



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Instituto de Letras

Marta Maria Crespo Rodriguez

**Labirinto: a intertextualidade na ficção policial brasileira  
contemporânea**

Rio de Janeiro  
2018

Marta Maria Crespo Rodriguez

**Labirinto: a intertextualidade na ficção policial brasileira contemporânea**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Martins Carneiro

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

N361	<p>Nebias, Marta Maria Rodriguez. Labirinto: a intertextualidade na ficção policial brasileira contemporânea / Marta Maria Crespo Rodriguez. - 2018. 157 f.</p> <p>Orientador: Flávio Martins Carneiro. Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Ficção policial brasileira – História e crítica – Teses. 2. Intertextualidade – Teses. 3. Garcia-Roza, Luiz Alfredo, 1936- - Crítica e interpretação – Teses. 4. Veríssimo, Luís Fernando, 1936- - Crítica e interpretação – Teses. 5. Carneiro, Flávio Martins, 1962- - Crítica e interpretação – Teses. 6. Garcia-Roza, Luiz Alfredo, 1936- - Na multidão – Teses. 7. Veríssimo, Luís Fernando, 1936- - Borges e os orangotangos eternos – Teses. 8. Carneiro, Flávio Martins, 1962- - O livro roubado – Teses. I. Carneiro, Flávio Martins, 1962-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p>CDU 869.0(81)-312.4</p>
------	--

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Marta Maria Crespo Rodriguez

**Labirinto: a intertextualidade na ficção policial brasileira**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 27 de setembro de 2018.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Flávio Martins Carneiro (Orientador)  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof. Dr. Marcus Vinícius Nogueira Soares  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof. Dr. Gustavo Bernardo Krause  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof. Dr. Kelvin Falcão Klein  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

---

Profa. Dra. Carla de Figueiredo Portilho  
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2018

## DEDICATÓRIA

Para A. Rodriguez e Marcus A. Motta

(ele, ele, ELES, sem mais)

## AGRADECIMENTOS

Dois amores:

Suely Crespo Rodriguez

Vicente Araujo Rodriguez

*A esperança, tão longa, tão próxima, do quando ela souber, será o somente da felicidade do quando ela souber, e assim será (minha mãe e sua esperança).*

*A minha solidão se alegra com essa elegante esperança (meu pai e sua biblioteca).*

\*\*\*

Ao Flávio Carneiro, orientador e amigo, pelos dez anos de convívio e diálogos intelectuais, fundamentais para a elaboração de meus trabalhos acadêmicos e aprimoramento da minha consciência literária.

À Carla Portilho, pelo diálogo generoso e pelas contribuições reflexivas desenvolvidas ao longo do meu caminho acadêmico.

Ao Gustavo Bernardo Krause, pelas contribuições teóricas e amizade intelectual.

À Adriana Freitas, pelo acolhimento e pela gratuidade dos gestos, fundamentais para minha formação pessoal e universitária.

Ao Kelvin Klein e Marcus Vinícius Soares por aceitarem o convite.

Ao CNPq pela concessão da bolsa, que me permitiu dedicação ao trabalho desenvolvido.

o labirinto das nossas leituras. sem escuta alta. distante, no baixo som de um crime comentado. nas tranças infindas do ir e não voltar. entre uma linha que se amarra no suposto início e que se rompe quando o fim ameaça chegar.

*Marcus Alexandre Motta*

## RESUMO

RODRIGUEZ, Marta Maria Crespo. *Labirinto: a intertextualidade na ficção policial brasileira contemporânea*. 2018. 157 f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Verifica-se na ficção policial brasileira contemporânea a presença constante de referências intertextuais, que, na maior parte das vezes, se limitam ao próprio gênero, em um diálogo constante com a sua tradição. Considerando então que o jogo intertextual, aqui, aponta para o interior da própria biblioteca – a da ficção policial –, o objetivo deste estudo é analisar de que modo as narrativas policiais brasileiras contemporâneas incorporam e reescrevem, a partir de um jogo intertextual, a história da ficção policial, desde as suas origens. Selecionei como *corpus* ficcional os romances *Na multidão*, de Luiz Alfredo Garcia-Roza; *Borges e os orangotangos eternos*, de Luis Fernando Verissimo, e *O livro roubado*, de Flávio Carneiro. Busco demonstrar que essas obras procuram renovar a tradição pelos caminhos da intertextualidade.

Palavras-chave: Ficção policial. Intertextualidade. Tradição. Contemporaneidade. Reescritura.

## ABSTRACT

RODRIGUEZ, Marta Maria Crespo. *Labirinth: the intertextuality in contemporary Brazilian detective fiction*. 2018.157 f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

The constant presence of intertextual references is evident in contemporary Brazilian detective novel. These references, in most cases, are limited to the genre itself, in a constant dialogue with its tradition. Considering that the intertextual game, here, points to the interior of the library itself - that of detective fiction -, the objective of this study is to analyze how the Brazilian contemporary detective narratives incorporate and rewrite, from an intertextual game, the history of detective fiction, from its origins. I selected as fictional *corpus* the novels *Na multidão* by Luiz Alfredo Garcia-Roza; *Borges e os orangotangos eternos*, by Luis Fernando Verissimo and *O livro roubado*, by Flávio Carneiro. I try to demonstrate that these works seek to renew the tradition through the paths of intertextuality.

Keywords: Detective fiction. Intertextuality. Tradition. Contemporaneity. Rewriting.

## SUMÁRIO

	<b>ADENTRANDO O LABIRINTO</b> .....	9
1	<b>LABIRINTO INTERTEXTUAL</b> .....	13
1.1	<b>Intertextualidade <i>lato sensu</i>: “mosaico de citações”</b> .....	15
1.2	<b>Intertextualidade <i>stricto sensu</i>: “presença efetiva de um texto em outro”</b> .....	16
1.3	<b>As práticas intertextuais</b> .....	18
1.3.1	<u>As relações de copresença</u> .....	20
1.3.2	<u>As relações de derivação</u> .....	23
2	<b>O INÍCIO DO PERCURSO: A TRADIÇÃO DO GÊNERO POLICIAL</b> .....	25
2.1	<b>O surgimento da narrativa policial de enigma e suas principais manifestações</b> .....	30
2.1.1	<u>Inter e intratextualidade na “trilogia Dupin”</u> .....	33
2.1.2	<u>Sherlock Holmes: o personagem mais reinventado de todos os tempos</u> .....	48
2.1.3	<u>Hercule Poirot: o herói cerebral de Agatha Christie</u> .....	66
2.2	<b>Do pensamento à ação: o romance negro</b> .....	72
2.2.1	<u>Dashiell Hammett</u> .....	74
2.2.2	<u>Raymond Chandler</u> .....	78
3	<b>A FICÇÃO POLICIAL BRASILEIRA E O JOGO DA REESCRITURA</b> .....	83
4	<b>UM ESTUDO LABIRÍNTICO DA FICÇÃO POLICIAL BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA</b> .....	100
4.1	<b>Luiz Alfredo Garcia-Roza</b> .....	101
4.2	<b>Luis Fernando Verissimo</b> .....	119
4.3	<b>Flávio Carneiro</b> .....	136
	<b>E A BIBLIOTECA PERDURA</b> .....	148
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	152

## ADENTRANDO O LABIRINTO

A biblioteca é um grande labirinto, signo do labirinto do mundo.

Entras e não sabes se sairás.

*Umberto Eco*

A intenção de um labirinto costuma ser desorientar quem o percorre. Neste labirinto de textos, que me proponho a percorrer, o intuito não é propriamente desnortear, mas buscar um caminho nas trilhas vertiginosas da ficção policial.

O gênero policial, por si só, já nos remete ao labirinto. Durante a investigação, o detetive precisa seguir uma multiplicidade de caminhos, até chegar ao destino esperado, que é a decifração do enigma e a consequente descoberta da verdade. Mas entrar no labirinto envolve o risco de nele se perder. Assim, o detetive é aquele que se arrisca por uma floresta de descaminhos.

O detetive tradicional vai explorar essa trilha de incertezas, interrogações, vacilações e vertigens, mas conseguirá chegar ao final do labirinto, que o levará à verdade. O detetive contemporâneo, no entanto, sabe que nem sempre encontrará a verdade ao final. Talvez a solução esteja no centro, juntamente com o Minotauro, como no labirinto de Creta. Talvez nem se encontre a solução, já que um enigma, por ser passível de interpretações, nunca poderá ser desvendado por completo.

Esse labirinto lógico, que envolve um mistério a ser desvendado por caminhos tortuosos, vem à tona no século XIX com Edgar Allan Poe, em “Os crimes da Rua Morgue”. Segundo André Peyrone, na narrativa policial clássica, o detetive responde ao labirinto do criminoso elaborando o labirinto do inquérito. Deve, então, para reconstituir o labirinto, seguir as pistas que, como o fio de Ariadne, o guiarão até o desfecho. Ao reconstituir o labirinto, este se anula, produzindo um contra-labirinto, com o qual apaga o primeiro: é o momento em que o detetive “dá a identidade do culpado e chega ao conhecimento e ao domínio da situação” (In: BRUNEL, 1988, p. 570/571).

Com o desenvolvimento da cidade, assiste-se também em Poe à representação metafórica do labirinto espacial do enigma. A cidade, com seus becos e ruelas, somados à multidão de transeuntes, torna-se um labirinto urbano, cenário

perfeito para a narrativa policial. Como observa Benjamin, o “labirinto da cidade” é o mais novo e inexplorável dos labirintos.

A ficção policial insere o leitor em um labirinto intelectual e narrativo, no qual as histórias podem se entrelaçar, se entrecruzar e os caminhos podem se bifurcar. Tudo diante do cenário vertiginoso da cidade. Ou pelas dependências majestosas das mansões londrinas, quando se trata do chamado “romance de quarto fechado”.

Pretendo adentrar o labirinto, principalmente, em seu viés intertextual, quando ele se (con)funde com a Biblioteca. Realizei um levantamento de autores brasileiros, verificando que na ficção policial brasileira contemporânea são recorrentes as referências literárias a obras afins, ou seja, há um diálogo intertextual que, na maior parte das vezes, limita-se ao próprio gênero. Ampliando a visão, percebe-se que tais referências já apareciam desde os primórdios da ficção policial.

