

■ Cicatrizes urbanas: a violência através da lente do detetive ficcional

MARCUS VINÍCIUS MATIAS

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Universidade Federal de Alagoas, em Língua Inglesa e suas Literaturas, e, **atualmente, doutorando pelo mesmo programa, na linha de pesquisa Literatura, Cultura e Sociedade**, sob a orientação da Profa. Dra. Ildney Cavalcanti. Atua, também, como professor assistente da Fale (Ufal).

Resumo: O desenvolvimento dos centros urbanos e suas inevitáveis aglomerações, cada vez mais caóticas, de toda sorte de trabalhadores, **burgueses e demais habitantes, possibilitaram o** também desenvolvimento de uma ameaça que crescia junto com as cidades: a violência urbana. Cada vez mais crescente, tal ameaça leva os poderes dominantes a criarem um novo método de controle e moralização social: a marginalização do “bom bandido” e a manutenção da ordem social pela figura do detetive e sua investigação analítica dos crimes. Assim, os alvos das análises deste artigo serão a forma como esse investigador foi ficcionalizado, suas representações ideológicas e a crítica sobre elas, tendo as manifestações da violência como pano de fundo.

Palavras-chave: Violência. Detetive ficcional. Centros urbanos

Abstract: The development of urban centers and their unavoidable, increasingly chaotic, crowd of all sorts of workers, bourgeoisie and inhabitants, led to the development of a threat that was growing together with the cities: urban violence. Growing fast, such a threat leads the dominant powers to create a new method of social control and moralization: the marginalization of the “good bandit” and the maintenance of the social order **by means of the figure of the detective and his/her analytical crime investigation.** Thus, the analytical targets in this article will be the way this investigator was fictionalized, his/her ideological representations and the critique about them, having violence manifestations as the background.

Key-words: Violence. Fictional detective. Urban centers

Discutir a representação da violência em histórias de detetive pode parecer óbvio ou até redundante, principalmente quando pensamos esse detetive como aquele que surgiu na década de 1930: o detetive *noir*. No entanto, há duas questões que se colocam nessa relação histórica entre a violência e o detetive ficcional: primeiro, é o fato de que até o final do século XVIII eram os fora da lei que mantinham o *status* de heróis, como o Robin Hood¹, por exemplo; segundo, até então a violência considerada mais ameaçadora era, de fato, aquela infligida contra representantes do poder hegemônico (mantenedor das propriedades privadas), que crescia à medida que os centros urbanos também se desenvolviam.

Com a intervenção do pensamento Humanista e do Positivista sobre as formas de julgar os delitos cometidos nesse novo cenário, surge o detetive histórico, justamente em oposição à violência contra a ordem hegemônica e na tentativa de minimizar seus efeitos. Será apenas no século XIX, contudo, e com a representação deste investigador por parte da literatura, que o detetive ficcional passará a ser reconhecido como heroico.

Os centros urbanos, então, passam a compor os novos cenários para a representação da violência na literatura, no lugar dos campos ou florestas, onde os saques aos cobradores dos impostos abusivos para o senhor feudal eram tema para histórias populares (como é o caso de Robin Hood). Mas a cidade, com suas ruas povoadas por transeuntes anônimos e seus becos labirínticos como rotas de fuga ideais, também engendra uma realidade que acaba contribuindo para a ameaça à ordem e aos bons costumes. Cada vez mais agressiva, tal ameaça reconfigura os papéis sociais nessas cidades que, segundo Tânia Pellegrine, são

O lugar ideal para o surgimento de crimes ligados não mais só à pessoa, mas à propriedade, com violência e crueldade crescentes, que estimulam uma representação literária de outro tipo: não mais os 'bons bandidos' ou bandoleiros, ligados ainda à contestação da estrutura feudal, que a ordem moral de uma comunidade agrária e

¹ Apesar de já em 1377 ser conhecida a lenda de Robin Hood, foi com a republicação das baladas, romances e peças antigas sobre o "Robin dos Bosques", no final do século XVIII, por Joseph Ritson, que esse herói popular entrou, de fato, para ficção.

camponesa idealizava, como desafidores dos poderosos e defensores dos desvalidos [...]; nem os pequenos malfeitores, pícaros quase inofensivos recusando-se a trabalhar como todos no seio de uma comunidade honesta, que não precisava de policiais heroicos ou detetives sagazes para desvendar pequenos delitos (2008, p. 139).

Em consequência da crescente onda de crimes, histórias sobre atos de violência e a criação de lendas urbanas não tardaram a fazer parte do gosto literário e do inconsciente cultural das populações que formavam as primeiras cidades europeias do século XVIII. De acordo com Christopher Pittard,

Embora a ficção sobre crime e mistério tenha tido uma boa publicação antes da era Vitoriana, a literatura sobre crime antes de 1800 tinha seu foco frequentemente voltado para o criminoso como um herói bem quisto. Mudanças em tais representações foram evidentes nos primórdios de 1773, e na publicação do primeiro *Newgate Calendar*. Chamado assim por causa da prisão de Londres, o calendário era uma série de coleções de histórias abordando detalhes de crimes da “vida real”. Embora a atenção ainda fosse sobre o criminoso, ele estava longe de ser retratado como [um herói] bem quisto (PITTARD, 2003).²

² Todas as traduções do inglês são de minha autoria, salvo nos casos em que o tradutor ou a tradutora aparecer nas referências ao final do artigo.

