publicação de *Balada da praia dos cães*, em uma outra obra que flerta com o gênero policial, *Twin Peaks* (dir. David Lynch, 1990), o cadáver encontrado perto das águas é o de Laura Palmer. Aqui também temos a polícia secreta (no caso norte-americano, o FBI) e a judiciária trabalhando em um mesmo caso, além do investigador protagonista com características do detetive do enigma, mas é na estratégia de suspensão da lógica aristotélica - utilizada pela narrativa de Pires e também pela de Lynch - onde se pode encontrar o motor da ação de *Balada da praia dos cães* e *Twin Peaks*. Os detetives Elias e Cooper têm sonhos com os personagens das suas investigações e levam a carga onírica ao leitor e espectador, respectivamente, enquanto exercitam seus diagnósticos simbólicos.

Usar o gênero como isca, conforme citação feita de Margato, foi uma maneira encontrada pelos artistas, desde a década de oitenta, para unirem e exercitarem sensibilidades e referências culturais distintas, em encontros promovidos pela globalização. A aceleração na recepção das transformações tecnológicas tem operado inegáveis modificações de percepção e criado uma espécie de arquivo cujas gavetas podem ser abertas e reorganizadas em diferentes níveis interpretativos.

Neste aspecto, *Balada da praia dos cães* amplia o uso da estrutura narrativa do gênero policial através de sua forma (nos recursos multiplicadores de perspectivas ou na ordenação não cronológica, por exemplo), enquanto atua como complô contra a

possibilidade de repetição do tema. Ao reconstituir o efeito cultural avassalador contrário à pluralidade de subjetividades em uma ditadura, o romance usa a variedade de fontes discursivas e materializa, em sua própria estrutura formal, o alto valor da liberdade. Assim, a maneira com a qual a história é vista influencia o que é transmitido sobre ela. Desse modo, Cardoso Pires enfatiza o caráter criativo da verdade utilizando a literatura como estratégia.

## 5.2

### 1985 e 1992: A edição das verdades em *Bufo & Spallanzani* e “Romance negro”, de Rubem Fonseca

Rubem Fonseca, no romance *Bufo & Spallanzani* (1985) e no conto “Romance negro” (1992), utiliza estratégias parecidas para desenvolver metalinguagem na narrativa policial. Através de narradores que fornecem as pistas ao leitor-detetive, pensa a literatura e mantém a interrogação acerca dos limites da representação. No romance, ao retomar seu passado para Minolta (cujo nome remete à câmera japonesa, ou seja, a um veículo de registro), o narrador e escritor Gustavo Flávio (homenagem a Gustave Flaubert) revela sua (primeira) identidade: Ivan Canabrava. Em “Romance negro”, o narrador também é escritor e descreve os crimes à amante informando-lhe seu nome verdadeiro. Nas duas narrativas, a mudança é reflexo do desenvolvimento tomado pelos crimes praticados pelo narrador. Mais uma semelhança: o detetive Guedes, do romance *Bufo & Spallanzani*, e o inspetor Papin, de “Romance negro”, não são os responsáveis pelo sentido final da investigação.

Devido à profissão dos narradores, o ambiente de ambas as narrativas envolve o mercado editorial. Para a escritora inglesa P.D. James,

Romancistas policiais sempre gostaram de ambientar suas histórias numa sociedade fechada e isso tem diversas vantagens óbvias. Não se pode permitir que a mancha da suspeita se espalhe longe demais se cada suspeito tem de ser uma criatura inteira, crível, que respira, não um boneco recortado de papelão a ser ritualmente derrubado no último capítulo. (James, <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/49203-lugares-imaginarios.shtm>, acesso em 17/06/2012.)

Em *Segredos do romance policial*, P.D. James valoriza a importância do enriquecimento da caracterização do ambiente do crime: “O lugar, afinal de contas, é onde os personagens representam suas tragicomédias, e só se a ação estiver

firmemente enraizada na realidade física é que podemos entrar plenamente no mundo deles”. (James, <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/49203-lugares-imaginarios.shtm>, acesso em 17/06/12) A densidade dos personagens de Fonseca é alcançada pelo mergulho proposto pelas ondulações do exercício da escrita e de seu potencial de expressão; no debate sobre o que a motiva, estimula ou, ao contrário, limita, impede.

Ainda, a plataforma, o próprio livro que o leitor segura entre as mãos, é a representação do produto do mercado editorial cujo ambiente é apresentado pelas duas ficções. Graus de aproximação entre arte e verdade são evidenciados e, com isso, a eliminação de distinção entre elas. Gustavo Flávio afirma: “A frase de Nietzsche é: ‘Quem não sabe mentir não sabe o que é verdade’”.(Fonseca, 1985, p. 79) Curiosamente, as mulheres dos narradores interferem como editoras e a intervenção no corte final é lente essencial para a constatação dos limites que a representação tem em relação à expressão da totalidade das possibilidades de fatos.

“Romance Negro” é um entre os sete contos publicados em *Romance Negro e outras histórias*. Nele, Rubem Fonseca exhibe a duplicidade poeniana ao apresentar um enigma mediante jogadas de linguagem. Com uma narrativa que descreve os segredos dos seus personagens, além do universo de um festival de literatura e cinema *noir*, o conto é como uma partida com três etapas em que Fonseca presta uma homenagem a Poe inclusive pela epígrafe retirada do poema “Um sonho dentro de um sonho” (“A dream within a dream”, 1849): “Tudo o que nós vemos e parecemos não é nada além de um sonho dentro de um sonho”<sup>34</sup>.

Qual a diferença entre ser e parecer se a realidade é apresentada sempre a partir das condições em que ela é contada, da narrativa acerca dela? Neste aspecto, a noção de realidade se alimenta da mesma camada dos sonhos e pode ser despertada por uma outra leitura. Assim, os nomes, Peter Winner e John Landers, por exemplo, são a primeira pista do tema desse conto policial desencadeado pela frustração de um escritor por não conseguir publicar e ter sua obra ignorada: “winner” é “vencedor”, em inglês e, na mesma língua, a palavra “landers” se refere a pessoas que lidam com terra, com o solo; a superação e o limite da realidade.

---

<sup>34</sup> No original: All that we see or seem is but a dream within a dream.



Peter Winner é o escritor bem sucedido que se mantém recluso para preservar sua escrita em relação à intromissão que as facetas do mercado editorial pode representar: “como no caso do Pynchon, sua única foto era de quando tinha dezoito anos.” (Fonseca, 1992, p. 156) John Landers é um escritor que não consegue espaço no mercado editorial e paga suas contas dando aulas de inglês. Ainda no item docência, a produção de Landers é menos prestigiada em relação à de Winner, que ministrou na Universidade de Princeton:

‘Winner não gostava de dar entrevistas, nem de ser fotografado (...) Um sujeito misterioso, que muito pouca gente conhecia pessoalmente. A mim também ninguém conhecia, mas por outros motivos; eu era completamente ignorado, vivia, depois que me exilei, dando aulas de inglês pela França, em cidades diferentes (...) e meu nome, John Landers, nada significava por um motivo muito simples: eu chegara aos quarenta anos sem jamais fazer qualquer coisa que merecesse a atenção dos outros.’ (Idem)

Fonseca apresenta o casal Clotilde e Peter Winner enquanto inicia o jogo enigmático: “Vou me atirar pela janela. Quero morrer. Se você não me contar seu segredo agora, prefiro morrer.” (Fonseca, 1992, p. 146) A promessa fora feita várias vezes, anteriormente, “Mas, desta vez Clotilde tem um pressentimento de que o segredo está prestes a lhe ser revelado.” (Idem) Apesar de toda intimidade entre os dois, há verdades que eles preferem omitir.

“Depois de dois anos de casados você ainda não me conhece”

“Então me conta o seu segredo. Isso talvez me ajude a conhecê-lo”, diz Clotilde. Ela sempre aproveita todas as oportunidades para fazer esse pedido. “Você me prometeu que um dia contaria seu segredo. Se você me contar o seu, eu lhe conto o meu.”

“Não será uma troca justa. O meu é mais terrível. (...) Eu matei um homem”, diz Winner. (Idem)

Winner não dá detalhes até que os dois cheguem ao destino da viagem, Grenoble, França, local em que acontece o Festival International du Roman et du Film Noirs para o qual Peter fora convidado a participar de um debate e de uma noite de autógrafos do seu novo romance, *O farsante*. Com outros escritores reconhecidos (Fonseca utiliza nomes de autores de literatura policial contemporânea como personagens), Winner participa de um debate que discute desde a origem do gênero

até as especificidades das escolas inglesa, americana e francesa: “Winner faz uma pausa. ‘Verifico, porém, que muitos dos presentes (...) talvez estejam achando este debate muito aborrecido e eu tenho uma sugestão a fazer.’” (Fonseca, 1992, P. 151) Ele lança o desafio:

“Neste crime perfeito todos saberão logo quem é o criminoso e terão que descobrir qual é o crime e qual é a vítima. Eu apenas mudei um dos dados do teorema. (...) Cometi um crime, cujos indícios, garanto, estão todos ao alcance dos presentes. Estão todos desafiados a descobri-lo. Têm três dias para isso.” (Fonseca, 1992, p. 152)

O debate é encerrado com a turbulência que uma provocação dessas pode promover. A sós, Clotilde elogia o gesto performático do escritor. Cada vez mais, o escritor contemporâneo precisa participar de eventos e festivais capazes de promover sua literatura e a venda de seus livros e, neste aspecto de contradição com o ambiente de isolamento e silêncio necessários à escrita, precisam desenvolver uma maneira de lidar com esse contexto cultural. Mas, Winner afirma que se trata da realidade e não de uma representação: “Aquele editor chegou perto, ao expor sua teoria. Eu matei Peter Winner.” (Fonseca, 1992, p. 154)

Finalmente, ele narra os acontecimentos à Clotilde: “Eu não tinha a menor ideia de como era Winner, seus hábitos, sua fisionomia, sua altura, se era gordo ou magro (...) Mas eu conhecia uma fraqueza dele: sua admiração doentia por Edgar Allan Poe (...) eu também admirava e admiro, como você sabe, a obra de Poe.” (Fonseca, 1992, p. 156) Se Landers consegue o bilhete para embarcar no lugar de Winner através de uma estratégia racional, é através do Gosto literário que John se aproxima de Peter.