Dessa forma, o objetivo geral deste estudo é analisar de que modo a ficção policial brasileira contemporânea incorpora e reescreve, a partir de um jogo de referências intertextuais, a história da ficção policial, desde as suas origens.

De modo mais específico, pretendo comparar as narrativas policiais contemporâneas selecionadas, analisando o modo como cada uma delas dialoga com a tradição.

Pretendo, também, comprovar que o recurso da intertextualidade nas obras analisadas busca inserir refinamento ou complexidade a elas, que passam a ter um duplo alcance de leitura, atendendo tanto aos anseios de um leitor comum, à procura de entretenimento, quanto aos de um leitor especializado, através das constantes reflexões sobre a própria literatura.

Por fim, pretendo evidenciar que a ficção policial brasileira contemporânea, representada aqui pelas obras que compõem o *corpus*, promove uma reescritura do gênero policial tradicional, que se realiza por meio das frequentes menções aos clássicos do gênero.

Cabe ressaltar que a abordagem proposta não é propriamente teórica, mas de cunho crítico-historiográfico, pois não pretendo estabelecer conceitos relativos ao gênero policial ou à intertextualidade, e sim estudar de que modo a história da ficção policial, tanto brasileira como estrangeira, está presente na nossa ficção policial contemporânea. Pretendo, portanto, realizar um estudo comparatista sobre a

presença do gênero policial na narrativa brasileira e sobre como essas obras dialogam com a tradição do gênero, reescrevendo-a no contexto atual.

O fio de Ariadne vai nos conduzir pelos caminhos da ficção policial, guiando-nos, a partir da tradição, até chegarmos à narrativa contemporânea. Esta nos levará a outros rumos, sendo possível que retornemos ao ponto de partida.

O primeiro capítulo, “Labirinto intertextual”, tem por objetivo apresentar a noção de intertextualidade. Friso que o intuito desse capítulo é apresentar um viés introdutório, que visa a situar a questão da intertextualidade, no modo como é tratada pelos teóricos, para que, posteriormente, possamos confrontá-la com as obras literárias. Tomarei como base os estudos de Tiphaine Samoyault, Julia Kristeva, Roland Barthes, Gérard Genette, entre outros.

No segundo capítulo, “O início do percurso: a tradição do gênero policial”, procuro traçar um panorama da ficção policial e analisar as manifestações consideradas tradicionais, buscando reconhecer nelas traços de intertextualidade. Começo, então, o percurso, com Edgar Allan Poe, considerado o precursor do gênero e principal representante da chamada “escola de enigma”. Analiso “Os crimes da rua Morgue”, “O mistério de Mary Roget” e “A carta roubada”, que compõem a “trilogia Dupin”, série de contos que o famoso detetive de Poe protagoniza.

Sigo com Conan Doyle e o protótipo do detetive moderno, Sherlock Holmes, passando brevemente por *Um estudo em Vermelho*, primeira aparição do aclamado personagem. Reconhece-se Holmes como o detetive mais citado, referenciado, parodiado da história da literatura ocidental.

Agatha Christie também se destaca e, com Poirot, fecha a chamada “tríade de ouro” do romance de enigma. O percurso, então, segue com a análise de *Cai o pano*, último romance protagonizado pelo detetive de Christie.

O gênero passa, então, por uma transformação interna, com a consolidação de um novo cânone, o *roman noir*. Se antes a investigação se pautava no pensamento lógico, entre as décadas de 20 e 30 do século XX, o foco dos detetives passa a ser a ação. A intuição e a experiência substituem o raciocínio lógico.

Para ilustrar essa nova configuração do gênero policial, analiso *O falcão Maltês* e *O longo adeus*, de Dashiell Hammett e Raymond Chandler, respectivamente, principais representantes da escola *noir*, a qual terá grande

influência nas manifestações brasileiras do gênero. Ambas as escolas, tanto a de enigma quanto a *noir* são vistas, neste estudo, como formadoras da tradição do gênero policial.

No terceiro capítulo, buscarei, primeiramente, traçar um breve histórico da ficção policial no Brasil, desde as suas primeiras aparições, até a revitalização do gênero, que se deu por volta dos anos 1980. Procuo comprovar que o recurso da intertextualidade é recorrente na narrativa policial brasileira e se configura tanto através de referências a obras e personagens pertencentes à tradição, quanto através da paródia, muito comum nessas primeiras manifestações.

Em um segundo momento, o intuito é pensar a contemporaneidade e seu diálogo com a tradição. Tal diálogo se configura através de recursos intertextuais, que não visam a negar o passado, mas reescrevê-lo.

Os capítulos até aqui mencionados têm por intento nos guiar até o quarto capítulo, em que me proponho a embrenhar o labirinto da ficção policial brasileira contemporânea. Pretendo analisar de que forma a história da ficção policial se presentifica nas narrativas contemporâneas.

Selecionei como *corpus* ficcional os romances *Na multidão*, de Luiz Alfredo Garcia-Roza, *Borges e os orangotangos eternos*, de Luis Fernando Verissimo e *O livro roubado*, de Flávio Carneiro. Adianto que o trajeto será muitas vezes interrompido e teremos que nos lançar a outras bifurcações que nos guiarão a Jorge Luis Borges, Edgar Allan Poe, Rubem Fonseca, Patrícia Melo e outros. Busco comprovar que as narrativas selecionadas procuram renovar a tradição pelos caminhos da intertextualidade.

Lanço o convite para adentrarmos este labirinto de textos. Pelo caminho, livros e mais livros. Espelhados. Entrelaçados. Alerto que a entrada não afiança a saída. Talvez o fio se rompa durante o trajeto. Talvez se emaranhe. Talvez se perca. A única certeza é que a Biblioteca perdura.

## 1 LABIRINTO INTERTEXTUAL

Se amamos verdadeiramente os textos, devemos, de vez em quando, amar (pelo menos) dois ao mesmo tempo.

*Gérard Genette*

O conceito de intertextualidade é amplo e se debruça em diversas perspectivas teóricas, algumas mais voltadas aos estudos linguísticos, outras pautadas nos estudos literários, sendo estas as que seguirei neste trabalho.

A intertextualidade pode ser definida como a presença de um texto em outro. Etimologicamente, o vocábulo *texto* vem do latim *textum*, que significa tecido, entrelaçamento. De fato, escrever um texto é semelhante ao ato de tecer, é necessário entrelaçar fragmentos de modo a formar um todo. Em um sentido literal, intertextualidade significaria, então, misturar tecidos. Essa mistura de tecidos ou, em outras palavras, esse entrelaçamento de textos forma a grande biblioteca que chamamos de literatura.

Tal definição, entretanto, pode levar à generalização do termo, “se todos os textos são tecidos com os fios de outros textos, independente de seus autores estarem ou não cientes”, como afirma David Lodge (1992, p.106). Desse modo, a intertextualidade, pensada em seu sentido amplo, seria inerente a todo texto e, ainda, seria a própria condição da literatura, uma vez que, como observa Umberto Eco, “só se fazem livros sobre outros livros e em torno de outros livros (...) toda história conta uma história já contada” (1985, p.20).

Essa noção de intertextualidade *lato sensu* nos remete à negação borgiana da originalidade, pois se todos os textos dialogam entre si, se todos os textos são reescrituras de outros, a fronteira entre o original e a cópia se torna tênue, levando-nos a negar a existência de uma originalidade absoluta. Para Jorge Luis Borges, um livro só tem sentido em relação com outro. Barthes reforça essa ideia em seu artigo “Teoria do texto”, escrito para a *Encyclopedia universalis*:

Todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis; os textos da cultura anterior e os da cultura circundante, **todo texto é um tecido novo de citações acabadas**. Passam no texto, redistribuídos nele, pedaços de

códigos, fórmulas, modelos rítmicos, fragmentos de linguagens sociais, etc., pois sempre há linguagens antes do texto e ao redor dele. A intertextualidade, condição de qualquer texto, qualquer que ele seja, não se reduz evidentemente a um problema de fontes ou de influências; o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem é raramente localizável, de citações inconscientes ou automáticas feitas sem aspas. (BARTHES, 1973, apud CHARANDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 288,289, grifo meu)

Dessa forma, segundo Barthes, se “todo texto é um tecido novo de citações acabadas”, citações “inconscientes ou automáticas feitas sem aspas”, pode-se considerar a literatura como uma espécie de plágio legitimado. Para isso, no entanto, deve-se abstrair a carga negativa gerada pelo termo “plágio”. Prefiro entender a literatura como uma reescritura infinita, um labirinto infindável de textos, em que passado e presente estão sempre enredados.

De fato, o diálogo com a tradição é intrínseco ao próprio ato da escrita literária:

A literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e a contemporânea” (PERRONE-MOISÉS,1990, p.94).

No decorrer deste trabalho, pretendo elucidar, a partir dos textos que serão analisados, esse diálogo que se faz com a literatura anterior, a qual se insere no que denominamos a tradição. Da mesma forma, veremos que, no que tange ao gênero policial, que chegou tardiamente no Brasil, tal diálogo também se faz entre os contemporâneos.

O diálogo com outros textos será sempre uma retomada da linguagem. Assim, pode-se considerar que a intertextualidade, ao tomar como referência uma linguagem anterior, constitui-se também como uma forma de metalinguagem (CHALHUB, 2002, p. 52). Gustavo Bernardo Krause afirma que “a conhecida intertextualidade –através da paródia, do pastiche, do eco, da alusão, da citação direta ou do paralelismo estrutural – integra os processos metaficcionalis” (2010, p. 42-43). O autor define a metaficção como “um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si

mesma” (KRAUSE, 2010, p. 09). Nesse sentido, a ficção policial, ao refletir sobre si mesma, assume um caráter metaficcional.

Apesar de ser frequente a abordagem da intertextualidade em seu sentido amplo, como condição intrínseca a todo texto literário, buscarei analisar a intertextualidade em seu sentido restrito, que, conforme definição de Gérard Genette, seria a “presença efetiva de um texto em outro” (2006, p. 08).

Desenvolverei alguns conceitos teóricos sobre o termo, uma vez que pretendo demonstrar que a intertextualidade, na ficção policial, é usada como meio de reescrever a própria história do gênero, em um diálogo constante com a tradição.