Apesar de esses textos sobre crime, publicados na forma de calendários, servirem de entretenimento para os viajantes de longas jornadas, sua principal função passou a ser mais educativa e esclarecedora sobre as ações criminosas. É possível perceber, através do fragmento acima, o gradual movimento de simpatia do público em relação aos criminosos, como no caso do já citado herói mítico Robin Hood, para uma posterior antipatia aos criminosos. Ainda de acordo com os levantamentos históricos de Pittard, o *Newgate Calendar* mudou seus interesses editoriais para a publicação de textos que não focassem apenas os métodos da justiça, mas também assumissem a função de literatura de relaxamento,

ou, como é conhecida atualmente, literatura de entretenimento. Assim, o *Newgate Calendar* originou um subgênero chamado *Newgate novel*. O que diferenciava a primeira versão da segunda era o fato de esta última se dedicar à ficção, em contraste aos relatos de crimes reais da primeira.

Como consequência dessa mudança de foco nas publicações de histórias de crime, a narrativa ficcional passou a atrair um maior público leitor. O romance *Oliver Twist* (1837), de Charles Dickens, pode ser apontado como uma dessas publicações. Nesta obra, a delinquência juvenil é retratada como uma atividade do submundo social urbano. Os efeitos das produções cada vez maiores de tais histórias, já no século XIX, podem ser percebidos com o surgimento das chamadas *penny dreadful*, publicações britânicas de baixo custo e em pequenas séries que traziam histórias ficcionais de crime e de horror. Elas tinham como principal público os adolescentes das classes trabalhadoras, o que indica uma preferência literária que se distingue das leituras de romances pelas classes dominantes.

No entanto, muitas controvérsias foram criadas desde o aparecimento das *penny dreadfuls*, que relacionavam casos históricos de crimes – incluindo um suicídio – cometidos por adolescentes às leituras de tais publicações, as quais já atingiam uma grande quantidade de leitores na década de 1870. Tal fenômeno chamou a atenção para uma crescente ameaça que vinha das publicações literárias, o que provavelmente resultou em uma abordagem diferente sobre os protagonistas de tais histórias, como afirma Pittard:

Embora a suposta influência criminal das '*penny dreadfuls*' nunca tenha sido completamente estabelecida, tal debate ilustrou a crescente ansiedade sobre a representação da criminalidade. A atenção mudou dos criminosos para aqueles que capturavam os criminosos, e para o crescimento da literatura detetivesca. (PITTARD, 2003)

Nesse fragmento percebemos mais um indício da aparição dessa nova personagem, o detetive ficcional, e seu papel: conter a ameaça de uma “má influência” originada por publicações sobre crimes históricos ou ficcionais. De fato, o detetive se opõe às *dreadfuls* por meio de uma postura que representa a ordem e a segurança pública. Desse modo, as manifestações da violência e do crime na sociedade passam a ser representadas por dois tipos distintos de publicação: as *dreadfuls*, que destacavam a figura do criminoso de forma heroica (ou anti-heroica, mas, ainda assim, atraente); e as histórias de detetive, as quais apresentavam o processo de investigação e prisão desse criminoso. Isso leva à ideia de que até bem próximo do final do século XIX o público leitor tinha acesso a dois tipos de literatura de crime que se contrapunham. Há também a grande polêmica sobre os efeitos da recepção literária sobre as ações sociais, o que aponta para um movimento cíclico e infundável: o contexto histórico atuando dentro da produção literária, que atua dentro do contexto histórico... como em uma imagem de Escher.

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

Nesse sentido, pode-se inferir que o gosto pelas narrativas da violência sempre esteve presente entre o público leitor, seja pelo misto de terror e fascínio que elas provocam, seja pela relação de reciprocidade entre os fatos históricos e as representações ficcionais destes, como forma de entendimento dos sujeitos e de seus contextos. A questão que proponho aprofundar é como essas representações podem nos levar a uma visão mais

crítica sobre nossa história e nossa atuação na sociedade. O que, exatamente, as manifestações cada vez mais violentas estão nos dizendo? Como a figura do detetive, aos poucos, se rendeu às influências da violência e suas consequências?

Para iniciar essa discussão partirei de uma breve reflexão sobre a literatura detetivesca e policial clássica, e seu desdobramento em uma versão contemporânea, que apresenta como principal característica a desconstrução desse gênero: o antidetetive. Desse modo, poderia afirmar que essa vertente do gênero detetivesco, de uma forma bem abrangente, está também muito próxima da representação contemporânea dos conflitos gerados por realidades urbanas distópicas.

Se pensarmos a produção literária detetivesca ao longo de uma trajetória histórica (do século XIX até a contemporaneidade), podemos perceber a mudança de um estado ficcional de certeza absoluta a um estado de verdades fragmentadas e inconstâncias, culminando em uma literatura na qual a violência emerge como principal protagonista. Tal movimento de desconstrução e questionamento das certezas ou verdades absolutas, através de produções literárias, já sinaliza uma posição crítica sobre as mudanças históricas. O gênero antidetetive, com a resignificação dessa personagem, e as representações literárias de uma violência cada vez mais crescente e ameaçadora são evidências das mudanças sofridas pelos contextos sociais urbanos, as quais podem levar seus leitores a uma percepção mais apurada de suas realidades. Vejamos como a transformação da personagem do detetive (do clássico ao antidetetive) pode nos oferecer indícios para esse argumento.

A figura do detetive ficcional surge após a institucionalização da investigação criminalística por evidências no mundo histórico. Esta, guiada pelo pensamento Humanista, tem como função evitar que a prática da tortura como forma de interrogatório continue, uma vez que até o reinado de Carlos V (século XVI) os

juízos ainda tinham como base apenas o depoimento de testemunhas. Quando isso não ocorria, “[...] A justiça era negociada, digamos, em dinheiro, extorquido ou não. [...] Em meados do século XVIII não havia absolutamente nenhum julgamento com base em evidências, pelo menos nenhum que fosse deliberado” (BLOCH, 1993, p. 246).³ Como dificilmente eram encontradas testemunhas em número suficiente, os interrogatórios acabavam sendo realizados nos porões da justiça, entre grilhões e objetos cortantes. Era, portanto, na Corte de Justiça que a lei costumava ser feita, dependendo mais de um julgamento insensato do que de fatos concretos, uma vez que esses, na maior parte do tempo, eram forçados por meio de torturas.