“‘Não trouxe o billet novo’, eu disse, embolsando o que Winner me dera, ‘ele será entregue na gare.’ Antes que Winner dissesse qualquer coisa eu lhe entreguei a velha revista – o tesouro! – que levava comigo. ‘Sou um grande admirador seu, isto é um presente, ficará em melhores mãos’, eu disse. (Fonseca, 1992, p. 157)

Trata-se do exemplar da revista em que o conto “Assassinatos na rua Morgue” foi publicado pela primeira vez. O “tesouro” promove uma conversa permeada por referências literárias entre os dois professores e escritores, enquanto bebem duas garrafas de vinho. O brinde a Poe é o momento em que Landers pode, ao envenenar a

bebida de Winner, começar a vencer. No entanto, conquistado o sucesso e como protagonista do festival literário, o narrador se questiona sobre quem realmente levanta a taça:

Que inquietação o faz andar pelo quarto, rejeitar a embriaguez da champanha? Pela primeira vez cogita da hipótese de que, ao matar Winner e apossar-se do seu nome, na verdade ele matou Landers; deixou que Winner se apoderasse dele. Winner, o grande escritor decadente, ficou mais vivo depois de morto. Landers escreve para Winner. Quem se apoderou de quem? O vivo do morto, ou o morto do vivo? (Fonseca, 1992, p. 176)

Antes de morrer envenenado por Landers, Winner estava diante de um impasse criativo e dá a John a advertência: “vou lhe dizer a verdade fundamental que todo escritor cedo ou tarde tem que descobrir. Ouça, meu amigo, guarde isto: as palavras não são nossas amigas. Uma verdade simples: as palavras são nossas inimigas. Eu descobri tarde demais.” (Fonseca, 1992, p. 164) Uma palavra pode receber vários sentidos, mas encerra uma gama de probabilidades e, assim, restringe, limita.

Falamos de uma serpente: a designação alcança somente o fato de se contorcer, o que poderia servir igualmente ao verme. Que delimitações arbitrárias, que parcialidade é preferir ora uma ora outra propriedade de uma coisa! As diferentes línguas, quando comparadas, mostram que as palavras nunca alcançam a verdade nem uma expressão adequada; se fosse assim, não haveria efetivamente um número tão grande de línguas. (Nietzsche, <http://ensaius.files.wordpress.com/2008/03/sobre-a-verdade-e-a-mentira-no-sentido-extramoral.pdf>, acesso em 10/05/2012, p. 3)

A imagem do louco que gritava ter visto uma sereia e, ao vê-la, emudeceu, ilustra, no conto “Romance negro”, o encontro entre o artista e o limite do seu potencial de expressão através da palavra. Nesse aspecto, o bom escritor não é aquele que alcança a impossível e inútil tarefa de representar a realidade, é aquele que cria uma: “O sujeito só pode ser considerado um bom escritor quando consegue, primeiro, escrever sem inspiração e, segundo, escrever só com a imaginação.” (Fonseca, 2005, p. 195) Gustavo Flávio/Ivan Canabrava também sofre um impasse criativo: “Olhar uma horta é melhor do que ficar sentado escrevendo (...) o diabo é que para um escritor como eu, que precisava de dinheiro para sustentar seu vício barregão, cada

maldita palavra, um *oh* entre cem mil vocábulos, valia algum dinheirinho” (Fonseca, 2005, p. 131). O quinto e último capítulo de *Bufo & Spallanzani*, não por acaso, é nomeado “A maldição”: “Diga-se de passagem que iniciar um livro não é mais difícil do que terminá-lo” (Fonseca, 2005, p. 181), especialmente para um escritor profissional como Gustavo Flávio que paga suas contas atendendo a insanidade do mercado editorial:

Meu editor queria um livro grosso, o livreiro queria um livro grosso, o leitor queria um livro grosso (um bom pretexto para comprar e não ler), as coisas grandes impressionam, a Torre Eiffel é um horror mas é grande, as pirâmides não passam de um monte de pedra que a estupidez faraônica conseguiu empilhar, mas são grandes; se alguém conseguisse construir uma estrutura de merda, de preferência humana, da altura do World Trade Center, esse edifício fecal seria considerado o maior monumento artístico de todos os tempos, ou então um grande ícone religioso. Talvez fosse mesmo visto como o próprio Deus. (Fonseca, 2005, p. 144)

Na peça mais longa de Shakespeare, Polonio pergunta a Hamlet o que ele está lendo: “Palavras, palavras, palavras” é a resposta do príncipe. Se as palavras não representam as coisas é porque elas fazem parte de um jogo próprio, conforme o enigma da linguagem produzido por Poe e recuperado pela ficção de Fonseca: “Ainda de acordo com a lição do mestre Edgar Allan Poe, decifrar um enigma, na ficção de Rubem Fonseca, é mover as peças do tabuleiro do ‘jogo de damas’ da linguagem, é articular fragmentos de discursos para montar uma versão final (...)” (Figueiredo, 2003, p. 107)

Decifrar um enigma é materializar uma perspectiva e, assim, Minolta e Clotilde interferem como editoras no trabalho dos escritores Gustavo Flávio e Peter Winner, respectivamente. Por amor, Clotilde afirma que seu marido está tendo surto, inviabilizando a sua confissão de assassinatos e roubo de identidade. Emocionalmente exausto de assinar por Winner, Landers afirma: “Eu quero voltar a ser Landers.” (Fonseca, 1992, p. 185). Recebe como resposta de sua esposa (que afirmara que segredos e amor andam juntos): “‘Agora é tarde’, diz Clotilde. ‘Acabei de falar com Prévost e Papin. Eles estão certos de que você enlouqueceu. Eu disse a Papin que você teve um surto psicótico e está querendo fazer duas confissões falsas, que isso acontece periodicamente com você (...)’” (Fonseca, 1992, p. 185)

*Bufo & Spallanzani* tem um final em aberto que dependerá da maneira com a qual o leitor interpreta a vontade de Minolta. Depois que o narrador descreve a morte de Delfina Delamare, ele finaliza o romance com as palavras ditas à Minolta (que, desse modo, deixa de ser apenas o ponto de registro para assumir o papel de editora): “Se você quiser eu vou agora mesmo contar tudo ao Guedes, vou me entregar à polícia. A vida para mim já não vale mais nada. Você quer? Anda, diga.”(Fonseca, 2005, p. 238)

Os enredos de Ivan Canabrava e John Landers sofrem a alteração da edição de Minolta e Clotilde, respectivamente. Controlado o contexto do que foi contado, elas modificam o sentido da recepção daquilo que os narradores descrevem. Neste aspecto em que verdades diferentes se mostram como igualmente verossímeis, essas duas narrativas ilustram a percepção contrária à visão empírica da ciência, defendida pelo personagem Winner: “Winner rebateu a menção que fiz a epígrafe de Browne dizendo ser óbvio que não existiam pistas impossíveis de serem decifradas.” (Fonseca, 1997, p. 161) O caráter transitório da realidade, entretanto, mostra que a relatividade é própria à verdade.

O romance que está sendo escrito por Gustavo Flávio, em diálogo com a história da literatura, utiliza primeira pessoa do singular e “aponta para a crise do sujeito, transformado, agora, em pura exterioridade. É a própria oposição entre um ele e um eu que se perde, porque já não há um interior em tensão com um exterior (...)” (Figueiredo, p.108, 2003) Para Figueiredo, “A terceira pessoa na narrativa de Flaubert é resultado de uma conquista, é o termo de um esforço sobre o eu, consagrando a vitória da convenção romanesca.” (Figueiredo, p.107, 2003) Para a autora, diferentemente daquele contexto cultural (iniciado pelas memórias de Montaigne e do seu uso da primeira pessoa), cujo definhamento é ilustrado pelo gênero romance e o uso da terceira pessoa, o eu contemporâneo não implica uma distinção entre um dentro e um fora porque essa separação foi diluída pela atual estrutura social cuja noção de privacidade não se assemelha em nada à do ambiente flaubertiano. Não havendo mais o limite nítido entre o coletivo e o individual, a primeira pessoa do singular potencializa a convenção literária contemporânea, ou seja, alimenta o processo de autenticação de narrativas que afirmam a subjetividade.

Quando o narrador Gustavo Flávio empresta a primeira pessoa para outro personagem, ele usa a terceira pessoa para formatar o olhar que tem sobre a alteridade, frisando o lugar de onde fala, sem a pretensão de objetividade analítica: “Fazer música é mais difícil do que fazer literatura” (Fonseca, 2005, p. 115), afirma o maestro Orion que, ao longo do romance, muda de ideia acerca da facilidade do ofício (exercido por adolescentes perturbados a donas de casa):

“(…) Dou minha mão à palmatória, escrever é mais difícil do que eu pensava. Quer dizer, exige um esforço físico muito grande. Creio que o esforço muscular é maior do que o mental. Não é mesmo? Diga a verdade.” Antes que eu pudesse responder, o maestro continuou: “Se a pessoa pudesse pensar e registrar automaticamente no papel eu garanto a vocês que a minha história seria uma maravilha.” (Fonseca, 2005, p. 190)

Rubem Fonseca, no romance *Bufo & Spallanzani* (1985) e no conto “Romance negro” (1992), convida o leitor-detetive a decifrar as motivações do culpado/narrador. O enigma proposto é acentuado pelo deslocamento de elementos característicos ao gênero policial e, com isso, seu sentido é também modificado: não se trata de chegar à verdade dos fatos, mas de aceitar sua pluralidade de interpretação. Nesse aspecto, a literatura de Fonseca valoriza a autonomia dos personagens sem propor um modelo de comportamento ao receptor e atualiza a visão de mundo sustentadora de paradoxos que Nietzsche reconheceu nas tragédias helênicas.

### 5.3

#### **1997: A morte da arte como representação em *Um crime delicado*, de Sérgio Sant'Anna.**

O romance vencedor do Prêmio Jabuti de 1998, *Um crime delicado*, não tem nenhum detetive como personagem e, assim como em *O destino bate à sua porta* (James Cain, 1934), *Bufo & Spallanzani* (Rubem Fonseca, 1985) e “Romance negro” (Rubem Fonseca, 1992), é o acusado quem narra o que o levou ao banco de réus. Diferentemente do andarilho Frank Chambers, Ivan Canabrava e John Landers, o crítico teatral Antônio Martins não se considera culpado. Porém, ao longo do processo que ele descreve e investiga, passa a se questionar sobre o verdadeiro significado da relação sexual na noite em que o suposto estupro aconteceu: ao narrar, o autor se descobre como possível criminoso. No entanto, o caso não se resume ao fato de ter sido ou não consensual porque, para o narrador, a violação que Inês sofreu foi promovida por outra pessoa: o pintor Vitório Brancatti, mestre da suposta vítima nas artes plásticas e para quem ela trabalha como modelo.