### 1.1 Intertextualidade *lato sensu*: “mosaico de citações”

Mikhail Bakhtin analisa o diálogo entre textos, destacando que um texto não pode ser compreendido de forma isolada, pois está sempre em contato com outros. Nesse ponto de contato entre textos “é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior como o anterior, juntando dado texto a um diálogo” (1986, p. 162).

Partindo da premissa de Bakhtin, de que “em todo texto a palavra introduz um diálogo com outros textos” (SAMOYAULT, 2008, p. 18), Julia Kristeva teria criado o termo *intertextualidade*:

Mas no universo discursivo do livro, o destinatário está incluído apenas enquanto propriamente discurso. Funde-se, portanto, com aquele outro discurso (aquele outro livro), em relação ao qual o escritor escreve seu próprio texto, de modo que o eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para revelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto). Em Bakhtin, além disso, os dois eixos, por ele denominado *diálogo* e *ambivalência*, respectivamente, não estão claramente distintos. **Mas essa falta de rigor é, antes, uma descoberta que Bakhtin foi o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de *intersubjetividade*, instala-se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla** (KRISTEVA, 2012, p. 141-142, grifo meu).

A acepção de Kristeva ainda se baseia na noção de intertextualidade *lato sensu*, uma vez que afirma que “todo texto se constrói como um mosaico de

citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. Além disso, a autora define que todo texto é “uma permutação de textos, uma intertextualidade: no espaço de um texto, vários enunciados, tomados de outros textos, se cruzam e se neutralizam” (2012, p. 109).

Posteriormente, os estudos de Michael Riffaterre retomam a questão da intertextualidade, passando, no entanto, a restringir um pouco seu campo de ação. Ao defini-la como “o mecanismo próprio da leitura literária” introduz um conceito voltado à teoria da recepção.

O texto, para o autor, é um conjunto de pressuposições de outros textos. Desse modo, deve ser entendido a partir de seu intertexto. O intertexto, por sua vez, é definido como “a percepção, pelo leitor, de relações entre uma obra e outras que as precederam ou as sucederam” (RIFFATERRE, 1980 *apud* GENETTE, 2006, p. 09), ou seja, é uma categoria interpretativa. Cabe ao leitor perceber as referências a outros textos, presentes no *corpus* da literatura.

Gérard Genette, ao analisar os estudos de Riffaterre, deduz que seu predecessor definiu a intertextualidade de maneira muito mais ampla que a sua. Tal assertiva de Genette ficará mais clara no subcapítulo a seguir, em que esmiuçarei o conceito de Genette acerca da transtextualidade. Aqui, cabe destacar que a concepção de Riffaterre é relevante no sentido em que precede e anuncia as concepções restritas de intertextualidade, de que me valerei a partir de agora.

## 1.2 Intertextualidade *stricto sensu*: “presença efetiva de um texto em outro”

A obra *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, de Gérard Genette, é decisiva para a introdução da noção restrita de intertextualidade. Em uma espécie de prólogo, o autor sintetiza a ideia que será explorada ao longo da obra, de que os textos dialogam entre si:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos.

Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor (2006).

Gérard Genette parte de uma concepção ampla da intertextualidade para, posteriormente, restringir o conceito, deslocando-o da linguística para a poética. Segundo o autor, o objeto da poética é a “transtextualidade, ou transcendência textual do texto, que definiria já, grosso modo, como ‘tudo que o coloca em relação, manifesta ou secretamente, com outros textos’” (2006, p. 07).

Genette enumera cinco tipos de relações transtextuais: intertextualidade, paratexto, metatextualidade, hipertextualidade e architextualidade. O primeiro, segundo ele, foi explorado por Julia Kristeva. O autor de *Palimpsestos*, então, elabora a definição mais restritiva de intertextualidade, que nos acompanhará ao longo deste estudo:

Defino-o de maneira sem dúvida restritiva, como uma **relação de copresença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro**. Sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da citação (com aspas, com ou sem referência precisa); sua forma menos explícita e menos canônica é a do plágio (em Lautréaumont, por exemplo), que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sua forma ainda menos explícita e menos literal é a alusão, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete (2006, p. 08, grifo meu).

O segundo tipo constitui-se pela relação que o texto propriamente dito mantém com seu paratexto, ou seja, o título, subtítulo, prefácio, prólogo etc. O terceiro, que ele denomina metatextualidade, “é a relação, chamada mais correntemente de ‘comentário’, que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo” (2006, p. 11). A architextualidade, quinto tipo, é o mais abstrato e mais implícito, segundo o autor, e determina o estatuto de gênero do texto. De acordo com Ingedore Vilaça Koch e outros, “a architextualidade se define por uma espécie de filiação do texto a outras categorias, como o tipo de discurso, o modo de enunciação, o gênero etc., em que o texto se inclui e que, por isso, o tornam único” (2007, p. 132).

Após elencar os quatro tipos de transtextualidade acima mencionados, Genette ressalva que a referência ao quarto tipo fora deliberadamente adiada, em virtude de constituir seu objeto de estudo. Define, então, a hipertextualidade como toda relação que une um texto B, que ele chama hipertexto, a um texto anterior A, chamado hipotexto. Seria um texto de “segunda mão”, ou um “texto derivado de outro texto preexistente” (2006, p.13).

Tiphaine Samoyault, analisando a obra de Gérard Genette, observa que, contrariamente às características da intertextualidade, que é um meio de impor a biblioteca de maneira horizontal, “a hipertextualidade torna-a presente de maneira vertical” (2008, p. 31). Isso porque, para Genette, a intertextualidade depende da presença efetiva de um texto em outro, enquanto a hipertextualidade se pauta na imitação ou na transformação de outro texto. Hipertexto seria, então, em sua definição, “todo texto derivado de um texto anterior por transformação simples (...) ou por transformação indireta: diremos imitação” (2006, p. 16).

As práticas hipertextuais baseadas na transformação seriam a paródia e o travestimento, e as baseadas na imitação seriam a charge e o pastiche. Percebemos com isso que a divisão estrutural proposta por Gérard Genette associa tais práticas à hipertextualidade, isolando-as das práticas intertextuais. Destas, segundo o autor, fariam parte apenas a citação, o plágio e a alusão, como mencionado anteriormente.

Apesar de reconhecer a relevância teórica no que tange à divisão sugerida por Genette, optei pela maior abrangência do termo *intertextualidade*, considerando intertextuais também outras práticas, como a referência (que o autor não cita), a paródia e o pastiche (hipertextuais, segundo Genette) e a epígrafe (paratextual, de acordo com o autor).

### **1.3 As práticas intertextuais**

Vimos que todo texto implica, de certa maneira, a retomada de outros textos. Tiphaine Samoyault afirma que essa retomada “pode ser aleatória ou consentida, vaga lembrança, homenagem explícita ou ainda submissão a um modelo, subversão do cânon ou inspiração voluntária” (2008, p. 09 -10).

A intertextualidade pode se manifestar através de práticas explícitas ou implícitas. Para Ingedore Villaça Koch, a intertextualidade é explícita quando, no próprio texto, é mencionada a fonte do intertexto. Já a intertextualidade implícita ocorre quando o intertexto é introduzido no texto sem qualquer menção explícita à sua fonte, “com o objetivo quer de seguir-lhe a orientação argumentativa, quer de contraditá-lo, colocá-lo em questão, de ridicularizá-lo ou argumentar em sentido contrário” (2007, p. 30).

Piègay-Gros (1996), no entanto, concebe outro sentido para as intertextualidades explícita e implícita. A primeira, para a autora, caracteriza-se pela presença de um código tipográfico ou por menção, enquanto a segunda depende da identificação do leitor.

Além desses tipos de intertextualidade, outros tipos, com características próprias, são reconhecidos pelos teóricos, como a temática, a estilística, a “das semelhanças”, a “das diferenças” (SANT’ANNA, 2002), a intergenérica, a tipológica. Não pretendo, entretanto, aprofundar tais conceitos, pois utilizarei como alicerce teórico os estudos de Gérard Genette.

Como já mencionado, Genette divide as práticas intertextuais em citação, plágio e alusão. Essas práticas são definidas por uma relação de copresença, em que A está presente no texto B, ou seja, temos a presença efetiva de um texto (A) em outro (B). O autor também faz referência às práticas hipertextuais, em que é estabelecida uma relação de derivação. Nesse caso, teríamos um texto B que deriva de um texto A ou por transformação, que seria o caso da paródia, ou por imitação, que seria o pastiche.

Nos próximos capítulos, analisarei várias narrativas policiais, enfocando a questão da intertextualidade. Para isso, será necessário empregar uma tipologia que organize as práticas intertextuais. Repensando a tipologia proposta por Genette, dividirei tais práticas entre aquelas que estabelecem uma relação de copresença, ou seja, “presença efetiva de um texto em outro”, e as que configuram relações de derivação, em que um texto deriva de outro texto. Ressalto que não se trata de uma organização estanque, e que uma mesma narrativa pode apresentar diversas formas de intertextualidade. Ressalto ainda que minha intenção, ao longo deste estudo, não é focar nas discussões teóricas sobre intertextualidade, mas delinear o conceito através das obras literárias.

### 1.3.1 As relações de copresença

Segundo Tiphaine Samoyault, as práticas intertextuais da citação, alusão, plágio e referência inscrevem a presença de um texto anterior no texto atual. Tais práticas dependeriam, portanto, da “copresença entre dois ou vários textos, que absorvem mais ou menos o texto anterior em benefício de uma instalação da biblioteca no texto atual ou, eventualmente, de sua simulação” (2008, p. 48).

Podemos definir citação como a “retomada explícita de um fragmento de texto no corpo de outro texto” (PAULINO et al., 1995, p. 28). De acordo com Gérard Genette, é a forma mais explícita e mais literal de intertextualidade. Bakhtin ratifica essa ideia ao observar que a citação é o modo mais evidente de representação do discurso de outrem.

Para Antoine Compagnon, a citação “marca um encontro, convida para a leitura, solicita, provoca como uma piscadela” (2007, p.22). Nos textos ficcionais, a citação aparece, frequentemente, inserida na fala dos personagens. Tal estratégia de provocação guia a percepção do leitor, ajudando-o a desenvolver suas impressões sobre eles. Koch e outros observam que “uma citação bem escolhida pode lançar luzes ao romance, enriquecendo o seu significado, expondo as intenções dos personagens por meio de inúmeros recursos estilísticos” (2007, p. 121).