³ Justice was dealt out in cash, so to speak, whether or not extorted. [...] Prior to the middle of the eighteenth century there were absolutely no evidentiary trials, at least none that were deliberate. Tradução de Andrew Joron do original em alemão para o inglês.

Assim sendo, a confissão era (e ainda é) um ato induzido pelo executor, levando ao que ele (e seu mandante) queria ouvir por meio da exposição à dor: quanto mais uma pessoa é colocada em uma situação vulnerável e ameaçadora, por meio da dor, maior é a possibilidade de ela ser levada a confessar o que quer que seja. Nas palavras de Ernst Bloch, trata-se de “uma teia de mentiras arrancadas ao custo de membros igualmente arrancados”⁴ (1993, p. 246) – falsas verdades sobre as quais apenas o carrasco e o juiz poderiam saber, uma vez que a tortura era (e ainda é) praticada em celas ou em lugares privados.

⁴ A torn web of lies at the cost of equally torn limbs.

Foi justamente contra as atrocidades impensáveis das torturas que o pensamento Iluminista se opôs, baseando-se na razão lógica e humana que acompanhou o nascente pensamento científico. Tal oposição levou à modificação nas formas de julgamento, o qual passaria a ser com base em evidências racionais que provassem a inocência ou não dos suspeitos. De acordo com Bloch (1993), a busca por tais evidências tornou-se necessária e elas tinham que ser encontradas para serem usadas como provas diante de um juiz e de jurados na maioria dos casos. É aí que o detetive histórico começa a ser visto na cena do crime, assumindo o papel de investigador de pistas, como se estivesse em um tipo de jogo de quebra-

cabeças. Ironicamente, o detetive histórico (assim como o ficcional) nasce em um contexto no qual a violência parece ser uma prática comum.

Além da sua importância nos julgamentos, fazendo com que as torturas fossem evitadas, as evidências apontadas pelo detetive eram também significativas sob outras formas, pois levavam à prevenção ou ao desmascaramento de falsas confissões, já que a autoacusação poderia ocorrer em favor de uma outra pessoa envolvida ou para impedir uma investigação mais profunda de um crime que levaria a outros cometidos anteriormente ou posteriormente, mas ainda desconhecidos. Portanto, “Nesse caso, a descrição do trabalho de coleta de evidências, pelo detetive, não é mais velha do que o depoimento em si” (BLOCH, 1993, p. 247).⁵ Embora o levantamento de evidências não seja totalmente confiável (ele pode induzir ao erro quando as evidências apenas se encaixam suavemente e sem lacunas em uma dada situação de investigação, por algum tipo de coincidência), não há dúvidas de que ainda assim tal busca seja mais precisa do que o recurso às torturas.

Na literatura, é indispensável destacar as histórias de detetive de Edgar Allan Poe, como “Os assassinatos da Rua Morgue” (1841), “O mistério de Marie Rogêt” (1842) e “A carta roubada” (1844), obras que marcadamente representam o surgimento do detetive ficcional, como o conhecemos hoje, elemento central e fundador do gênero detetivesco. A preocupação enfática de August Dupin (protagonista de E. A. Poe) em descobrir a verdade – revelada por meio da coleta e análise de pistas e o virtuoso uso do intelecto por parte do investigador – fornece um grande exemplo do papel do detetive de assegurar a justiça, inspirado pela ideia de manter a ordem social e agindo em nome da verdade. Quase que totalmente deposto de qualquer traço de sentimentos, o senhor Dupin, que é descrito como um homem de “[...] Uma habilidade analítica peculiar [que] parecia, também, se deleitar nesse exercício [...] e que não hesitava em confessar o prazer derivado disso”⁶ (POE, 1974, p. 193), é capaz de encontrar

⁵ To this extent, the depiction of the evidence gathering work of the detective is no older than the evidentiary hearing itself.

⁶ A peculiar analytical ability [who] seemed, too, to take an eager delight in its exercise [...] and did not hesitate to confess the pleasure thus derived.

o assassino dos crimes da Rua Morgue, um orangotango, apenas pela observação da cena do crime e coleta dos depoimentos dos vizinhos, sem nenhuma ameaça a sua integridade física.

Essas características do primeiro detetive ficcional acentuam as crenças e pensamentos da época, uma vez que as ideias iluministas e positivistas constroem-se na supervalorização do uso das ciências. Dupin, como uma máquina de pensar, é a personificação do desejo de controle e assepsia social que tanto marca o contexto socioeconômico de sua época (e que, de certa forma, se perpetua até os dias de hoje). Em se tratando da ordem social, o crime é visto como algo atípico, peculiar e incomum à sociedade e aos bons costumes, cabendo ao detetive neutralizá-lo.

Nesse sentido, se “cavar” evidências através do uso do intelecto está até certo ponto relacionado ao trabalho do detetive histórico, na literatura o método usado por ele irá depender do tipo de sociedade em que este detetive está inserido. É o contexto social que determinará os modos empregados por esse “olho privado” para juntar e, especialmente, interpretar as pistas. Observemos o caso de dois outros detetives ficcionais famosos, que nitidamente representam suas respectivas épocas: *Sherlock Holmes*, personagem protagonista das histórias de Sir Arthur Conan Doyle (final do século XIX), e *Hercule Poirot*, protagonista de grande parte das obras de Agatha Christie (começo do século XX). Segundo Bloch,

Holmes [...] utiliza o método científico-indutivo; ele consegue adivinhar pela lama nos sapatos de seus visitantes de que parte de Londres eles vêm; ele diferencia todos os tipos de cinza de tabaco, e sua ciência favorita é a Química. [...] Poirot, por outro lado, um produto de tempos menos racionais, não aposta mais suas ‘células cinzentas’ nas cartadas indutivas, mas, em vez disso, intui a totalidade do caso de acordo com um modo de pensamento irracional crescente, característico da posterior sociedade burguesa (BLOCH, 1993, p. 251).