“Misturando trama policial e um erotismo insólito que contém em si sua própria crítica, *Um crime delicado* expõe de modo sutil os atritos entre arte e crítica como dois modos distintos e possessivos de representação da vida.”, conforme a contra-capá do livro. Ao longo do inquérito, artistas se organizam contra o crítico e lançam um manifesto em que “emitiu-se um conceito que reputo dos mais interessantes: o crítico como estuprador da arte.” (Sant'Anna, 1997, p. 130) Assim, no romance, há uma analogia entre o estupro sexual e os limites éticos (de criadores e de críticos) acerca da arte.

Na verdade, para os bons entendedores, o processo, a luta que travava ali era um processo estético, um jogo de xadrez entre mim e Vitório. O crítico como criminoso,

como louco, em sua racionalidade extremada, ou o artista enquanto ambas as qualificações. Pois se fora Inês a preparar-me a armadilha, talvez a partir do momento em que eu lhe revelara a minha profissão em nosso jantar – e o seu telefonema no restaurante teria sido para o pintor –, ela vivia sob total jugo e inspiração de Brancatti, que a mantinha numa espécie de cárcere privado, físico, psicológico e artístico. (Sant’Anna, 1997, p. 121)

*Um crime delicado* interroga metalinguisticamente ao menos dois aspectos que se misturam na investigação sobre o suposto crime (o estupro sexual praticado por um homem contra uma mulher): a relação abusiva entre um artista e a modelo no processo de materialização de um ideal; e, também, o papel do crítico na produção de sentidos da obra.

Antônio Martins é um crítico teatral de um jornal, mora sozinho, tem cerca de 45 anos e conserva uma agenda telefônica “que, como é comum entre mulheres e homens descasados, contém diversos números de emergência de pessoas do sexo oposto.” (Sant’Anna, 1997, p. 62) Com essa afirmação, o narrador parece ignorar também ser comum (entre mulheres e homens descasados ou não) manter diversos números de pessoas do mesmo gênero com aqueles mesmos propósitos de emergência – o que o caracteriza como um homem com uma visão de mundo marcada pelo sistema patriarcal. Acessando a sua agenda, entra em contato com as Maria Luiza I (ex-jornalista de sua faixa etária) e Maria Luiza II (jovem atriz de sucesso na tv iniciando carreira no teatro) com o objetivo de se reestruir emocionalmente depois da frustração por não encontrar Inês na mostra artes plásticas intitulada “Os divergentes”, apesar de ela o ter convidado através de uma carta que o narrador analisa atenciosamente como faria um crítico em relação a uma obra de arte ou como faz um homem apaixonado.

Apesar do interesse que tem em se aproximar de Inês, no entanto, a análise que faz da mostra revela o quanto o crítico teatral está distante da percepção otimista de Gerd Bornheim que, já em 1975, definiu como característica singular do teatro experimental contemporâneo o potencial para abrigar a pluralidade de tendências estéticas no diálogo com a tradição da vanguarda: “(...) não é um adolescente teimoso, mas é avô, mais velho que o nosso século, que vem se renovando com um rigor impressionante desde seu berço, desde a estréia, a 9 de dezembro de 1896, do *Ubu Rei* de Alfred Jarry (...) É um teatro que já se apresenta, portanto, com certa tradição (...)” (Bornheim, 1975, p. 72)



A mostra justificava seu nome. As obras, quase todas, divergiam – e não apenas pelo suporte – não só dos melhores valores e tendências contemporâneos, apesar de ser difícil detectar tendências ou valores nítidos neste final do século, ao contrário de seu princípio, como divergiam muito entre si. Fiquei pensando se os expositores não haveriam se unido sob aquele rótulo apenas por terem sido rejeitados pelo mercado, galerias e salões. (Sant’Anna, 1997, p. 52)

Martins descreve a sua impressão negativa sobre a mostra “Os divergentes” e, através dela, o leitor tem um resumo do impasse das artes contemporâneas depois das (tradicionais) vanguardas do começo do século XX e diante das atuais exigências do mercado. No entanto, a síntese crítica é baseada em paradigmas que enxergam na Pós-Modernidade falta de originalidade por não haver uma ruptura com a tradição revolucionária que a antecede. Socialmente impactantes, aquelas obras modernistas alteraram o olhar sobre a representação, ampliaram os meios de percepção e, assim, atuaram criticamente contra a sensibilidade totalitária do projeto moderno cujo ideal dialético de progresso extingue as diferenças através da síntese.

O potencial da arte moderna de desestabilizar o *status quo* pode ser percebido no clássico brasileiro do gênero policial *O bandido da luz vermelha* (dir. Rogério Sganzerla, 1968), através do investigador com o sugestivo apelido de Cabeção. No diálogo que o personagem tem com um colega de trabalho, é possível perceber o quanto a arte de vanguarda incomodou setores sociais por estimular utopias:

- Arte moderna... É o que sempre digo, coisa de depravado, lixo!
- Lixo? Só aquele quadro valia mais de cinco milhão.
- É, é isso mesmo. Quanto mais podre, mais caro. Por mim, eu mandava juntar tudo isso e botar fogo. Admito tudo menos essa laia de parasitas intelectuais.

A arte moderna, no entanto, só passou a valer “cinco milhão” quando seus códigos foram digeridos pela crítica ainda que, para um outro segmento cultural, ela se mantivesse como indecifrável e passível de ridicularização. O artista modernista manteve a busca pelo original do gênio romântico e rompeu com o esquema da arte de até então, ou seja, com a exigência de se assemelhar à natureza, investindo na pesquisa de diferentes estilos representativos.

A ruptura profunda com a tradição clássica refletiu a falta de conexão entre a arte moderna e os ideais pragmáticos da sociedade burguesa (que viu nascer e se fascinou pelo milagre da multiplicação do mesmo através da reprodutibilidade técnica). Assim, a vanguarda significou um afastamento entre arte e público não especializado, criando um circuito que separou os iniciados daqueles que buscam puro prazer e entretenimento, na distinção entre alta e baixa cultura.

Paralelamente, as pesquisas das vanguardas foram institucionalizadas pelas universidades e processadas pela cultura midiática que as usou, por exemplo, através da linguagem fragmentada dos vídeos de música e das propagandas televisivas. Deslocando o conteúdo crítico da arte moderna para uma pasteurização capitalista, a recepção dessas obras não produz o mesmo impacto que atingiram no começo do século XX.

Nesse aspecto, as performances contemporâneas assumem o papel radical das vanguardas por esticarem o limite ontológico, ou seja, igualando a arte à vida. A *body art* e outras expressões performáticas acentuam o caráter autônomo da arte por não produzirem um modelo que servirá para a cópia em série do mercado capitalista e por valorizarem, desse modo, a singularidade e a diferença. É a essa tendência artística que “Os divergentes” parecem se associar.

Mas quem desferiu uma estocada que não pude deixar de reconhecer como ardilosa, potente e talvez respeitável, foi Brancatti:

- Você é um homem e um crítico do século passado.

Pensando que ele apenas quisesse postular para sua obra predicados estéticos do século XXI, respondi:

- Sim, sou um homem do século agonizante e não me envergonho disso.

- Do século dezenove, eu quis dizer – ele retrucou, no meio de uma gargalhada não digo geral, mas dos mais entendidos. (Sant’Anna, 1997, ps. 122 e 123)

Martins acredita que Brancatti manipula Inês para conquistar efeitos estéticos. Para o crítico com valores do século XIX, a pintura de Brancatti é estratégia de divulgação da sua obra performática que envolve a vida de Inês e faz da casa dela uma instalação. Como se trata de arte performática, os limites entre realidade e ficção estão borrados, não são nítidos. A cumplicidade entre os o artista e a modelo é evidente: Inês usa o sobrenome dele e mora em um apartamento financiado por

Brancatti. No entanto, para Martins, Inês está sendo usada de maneira pouco ética a partir do encontro que tem com a tela do pintor:

Tive um choque, porque era exatamente a materialização da minha fantasia na manhã posterior à bebedeira, e que, portanto, deixava o terreno da fantasia para entrar no da realidade. E, talvez, ou provavelmente, como chegara a conjecturar, eu teria visto de relance um quadro, sem na verdade retê-lo, quando penetrara no espaço que abrigava a cama de Inês. Um quadro com suas tintas ainda frescas e que só agora se revelava plenamente a mim como *aquela* quadro (...) Meu olhar de crítico teatral, familiarizado com cenários, não havia se iludido, àquela noite, apesar de toda a minha embriaguez. Mas esse olhar se concentrava agora em Inês, como se só assim, fixada num quadro, ela adquirisse uma existência concreta (...) seu ar distraído e indolente quase melancólico em sua solidão refletida nos olhos negros, numa expressão quase infantil, que parecia tornar implausível ou mesmo criminoso qualquer olhar indiscreto sobre sua intimidade (...) E, no entanto, essa intimidade era exibida ali (...) Numa plaquinha, o título da obra, que era *A modelo*. (Sant'Anna, 1997, p. 55)

Crítico e homem apaixonado se confundem na interpretação sobre a obra de Vitório porque lidam com paradigmas diferentes sobre a arte. A análise final de Martins é que Brancatti, em seu processo de criação, ultrapassa o suporte do quadro para invadir a vida de Inês e transformá-la em protagonista da sua instalação (que envolve a modelo, sua moradia, sua intimidade). Contraditoriamente, a expressão mais radical e menos comercial da arte pós-moderna retoma a tradição de ruptura da arte modernista através da performance e de sua expansão de limites: a representação perdeu espaço para a apresentação e, neste aspecto, não é possível simular um gesto, ele deve ser criado, tem que ser *real*. Talvez isso não seja nenhuma novidade e muito provavelmente todas as épocas carregaram a ilusão de serem capazes de retirar o véu de Maya, conforme os ditames estéticos do seu tempo. Nesse aspecto, Martins aponta para um outro crime: o assassinato da arte como forma de representação.