Algumas vezes, a citação pode surgir sob a forma de paráfrase. Isso ocorre, por exemplo, quando um personagem, em vez de reproduzir literalmente o fragmento de texto, reescreve-o, conservando as ideias originais e indicando claramente a fonte, como neste trecho de *Os Espiões*, de Verissimo: “Espionar é esperar. A frase é do John le Carré. Você coloca seus agentes e espera o efeito da sua ação, espera que seu agente se manifeste, espera que o pior não aconteça” (2009, p. 59).

A citação, quando é literal, pode ser facilmente identificada devido ao uso de marcas tipográficas específicas, como as aspas ou o itálico. Por tornar tão visível a inserção de um texto em outro, poderíamos considerar a citação a forma emblemática da intertextualidade. As marcas tipográficas próprias da citação adquirem importância fundamental, uma vez que sua ausência “transforma a citação

em plágio, cuja definição mínima poderia ser a citação sem aspas, a citação não marcada” (SAMOYAULT, 2008, p. 49).

O plágio, de acordo com Gérard Genette, é a forma menos explícita e menos canônica de intertextualidade. Isso porque a apropriação ilegítima do texto nem sempre será identificada pelo leitor, já que se trata de um “empréstimo não declarado”.

Tiphaine Samoyault percebe uma condição paradoxal na noção de plágio, uma vez que ele é visto como o oposto da literatura, já que copiar vai de encontro ao ato de criar. No entanto, segundo ela, o plágio seria a própria definição da literatura, já que o artista, ao criar, sempre se apoia em uma influência antiga, em um gesto precedente. Corroborando, assim, com Barthes, que, ao considerar todo texto como um tecido novo de citações acabadas, acaba colocando a noção de plágio, pensada em um sentido mais amplo, como inerente à própria literatura.

O terceiro tipo de intertextualidade mencionado por Genette é a alusão, sua forma ainda menos explícita e menos literal, que seria definida como “um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete” (2006, p. 08).

A alusão pode ser entendida como uma referência implícita a outro texto, que o leitor compreende nas entrelinhas, ou seja, de forma indireta. Graça Paulino a considera um “tipo de intertextualidade fraca, uma vez que se nota apenas uma leve menção a outro texto ou a um componente seu” (1995, p. 29). Dessa forma, a alusão, muitas vezes, não é identificada pelo leitor. Sua percepção é subjetiva e depende do efeito de leitura, como observa Samoyault; tanto pode não ser lida quanto o ser onde não existe.

Enquanto na alusão há uma menção implícita ao intertexto, a referência remete explicitamente ao intertexto por um título, personagens ou outras entidades nele presentes. O que distinguiria a referência da alusão seria, segundo Ingedore Koch, a tentativa de implicitude desta última.

É importante destacar que Gérard Genette não inclui a referência em sua tipologia dos intertextos. Entretanto, essa prática intertextual será recorrente nas obras que constituem o *corpus* de análise.

Koch, analisando as relações de copresença explícitas e implícitas, conforme proposto por Piégay-Gros, deduz que:

É como se a citação se situasse no ponto mais alto de uma escala de explicitude, de marcação. Num grau mais baixo, poderíamos inserir a intertextualidade por referência, que não se realiza por marcas tipográficas e que, por isso mesmo, não é auto-evidente, como a citação: requer do co-enunciador um conhecimento prévio do texto a que pertence, como demonstrado anteriormente. Já a alusão e o plágio se localizariam num grau mais baixo da escalaridade e se aproximariam da implicitude (2007, p. 127).

Alguns autores também incluem a epígrafe entre as práticas intertextuais. Para Gérard Genette, porém, a epígrafe faria parte do segundo tipo de transtextualidade, que ele denomina paratexto:

O segundo tipo é constituído pela relação, geralmente menos explícita e mais distante, que no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; **epígrafes**; ilustrações; errata, orelha, capa e tantos outros tipos de sinais assessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende (2008, p. 9-10, grifo meu).

Entendo que a epígrafe se insere na categoria das práticas intertextuais de copresença, pois ela implica a presença de outro texto que, em contato com um novo texto, passa a adquirir novos sentidos. Graça Paulino e outros observam que “o texto em epígrafe é presentificado e modificado porque se expõe, como recorte, à nova leitura. Por outro lado, modifica o texto a que está agregado” (1995, p. 26).

Compagnon atribui à epígrafe a condição de “citação por excelência”, tendo em vista que ela, normalmente, é atribuída a alguém. De fato, a epígrafe costuma ser constituída de uma citação, que ocupa na obra uma função introdutória, situando o leitor no tema que será abordado. Em se tratando da ficção policial, a epígrafe ainda serve para intensificar o clima de mistério, podendo ser usada como pista para desvendar os sentidos do texto. Além disso, pode até dar um ar de sofisticação ao texto, como ironiza Verissimo em *O jardim do diabo*: “Aquela não seria apenas mais uma história de quinta categoria. Teria epígrafe e epílogo” (2005, p. 148).

### 1.3.2 As relações de derivação

Em sua tipologia, Gérard Genette separa as práticas estabelecidas pela correlação entre dois textos das abalizadas por relações de derivação. Estas são consideradas pelo autor práticas hipertextuais, enquanto aquelas estão inseridas no que ele denomina intertextualidade. Tanto a hipertextualidade quanto a intertextualidade são componentes da chamada transtextualidade que, segundo Genette, seria tudo o que coloca um texto em relação com outros textos.

O autor menciona quatro tipos de gêneros hipertextuais – paródia, travestimento, charge e pastiche. Neste estudo, porém, atendo-me às principais formas de derivação, ou seja, à paródia e ao pastiche, que, como formula Genette, implicam, respectivamente, a transformação ou a imitação de outro texto.

Genette chama atenção para alguns equívocos na definição da palavra paródia, que ora é usada para designar a deformação lúdica, ora a transposição burlesca de um texto, ora a imitação satírica de um estilo. Sugere, com isso, que o senso comum costuma atribuir à paródia um valor depreciativo, e propõe uma redefinição das práticas hipertextuais, na qual a paródia seria um “desvio do texto pela transformação mínima”; o travestimento, “a transformação estilística com função degradante”; a charge, “o pastiche satírico”; e o pastiche, “a imitação de um estilo desprovida de função satírica” (2008, p.20).

De acordo com o teórico, a paródia transforma uma obra anterior, deformando-a, entretanto, essa transformação não deve ser definida unicamente pela sua função burlesca. Já no pastiche, ocorre a imitação de um estilo, sem que haja menção ao texto imitado.

Fredric Jameson, por outro lado, defende que “tanto o pastiche quanto a paródia envolvem a imitação, ou melhor, a mímica de outros estilos, particularmente dos seus maneirismos e cacoetes estilísticos” (2006, p. 21). Acrescenta que a paródia se apodera das particularidades do texto original para produzir uma imitação que o ridiculariza. Já o pastiche não carrega esse veio satírico:

O pastiche, assim como a paródia, é a imitação de um estilo peculiar e único, o uso de uma máscara estilística, o discurso em uma língua morta; no entanto, ele é uma prática neutra de tal mímica, desprovida do motivo

oculto da paródia, sem o impulso satírico, sem o riso (...). O pastiche é a paródia pálida, a paródia que perdeu seu senso de humor (2006, p. 23).

Pode-se considerar que Jameson, ao definir a paródia como uma imitação que ridiculariza o texto original, prende-se a uma visão mais limitada, contrária à defendida por Genette, anteriormente mencionada, e refutada também por Linda Hutcheon:

Aqui—como em todos os pontos do presente estudo—, quando falo em “paródia”, não estou me referindo à imitação ridicularizadora das teorias e das definições padronizadas que se originam das teorias de humor do século XIX. A importância coletiva da *prática* paródica sugere uma redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança. (...) Jameson afirma que, no pós-modernismo, “a paródia se encontra sem vocação”, substituída pelo pastiche, que ele (por estar preso a uma definição de paródia como imitação ridicularizadora) considera como uma paródia neutra ou inexpressiva (1991, p. 47)

Segundo Hutcheon, a paródia é a “forma irônica de intertextualidade”, que permite que se façam reavaliações do passado (1991, p.283). Deve-se ter o cuidado, no entanto, de não limitar sua base irônica apenas a uma função ridicularizadora, burlesca. A autora observa ainda que a paródia é uma “transgressão sancionada da convenção” (1991, p. 10). De fato, a paródia apropria o texto original, rompendo com ele, de maneira sutil ou explicitada. É um questionamento e um desvio da norma. O pastiche, por sua vez, caracteriza-se pela insistência na norma, ou seja, é uma imitação autorizada.

Tecidas essas primeiras considerações teóricas sobre a intertextualidade, pretendo, no próximo capítulo, iniciar uma análise historiográfica do gênero policial. Ressalto, mais uma vez, que meu intuito não é realizar um estudo teórico sobre a intertextualidade, mas demonstrar a teoria através do *corpus* ficcional.

Como o principal objetivo deste estudo é confrontar a narrativa policial clássica com a contemporânea, analisando de que forma esta, a partir de um jogo intertextual, dialoga com a tradição do gênero, selecionei algumas obras que se enquadram no que denomino ficção policial “clássica”. Procuo comprovar que, desde os primórdios, o gênero já mostra uma predisposição à intertextualidade. Lancemo-nos, então, nesse emaranhado de textos que compõem a Biblioteca.

## 2 O INÍCIO DO PERCURSO: A TRADIÇÃO DO GÊNERO POLICIAL

Um dos poucos divertimentos intelectuais que ainda restam ao que resta de intelectual na humanidade é a leitura de romances policiais.

*Fernando Pessoa*

Benício Medeiros, no prefácio do livro *Elementares: notas sobre a história da literatura policial*, de Mario Pontes, conta que, certa vez, ao entrevistar a filha de Guimarães Rosa, deparou-se com uma revelação surpreendente: Rosa adorava literatura de mistério. O escritor, entretanto, tinha o cuidado de manter tal “passatempo” reservado ao âmbito familiar.

Essa restrição à narrativa policial revela o estigma de subliteratura que o gênero carregou durante muito tempo. Já é percebida em Tzvetan Todorov, o primeiro a formular conceitos sobre o policial, uma certa dificuldade em conceber o gênero como arte literária.