Holmes também assume características singulares, que fazem dele, de certo modo, uma personagem mais *humanizada*, por conta de sua vida boêmia, seus vícios pelo tabaco, pela morfina e pela cocaína; enquanto Poirot apresenta uma personalidade amigável e age como um dândi, ostentando sua vaidade. Ambas as personagens se diferenciam do caráter insensível que é atribuído a Dupin (sendo ele uma “máquina de pensar”).

Apesar das distinções que destacam as características entre ambos, Holmes e Poirot, como os que seguem o método indutivo (o da razão científica) ou o método intuitivo (característico da sociedade burguesa de tendência geralmente menos racional), a principal causa que levou essas histórias a despertarem o interesse do público por crimes e mistérios foi provavelmente o medo em relação a uma violência crescente e perceptível nas ruas e lares dos centros urbanos (“Os assassinatos da Rua Morgue” é um exemplo disso), noticiada nos jornais populares do século XIX, que só aumentou na virada para o século XX, encontrando maior alcance e impacto nos dias atuais.

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

No entanto, a fragilidade dessa garantia não permite que ela resista ao crime organizado e ao aumento dos atos de violência, exigindo do próprio detetive ficcional uma postura igualmente violenta. Assim têm início na década de 1930 as histórias ficcionais que trazem o detetive “durão” estadunidense (o *hard-boiled*), as quais se opõem ao tipo de investigação de gabinete e meramente intelectual. As narrativas *noir*, como são mais conhecidas,

são, portanto, histórias que podem ser vistas como muito diretamente relacionadas às ondas de violência que nasciam dos problemas socioeconômicos de seu tempo. Nesse contexto, o gênero detetivesco apresenta um novo detetive, o qual perderá sua imunidade e postura polida, chegando a se confundir entre as fronteiras que separam a sociedade burguesa de seus guetos à margem dessa mesma sociedade, ao contrário de Holmes e de seus companheiros britânicos da Era de Ouro da investigação ficcional.

Em pouco tempo o método dedutivo do detetive racional já não consegue mais acompanhar a malícia e a brutalidade dos crimes, e logo o detetive tem de confiar mais no seu revólver do que na lente de aumento. Criado em um cenário cada vez mais violento, o investigador *noir* passa a fazer seu trabalho também com o uso da violência, esquivando-se de socos e tiros. É o que argumenta a pesquisadora Philippa Gates:

O detetive durão é, de várias formas, uma adaptação do investigador britânico ao ambiente urbano estadunidense. A força física passou a ser vista como necessária para lutar contra os durões da cidade nos Estados Unidos em vez do raciocínio e da observação (GATES, 2004).

Lee Horsley, em sua análise do *suspense noir* (com um foco no detetive durão), cita o escritor estadunidense Raymond Chandler⁷ (conhecido por suas histórias envolvendo perigo, crime e investigação), afirmando que o desenvolvimento do medo em tais histórias está diretamente relacionado à condição moderna:

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

⁷ Os trabalhos de Chandler são geralmente situados em Los Angeles, nas décadas de 1930 e 40, e retratam um mundo sombrio de violência, corrupção, e paranoia. Ele ajudou a desenvolver o gênero noir em uma forma literária mais sofisticada.

Esse fragmento acima oferece pistas que nos levam às referências ao tempo e ao paradigma histórico (no caso, a modernidade), que são representados através das narrativas ficcionais de detetive, revelando mais uma vez o papel da literatura como sendo uma importante configuração do pensamento social mimeticamente representado na ficção. Como exemplo disso, percebe-se a representação do caos e do medo em narrativas nas quais o protagonista é o detetive durão. Este nos apresenta seu contexto através do seu próprio olhar, o que o diferencia dos seus antecessores. Nas histórias clássicas, o narrador é sempre um amigo do detetive e, portanto, as histórias são contadas em terceira pessoa, em uma espécie de narrativa memorialista. No caso do detetive *noir*, é possível entrarmos no pensamento desse protagonista e percebermos, junto com ele, as mudanças sociais como ele as vê, conforme evidenciado neste fragmento de *Janela para a morte*, de Raymond Chandler, através da observação de seu protagonista, o detetive Philip Marlowe:

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

Com essa descrição do bairro pode-se perceber, através do olhar do protagonista, a decadência experimentada pelos Estados Unidos da década de 1930, após a quebra da Bolsa de Valores. Em especial, a descrição das escadarias, a qual sugere uma visão metafórica do contágio social sofrido pelas classes dominantes: sobrepor camadas e mais camadas de “verniz barato” sobre “gerações de sujeira”, indica uma possível referência às classes de drogados, homens e mulheres suspeitos, intelectuais decadentes e policiais ambíguos, que ele

menciona na sequência, como os novos frequentadores do bairro, assumindo o lugar dos burgueses de outrora. Nesse caso, o verniz é a metáfora para a tentativa de se manterem as aparências, como que nos remetendo ao apego desesperado às tradições. Com efeito, a escada também sugere um movimento gradual (nesse caso, para baixo, decadente) e do tempo, que indica um processo distópico, perceptível através da metáfora dos degraus escurecidos. Tal aspecto nos remete a um obscuro estado decadente que não só a casa, mas também os donos desta e todo o bairro experimentam.