Os critérios de julgamento por ele adotados, entretanto, serão postos em cheque ao se deixar fascinar pela beleza de Inês, que não se enquadra nos padrões de equilíbrio estético, ameaçando a crença num conceito único e universal de Belo, baseado na perfeição. Assim, Antonio Martins não consegue ler a cena em que Inês se insere, não conseguirá entender o papel que desempenha na relação que mantém com ele próprio, o crítico, nem com Brancatti, o pintor. Martins rejeita a diluição das fronteiras entre palco e plateia, entre vida e arte, operada pela obra de Brancatti. (Figueiredo, 2011, p. 250)

O texto de Sergio Sant'Anna recebeu uma livre adaptação para o cinema, dirigida por Beto Brant, em 2006, com o título *Crime delicado*. No romance, Inês tem um problema não nominado que a faz mancar. No filme, o espectador tem a rara imagem de uma personagem com apenas uma perna que posa como modelo artístico. Para Kant, conforme sua terceira Crítica, de 1790, o juízo de gosto é subjetivo e, desde as vanguardas do começo do século XX, a arte emancipou-se do compromisso com a organização formal referente ao Belo. Brancatti afirma essa ideologia ao ter como modelo uma deficiente física. A escolha da atriz feita por Brant acentua essa proposição. Entretanto, Martins, o crítico que parece seguir os valores pré-kantianos, desconfia, já que, em 1997, torna-se cada vez mais necessária a atenção da mídia para que a obra de arte encontre recepção e diferença de Inês seria uma estratégia mercantilista disfarçada:

Um problema que me afligia muito era que atacando Brancatti eu fazia seu jogo publicitário (...) Muito mais do que querer ver-me condenado por um pretenso crime sexual, empenhava-se ele em que as pessoas se convencessem do alto valor artístico da sua obra – propaganda em suma – e de que eu, um crítico rigoroso, fora seduzido por ela (...) (Sant'Anna, 1997, p. 121)

Dessa maneira, entorpecido por suas teses estéticas, Martins não considera o fato de que violentou uma mulher, mesmo que ela estivesse desmaiada, mesmo que estivesse inconsciente. Ele afirma: “Pois eu mesmo me perguntava se era de todo inocente” (Sant'Anna, 1997, p. 119) em referência ao jogo artístico que enxerga na obra de Brancatti, não em relação ao possível crime contra Inês. Assim, abusando da objetividade de crítico ao atropelar a subjetividade dos artistas, Martins acusa a invasão que a obra de arte de Brancatti exerceria na vida da modelo. Na sua loucura argumentativa, Antonio trai a própria natureza, já que “um crítico é sempre um crítico, como um escorpião é um escorpião” (Sant'Anna, 1997, p. 132) e vira o artista que escreve o romance narrado. Ironicamente, ele alimenta a obra de Brancatti, pois, conforme Benjamin, a arte se eterniza através de sua tradução, adaptação e citação. (Benjamin, 2011)

Em *Um crime delicado*, não há detetive. Ainda assim, Sant'Anna usa as estratégias do romance policial dando a Antonio Martins o papel de narrador que fornece as pistas do seu possível crime ao leitor. O julgamento, no entanto, o

absolveu: “Em sua exposição, o juiz se confessou aturdido em face dos argumentos inusitados e até esdrúxulos utilizados por ambas as partes, não permitindo que se formasse uma convicção clara da culpa do acusado.” (Sant’Anna, 1997, p. 129) Os argumentos usados pela acusação e pela defesa não produziram provas, mas desenvolvem um diálogo sofisticado com o gênero policial que transforma a discussão sobre os limites da arte e da crítica. Cabe à perspectiva estética do leitor interpretar se houve ou não crime. O excesso interpretativo da crítica de Antonio Martins faz ou não faz dele culpado?

## 5.4

### 2001: A colagem de detetive e *femme fatale* em *No fio da noite*, de Ana Teresa Jardim

*No fio da noite*, de Ana Teresa Jardim, é um romance publicado pela série que retoma a tradição de coleção policial através da *Primeira página*, coordenada por José Loureiro. Nele, a autora dá à narradora, Nena, a função de apresentar o desenlace de um crime. É através dela que o leitor segue as pistas do assassinato de Irena, acontecido no mesmo ano da Semana de Arte Moderna paulista, em uma segunda-feira de 1922. O Rio de Janeiro habitado por Nena é rico em elementos modernos que são responsáveis por estruturar o potencial da cidade para o cosmopolitismo: “O Rio, desde o início do século, modernizara-se.” (Jardim, 2001, p. 18)

Nena usa a primeira pessoa para contar como soube do crime e o que fez para encontrar os responsáveis, no espaço de uma noite vivida nas ruas do Mangue carioca, entre os boêmios. Ela ganha a vida com a primeira profissão feminina da sociedade ocidental, mas sua sensibilidade de artista é que assina a delicadeza firme da narrativa.

Nossa pensão de mulheres, no Mangue, abrigava prostitutas mais humildes, e não as famosas “francesas”, que cobravam mais caro, tinham clientes mais ricos e viviam em relativo luxo. Essas francesas, que muitas vezes, nem de fato o eram, mas fingiam serem amostras das notáveis cortesãs que tanto incendiavam a imaginação dos cavalheiros locais. (Jardim, 2012, p. 13)

Nena é argentina e trabalha sob circunstâncias mais marginalizadas do que as francesas. Entretanto, como o Rio de Janeiro teve seus primeiros telefones a partir de 1883, a pensão em que mora tem um aparelho e é através dele que ela disca o número da polícia, depois de ter sua pausa para fumar uma cigarrilha interrompida por um

grito diferente dos normalmente ouvidos naquele ambiente, e os consequentes ruídos misturados.

A porta do quarto de Irena, ao fundo, estava entreaberta. De onde eu estava, podia vê-la deitada de bruços sobre a cama. A silhueta de uma faca enorme encravada em suas costas imóveis se destacava contra a parede (...) Era preciso chamar a polícia. Desci as escadas. Um único cliente, naquele dia normalmente parado, de segunda-feira, num horário de movimento ainda escasso – 11:30 da noite – ressonava numa poltrona no salão, tendo certamente tomado uns copos a mais. Consultei os números rabiscados na parede, ao lado do telefone (...) Vi logo que aquilo ia demorar. Resolvi eu mesma procurar um policial na rua. Vesti, por cima do corpete de renda preta e as meias finas, a única coisa que achei à mão: um impermeável, ao lado de um chapéu de feltro, no cabide do vestibulo. Pertencia ao cliente que dormia sentado, e tão cedo não ia acordar. Andei até a esquina, de chinelos, por entre as fracas luzes e neblina da noite úmida. (Jardim, 2012, p. 10)

De improviso e diante das condições materiais, não por um idealismo, Nena se veste como a detetive que caracterizará ao longo do romance. Mas, não deixa de lado o corpete e a meia-fina mais próprios a uma *femme fatale*. Essa colagem de papéis sociais inconciliáveis no ambiente *noir* é possível apenas diante de uma sensibilidade cultural pós-moderna e sugere, em si, um novo olhar para o sentido que a resolução do enigma pode tomar.

Já diante do policial que acabara de lhe dar o número de registro, a responsável pela pensão, Dona Berta, pergunta-lhe quem iria tirar a faca das costas de Irena e recebe como resposta “(...) que ela mesma, já que não havia contingente policial suficiente naquela noite para que fossem enviados homens especializados. Ele próprio não saberia fazê-lo.” (Jardim, 2012, p. 13) Diante da absurda negligência do Estado para com os materialmente desprivilegiados, surge a necessidade de tomar para si a responsabilidade acerca da criação dos próprios direitos sociais.

Desse modo, as mulheres do sobrado traçaram um plano enquanto Nena procurava pelo guarda e Dona Berta afirma: “Não, Nena, não tire a capa. (...) Você vai sair e investigar a morte de Irena.” (Jardim, p. 15, 2012) Para Dona Berta, a polícia é cúmplice dos marginais da cidade. Assim, como propõe Piglia (Piglia, 2009, p. 97) a respeito do complô do Estado, o órgão oficial de segurança dos cidadãos pode exercer função contrária se esses não têm acesso ao poder. Mas, “é preciso fazer

justiça” (Jardim, 2012, p. 15) e aquelas mulheres de “difícil vida fácil” (Idem) vão organizar o próprio complô para se auto-defenderem.

O dentista Dr. Soares, cliente de Mirtes (uma entre aquelas prostitutas), é quem vai retirar a faca das costas de Irena, e é contrário à ideia de Dona Berta e das meninas: “Crime não é coisa de mulher. Vocês vão é se meter numa bruta enrascada.” (Jardim, 2012, p. 16) A realidade, entretanto, transfigura a ideologia. Se elas podem ser vítimas do crime, então já estão envolvidas naquele universo.

(...) nossa comoção era, também, uma espécie de insurreição tardia. Havíamos finalmente nos cansado de nos sentir desprotegidas. Eu havia sido escolhida por ser considerada a mais corajosa e mesmo um pouco fria. Realmente, nunca me haviam visto envolvida em complicações emocionais. Era jovem, inteligente e um pouco destacada de tudo. (Jardim, 2012, p. 16)

Por ser menos passional, Nena tem características consideradas masculinas, mais próprias à pesquisa racionalista em busca da verdade: “Nena é sagaz, vai descobrir a verdade”, afirma Dona Berta. Ana Teresa Jardim, entretanto, surpreende o leitor porque, logo a seguir, Nena afirma que não pode ir de chinelos: “Calcei uns sapatos de salto e foi assim que ganhei as ruas (...)” (Jardim, 2012, p. 17) e é com eles que ela subirá uma ladeira íngreme de paralelepípedos até chegar ao cemitério em que encontrará a moeda de troca de informações para a sua investigação.

A duração da ação trágica é de um dia, do nascer ao pôr do sol, neste período deve o personagem trágico passar da boa para má fortuna ou da má para a boa fortuna, bem como descortinar as questões políticas e sociais que envolvem a pólis. Na ação de *No fio da noite*, Ana Teresa Jardim inverte o preceito aristotélico e faz de sua personagem elemento noturno. A prostituta argentina Nena, protagonista da história, vai vivenciar no período de uma noite, do pôr do sol ao seu nascer, os problemas que fazem parte da cidade que a mal acolheu. (Martins, <http://osmarti.blogspot.com.br/2012/05/capa-de-chuva-ou-escansoes-para-os-fios.html>, acesso em 08/06/2012)

Como observa Martins, o romance tem fôlego da tragédia por seu potencial de sintetizar a complexidade da ação em pouco tempo, porém não é o sol e sim a lua cheia quem iluminará o seu trajeto. Outro paralelo formal: o oráculo de Delfos carioca é representado pela Cigana de Araque.