No artigo “Tipologia do romance policial”, Todorov desenvolve a noção de gênero na literatura em geral, detendo-se, posteriormente, na policial. Segundo o autor, na época clássica, havia uma tendência de valorização das obras que seguiam as regras do gênero no qual estavam incluídas. A crítica procurava, dessa forma, “não só descrever os gêneros, mas prescrevê-los: o quadro dos gêneros precedia à criação literária ao invés de segui-la” (1970, p. 94).

A partir dos românticos, porém, houve uma reação a tal entendimento, explicitada não apenas pela recusa às regras dos gêneros, como também ao reconhecimento da própria existência dessa noção. Todorov atribui a esse fato o precário desenvolvimento da teoria dos gêneros que se deu desde então.

De acordo com o formalista,

a grande obra cria, de certo modo, um novo gênero, e ao mesmo tempo transgride as regras até então aceitas (...) poder-se-ia dizer que todo grande livro estabelece a existência de dois gêneros, a realidade de duas normas: a do gênero que ele

transgride, que dominava a literatura precedente; a do gênero que ele cria (1970, p. 95).

Para Tzvetan Todorov, entretanto, na literatura de massa tal contradição dialética entre a obra e seu gênero não existe, já que a obra-prima da literatura de massa “é precisamente o livro que melhor se inscreve no seu gênero” (1970, p. 95). O autor completa:

O romance policial tem suas normas, fazer “melhor” do que elas pedem é ao mesmo tempo fazer “pior”: quem quer “embelezar” o romance policial faz “literatura”, não romance policial. O romance policial por excelência não é aquele que transgride as regras do gênero, mas que a elas se adapta (...) Eis um fato pouco notado e cujas consequências afetam a categoria do belo: estamos hoje em presença de um corte entre suas duas manifestações essenciais; não há mais uma única norma estética em nossa sociedade, mas duas; não se pode medir com as mesmas medidas a “grande” arte e a arte “popular” (1970, p. 95)

A declaração de Todorov, ao distinguir a literatura e o romance policial, como se fossem categorias excludentes, e ainda, ao colocar o gênero como arte “popular”, em detrimento da “grande arte”, traduz a depreciação que a ficção policial sofreu ao longo dos tempos.

Paulo de Medeiros e Albuquerque, em sua obra *O mundo emocionante do romance policial*, observa que, para alguns, o gênero nem chega a ser considerado uma expressão literária, como na opinião do *Times Literary Supplement*:

Com toda sua incrível perfeição mecânica, há uma coisa que o romance policial não é: ele não é, em nenhum sentido real do termo, um romance. Não passa de uma anedota, do relato amplificado de um incidente determinado, que não exprime senão a mais superficial filosofia da conduta humana e não realiza nenhuma outra *catharsis* do que aquela da curiosidade (*apud* ALBUQUERQUE, 1979, p. 221)

O próprio escritor Georges Simenon chamava seus romances policiais de semiliterários, enquanto os demais, de literários. No contexto brasileiro, há também o exemplo de Aluísio Azevedo, cujas obras foram divididas em dois grupos: “de um lado, os romances que escreveu com a intenção de obra de arte; de outro lado, os romances que escreveu ao correr da pena, como folhetim de jornal” (Montello, 1985, p. 31). Dentre estes, estariam as narrativas que apresentam traços policialescos, que serão abordadas no próximo capítulo.

De fato, o gênero policial, em sua origem, era muito afeito às regras, o que contribuiu para sua rejeição por parte da crítica literária, já que conferia ao gênero um valor paraliterário. Dessas regras, as mais conhecidas foram as escritas por S.S. Van Dine. Segundo o escritor:

A estória policial é uma espécie de torneio intelectual. Mais do que isso, é um torneio esportivo. E o autor tem de comportar-se corretamente com o leitor. Não pode recorrer a truques e escamoteações, sem comprometer sua sinceridade, assim como não pode usar tapeação num jogo de bridge. Tem que superar intelectualmente o leitor e prender o interesse do mesmo, usando seu engenho. Existem leis definidas na feitura de entrecos policiais – leis que não foram escritas, talvez, mas ainda assim imperativas; e todo autor de mistérios literários atende a essas leis, se for respeitado e respeitar a si próprio (*apud* FONTES, 2012, p. 44/45).

Van Dine, na introdução acima transcrita, compara a narrativa policial a um jogo, e defende uma escrita esquematizada, automática. Enumera, então, as vinte regras que devem ser seguidas pelo escritor de histórias policiais. Algumas dessas regras chegam a ser preconceituosas, como a que apregoa que o culpado deve ser dotado de certa importância e, por isso, não pode ocupar uma função de serviçal:

Criados – tais como mordomos, valetes, guardas florestais, cozinheiros e afins – não devem ser escolhidos pelo autor como culpados. Isso é uma questão de princípio, pois constitui solução fácil em demasia. Mostra-se insatisfatória, leva o leitor a achar que desperdiçou o tempo. O culpado deve ser a criatura decididamente merecedora – alguém que de modo comum, não estaria sob suspeita, pois se o crime foi obra sórdida de um trabalhador braçal, o autor não o deveria apresentar em livro (*apud* FONTES, 2012, p. 46).

O autor não pode ludibriar o leitor, todas as pistas que levam à solução do crime devem ser descritas e enunciadas (autor e leitor devem estar em pé de igualdade); o detetive nunca pode ser o culpado; o culpado deve ser encontrado mediante deduções lógicas; não deve haver interesse amoroso no entrecos (“trazer amor à cena é atravancar a obra puramente intelectual com sentimentos que não vêm ao caso”). Além dessas questões no que tange à estruturação do enredo, S. S. Van Dine também aborda questões de ordem estética:

Uma novela de detetives não deve conter compridas passagens descritivas, nenhum rebuscamento literário em questões secundárias, nenhuma análise sutilmente elaborada dos personagens, nenhuma preocupação “atmosférica”. Tais questões não têm lugar essencial em um assentamento de crime e de dedução. Elas retardam a ação e carregam questões que não importam, no tocante ao objetivo principal, qual seja o de enunciar um problema, analisá-lo e levá-lo a uma conclusão válida (...). Uma história de detetive constitui um assunto sombrio e o leitor vai a ele, não à procura de enfeites literários, estilo, belas descrições e projeções de estado

de espírito, mas buscando o estímulo mental e a atividade intelectual – exatamente como vai ao futebol ou a um enigma de palavras cruzadas (*apud* FONTES, 2012, p. 47/48).

Torna-se claro, assim, que essa negação da literariedade imposta à narrativa policial contribuiu para sua marginalização diante da academia. A narrativa policial deveria estar voltada à atividade intelectual, e não ao estilo. Não deveria ser considerada uma forma de arte, mas apenas um jogo, cujo maior objetivo seria o entretenimento – entretenimento análogo ao de quem vai ao futebol, como diria Van Dine.

No que tange ao contexto brasileiro, percebe-se também uma forte influência dos movimentos de vanguarda na desvalorização da chamada “literatura de entretenimento”. Os modernistas consideravam que o valor estético de uma obra era diretamente proporcional ao seu distanciamento em relação ao mercado e às massas, ou seja, a “boa literatura” era aquela que não agradava ao leitor comum. A experimentação da linguagem se sobrepunha ao enredo. Assim, as narrativas policiais, vendidas em bancas de jornal e voltadas ao entretenimento, acabavam sendo consideradas literatura de massa e, portanto, de menor valor estético.

É importante frisar que esse menosprezo a que o gênero foi submetido inicialmente começou a esvaír-se na contemporaneidade, e isso se deve a uma nova configuração da literatura de massa. A ficção contemporânea passou a relacionar-se de modo amistoso com a mídia e o mercado editorial, buscando um diálogo com esse tipo de literatura, na tentativa de reconquistar e reeducar o leitor comum.

Como relatou Umberto Eco, ao escrever *O nome da rosa*, queria que o leitor se divertisse. E divertir, segundo Eco, “não significa di-verter, desviar dos problemas” (1985, p. 48). O romancista acrescenta:

Ora, o conceito de divertimento é histórico. Para cada fase do romance existem modos diferentes de divertir e de divertir-se. É indubitável que o romance moderno procurou enfraquecer o divertimento do enredo, para privilegiar outros tipos de divertimento. Eu, grande admirador da poética aristotélica, sempre pensei que, apesar de tudo, um romance deve divertir também e sobretudo através da intriga (1985, p. 49).

A narrativa policial passa então a assumir seu papel de divertir, sem deixar, entretanto, de promover reflexões literárias, aliando entretenimento e sofisticação, e escapando, assim, dos rótulos depreciativos que a colocavam como superficial.

\*\*\*\*\*

Neste capítulo, pretendo traçar um histórico do gênero policial, bem como analisar suas manifestações consideradas tradicionais. Ressalta-se que, no Brasil, até a década de 1980, aproximadamente, o que se viam eram manifestações esparsas do gênero. Vera Lúcia Follain, em seu artigo “O assassino é o leitor”, publicado na revista *Matraga* (1988), observa que seria a partir da década de 1980, sobretudo com a obra de Rubem Fonseca, que esse tipo de narrativa ocuparia lugar de destaque, atraindo não apenas o leitor comum, como também a crítica literária.

Ainda não se pode, portanto, considerar a existência de uma tradição brasileira. Dessa forma, ao falar em tradição do gênero, refiro-me às obras pertencentes à escola de enigma, iniciada por Edgar Allan Poe, bem como às pertencentes à escola *noir*, representada por Dashiell Hammett e Raymond Chandler. As narrativas brasileiras dialogarão, a todo momento, tanto com as primeiras quanto com as segundas.

Cabe destacar que alguns estudiosos reconhecem no gênero policial vários subgêneros. Tzvetan Todorov, por exemplo, separa três “espécies”: *romance de enigma*, *noir* e *suspense*. Boileau & Narcejac, por sua vez, classificam os subgêneros em *romance de pura detecção*, *romance-jogo*, *romance noir* e *romance de suspense*. Já Joaquim Rubens Fontes identifica diversas modalidades de ficção policial: *enigma*, *hard-boiled*, *noir*, *thriller/suspense*, *gótica*, *espionagem*, *serial killer* e *humor/sátira*.