É na época do detetive *noir* que os Estados Unidos presenciam o estabelecimento profissional das ações criminosas, as quais se apresentam agora como crime organizado. De modo análogo a essa transformação na forma de agir dos criminosos, que, por serem organizados, passaram a atuar em várias frentes, na literatura *noir* o detetive também passou a lidar não mais com apenas um enigma, mas com tramas paralelas. Em um processo de representação e metaforização dessa nova realidade que transformava o mundo histórico, as narrativas começam a engendrar diversos fatos obscuros em um mesmo enredo, descentralizando a atenção do protagonista investigador e de seus leitores, que antes contavam apenas com um único enigma, revelando-o aos poucos pelo processo investigativo. O detetive *noir*, portanto, muda seu método, passando do pensamento dedutivo (o raciocínio lógico e infalível) para um processo mais intuitivo, com o uso da violência e as suas experiências advindas do contato com diversos tipos do submundo do crime.

Assim, nos Estados Unidos, a personalidade do detetive clássico vai ser transformada, pelas mãos de escritores como Dashiell Hammett e Raymond Chandler, no detetive durão, o qual irá se envolver em histórias com mais ação e violência, ao utilizar-se de métodos mais “persuasivos” (situação análoga aos novos tempos) para obter suas respostas e solucionar seus casos de crime e mistério. Esse novo detetive irá, inclusive, adotar

posturas mais ilícitas quando necessário, como burlar as pistas em defesa de um suspeito que ele sabe ser inocente. Chandler, por exemplo, no romance *Janela para morte* (1942)⁸, apresenta-nos o detetive Marlowe, que durante a investigação na casa de um suspeito percebe que, além de um cadáver na sala de estar, havia também, na cena do crime, um filtro de cigarro com marcas de batom. Sabendo que a dona do cigarro não era a responsável pelo crime, ele se livra dessa evidência.

Essas histórias ficcionais *noir* não tardaram a ganhar adeptos em outros países (tanto escritores, quanto leitores). No Brasil, por exemplo, foi esse desdobramento do gênero detetivesco clássico que ajudou a reforçar as produções de as histórias de detetive por escritores brasileiros, a partir dos anos 1970. No romance *O canto da sereia, um noir baiano* (2002), de Nelson Motta, o protagonista Augustão (o nome no aumentativo já é bem significativo, remetendo ao tradicional conceito de masculinidade predominante no gênero *noir*) é um detetive particular, que também escreve para um tabloide policial (entre outros bicos) como complemento de sua renda, mostrando a versatilidade necessária a um típico brasileiro pertencente às classes mais populares, que tem que ganhar a vida com extras. Ele é casado e tem filhas, mas isso não o impede de manter amantes (outra evidência de uma representação cultural da masculinidade marcada por uma ideologia predominantemente machista), como pode ser percebido logo nas primeiras linhas do romance:

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

⁸ O título original é *The High Window*. Referências futuras serão relativas à edição de 2005, consultada para o presente artigo, conforme referência no final do artigo.

assino como Lucas Barbosa, 'correspondente sertanejo', uma coluna de histórias de sangue e violência que vêm fazendo certo sucesso com os leitores. Como tenho experiência, alguma imaginação e gosto de escrever, invento histórias de crimes escabrosos no sertão [...] (MOTTA, 2002, p.11-12).

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

A ênfase em um novo conceito de masculinidade, típico da personalidade do detetive *noir* em reação à crescente onda de violência, e o positivismo cientificista, observado nos métodos dos detetives clássicos, podem ser exemplos de como a tão pejorativamente chamada literatura de entretenimento (nesse caso, o gênero detetivesco) está, na verdade, em convergência com as mudanças históricas e sociais, reafirmando a força de uma das principais características da literatura: a representação mimética (e por vezes crítica e reflexiva) dos povos, das sociedades e de suas histórias.

Já na contemporaneidade, quando conceitos como identidade e cultura são reelaborados por uma perspectiva múltipla e fragmentária, típicas da pós-modernidade, as histórias de crime e investigação trazem uma característica mais existencial e questionadora, apresentando uma

sensível mudança no método investigativo do detetive, como consequência do contexto histórico, que vai provocar e ser provocado pelo surgimento desse novo protagonista de histórias detetivescas: o antidetetive.

Apesar das significativas mudanças de atitude e de personalidade do detetive ficcional, sofridas ao longo dos séculos XIX e início do século XX e discutidas acima, nada será tão marcante como as novas características desse investigador, porque ela afetará não só o conteúdo narrativo, mas também a própria estrutura das histórias de detetive. A busca pelo conhecimento, presente nos enredos detetivescos, vai, portanto, assumir outra forma: enquanto o detetive clássico e o *noir* adotam uma visão epistemológica, ou seja, considerando o mundo natural e social (o mundo de fora) mais relevante, o antidetetive adotará uma visão mais ontológica (voltada ao “mundo de dentro”): o ser e sua existência ganham mais relevância em sua busca pela verdade, uma verdade também mais ontológica, e nem sempre alcançável.

Desse modo, e de uma forma bem abrangente, histórias de antidetetive são aquelas que desconstroem a personagem do detetive, partindo de sua busca pela verdade e domínio do conhecimento, chegando a questões ontológicas mais profundas (em oposição à razão positivista e ao domínio do poder hegemônico), que ao fim da narrativa levam os leitores a nenhuma resposta elucidativa. No lugar de um caso encerrado, o que se encontra são mais questionamentos, ou seja, não há solução para crime algum e o grande mistério passa a ser a própria incerteza do detetive.

Jorge Luis Borges e Paul Auster são bons exemplos de autores de obras antidetetivescas. No conto “A morte e a bússola” (1942)⁹, Borges nos apresenta seu protagonista, Erik Lönnrot, cuja obsessão pelo conhecimento lógico o levará ao descentramento de si e até a sua morte, tal é a forma imutável como este vê a lógica e, portanto, a previsibilidade dos fatos. Por meio de uma referência explícita a Edgar Allan Poe, o narrador nos informa que

⁹ Referências futuras serão relativas à edição de 2007, consultada para o presente artigo, conforme referência no final.