Veio a cigana, cansada e estrangeira como eu, como todos nós. Tossia também. Sob o olhar de mormaço da lua inconstante, ela leu a minha sorte nas linhas intrincadas da palma da mão esquerda. A cigana disse coisas estranhas.

- A mulher de luvas brancas. Ela não foi a primeira.

Estremeceu. Seus olhos se turvaram.

- A disputa menos natural, continuou. E no final, a mãe que não acalenta, a mãe com fome, a mãe que te devora.

(...)

- Quanto é?

- Não é nada. Tudo o que apareceu aí está enovelado nessa noite, como um tecido de fios espessos, emaranhados. E é você quem vai separar a trama. (Jardim, 2012, p. 29)

Como em *Édipo*, Nena não escapa do seu destino e apenas diante dele confere as previsões da Cigana de Araque, e pode interpretá-las adequadamente. Aqui, como na tragédia de Sófocles, o saber investigativo e racionalista não anula o saber místico, os dois se complementam. Nena especula sobre o apelido daquela mulher cujo sotaque é indefinível: “Cidade de mentira, de ilusão. Falsas francesas, ciganas falsas. Predições de verdade? Podia ser.” (Jardim, 2012, p. 28)

No Rio de Janeiro da década de 20, as prostitutas francesas eram como artigo de luxo cujo sotaque era imitado por outras estrangeiras na tentativa de se valorizarem enquanto produto. A França foi modelo para uma sensibilidade cultural que se esvaiu com as duas Guerras. Especialmente durante a Segunda Guerra (1939-1945), nos Estados Unidos, as donas de casa também tiveram que trabalhar por um salário, saíram do ambiente doméstico e os papéis sociais dos gêneros sofreram intensa modificação enquanto aquele país passou a ser a grande referência ocidental.

É nesse contexto de crise que surge a poderosa imagem da *femme fatale*, no cinema norte-americano *noir*. Por mais importante que seja o seu papel no desenrolar da narrativa, o espectador sabe dela apenas aquilo que o detetive descreve, sua existência se dá através do olhar masculino e não de seu próprio discurso. Por mais glamourosa que seja essa personagem, ela não tem voz e se enquadra entre as minorias sociais por existir apenas enquanto elemento do código de quem tem o poder de narrar: “Num mundo governado por um desequilíbrio sexual o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determina e projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com sua fantasia.” (Mulvey, 2003, p. 437)

Nesse sentido, por menos prática que seja uma meia-calça fina e por mais desconfortáveis que sejam um corpete e um salto alto, Nena se veste com eles para satisfazer a expectativa do olhar do outro. Mas, como a voz é de quem tem poder, a minoria só pode falar através do código estabelecido e também se reconhece através dele. Porém, como essencialmente não pode corresponder integralmente àquela visão de mundo, acrescenta elementos a ele, nutrindo-o pelas margens.

Neste aspecto, concordando com a perspectiva de Žižek (Žižek, 2001, p. 154) acerca da alteração, em relação ao romance de enigma, provocada pela *femme fatale* na maneira com a qual o detetive analisa o ambiente do crime no romance *noir*, o que esperar do romance policial de Ana Teresa Jardim em que a protagonista se veste de *femme fatale* e de detetive ao mesmo tempo? Ressalto o verbo vestir porque, apesar das roupas, Nena não é, literalmente, nenhum dos dois papéis, tão distintos entre si, já consagrados pela literatura *noir* e que lhe servem de referência. No uso novo que faz dos códigos já estabelecidos, em uma colagem de diferenças, ela significa algo inédito e próprio à sensibilidade pós-moderna. Como caracterizar essa novidade?

Se, conforme P.D. James, a realidade física representada pelo cenário e ambiente da história policial serão fundamentais para que o leitor entre plenamente no mundo dos personagens (James, <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/49203-lugares-imaginarios.shtm>, acesso em 17/06/12), proponho que a maneira com a qual a autora escolhe falar da cidade é a primeira pista para entender o que o encontro de alteridades, vestido por Nena, significa ideologicamente:

Quero refletir sobre a cidade invisível, imaterial, mais individual que coletiva, de que trata a minha literatura – e que é também a favorita de tantos outros escritores. Não a cidade dos historiadores e sociólogos, mas a cidade sensualista, que se revela em flashes, memórias e tempos que se cruzam. A visão que Orlando, personagem de Virginia Woolf, tem quando (depois de atravessar séculos) chega a Londres do século XX e a vê de dentro de um carro, pela janela, em fragmentos, momentos descontínuos, encontros e desencontros dos quais não se saberá o final preciso, pois estamos no fluxo do trânsito. A cidade de que quero falar é contada por uma voz autorizada e reconfortante, que guia o leitor e tece os fios das histórias e dos personagens, mas é uma voz que apesar de se utilizar da prosa acolhe o espírito da poesia. (Jardim, <http://www.sescpr.com.br/eventos/autores-e-ideias/junho.html>, capturado em 10/06/2012)

A voz de Nena é “autorizada e reconfortante” e imprime a perspectiva acerca do que narra sem a pretensão de objetividade porque não ausenta o lugar de onde se fala, “apesar de se utilizar da prosa acolhe o espírito da poesia”. Assim, no final do romance, ela retoma a memória da noite descrita através das gravuras que a capacitam a criar um sentido novo para os díspares papéis que veste. Nena não é *femme fatale* e nem detetive, ela é a artista que tece os fios da noite com as imagens que vive.

A autonomia de Nena em relação aos papéis que veste promove um encontro peculiar com o outro, representado pelo jornalista Túlio Mendes, que é descrito de maneira sensual, pela impressão que causa à narradora. Eles se vêem pela primeira vez através de um espelho, através do reflexo do que são.

Finalmente desceu o Túlio. Eu já o conhecia de vista. Devia ter a minha idade, ou pouco mais. Era alto, magro, tinha as feições finas, um ar entre tímido e distraído. Entrou, deu alguns passos na sala e pôs-se diante de um espelho que ficava no meio do salão. Correu os dedos pelo cabelo negro, mas as mechas lhe caíram rapidamente, lisas, sobre o rosto. Em seguida tocou, quae delicadamente, o nó da gravata amarfanhada. Pôs os óculos. E foi assim que nos vimos pela primeira vez, no reflexo do espelho.

Me viu, reconheceu e andou em minha direção. Eu ainda via meu rosto dentro da moldura espelhada, os cabelos longos e ligeiramente despenteados, um ar de antecipação que só se tem quando se é jovem, e minha própria imagem me saudou como se estivesse já em outro tempo, futuro. Apresentamo-nos timidamente e fomos andando para fora da casa (...) Entramos no carro e iniciamos a jornada. (Jardim, 2012, p. 32)

Ao contrário do papel da *femme fatale*, que desvia o percurso do detetive, o personagem Túlio soma e contribui com o objetivo de Nena, em uma atualização da relação de parceria amiga entre Hamlet e Horácio, da peça de Shakespeare. A amizade é o que une também o narrador de Poe e Dupin, assim como Watson e Sherlock Holmes – personagens que não estão frustrados com a Modernidade como os da literatura *noir*. É com a ajuda do jornalista que Nena poderá se aproximar do gangster Jorge Maneta, pai de Filhinho, o provável assassino de Irena. Apesar do potencial romântico da relação, os dois têm paciência para investirem na amizade com projetos cúmplices: ela quer desvendar o culpado e ele quer uma boa reportagem: “Vamos combinar assim. Se eu conseguir resolver o crime, você fica

com o furo de reportagem. Mas tem que publicar meus desenhos.” (Jardim, 2012, p. 47). Pela ética, Horácio ajuda Hamlet, mas, como é o único que fica vivo para narrar o que aconteceu na tragédia da Dinamarca, veste o papel de jornalista. O eco dessa relação é ouvido, por exemplo, através de uma releitura da famosa cena inicial de *Hamlet*:

Bernardo: Quem está aí?

Francisco: Sou eu quem pergunta! Alto, e diz quem vem!

Bernardo: Viva o rei!

Francisco: Bernardo?

Bernardo: O próprio.

Francisco: Chegou na exatidão de sua hora.

Bernardo: Acabou de soar meia-noite. Vai para tua cama, Francisco.

Francisco: Muito obrigado por me render agora. Faz um frio mortal – até meu coração está gelado.

Bernardo: A guarda foi tranquila?

Francisco: Nem o guincho de um rato. (*Hamlet*, p. 10, 1998)

No romance:

Se ao menos tivéssemos a dignidade ou a imponência de um fantasma...

- Quem vem lá?

Uma outra voz, logo em seguida:

- Pare e identifique-se.

- Túlio Mendes e acompanhante.

- Pensei que fosse o Neves, que vai me render. Que frio!

- Oi, Josino. Túlio cumprimentou o guarda-costas. Está tudo calmo?

- Nem um rato a mais por essas bandas (...) (Jardim, 2012, p. 35)

Como se estivessem fazendo uma reportagem sobre ascensão social, Túlio entrevista Jorge Maneta e Nena desenha o seu retrato. Quando ela tem uma oportunidade, pede para ir ao banheiro e vai investigar o ambiente. “Subitamente, como num pesadelo, uma mão pesada e inerte desabou sobre o meu rosto.” (Jardim, 2012, p. 40) A mão é de um cadáver que, com a outra, segura um saquinho com pó marrom, “Trazia no rosto uma expressão sonhadora e um largo sorriso.” (Jardim, 2012, p. 41) Nena volta ao ambiente em que a entrevista está sendo feita trazendo escondido aquele saquinho e, logo em seguida, a reportagem é encerrada. Ela mostra a Túlio o pó marrom e diz acreditar que a morte de Irena, amante de Filhinho, talvez tivesse a ver com tráfico de drogas. Por todo o percurso que fazem durante a conversa, vêem barraquinhas que vendem doces com filas enormes de clientes que

encontram nos quitutes uma satisfação que um toxicômano credita à sua droga preferida.