Tal organização, no entanto, não interessa a este estudo. Aqui, consideram-se clássicas ou tradicionais as duas principais vertentes, enigma e *noir*, que abarcam todas as outras classificações. É importante salientar que muitos estudiosos, ao usarem a expressão “policial clássico”, estão se referindo apenas à vertente de enigma. Considerando que a tradição não é estática, mas, pelo contrário, está em constante movimento, darei ao termo maior abrangência, incluindo também as obras pertencentes ao *noir* no rol de policiais clássicos ou tradicionais.

Além de Edgar Allan Poe, precursor do gênero, outros escritores serão fundamentais para a consolidação do cânone da ficção policial, como Agatha

Christie e Conan Doyle. Eles representam um passado literário que será muitas vezes revisitado pelos autores contemporâneos aqui analisados.

Borges observou que “ao lermos uma novela policial, somos uma invenção de Edgar Allan Poe” (1979, p. 70). Essa afirmativa nos leva a conjecturar que, se todo texto é um tecido novo de citações passadas, como defende Barthes, todo texto policial será, genericamente, intertexto de Poe.

## **2.1 O surgimento da narrativa policial de enigma e suas principais manifestações**

De modo geral, a narrativa policial é construída através de três elementos fundamentais: criminoso, vítima e detetive. Tomando como base tal estrutura, a peça *Édipo-Rei*, de Sófocles, poderia ser considerada a primeira história policial, ou pelo menos um prenúncio do gênero.

Na referida tragédia grega, o rei de Tebas, ao consultar o oráculo de Apolo, é informado de que a maldição que recaía sobre a cidade só cessaria quando o assassino de Laio – antigo rei – fosse encontrado e punido. Boileau e Narcejac afirmam que “Édipo está colocado na situação de um policial que deve, sob pena de morte, raciocinar depressa e precisamente” (1991, p. 13). Inicia-se, assim, a investigação de Édipo. Os três elementos fundamentais estão aqui presentes: Laio ocupa o papel da vítima, entretanto, os papéis de detetive e assassino fundem-se em uma só pessoa.

Édipo, como todo detetive, está sempre em busca de respostas, no entanto, depara-se com o inesperado: o criminoso que procurava incessantemente era ele mesmo. Como observa Gustavo Bernardo: “a peça *Édipo-Rei* ilustra como poucas a ironia do destino, transformando o protagonista em investigador do próprio crime – além de promotor, juiz, carrasco, réu e vítima de si mesmo” (2004, p. 206).

Paulo de Medeiros e Albuquerque aponta que outros escritores, como Dostoiévski, Balzac, Victor Hugo e Charles Dickens, tentaram o gênero acidentalmente, mas defende vigorosamente que o “verdadeiro pai das histórias policiais foi Edgar Allan Poe” (1979, p.08). Reconhece, no entanto, que outros

autores já prenunciavam o gênero, como Voltaire, com a obra *Zadig ou La Destinée* (1748), a quem atribui o título de “bisavô da história de detetive”, e François Eugène Vidocq que, com *Mémoires* (1828), poderia ser considerado o “avô da história de detetive” (1979, p. 284).

Segundo Róman Gubern, parece indiscutível “o fato de que o romance policial nasce precisamente no período da revolução industrial e da luta de classes, ao correr do século XIX” (GUBERN, 1970. In: MATRAGA, 1988, p. 44). O autor destaca que não lhe parece justo remontar as origens desse gênero aos assassinatos e intrigas na tragédia grega, “entre outros motivos por suas fortes impregnações de extranaturalidade mítica” (GUBERN, 1970. In: MATRAGA, p. 44). Concorde, portanto, com a paternidade atribuída a Poe, o que, inclusive, parece ser consenso entre a maior parte dos estudiosos.

O nascimento da ficção policial condicionou-se a uma série de circunstâncias. A primeira delas foi o surgimento de uma civilização urbana, pois conforme observa Francis Lacassin em *Mythologie du roman policier*, “a cidade é, ao mesmo tempo, para o detetive sua cúmplice, sua adversária e sua companheira. Ela é o símbolo do fantástico acaçapado sob a máscara do cotidiano...” (*apud* Bouileau-Narcejac, 1991, p. 14).

O deslocamento de milhares de pessoas do campo para a cidade ocasionado pela Revolução Industrial propiciou o rápido crescimento dos centros urbanos. Em meio a essa massa urbana, em que todos são anônimos, viabiliza-se a figura do criminoso, que se beneficia desse anonimato para se esconder, como sintetiza Walter Benjamin: “O conteúdo social primitivo do romance policial é a supressão dos vestígios do indivíduo na multidão da cidade grande” (1989, p.41).

Com o desenvolvimento da cidade, e em virtude da necessidade de controle sobre as massas, desenvolve-se também a polícia. Antes do século XVIII, o crime era encarado como ofensa à autoridade do rei. A punição era baseada na confissão, em honra do soberano. Nos séculos XVIII e XIX, surge um aparelho social baseado na lógica da investigação. Segundo Foucault, “o direito de punir deslocou-se da vingança do soberano à defesa da sociedade” (1987, p. 76). O objetivo agora passa a ser evitar o crime através da punição prévia e da polícia ostensiva. Desse modo, aparece a figura do investigador, como uma espécie de herói moderno, defensor da sociedade. De acordo com Sergei Eisenstein:

No início do século XIX, que coincide com o desenvolvimento da burguesia, quem se destaca como protagonista é o aventureiro, o criminoso – o Conde de Montecristo, Rocambole. Esses heróis são ligados ao protesto romântico e, portanto, são magnânimos. A partir da segunda metade do século XIX, quem se converte em protagonista é o investigador, o tutor de patrimônio, o que “pesca” os canalhas que ousam atentar contra a propriedade (EISENSTEIN, 1970. In: MATRAGA, 1988, p. 49).

Sandra Reimão, em sua obra “Romance policial” (1983), no entanto, ressalta que o prestígio imputado à polícia só existiu em um primeiro momento. Os policiais franceses eram recrutados entre os ex-condenados, o que tornava muito tênue o limite entre um contraventor e um ex-contraventor e gerava certa desconfiança por parte da população. Não é de se estranhar que as primeiras narrativas policiais costumavam exaltar a superioridade do detetive amador em relação ao profissional.

A terceira circunstância que contribuiu com o surgimento do gênero policial foi o desenvolvimento dos jornais. A grande imprensa criou o *fait divers*, que podia ser um relato banal sobre algum incêndio ou acidente, ou sobre um crime misterioso. Esse gênero de relato, como apontam Boileau e Narcejac, “provoca um prazer intenso: encanto do mistério, emoção produzida pelo espetáculo da infelicidade, desejo de justiça, etc.” (1991, p. 15). Criam-se as prerrogativas para o surgimento do folhetim, fundamental para a propagação das narrativas de crime e mistério. Veremos que, já na primeira narrativa considerada policial, “Os crimes da Rua Morgue”, de Edgar Allan Poe, destaca-se a importância dos jornais no contexto da época, uma vez que será através da leitura de recortes de jornais que o detetive decifrará o enigma.

No século XIX também se destaca o desenvolvimento da ciência, reflexo do Iluminismo, com a prevalência do positivismo como escola filosófica e a tendência de reduzir o espírito à matéria:

Essa profissão de fé determinista caracteriza profundamente a época. Sim, o mundo é uma máquina, e o homem, que faz parte do mundo, também. Mas o que é próprio de uma máquina é desmontar-se. O homem é, portanto, desmontável. Seus raciocínios são associações de ideias; suas ideias provêm de suas imagens; suas imagens são espécies de átomos ligados mecanicamente entre si, conforme as leis da semelhança, do contraste e da contiguidade. Quem sabe aplicar corretamente essas leis sabe “decifrar o homem” (BOILEAU & NARCEJAC, 1991, p.16/17).

Gustavo Bernardo Krause defende que, no século XIX, acreditava-se que, muito em breve, a ciência propiciaria a certeza sobre a realidade. Por isso, “a ficção desse período se esmerava em emular os procedimentos científicos na sua prática discursiva” (2004, p. 24). Naquela época, em que o conhecimento científico é considerado a única forma de conhecimento verdadeiro, e em que o criminoso é visto como um inimigo social, surge uma espécie de literatura que sintetiza todo esse espírito: a policial.

O gênero policial em sua origem foi considerado uma forma completamente nova de literatura, mais objetiva, escapando assim da subjetividade dominante, como sinaliza o depoimento de Marjorie Nicholson:

Estamos revoltados diante da literatura subjetiva e desejamos a boa-vinda a uma literatura objetiva; fugimos diante dos abusos da emoção para afastar o apelo da inteligência; queremos renunciar ao informe para nos voltar ao que tem uma forma..., para um universo governado pelas leis das causas e dos efeitos...Tudo isso, encontramos-lo no romance policial (*apud* BOILEAU&NARCEJAC, 1975, p. 26).

Em abril de 1841 é publicado nas páginas da Graham’s Magazine o conto de Edgar Allan Poe que seria considerado a primeira narrativa policial, inaugurando assim a escola de enigma, analisada a seguir.

### 2.1.1 Inter e intratextualidade na “trilogia Dupin”

No capítulo XII da *Odisseia*, de Homero, relata-se a travessia de Ulisses até a ilha de Ítaca, que se realiza sob diversas dificuldades. A maior delas é sobreviver ao canto das sereias, obstáculo que o herói consegue vencer graças à sua sagacidade.

A *Ilíada*, também de Homero, narra os feitos de outro herói, Aquiles, durante a Guerra de Tróia. Há muitas narrativas em torno de Aquiles. Em uma delas, conta-se que sua mãe, Tétis, para evitar que o filho lutasse na guerra, vestiu-o com hábitos femininos e o escondeu entre as mulheres.

O conto “The murders of the Rue Morgue”, de Edgar Allan Poe, que irá consagrar a narrativa policial de enigma, inicia-se com uma menção às duas histórias acima descritas:

Que canção entoavam as sereias, ou que nome assumia Aquiles quando se ocultava entre as mulheres, apesar de perguntas embaraçosas, não estão além de qualquer conjectura.

Sir Thomas Browne

A citação é atribuída à obra *Hydriotaphia, Urn-Burial*, de Thomas Browne, médico e escritor inglês que viveu no século XVII. O estudo de Browne parte da descoberta de urnas funerárias romanas perto de Norfolk como pretexto para valer-se de indagações filosóficas sobre a humanidade, utilizando tanto referências bíblicas, quanto referências à antiguidade clássica.