Lönnrot se compara a Dupin, no que se refere ao uso do cérebro. Contudo, é ao longo da narrativa e justamente por meio dessa crença (em um mundo regido por uma lógica fixa e decifrável pelo uso do intelecto) que ocorre tal processo de deterioração do protagonista.

Aliás, Borges faz isso de forma mais cruel e incisiva do que Auster. Por intermédio de seu narrador, ele leva não só Erik Lönnrot, mas também os seus leitores, a acreditarem que todo pensamento lógico/racional do detetive tenha, de fato, conduzido à elucidação do mistério. O narrador chega a descrever um certo orgulho arrogante do investigador quando este último está no seu momento clássico de reflexão sobre a solução do mistério, já a prevendo como certa, mais ou menos como acontece nas descrições, em retrospectiva, feitas por Dupin, Holmes ou Poirot, antes de revelarem o criminoso.

No entanto, momentos depois de fazer tais reflexões, confiante em sua lógica, Eric percebe seu erro, e também que, na verdade, tinha sido induzido a cometê-lo. Além disso, o protagonista compreende ainda que se encontra diante de seu próprio fim, como pode ser visto nos fragmentos abaixo:

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

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

Tudo isso premeditei, Erik Lönnrot, para atraí-lo a estas solidões de Triste-le-Roy.

Lönnrot evitou os olhos de Scharlach. Olhou para as árvores e para o céu, subdivididos em losângulos turvamente amarelos, verdes e vermelhos. Sentiu um pouco de frio e uma tristeza impessoal, quase anônima. Já era noite; do poeirento jardim subiu um grito inútil de um pássaro. Lönnrot considerou pela última vez o problema das mortes simétricas e periódicas. [...] [Scharlach] Retrocedeu alguns passos. Depois, muito cuidadosamente, abriu fogo (BORGES, 2007, p.135).

Além da bela construção poética desse desfecho, é possível perceber que uma das principais regras das histórias clássicas de detetive, a de que esse protagonista sempre sai ileso de suas aventuras, é drasticamente violada ao constatarmos que a vítima real dessa narrativa é, de fato, o próprio detetive. A ele é atribuída uma vingança árdua e longamente premeditada pelo seu maior oponente, o criminoso Scharlach. A violência aqui, apesar de mais sutil que no gênero *noir*, é mais profunda e desestruturadora, pois ela agride diretamente as certezas e convicções do detetive ficcional, minando todo seu conceito de verdade e o deixando em completa suspensão no grande vazio da existência.

Semelhante ao caso de Erik Lönnrot é o que acontece com Daniel Quinn, detetive protagonista do romance *Cidade de vidro* (1985), de Paul Auster. Os conflitos de Quinn começam pela própria definição de sua identidade: há, em *Cidade de vidro*, uma espécie de deslocamento do autor, Paul Auster, para um personagem chamado *Paul Auster*¹⁰ e para o protagonista Daniel Quinn, que narra seus apuros escrevendo os eventos em um caderno vermelho, como o autor de suas histórias. Esses níveis diegéticos constroem uma narrativa altamente metaficcional em *mise en abyme*, que põe em dúvida a confiabilidade no enredo. Como consequência, não apenas os leitores são guiados imprecisamente pela história, mas também são eles desprovidos de um final desmascarador. O protagonista encontra-se entre formas e sentidos instáveis, no qual o intelecto encena um papel trágico.

¹⁰ O uso de itálico é para enfatizar o jogo meta-ficcional construído através da ficcionalização do próprio autor, que faz parte da narrativa como uma personagem.

A incerteza sobre o poder de controlar a rotina sob a forma de eventos previsíveis permeia tais histórias de antidetetive e empresta-lhes uma qualidade metafísica, resultando em questionamentos em relação à narrativa, à interpretação, à subjetividade, à natureza da realidade e às fronteiras do conhecimento. Esse é, precisamente, o papel da ficção antidetetivesca: levar seus leitores a um mistério insolúvel, levantando suspeitas sobre a própria atividade de interpretação, sobre os níveis ou camadas da “realidade”, e sobre a identidade. Tal problemática identitária pode ser aproximada do conceito de crueldade melancólica, formulado por Ângela Dias. Segundo a autora, a crueldade melancólica muitas vezes se expressa, na literatura, através de relatos de

[...] Situações-limite, quase irreal em seu potencial dramático, ou ainda viajando na loucura ou em experiências assemelhadas à dupla personalidade [...] o protagonista manifesta um decidido desejo da literatura. Transformar o vivido em relato [...] como se a tentativa do registro artístico elevasse o personagem da privação ou da baixaza ou, simplesmente, compensasse a insuficiência ou a implausibilidade da experiência vivida, ao incluí-la numa nova espécie de existência (DIAS, 2008, p. 35).

Daniel Quinn resolve isolar-se da sociedade, mantendo-se em seu apartamento no centro da cidade, após a morte da mulher e do filho ainda muito jovem. Seu único contato com o mundo exterior é através de suas histórias de detetive, nas quais ele assume o pseudônimo “William Wilson” e a influência de seu protagonista e alter ego, Max Work. Quinn vive o apagamento de sua identidade, ao mesmo tempo em que a reconfigura através de suas produções literárias. Portanto, é em um mundo paradoxal, entre a previsibilidade dos fatos contidos em suas histórias e as incertezas oriundas das suas experiências da cidade que se apresenta para além de suas janelas, que ele equilibra sua frágil consciência de si.