Em um momento dramático da narrativa, não como o herói que salva a mocinha em perigo, mas como o Watson de Holmes, Túlio ajuda Nena a escapar da morte. A elucidação das razões do assassinato de Irena se relaciona com o potencial do pó marrom tanto para criar uma satisfação infinita no seu consumidor quanto para aumentar os lucros daqueles que o vendem. Como no famoso solilóquio de Hamlet, a matriarca da organização criminosa reflete sobre o suicídio coletivo que aconteceu na ilha de onde vem aquela substância poderosa: “Sonhar, morrer... quem sabe não é a mesma coisa?”(Jardim, 2012, p. 75) Mesmo que Nena não resolvesse o caso, os produtores daquele pó “Não aguentaram a própria felicidade. Pode ser que a felicidade assim, contínua, constante, ininterrupta, seja letal, tão angustiante, quanto a pior dor...” (Idem)

O prazer desvinculado do presente, da realidade, promove um uso não equilibrado dos sentidos. Neste aspecto, o projeto moderno de progresso valorizou a potência racional do homem em detrimento de outras das suas sensibilidades. Esse excessivo uso do elemento racional humano se transfigurou diante do modelo econômico capitalista que o conectou à linguagem da propaganda, conforme Adorno e Horkheimer (Adorno, Horkheimer, 1996, ps. 153 e 154), produzindo uma transformação ontológica: a ciência se equiparou à magia. Ao contrário, no romance de Jardim, as duas maneiras de interpretar o mundo caminham lado a lado em busca da elucidação do crime contra Irena. Em *No fio da noite*, como em *Édipo*, não há a síntese moderna de saberes, mas complementação e sustentação do paradoxo de diferentes leis em um mesmo universo.

Assim, esse encontro pós-moderno que associa diferentes categorias e culturas sem hierarquizá-las permite a criação de um romance policial contemporâneo reorganizador daquelas estruturas modernas que permitiram o surgimento do gênero assinado por Poe, em 1841, e que revive o espírito pluralista em que nasceu a tragédia helênica. O texto de Jardim termina com anexos que jogam com os elementos em aberto do romance e que brincam com os gêneros literários já que trazem, por exemplo, receitas culinárias. É através deles que sabemos que aconteceu um encontro

entre Nena e Túlio, depois da solução do crime. Na primeira versão do romance, entre os anexos, há um diagnóstico acerca do resultado negativo do exame de tuberculose feito por Nena – a heroína não tem a doença que matou tantos românticos. Na segunda versão de *No fio da noite*, Ana Teresa Jardim retira o registro e a tosse de Nena não mais se refere à possível negação daquele contexto estético. O significado da tosse frequente de Nena é muito mais superficial do que a análise cuja profundidade fragmenta a grandeza da obra de arte: “Não, eu não tenho tuberculose. Graças a Deus. Ora, tossir todo mundo tosse, é bom pra quando falta assunto, não é mesmo?” (Jardim, 2012, p. 12).

## 5.5

### **2002: A pluralidade de papéis do narrador de *Os coxos dançam sozinhos*, de José Prata**

José Prata é português e viveu no Brasil entre os sete e catorze anos. Dedicou-se ao trabalho como editor em revistas e jornais, anteriormente a *Os coxos dançam sozinho*, seu primeiro romance. Trata-se de uma narrativa policial peculiar, pois consegue agregar em um só personagem a tríade que forma a estrutura convencional do gênero: detetive, criminoso e vítima. O romance em primeira pessoa dá ao inspetor Brandão a liberdade de descrever sua história com a ironia e o humor necessários para não afastar o leitor dos horrores das cenas apresentadas.

Prata cita William Butler Yates, na epígrafe: “A história de uma nação não está nos parlamentos nem nos campos de batalha, mas naquilo que as pessoas dizem umas às outras nos dias de feira e nos dias de festa.”, sugerindo ao receptor que seu protagonista vai contar algo referente à micropolítica e que esta contém uma verdade maior do que a imprensa nos livros que registram a macropolítica. Essa conexão entre o universo singular e o coletivo, assinalada por Cardoso Pires em *Balada da praia dos cães*, reaparece em outro romance policial português contemporâneo, *Longe de Manaus* (Francisco José Viegas, 2005), em que o detetive Jaime Ramos, para investigar a morte de um homem desconhecido, percorre Portugal, Brasil e a memória da África, (quando as colônias africanas começaram a alcançar a independência em relação a Portugal, em 1973).

O protagonista de *Os coxos dançam sozinhos* também tem uma experiência pessoal conectada aos eventos coletivos da história portuguesa e africana. Ele, o inspetor Porto Brandão, inicia sua narrativa usando o tempo presente e, já no primeiro parágrafo do romance, anuncia quem é o culpado: “Estou no quarto e não estou sozinho. À minha frente, deitada ao comprido, de barriga para baixo, está a velha que matei hoje de manhã.” (Prata, 2005, p. 13). Além de assassino, ele é também o

responsável por investigar o caso e seu auxiliar, Alminha, diferentemente de Watson ou do narrador de Poe, parece carecer de perspicácia e sagacidade: “(...) quando observo o efeito de minhas palavras no Alminha, até consigo visualizar a informação a percorrer – lenta, lentamente – as suas circunvalações cerebrais. À procura, claro, da saída mais óbvia” (Prata, 2005, p. 15) A saída mais óbvia anuncia o racismo do personagem: “Ná. Isto foram pretos de certeza. As pegadas são todas de *Nike*.” (Idem) A estupidez racista de Alminha é frisada pela reflexão de Brandão: “Olho em volta novamente, os peritos estão quase a abandonar a cena do crime, com suas máquinas fotográficas e pozinhos de perlímpimpim. À exceção dos fardados, usam todos sapatilhas *Nike*. E nenhum é preto. Assim nem dá gozo gozar com o Alminha.” (Idem)

Brandão é um homem vaidoso, passa horas fazendo ginástica e se preocupa em conferir como a foto dos jornais policiais o registram: “Só lamento o blusão, não realça o cabedal, passo eu horas no ginásio para quê?” (Prata, 2005, p. 18). Seus comentários acerca das pessoas ao seu redor são sempre recheados de desprezo e senso de humor cáustico, especialmente sobre Alminha: “(E antecipo num calafrio os dias que se seguirão, os *Boss* repetidos *ad nauseam*, as noitadas na base em Alminha companhia, os almoços e jantares necessariamente partilhados)” (Prata, 2005, p. 14).

Já no primeiro dos trinta e quatro capítulos, a interferência de *flashback* assinada por sua voz de criança reafirma o racismo explícito do contexto histórico que envolve essa narrativa, caracterizando a falta de sentido da brutalidade que Brandão viveu e reproduz: “*O Papá foi-se embora. (...) A Mamã diz que ele foi destacado para o Norte, há lá Guerra, muita gente com feridas, precisam do Papá para tratá-las (...) O Batista, que é nosso criado, diz que no Norte os pretos maus andam a matar os brancos ao tiro e à catanada.*” (Prata, 2005, p. 19) O *flashback*, nessa narrativa, é a estratégia para Prata humanizar o assassino em série, Porto Brandão, e mostrar as raízes do seu comportamento violento.

As vítimas de Brandão são mulheres entre cinquenta e sessenta anos, com sobrepeso e que trabalham como prostitutas. A terceira, porém, traz a boca costurada: “(Costuras? De que raio fala ele? Sinto um arrepio no espinhaço, não me lembro de ter cosido boca nenhuma – embora a ideia não seja isenta de poesia.)” (Prata, 2005, p.



14) Alminha informa ao inspetor, ainda, que a legista, dra. Florbela, suspeita que a língua da vítima foi cortada. É essa a língua que Brandão receberá pelo correio, através das mãos de sua vizinha, Dona Aida. Dentro da caixinha, os dizeres: “Pela boca morre o peixe” e “um frasco, normalíssimo, a não ser pelo conteúdo: a língua da velha mergulhada em formol. Hum. Tenho um admirador anónimo, portanto. Ou admiradora, que nisto de anónimos não há sexo definido.” (Prata, 2005, p. 26)

Conforme o número de vítimas aumenta, mais perto está Brandão da pessoa que dialoga com a sua psicopatia. Pela qualidade das costuras, dra. Florbela suspeita que se trata de um profissional. Pelos resíduos de prótese nas unhas de uma vítima e pelo tipo de passos marcados com o sangue espalhado pelo criminoso, é provável que o responsável pelas mortes seja coxo. Conforme a narrativa avança, sempre entrecortada pela voz do Brandão criança descrevendo, com inocência, os abusos físicos e emocionais que sofreu dos pais, o assassino vai se transformando na imagem daquele anónimo que acompanha os seus crimes – inclusive por ter uma das pernas baleadas e seguir seu percurso sanguíneo mancando.

Em um universo em que a lei é “Pela boca morre o peixe”, não há como não pensar em um outro ditado: “Filho de peixe, peixinho é.” O criminoso anónimo é descoberto pelos colegas de Brandão: ele é o pai do inspetor. O processo de identificação envolve o passado e a tentativa de fuga e esquecimento do horror vivido.

- Então não é que aquele imbecil sabia desde o início que o Noronha era seu pai?! Só quando o chamei ao meu gabinete é que o gajo começou a contar a história toda...

(O meu pai? O meu pai morreu na Guerra, está tudo doido na Judite.)

- ... nem queria acreditar. O Abreu conhecia os antecedentes todos do Noronha e em vez de o prender a ele deu-lhe ordem de prisão a si, é mesmo idiota! Então não se via logo que o Noronha era o culpado? Com aquele cadastro todo? Tenho aqui a ficha dele, o gajo matou a vossa criada em Moçambique, uma tal de Lurdes, e só não matou a sua mãe porque não calhou. E ainda rebentou a cabeça a um recluso quando estava dentro, um autêntico psicopata. Toda gente sabe, psicopatas desses não param nunca, o gajo tinha de acabar o trabalho, só faltava apanhá-lo a si... (...) Não me diga mais nada, Brandão, eu compreendo. Logo o seu paizinho, imagine-se, uma história destas não se acredita. Eu nem sabia que sua mãe lhe tinha mudado o nome. Até isso constava do *dossier*, veja lá, o requerimento de sua mãezinha à Conservatória dos Registos Centrais... Mas diga-me só uma coisa, como é que descobriu que o Noronha era o seu pai?