O trecho de Sir Thomas Browne é estrategicamente colocado por Poe como epígrafe de seu conto, devendo, portanto, ser interpretado como uma pista, introduzindo o clima de mistério que irá permear o texto. Que cantos seriam esses entoados pelas sereias, e que amedrontavam tanto Ulisses e seus companheiros? Qual seria o nome de Aquiles quando se escondia entre as mulheres? De fato, essas são questões enigmáticas e passíveis de diversas hipóteses.

O recurso da intertextualidade se faz presente no conto de Poe não apenas através da epígrafe, que seria o recorte de um texto que se presentifica em outro, mas a própria epígrafe já contém em si recortes de outros textos. Ao fazer alusão à história de Ulisses e referir-se a Aquiles, Browne também está se valendo de recursos intertextuais.

Ressalta-se que um leitor conhecedor de literatura clássica poderá relacionar o canto das sereias à *Odisséia*, mas se trata de uma alusão, ou seja, de uma menção implícita, que nem sempre será reconhecida. Já quando menciona Aquiles, Browne faz uma referência direta a um herói da mitologia grega, tornando o intertexto mais explícito. Do mesmo modo, em relação ao texto de Poe, a epígrafe também apresenta uma marca explícita de intertextualidade, uma vez que está clara a inserção de um texto dentro de outro.

Tanto Ulisses quanto Aquiles representam o herói clássico. Segundo a definição de Joel Schimidt:

É chamada herói, na mitologia, toda a personagem que exerceu, sobre os homens e sobre os acontecimentos, uma determinada influência, que lutou com tanta bravura, ou realizou feitos de uma tal temeridade, que se elevou acima dos seus semelhantes, os mortais, e que pôde ousar aproximar-se dos deuses, merecendo assim depois da morte uma veneração e um culto particulares (2002, p. 141).

A poesia épica foi a primeira a criar a ideia de herói, esse personagem que, após o enfrentamento das mais difíceis barreiras, “mostra-se como aquele que liberta, o ‘salvador’ de todo um povo” (SELLIER, 2005, p. 468). Philippe Sellier destaca que as narrativas policiais são as “formas contemporâneas da epopeia” (2005, p. 470).

De fato, Edgar Allan Poe, ao introduzir em seu conto uma citação que menciona elementos épicos, parece preparar o leitor para a posterior apresentação de outro tipo de herói: Auguste Dupin, o protótipo do herói moderno. Esse herói também terá a função de libertar a sociedade, mas vai libertá-la da desordem, através de métodos científicos pautados na observação e dedução.

A primeira narrativa policial já apresenta no primeiro parágrafo uma tese que será o cerne da recém fundada escola de enigma:

As faculdades do espírito definidas pelo termo *analíticas* são, em si, pouco suscetíveis de análise. Apreciamos-las apenas pelos seus resultados. O que dela sabemos, entre outras coisas, é que são para quem as possui em grau extraordinário fonte de prazeres dos mais vivos. Assim como o homem forte se rejubila com a aptidão física e se compraz nos exercícios que compelem os músculos à ação, assim também o analista se orgulha da atividade espiritual cuja função é desemaranhar. Encontra prazer até nas mais triviais ocasiões que lhe desafiam o talento. Gosta de enigmas, de rébus, de hieróglifos, e revela em cada uma das soluções um poder de perspicácia que, na opinião vulgar, assume caráter sobrenatural. Os resultados, habilmente deduzidos pela própria alma e essência do seu método, possuem, na realidade, todo o aspecto de uma intuição (POE, 1961, p. 01).

O narrador nos expõe o método analítico de Dupin, que irá influenciar os detetives posteriores, “cuja função é desemaranhar”. Como vimos, a narrativa de Poe está inserida em um contexto que induz a essa ênfase no raciocínio e na lógica, colocando a investigação científica em primeiro plano. Dupin é representante do bem e da ordem, e estes só prevalecem quando a verdade é atingida, como apregoa o detetive: “O meu objetivo final é a verdade” (POE, 1961, p. 26). Detetive, do latim *detectare*, é aquele que detecta, que descobre, que desmascara. Em outras palavras, é aquele que encontra a verdade. Nesse sentido, “Dupin é a personificação do espírito cientificista da época” (CARNEIRO, 2005, p. 19), uma época em que a verdade, absoluta, é alcançada através do raciocínio lógico.

É importante nos atermos ao personagem narrador, que ocupa uma posição estratégica nos romances de enigma. O narrador de “Os Crimes da Rua Morgue” e

dos outros contos cujo protagonista é Dupin — “O Mistério de Maria Roget” e “A Carta Roubada” — é um grande admirador do detetive, conforme se observa no trecho abaixo, em que ele narra como ambos se conheceram:

O nosso primeiro conhecimento realizou-se numa escura sala de leitura da rua Montmartre, pelo acaso de estarmos ambos à procura do mesmo livro, bastante notável e raro; a coincidência nos aproximou. Víamo-nos cada vez mais. Interessou-me profundamente a sua história de família que me contou minuciosamente com a candura e o abandono a que se entrega todo francês, quando fala apenas do próprio eu. Assombrou-me também a prodigiosa extensão de suas leituras e, sobretudo senti a alma absorta pelo estranho calor e frescor vital de sua imaginação. Procurando em Paris alguns objetos que constituíam o meu único estudo, percebi que a companhia de semelhante homem seria para mim tesouro inestimável, e a partir de então dediquei-me francamente a ele. (...) Vivíamos apenas dentro de nós (POE, 1961, p. 05).

Além de demonstrar admiração por Dupin, o narrador mostra também uma identificação e até uma simbiose: “vivíamos apenas dentro de nós”. Não há nada na narrativa que indique seu nome ou aparência física, sua função é descrever e realçar os feitos do protagonista, conservando o mistério e exaltando a sua superioridade intelectual.

Após apresentar as características de Dupin, ressaltando sua “atitude analítica particular” (1961, p. 06), o narrador relata como tiveram conhecimento do crime que será investigado no conto. Cabe ressaltar, no entanto, que Dupin realiza toda a investigação por diletantismo, já que não é um detetive profissional, mas um amante dos jogos de raciocínio.

Ao percorrerem a edição vespertina da *Gazette des Tribunaux*, os personagens sentiram especial interesse por uma notícia: o assassinato brutal da Sra. l’Espanaye e sua filha, Camille l’Espanaye. O corpo desta fora encontrado dentro da lareira, enquanto o da velha senhora, decapitado no pátio atrás da casa.

As informações adquiridas na *Gazette des Tribunaux* são transcritas, como forma de dar credibilidade aos fatos narrados:

“EXTRAORDINÁRIOS ASSASSÍNIOS – Esta manhã, pelas três horas, os moradores do bairro de Saint-Roch foram despertados por uma série de espantosos gritos provenientes do quarto andar de uma casa da Rua Morgue, ocupada na totalidade, como se sabia, por uma Sra. l’Espanaye e sua filha, Camille l’Espanaye. Após demoras causadas por alguns esforços infrutíferos no sentido de admissão à maneira habitual, a porta foi forçada com o auxílio de uma barra, e oito ou dez vizinhos entraram, acompanhados de dois *gendarmes*. ”

“Não se viam vestígios da Sra. l’Espanaye; notou-se, todavia, grande quantidade de fuligem na lareira, fez-se uma busca e –coisa horrível de dizer! –tirou-se o corpo da senhorita, de cabeça para baixo, introduzido à força e empurrado pela estreita abertura até considerável distância. O corpo estava ainda quente. Examinando-o, descobriram-se numerosas escoriações, causadas sem dúvida pela violência com a qual fora empurrado e com a qual fora retirado. Trazia fortes arranhões. A garganta apresentava equimoses e profundos sulcos de unhas, como se a morte se tivesse verificado por estrangulamento. ”

“Após minucioso exame de cada parte da casa, que não acarretou nenhuma outra novidade, os vizinhos entraram num patiozinho pavimentado, na parte traseira da construção. Lá, jazia o cadáver da velha senhora, com o pescoço cortado tão perfeitamente que, ao tentarem erguê-lo, a cabeça se separou do tronco” (1961, p. 09/11).

No trecho acima, percebe-se um “relato romanceado do cotidiano real” (MEYER, 1996, p.94), tipo de narrativa que se tornou muito comum no século XIX na Europa e recebeu a denominação de *fait divers*. Segundo Marlyse Meyer, o *fait divers* consistia em “uma notícia extraordinária, transmitida em forma romanceada, num registro melodramático, que vai fazer concorrência ao folhetim e muitas vezes suplantá-lo nas tiragens” (1996, p. 98). Um aspecto importante desse tipo de notícia é a intencionalidade em provocar espanto. Para isso, deveria tratar de assuntos específicos:

Sob essa rubrica os jornais agrupam com arte e publicam regularmente as mais diferentes notícias que correm pelo mundo: pequenos escândalos, acidentes de carro, crimes hediondos, suicídios de amor, pedreiro caindo do quinto andar, assalto a mão armada, chuva de gafanhotos ou de sapos, naufrágios, incêndios, inundações, aventuras divertidas, raptos misteriosos, execuções capitais, casos de hidrofobia, de antropofagia, de sonambulismo e de letargia; salvamentos e fenômenos da natureza, tais que o bezerro de duas cabeças, gêmeos grudados pelo ventre, anões extraordinários, etc. etc.(apud MEYER, 1996, p. 99).