Tal crueldade melancólica, a qual é provocada pela perda narcísica (de não ser mais reconhecido no olhar do outro, ou se negar ao outro, restando apenas o eu vazio), é justamente a que aniquila a própria identidade, tornando suas vítimas mais vulneráveis em relação ao desconhecido. A razão para isso está no fato de que a crueldade melancólica nos insere em uma dinâmica da incerteza, alimentada pelo espectro do terror. Assim, se nossa identidade, segundo Lacan, é constituída no olhar do outro, e se esse olhar tornou-se vazio, então aqui reside a crueldade melancólica, aquela que fere o outro pela indiferença narcísica. Além dos rostos anônimos que habitam os grandes centros urbanos, agora surge também a privação identitária, o não-ser vivente e excluído. Daí o *status* de crueldade dessa forma melancólica: o de afastar o ser de sua existência simbólica.

O estado de incerteza presente em “A morte e a bússola” e em *Cidade de vidro* também pode ser visto pela ótica da diferenciação entre o medo e o terror, explorada pelo filósofo Martin Heidegger, em sua obra “O que é metafísica?” (1929).¹¹ Segundo Heidegger, há uma diferença bem clara entre os dois estados. O primeiro é reconhecível e, portanto, analisável como algo palpável, classificável. Assim sendo, podemos reconhecê-lo e buscar um controle sobre ele, ou até atacá-lo. “Nós estamos sempre com medo disso ou daquilo, uma coisa definida, que nos ameaça desse ou daquele jeito definido” (HEIDEGGER, 1976, p.121).

Então, sendo o medo relativo a um objeto específico, ele pode ser compreendido e alguns podem fazer, e até fazem, uso dele. Mas o terror, não. O terror é abstrato, o terror é esse nada insólito e impalpável: o desconhecido, “[...] Ele representa a impossibilidade essencial de definir o ‘o que’” (HEIDEGGER, 1976, p. 121). Esta é, segundo Heidegger, a estrutura da realidade que, acrescento, compõe o cenário contemporâneo. É nessa estrutura que a narrativa da violência apresenta-se e desperta a grande incerteza sobre a segurança social e seus valores corrompidos.

¹¹ Referências futuras serão relativas à edição de 2008, consultada para o presente artigo, conforme referência no final.

Logo, ao imaginar que essa ameaça impalpável e inclassificável (a violência revestida pelo terror) age como um espectro assombrando o imaginário social, concluo que não só a ideia de uma sociedade baseada em conceitos sólidos de moral e valores tradicionais (representados pela busca do detetive ficcional clássico pela verdade) se desestabiliza sob o efeito ameaçador da violência, como também outros efeitos podem ser provocados nas novas concepções de espaços e relações sociais.

Tal estado de terror sobre o desconhecido deixa-nos em uma espécie de suspensão ou inércia diante da incerteza dos fatos, já que “[...] Todas as coisas, e nós junto com elas, afundam dentro de um tipo de indiferença. Mas não no sentido de um mero desaparecer; em se afastando elas se voltam para nós” (HEIDEGGER, 1976, p. 122). É esse observar de longe, e que nos aproxima do terror, que nos rodeia e nos oprime, já que não há nada em que possamos nos agarrar por medida de segurança, tampouco algum objeto substantivo ou palpável para classificar como uma ameaça. Há apenas a violência como um fenômeno que, por não conseguirmos determinar, torna-se um “nada” opressivo. Tal efeito pode ser comparado com a reação ao olhar vazio do outro, citado acima, o qual determina nossa identidade. A violência, então, ganha proporções complexas e multiformes na contemporaneidade.

Mas o que é, de fato, a violência? Sendo um fenômeno de difícil conceituação, a violência acaba sendo considerada por diversos pontos de vista, sem que nenhum desses a defina com precisão. Um ato vai ser violento dependendo de quem o comete e contra quem: se o Estado reprime, através da violência policial, uma manifestação pacífica de trabalhadores que reivindicam melhores condições de trabalho, isso receberá o nome de “manutenção da ordem”. No prefácio de *Literatura e violência* (1990), de Ronaldo Lins, Jaques Leenhardt afirma que “Todo discurso sobre a violência é, portanto, por essência, ambivalente: visa reduzi-la, recorrendo a uma ordem presente, ou justificá-la, recorrendo a

uma ordem futura” (p. 15). Desse modo, Leenhardt considera a literatura como o melhor meio de expressão e entendimento da violência, porque o discurso sobre esta última estrutura-se na forma de representação (e não de uma descrição), o que em muito se assemelha ao discurso da ficção.

Com efeito, foi no Brasil da década de 1970 e de industrialização tardia que Rubem Fonseca se viu na necessidade de criar outros referenciais simbólicos para essa nova realidade: o contexto urbano. Isso ocorreu porque as representações de um imaginário ainda regionalista já não expressavam mais os temas e características do contexto urbano, no qual a violência era representada de acordo com as relações sociais que se construíam nos centros urbanos. Fonseca também rompe com os paradigmas regionalistas ao escolher uma linguagem mais coloquial e, por isso, mais próxima das massas, e na exploração de temas proibidos às convenções literárias da época: sexo, loucura e, é claro, a violência desmedida ou irrepresentável. Ao contrário dos atos violentos inspirados pela vingança ou por questão de honra, como ocorre na literatura regionalista, nas obras de Fonseca tal violência é considerada por Alfredo Bosi, em 1975, como “brutalista”.

De fato, o que vem à tona, nas obras de Fonseca, é o relato do cotidiano desumano das grandes cidades e, em convergência com isso, a exteriorização dos conflitos e dramas humanos despertados pela subversão da ordem: “[...] a morte não é nada. O assassinato não é nada. O que transtorna é a selvageria do crime, porque ela parece inexplicável” (BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 11), por isso sua fama de usar uma narrativa brutalista. Nesse sentido, interpretações de algumas das obras de Fonseca podem sugerir o desenvolvimento de uma narrativa que, com efeito, encobre outra, ou seja, por trás de uma produção de histórias policiais poderemos, na verdade, encontrar uma crítica a uma sociedade opressora do indivíduo; tudo sob o disfarce da narrativa de um crime

ocorrido em uma ficção policial ou na narrativa da violência urbana.