(Irra! Lá está ele a dar com o pai outra vez, mania das tragédias gregas. Freud já era, meu amigo):

- Isso é uma longa história, conto-lhe mais tarde, agora parece que tenho visitas... (Prata, 2005, p. 203)

Não há como quantificar os estragos que uma guerra produz no sistema nervoso e emocional daqueles que a vivem direta e indiretamente, mas *Os coxos dançam sozinhos* dá a pensar acerca de quanta violência é possível evitar se for criado ambiente propício para que as vítimas, presas ao código do opressor, consigam se libertar e se expressar. Sobre a diretora da escola, Brandão criança afirma: “*Ela falou muito comigo, fez-me muitas perguntas sobre a Mamã, se ela me fazia mal, mas eu continuei calado, não lhe disse nada das cobrinhas. No fim irritou-se e deu-me com varas nas pernas, com muita força, chamou-me mentiroso e anormal.*” (Prata, 2005, p. 154)

Brandão sabe que sua mãe o abusou sexualmente e não é à toa que ele escolhe mulheres fisicamente parecidas com ela como vítimas do seu ódio e dor reprimidos. Sabe que seu pai espacou a ele e a sua mãe porque aquela relação incestuosa foi denunciada pela empregada Lurdes. Brandão não ignora como seu pai ficou coxo e por que sua mãe vive em estado de coma. Mas, cala-se para reproduzir a violência em série.

Ao recalcar seu desejo de justiça, Brandão desenvolve o sintoma. Como o sintoma se revela na repetição do gesto do pai, não há a alteração no Outro, ou seja, não há a afirmação do sujeito independente daquele código. É nesse aspecto doentio, como o psicopata e não como o neurótico, que o detetive-criminoso-vítima aproveita seu sintoma e afirma que “Freud já era”.

- Eia, *Boss*. Só não percebo é a fixação do seu pai. Como é possível alguém ser tão bera? Matar a si e à sua mãe ainda vá lá, são cenas de família, mas aquelas putas todas? Por quê?

(Fixação têm vocês todos, ó anormal. Qual pai, qual carapuça! O Papá está morto há séculos, morreu na Guerra, era um médico bom, o Papá está morto há séculos, morreu na Guerra...) (Prata, 2005, p. 206)

O romance de Prata atualiza o saber trágico ao explicitar, através da pluralidade dos vários papéis sociais de Brandão, como o seu estado de negação é patologicamente sintomático. O inspetor não suporta enfrentar os seus fantasmas e,

assim, produz mais mortes. Ele se entorpece do prazer que o desconecta da relação com a alteridade e, para manter o combustível do seu sono, reproduz no outro o *pathos* que não consegue purgar.

Quando Nietzsche defende o pessimismo da *fortitude* da cultura helênica, ele está se referindo a um povo que, no seu apogeu, quis enxergar o que havia de mais terrível para aumentar sua potência. O enfrentamento da dor das guerras coloniais por *Os coxos dançam sozinhos* também estimula a resistência. O leitor acessa a voz de um assassino em série perverso, um psicopata cínico, e também, a voz da criança abusada por aqueles que deveriam ser os responsáveis por sua segurança e que, como os primeiros tradutores dos códigos sociais, constroem um dicionário de perversidades. É a história polifônica de um indivíduo constituído em um sistema colonialista que reproduz, em diferentes gestos, a lei do mais violento.

## Conclusão

O gênero policial tem sua origem fortemente influenciada pelas modificações sociais provocadas por revoluções tecnológicas que alteraram profundamente a relação entre a arte e a sua recepção. Refletindo a ideologia do seu tempo, a literatura policial passou por dois momentos que formaram a sua tradição: o enigma e o *noir*.

Em seu primeiro momento, no fim do século XIX, a inauguração de uma literatura veiculada através da imprensa trouxe a relação inédita entre artista e mercado. O enigma como estratégia de estímulo do interesse do leitor pelo próximo episódio fundou um mecanismo artístico que fez aumentar a circulação conforme a audiência se sentia conectada com a narrativa. Desse modo, o escritor passou a criar para atender as demandas de um público recém chegado às cidades que estavam se urbanizando e se organizando para sustentarem um modelo que projetava a ideologia moderna, com sua confiança no ideal de progresso e ordem.

Assim, as primeiras narrativas do gênero transferiram para a razão a exclusiva responsabilidade no modo de interpretação da realidade. O norte-americano Edgar Allan Poe representa muito bem esse primeiro momento não apenas por ser autor daquilo que seria o protótipo do gênero, através do conto inaugural “Assassinatos na rua Morgue”, de 1841, mas especialmente, por ter conseguido conferir à faculdade racional a inteira capacidade de leitura dos fatos cuja conexão só poderia ser apreendida mediante um afastamento adequado, que tornasse a análise objetiva e mais exata.

No entanto, a obra de Poe se mantém atual porque o autor percebeu na linguagem a instrumentação com a qual o jogo enigmático se estruturava. Dessa forma, ainda que o racionalismo seja colocado em questão contemporaneamente, as narrativas de Poe sugerem ao leitor uma partida enriquecida pelo potencial ambíguo

das palavras que, por não serem a coisa, instigam a pensar o quanto podem representá-la.

Esse primeiro momento teve seu auge durante cerca de cinquenta anos, pois no começo do século XX, com a grande crise econômica provocada pela quebra das bolsas de valores em 1929, e toda a recessão que a antecedeu e a sucedeu, os ideais modernos se mostraram questionáveis e contraditórios. Assim, em um segundo momento do gênero, a literatura que ilustrou o cenário de falência da ideologista iluminista trouxe, através do detetive *noir*, o questionamento acerca dos valores racionalistas confrontando-os com fatos que os contradiziam na realidade.

O cinema norte-americano adaptou a literatura *noir* enriquecendo o imaginário em torno da crítica ao racionalismo através de filmes que tinham apelo popular e, por serem de baixo orçamento, promoviam mais liberdade dos seus diretores e roteiristas em relação às exigências mercantilistas dos grandes estúdios. Dessa forma, os artistas que valorizaram o *noir* viam naquela crítica ao sistema econômico vigente a possibilidade de instaurarem uma nova visão de mundo. De certo modo, a perspectiva de que um projeto adequado ao interesse comunitário poderia ser atualizado, através de novas diretrizes sociais que apontassem as falhas do sistema para que fossem consertadas, manteve a crença de que o futuro seria o tempo de uma melhor qualidade de vida - mesmo que os autores do gênero policial não tenham se organizado através de manifestos como fizeram os artistas das vanguardas do começo do século XX.

Nas últimas décadas, especialmente a partir de 1980, em que a proliferação das pesquisas estéticas da vanguarda que ilustraram a crise da representação foram cooptadas pela ideologia capitalista através das propagandas, por exemplo, a confiança em projetos passou a ser descreditada. A Modernidade não conseguiu administrar o desequilíbrio social. Se por um lado as sociedades capitalistas não conquistaram uma distribuição econômica saudável para sua população, por outro lado os regimes comunistas também fracassaram.

O fim das utopias produziu uma necessidade de apreciação do presente. Nesse aspecto, os romances policiais contemporâneos parecem retomar o saber trágico que Nietzsche reconheceu na produção helênica clássica cujo mecanismo revelador do

lado sombrio e terrível da vida traz paralelos com a poética da literatura policial. Em *O nascimento da tragédia*, o autor alemão percebe que a aproximação que Eurípedes faz da maneira socrática/racionalista de pensar foi responsável pelo suicídio da tragédia.

Na contemporaneidade, ao contrário, a sociedade chegou tão perto do racionalismo que o excesso produziu a antítese da objetividade. Nos romances analisados nesta tese, os autores promovem a sensibilidade de valorização do agora através da conscientização que a arte pode dar ao conciliar impulsos contraditórios, mostrando a pluralidade da verdade. Os crimes investigados nas obras pesquisadas não são protagonistas das narrativas, eles se mostram como episódios envolvidos por questões que evidenciam sua conexão e sua contingência, em uma rede que sustenta o paradoxo que circunda a múltipla interpretação acerca da verdade conforme o limite da perspectiva (que não consegue ultrapassar a própria subjetividade). Desse modo, os romances policiais contemporâneos contradizem a tese moderna que possibilitou a inauguração do gênero ao refletirem a ideologia pós-moderna que não tem projeto e propõe um hedonismo baseado no presente.

Com tão diferentes temas, esses textos literários descrevem vozes ajustadas a circunstâncias singulares que reorganizam diferentes tradições. Eles usam a estrutura do romance policial baseada em um modelo de raciocínio dedutivo, para valorizarem especulações de diferentes registros. No romance *Balada da praia dos cães* (José Cardoso Pires, 1982), a narrativa sobre um contexto histórico é contada a partir de perspectivas diferentes materializando uma complexa rede conspiratória que mostra a falência da objetividade na apreensão da totalidade dos fatos. No conto “Romance negro” (Rubem Fonseca, 1992) e no romance *Bufo & Spallanzani* (Rubem Fonseca, 1985) as histórias têm seus sentidos marcados pela edição. Em *Um crime delicado*, de Sérgio Sant’Anna (1997), a investigação sobre um crime se mistura ao debate estético sobre o fim da arte como representação. Em *No fio da noite* (Ana Teresa Jardim, 2001), a protagonista soma as contradições de dois personagens frequentes à tradição *noir*, detetive e *femme fatale*, no Rio de Janeiro do começo do século XX. Em *Os coxos dançam sozinhos* (José Prata, 2002) o discurso de um filho do sistema colonial que não conseguiu superar seus traumas e continua o ciclo violento. Assim, o prazer

proporcionado pela literatura por vezes tão violenta se deve ao fortalecimento do elogio à liberdade humana que, diante da variedade referencial, enfrenta a sua autenticidade nas mais diversas aparências.

## Referências bibliográficas

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ADORNO, Theodor. *Can one live after Auschwitz?* Stanford: Stanford University Press, 2003.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

AUSTER, Paul. *Trilogia de Nova York*. São Paulo: Planeta de Agostini, 2003.

AVERBUCK, Lúcia (Org.) *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

BARBERO, Jesús M. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

BARCELOS, Carolina. *Apoteose de sangue: representações do Rio de Janeiro em Nelson Rodrigues*. Dissertação inédita, PUC-Rio, 2012.

BASTOS, Francisco Inácio. *Borges e o conto policial*. Rio de Janeiro: Instituto de Letras da UERJ, 1998.

BAZIN, André. *O cinema*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

BELTRÃO, Luis. *Sociedade de massa: comunicação e literatura*. Petrópolis: Vozes, 1972.

BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

BETTON, Gerard. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental – os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva Ltda., 1995.

BOILEAU-NARCEJAC. *O romance policial*. São Paulo: Ática, 1991.

BORGES, Jorge Luis. *Cinco visões pessoais*. Brasília: Universidade de Brasília, 1985.

BORDWELL, David. *The classical Hollywood cinema: film style and mode of production to 1960*. Londres: Routledge, 1985.

\_\_\_\_\_. *Narration in the fiction film*. Londres: Methuen, 1985.

\_\_\_\_\_. *Figures traced in light: on cinematic staging*. Berkeley: University of California Press, 2005.

BRIESEMEISTER, Dietrich. “ José Cardoso Pires: *Balada da praia dos cães*”. In: *Semear*, vol.11, 41- 55ps, 2005, p. 48.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

CARROL, Noel; BRAUDY, Leo; COHEN, Marshall. *Film theory and criticism: introductory readings*. Londres: Oxford University Press, 1999.



CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano – morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 2003.

De QUINCEY, Thomas. *Murder, considered as one of the fine arts*. <http://www.gutenberg.org/cache/epub/10708/pg10708.html>, 2004.

DIAS, Fernanda Andrade. *Paranoização: tentativa de cura na esquizofrenia*. Dissertação de conclusão em Psicologia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002. Inédita.

DINE, S.S Van. *Twenty rules for writing detective stories*. <http://gaslight.mtroyal.ca/vandine.htm>

DIDEROT, Denis. O paradoxo sobre o comediante. In: GUINSBURG, J. A filosofia de Diderot. São Paulo: Cultrix, 1966.

DYER, Richard. *Star*. Londres: IBF, 1979.

DOYLE, Conan. *As melhores histórias de Sherlock Holmes*. Porto Alegre: L&PM, 2005.

\_\_\_\_\_. *Um estudo em vermelho*. São Paulo: Ática, 2001.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

ELIOT, T. S. Poesia. 2. ed. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Arx, 2004. (Obra completa, v. I).

EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

ELLROY, James. *Los Angeles – cidade proibida*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

\_\_\_\_\_. *Dália negra*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

EMERY, Edwin. *Introdução à comunicação de massa*. São Paulo: Atlas, 1973.

FILGUEIRAS, Carmen. *A influência kantiana na obra de Schiller*, monografia de conclusão de bacharelado em Filosofia, UFRJ, inédita.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Foillan de. *Crimes do texto (Rubem Fonseca e a ficção contemporânea)*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. O assassino é o leitor. *Matraga* – Revista do Instituto de Letras da UERJ. Rio de Janeiro, v. 2, n.4-5, jan-ago 1988.

\_\_\_\_\_. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Editora 7 Letras, Rio de Janeiro, 2010

FONSECA, Rubem. *Agosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *A grande arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. *Bufo & Spallanzani*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *O cobrador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

GILSON, Etienne. *Cultura e sociedade de massa*. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

GINZBURG, Carlo. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário” In: *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GÓES, D. *O sucesso, sem mistério, do romance policial*. In: *Entrelivros*. São Paulo, Duetto Editorial, 2005. p.28-47.

GOLDBERG, Aline. *Noir à brasileira no cardápio do mercado: as origens do gênero policial no Brasil e sua manifestação na contemporaneidade*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Instituto de Letras da UERJ, 2004.

GOMES, Renato Cordeiro. *Detetives de subtrações nos percursos urbanos da literatura*. In: Alexandre Faria. (Org.). *Literatura de subtração*. Rio de Janeiro: Rio Virtual Papiro, 1999, v., p. 8-14.

\_\_\_\_\_. *Detetives e leitores de Babel*. In: IV Congresso ABRALIC, 1995, São Paulo. *Literatura e diferença - Anais do IV Congresso ABRALIC*. São Paulo. p. 887-892.

\_\_\_\_\_. *Narrativa e paroxismo: Será preciso um pouco de sangue verdadeiro para manifestar a crueldade?*. In: Ângela Maria Dias; Paula Glenadel. (Org.). *Poéticas da crueldade*. 1 ed. Rio de Janeiro: Atlântica Editorial, 2004, v. 1, p. 143-154.

\_\_\_\_\_. *Todas as cidades, a cidade – literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GOMES, R. C. ; MARGATO, I. . *Espécies de espaço: territorialidades, literatura, mídia*. Rio de Janeiro: Ed. UFMG, 2008.

GUNNING, Tom. *O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema*. In: Charney, Leo e Schwartz, Vanessa (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac&Naify, 2001. (ps. 39-80).

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

\_\_\_\_\_. *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG: Representações da UNESCO no Brasil, 2003.

HAMMETT, Dashiell. *O falcão maltês*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HARDT, Michael. NEGRI, Antônio. *O Império*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Reflexões*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

HOLLOWS, Joanne; JANCOVICH, Marck. *Approches to popular film*. Nova York: Manchester University Press, 1995.

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. Nova York: Routledge, 2006.

JAMES, P. D. *Segredos do policial*.

(<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/49203-lugares-imaginarios.shtml>  
acesso em 30/06/2012)

JAMESON, Fredric. *O método Brecht*. Petrópolis: Vozes, 1999.

\_\_\_\_\_. *O pós-modernismo e a sociedade de consumo* in: *O mal-estar no pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

JARDIM, Ana Teresa. *No fio da noite*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001.

JATOBÁ, Vinícius. *Aparelhos ideológicos, narrativas do poder – leituras de “Baladas da praia dos cães”*. Dissertação. Inédito. Puc- Rio.

JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: UnB, 2010.

KAEL, Pauline. *Criando Kane e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2000.

KANT, Immanuel. *A crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

KRACAUER, Siegfried. *La novela policial*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

\_\_\_\_\_. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

LACAN, Jacques. *Seminário sobre “A carta roubada”* in: *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

LINS, Álvaro. *No mundo do romance policial*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura (MEC); Serviço de Documentação, 1953.

LINS, Ronaldo Lima. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

LUMET, Sidney. *Fazendo filmes*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MAGALHÃES JR., Raimundo. *O conto policial*. In: *A arte do conto; Sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1972, p. 207-226.

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

MARGATO, Izabel. <http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2010/04/23/balada-da-praia-dos-caes-de-cardoso-pires-e-reeditado-no-brasil/>, acesso em 07/09/2010

MATTA, Luís Eduardo. Crime e mistério nas letras nacionais. 2004. Em <http://www.digestivocultural.com/colunistas/imprimir.asp?codigo=1254>.

MESSA, Fabio de Carvalho. *O gozo estético do crime - Dicção homicida na ficção contemporânea*. Blumenau: Letranova, 2008.

MULVEY, Laura. *Prazer visual e cinema narrativo*. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do Cinema*. São Paulo: Graal, 2003. 483 p. p.437-453

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral*  
<http://ensaius.files.wordpress.com/2008/03/sobre-a-verdade-e-a-mentira-no-sentido-extramoral.pdf> (acesso em 10/05/2012)

PANOFISKY, Erwin. *Style and medium in the motion pictures*. Londres: Mit Press, 1997.

PARAIRE, Phillipe. *O cinema de Hollywood*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

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

\_\_\_\_\_. *Teoria do complô*. In: Serrote, revista de ensaios, ideias e literatura. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 2, jul 2009.

PINASSI, Maria Orlanda. “O Capital comete o crime. A ocasião faz o bandido”. [http://www.pstu.org.br/nacional\\_materia.asp?id=5491&ida=55](http://www.pstu.org.br/nacional_materia.asp?id=5491&ida=55) (acesso em 26/05/2012).

PIRES, José Cardoso. *Balada da praia dos cães*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

PITERI, Sônia Helena de Oliveira Raymundo. “O processo de construção em *Balada na praia dos cães*”.

<http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeIII/O%20PROCESSO%20DE%20CONSTRUCAO%20EM%20BALADA%20DA%20PRAIA%20DOS%20CAES.pdf> (acesso em 05/07/2011)

POE, Edgar Allan. *Histórias Extraordinárias*. São Paulo: Nova Cultural, 1993.

\_\_\_\_\_. *O homem da multidão* in: *Contos*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1986.

SOARES, Débora Racy. *Grupo escolar: uma poética de resistência*. Palestra na conferência *Poetry and resistance*, Brown University, 2011 (inédito).

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

\_\_\_\_\_. *Dupin, Holmes e Cia*. 1983. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

\_\_\_\_\_. *Cicatriz de viagem. A literatura policial brasileira: Presença do cômico*. 1987. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

\_\_\_\_\_. *Sherlocks locais: os protagonistas na literatura policial brasileira*. Comunicação & Sociedade. São Bernardo do Campo, n. 16, p. 167-173, 1989.

\_\_\_\_\_. *Observações sobre a nova literatura brasileira de entretenimento – o caso das narrativas policiais (1992-2002)*. In: ADAMI, Antonio; HELLER, Barbara;

SARAMAGO, José. Entrevista: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2009/07/26/jose-saramago-fala-sobre-twitter-lula-seu-novo-livro-208101.asp>, acesso em 26/07/2009

SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. São Paulo: E.P.U., 1992.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. São Paulo: L&PM, 1991.

SIMPSON, Amelia S. *Detective fiction in Brasil*. Studies in Latin American Popular Culture. v. 7, p. 17-32, 1988.

SILVA, Deonísio da. *O caso Rubem Fonseca - Violência e erotismo em “Feliz Ano Novo”*. São Paulo: Alfa-Omega, 1983.

\_\_\_\_\_. *Rubem Fonseca: proibido e consagrado*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

SILVA, Marta Dantas da. VERTUAN, Ederson “Uma herança gótica na narrativa raciocinante de Edgar Poe: a grotesquerie humana”. [http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/077/EDERSO\\_N\\_VERTUAN.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/077/EDERSO_N_VERTUAN.pdf) (acesso em 21/05/2012).

SONTAG, Susan. *Styles of radical will*. Londres: Random House, 1997.

STAM, Robert. *Espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

STAM, Robert. RAENGO, Alessandra (Orgs.). *A companion to literature and film*. Blackwell, 2005.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

VIEGAS, Francisco José. *Longe de Manaus*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

VIEIRA, Nelson. 'Evil Be Thou My Good': *Postmodern Heroics and Ethics in Billy Bathgate & Bufo & Spallanzani*. In: *Comparative Literature Studies*, Vol. 28, N4. Pennsylvania: The Pennsylvania State University, 1991.

Language Association Conference in Washington, DC, December 27-30, 1989.

\_\_\_\_\_. *Rubem Fonseca's Bufo e Spallanzani: A Brazilian Version of the 'Uncanny'*, Northeast Modern Language Association, Annual Convention, U. of MA at Boston, April 2-4, 1987.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

YAKIR, Dan. *The postman rings six times*.  
<http://www.press.umich.edu/pdf/0472097644-fm.pdf>

ZIZEK, Slavoj. *Enjoy your symptom!* NY: Routledge, 2001.