Segundo Karl Schollhammer (2008, p. 244), “[...] Havia na literatura da época [década de 1970] uma tentativa de compreensão de uma realidade social dos excluídos como uma tentativa de reação da classe média urbana às ameaças criadas pelas crescentes desigualdades sociais: assaltos, sequestros e assassinatos”. A violência, então, passa a ser ressignificada como um fenômeno emergente no submundo das grandes cidades e com suas especificidades típicas que reforçam a existência dos marginais e excluídos sociais que habitam esse novo cenário. Ainda de acordo com Schollhammer, “No centro da criação literária, o esforço poético visa a criar ficcionalmente, efeitos de ‘realidade’, através das emoções mais violentas, e não a procurar prazeres ilusórios” (2008, p. 246).

Nas produções literárias mais recentes, cujo tema perpassa as questões estéticas e formais da violência, o gênero detetivesco vai ganhando contornos de histórias policiais, nas quais o detetive particular é substituído pelo inspetor de polícia. Em seguida, as representações da violência acabam se descolando do gênero policial para ganhar autonomia, tudo por conta da crescente manifestação de crimes e atos violentos de diversas instâncias, no mundo histórico. Esse fato remete à suspeita de uma espécie de retorno às *penny dreadfuls* mencionadas no início deste artigo. No entanto, com mais sofisticação, escritoras como Patrícia Melo vão fazendo significar através da linguagem literária crimes e atos violentos, como aqueles que ocorrem no mundo político (corrupção), no tráfico ou nos espaços domésticos. É nesse sentido que as narrativas da violência vão sendo compartilhadas entre os gêneros detetivescos e as histórias que têm como foco a própria manifestação da violência de forma mais direta.

No caso de Patrícia Melo, a estrutura clássica do gênero policial continua a mesma, mas já com um certo

apagamento da personagem do detetive, o que poderia ser visto, de forma irônica, como um novo traço das histórias de não-detetive. Outra explicação para esse fenômeno está na afirmação de Pellegrine de que, para Patrícia Melo “[...] O que interessa não é mais desvendar um crime, mas exibir sua cruzeza e narrar os caminhos e descaminhos que levam alguém a cometê-los” (PELEGRINE, 2008, p.158). Nesse sentido, ao comparar as produções literárias de Patrícia Melo ao gênero policial, percebo que o que os liga é apenas a presença de um crime, e que, para Melo isso “[...] Não é o início de um percurso investigativo, é apenas o corolário de motivações já dadas ao enredo” (PELEGRINE, 2008, p. 158).

Com essa suspeita de um retorno (ou desvelamento) de publicações sobre crime e atos de violência, como um galho da árvore genealógica à qual também pertencem as histórias de detetive, concluo minha discussão sobre as relações entre as manifestações da violência e as produções detetivescas que são contextualizadas no cenário urbano. Ao longo dessa discussão, apresentei como a personagem do detetive surgiu na ficção narrativa e assumiu diferentes características filosóficas, as quais dialogaram com os contextos sócio-históricos nos quais esses detetives estiveram inseridos, cada um ao seu modo. Também foi exposto o modo como a manifestação da violência foi sendo metaforizada e ressignificada por meio dessas personagens que, inclusive, foram vítimas ou cúmplices de tais manifestações.

Por fim, percebo que a violência não é um fenômeno que se encerra em si mesmo, mas um veículo, um meio de comunicação, uma linguagem e, como tal, quer nos dizer algo. Se esse algo é a crítica a uma realidade perversa rumo a um futuro distópico, se é um fato transformado em material criativo e estético para estímulo literário, isso vai depender da forma como cada leitor e leitora vai receber e interpretar tais produções literárias. Particularmente, acredito que essas obras, por trazerem referências tão próximas dos limites do “real”, a

ponto de nos confundirem, podem sim desenvolver uma reflexão crítica e transformadora que a literatura é capaz de despertar.

Referências

AUSTER, Paul. *City of Glass*. New York: Penguin, 1985.

BLOCH, Ernst. A philosophical view of the detective novel. In: ZIPES, J.; MECKLENBURG, F. *The utopian function of art and literature* – selected essays. Tradução: Andrew Joron. London and Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1993.

BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. *O romance policial*. Tradução: Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1975.

CHANDLER, Raymond. *Janela para morte*. Tradução de Caroline Chang. Porto Alegre: L&PM, 2005.

DIAS, Ângela. Cenas da crueldade: ficção e experiência urbana. In: DALCASTAGNÈ, Regina. *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo – SP: Editora Horizonte, 2008.

GATES, Philippa. *Cop action films* – an overview, 2004. Disponível em: <http://www.crimeculture.com/?page_id=1563> Acesso em: 20 jan 2012.

HEIDEGGER, Martin. O que é metafísica? In: _____ *Marcas do Caminho*. Tradução de Enio Paulo Giachini e Enildo Stein. Petrópolis (RJ): Vozes, 2008.

HORSLEY, Lee. *The noir thriller*, 2001. Disponível em: <www.crimeculture.com/contents/Hard-Boiled.html> Acesso em: 22 nov 2006.

LEENHARDT, Jaques. Prefácio. In: LINS, Ronaldo Lima. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990, p. 13-17.

MOTTA, Nelson. *O canto da sereia* – um noir baiano. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

PELLEGRINE, Tânia. *Despropósitos* – estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

PITTARD, Christopher. *Vitorian detective fiction – an introduction*, 2003. Disponível em: http://www.crimeculture.com/?page_id=135. Acesso em: 20 jan 2012.

POE, Edgar Allan. *Contos*. São Paulo: Editora Três, 1974.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder et al. (orgs.) *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

[Recebido em 30 de julho de 2012
e aceito para publicação em 16 de agosto de 2012]