Ricardo Araújo, em sua obra *Edgar Allan Poe: um homem em sua sombra*, observa que as mortes do conto de Poe em muito se assemelham a um crime real ocorrido dois anos antes da publicação de “Os crimes da Rua Morgue”, em 1835. Tratava-se do triplo assassinato de Victorie Brion e seus filhos, que está relatado em um livro organizado por Michel Foucault, *Eu, Pierre Rivière, que Degolei Minha Mãe, Minha Irmã e Meu Irmão*. A notícia do crime, abaixo transcrita, foi publicada no jornal *Pilote du Calvados* e reproduzida no *Gazette des Tribunaux*, sendo este o mesmo

jornal que Poe escolheu para expor o episódio da rua Morgue de modo a causar um efeito de verossimilhança à narrativa:

*Pilote du Calvados* [jornal], 5 de junho de 1835

Escreveram-nos de Aunay, às margens do Odon, ontem, 3 de junho: um acontecimento, ou melhor, um crime medonho, um triplo crime acaba de semear o pavor em nossa localidade: um sr. Rivière, carreteiro, não se dava bem com sua mulher, de gênio difícil e que não mais queria viver com ele. Em consequência de suas tempestades domésticas, os esposos Rivière viviam separados, e dos cinco filhos resultantes de seu casamento, a mulher ficou com dois e o marido com três, dos quais o mais velho é o autor do crime que lhes relato. Este jovem, que há algum tempo, segundo dizem, parecia não gozar de todas as suas faculdades morais, bem pouco desenvolvidas aliás, vendo o pai ser alvo de aborrecimentos contínuos por parte da mulher, e querendo desembaraçá-lo disto, dirigiu-se esta manhã para a casa de sua mãe, e armado de uma foice matou-a. Esta mulher estava grávida de sete meses. Depois lançou-se sobre sua irmã de dezoito anos, e depois sobre o irmãozinho de sete anos, e massacrou-os. A mãe deste furioso tinha a cabeça quase separada do tronco (ARAÚJO, 2002, p 82).

Conforme Araújo, comparando a análise do crime de Rivière realizada por Foucault e a narrativa dos crimes da Rua Morgue, percebem-se várias semelhanças, como a menção à cabeça quase separada do tronco, o fato de os cabelos terem sido arrancados (“os cabelos desfeitos foram puxados, e vê-se uma certa quantidade deles a seus pés”), a cabeça da mulher estar sustentada apenas pela pele (“a pele e os músculos do lado esquerdo sustentando ainda a cabeça”), a alusão à lareira (“os pés apoiados na lareira e um pouco inclinados”).

As semelhanças nos levam a deduzir que Edgar Allan Poe compôs o conto a partir de uma notícia real da *Gazette de Tribunaux*. A notícia, desse modo, adquire o status de intertexto de “Os crimes da rua Morgue” e gera reflexões acerca da diferença entre o folhetim, categoria na qual a narrativa de Poe se encaixa, e o *fait divers*, gênero com o qual o conto dialoga. Este, trata da “vida romanceada”, aquele, é o “romance da vida” (MEYER, 1996, p. 102). Ambos estão inter-relacionados.

Voltemos, pois, à narrativa de Poe. O crime em que mãe e filha são brutalmente assassinadas torna-se mais misterioso por causa de alguns dados que são revelados no jornal. Um deles é que a porta da casa e as janelas que davam para o exterior estavam fechadas. Outro é que as testemunhas não chegam a um acordo em relação a uma das vozes ouvidas durante o crime, supostamente do assassino:

Cada um a compara, não à voz de um indivíduo cuja língua lhe seria familiar, mas justamente o contrário. O francês presume tratar-se da voz de um espanhol, e teria podido distinguir algumas palavras, se estivesse familiarizado com o espanhol. O holandês afirma que era a voz de um francês, mas está estabelecido que, desconhecendo o francês, foi interrogado por intermédio de um intérprete. O inglês pensa que era a voz de um alemão, e não compreende o alemão. O espanhol está positivamente certo de que era a voz de um inglês, mas julga apenas pelo tom, pois não possui o menor conhecimento do inglês (...) Que voz insólita, estranha, para dar origem a diferentes testemunhos! (1961, p. 21)

O mistério, segundo Dupin, “é considerado insolúvel pela própria razão que o torna mais fácil de resolver”, ou seja, “pelo caráter excessivo de seus aspectos” (1961, p. 98). Entretanto, nenhum enigma é indecifrável para ele, que, mesmo sendo um detetive amador, ultrapassa a investigação dos detetives profissionais.

É importante destacar que “na primeira metade do século XIX, a grande maioria da classe média e da intelectualidade era essencialmente hostil à polícia” (MANDEL, 1988, p. 33). Tal hostilidade, como já mencionado, pode ser explicada pelo fato de que a polícia parisiense passara a recrutar os policiais entre ex-condenados, partindo da premissa de que não havia ninguém melhor do que um criminoso para entender a mente de outro criminoso. Essa prática, pode, inclusive, ter induzido Poe a incentivar a disputa entre o detetive profissional e o amador, em que este é sempre vitorioso.

Dupin está sempre proclamando a falta de habilidade da polícia, como podemos observar no fragmento abaixo, em que o narrador transcreve um discurso do detetive:

A polícia parisiense, tão elogiada pela sua penetração, é bastante astuta, nada mais. Procede sem método, não tem outro método senão o do momento. Exibe grandes medidas, mas muitas vezes estas são intempestivas e tão mal adequadas ao objetivo que fazem pensar em Jourdain, o qual pedia o robe-de-chambre para melhor ouvir a música. Os resultados obtidos são, por vezes, surpreendentes, mas, na maioria, se devem simplesmente à diligência e à atividade. No caso em que tais faculdades são insuficientes, falham os planos. Vidocq, por exemplo, era bom para adivinhar; era homem de paciência, mas, não possuindo pensamento suficientemente educado, errava com frequência, pelo próprio ardor das investigações. Diminuía a força de visão examinando de muito perto o objeto. Podia, talvez, enxergar um ou dois pontos com singular clareza, mas, em virtude do seu próprio processo, perdia o aspecto da questão tomada no todo. O que se pode chamar meio de ser demasiadamente profundo. A verdade nem sempre está num poço. Enfim, quanto ao que concerne às noções que mais de perto nos interessam, creio

que ela se acha invariavelmente na superfície. Procuramo-la na profundidade do vale e é no pico das montanhas que a descobrimos (1961, p. 17).

Percebe-se no trecho uma referência a Eugène François Vidocq, “um dos primeiros policiais mais conhecidos da História” (1988, p. 33), como assevera Ernest Mandel. Vidocq é um ex-presidiário que, a partir de sua experiência pessoal, desenvolveu o primeiro método policial, auxiliando a polícia na resolução de crimes, tornando-se, inclusive, chefe de uma brigada de segurança em Paris. Alguns estudiosos acreditam na possibilidade de Poe ter se inspirado nele para criar Dupin. Há também indícios de que Vidocq inspirou os personagens Jean Valjean, de Victor Hugo, e Lecoq, de Emile Gaboriau, sendo este uma das fontes utilizadas por Conan Doyle na construção do personagem Sherlock Holmes.

Ao referir-se a Vidocq, Dupin realiza um jogo intertextual, uma vez que, em 1928, ou seja, treze anos antes da publicação de “Os crimes da Rua Morgue”, o ex-presidiário publicou suas memórias, que tiveram grande repercussão. A narrativa já apresentava traços do gênero, o que levou Paulo de Medeiros e Albuquerque a conferir a Vidocq o título de “avô da história de detetive”, como já mencionado (1979, p. 284). O importante aqui é perceber que, desde os primórdios, a literatura policial revela uma predisposição à intertextualidade.

Partindo da noção de que o detetive é um leitor de pistas, Flávio Carneiro faz uma comparação entre os dois tipos de leitor representados por Vidocq e Dupin:

O primeiro, exemplificado pela figura de Vidocq, imagem perfeita do detetive profissional, é caracterizado pela competência na decifração de signos segundo certos modelos preestabelecidos. É um leitor eficiente, mas limitado pela rigidez de seus métodos de interpretação. O segundo, o próprio Dupin, detetive amador, se mostra um leitor mais habilidoso, que sabe ler cada texto como um texto diferente dos anteriores – cada caso policial exigindo uma abordagem específica, uma nova estratégia de leitura (2010, p. 77/78).

Em “Os crimes da Rua Morgue”, a riqueza de detalhes com que o crime foi relatado no jornal permite que, apenas com a leitura minuciosa, Dupin desvende o mistério. Esse é o propósito do *fait divers*, provocar reações particulares no leitor, anulando a distância que o separa do fato e dando-lhe a ilusão de participar da

ação. Dupin é um exemplo do leitor que entrou de tal forma na história, que conseguiu descobrir o autor dos homicídios.

Ao analisar algumas pistas – como a ferocidade bestial do crime, a descoberta de pelos animais na mão de uma das vítimas e o fato de a língua do assassino não ser familiar a nenhuma das testemunhas, entre outras – Dupin começa a desconfiar de que o delito possa não ter sido cometido por um ser humano. Através da leitura de Georges Cuvier, um naturalista que viveu na primeira metade do século XIX e era especializado em estudos de anatomia, o detetive supõe que o crime pode ter sido obra de um orangotango. Mais uma vez, a leitura de textos se mostra essencial para o desvendamento do mistério:

— Agora, disse Dupin, leia este trecho de Cuvier.  
Era a história minuciosa, anatômica e descritiva do grande orangotango fulvo das ilhas da Índia Oriental. Todos conhecem suficientemente a gigantesca estatura, a força e a agilidade prodigiosas, a ferocidade e as faculdades de imitação desse animal. Compreendi imediatamente toda a atrocidade do crime (1961, p. 30).

O jornal, além de fornecer detalhes fundamentais para a análise do crime, também servirá de isca para que o detetive solucione de vez o enigma, uma vez que Dupin, para confirmar suas suspeitas, publica um anúncio falso no jornal *Le Monde*, dizendo ter encontrado um orangotango. Ao ser procurado por um marinheiro, que confirma a fuga do orangotango e a conseqüente ação do animal em cometer as atrocidades, atinge-se o desfecho da narrativa. Dupin restaura a ordem perdida ao solucionar o caso que, para a polícia, era tido como insolúvel.

O crime é desvendado através da leitura de textos, principalmente jornalísticos. O jornal, dessa forma, torna-se o intertexto que, como um fio condutor, levará à solução do enigma. Dupin, além de ser um leitor de enigmas, o que é inerente a todo detetive, também é um leitor de textos, o que reforça o caráter intertextual da narrativa.

Ao final, Dupin não perde a oportunidade de se vangloriar pelo seu sucesso em solucionar o caso antes da polícia e de, mais uma vez, desvalorizar, de modo depreciativo e irônico, a técnica investigativa do detetive profissional, cuja ciência não tem base, “é só cabeça e ombro, como os bacalhaus”:

Estou contente por o ter vencido no seu próprio terreno. Mas o fato de não haver sabido desvendar o mistério não deve assombrar, e é menos estranho do que se pode crer, pois, na verdade, o nosso amigo chefe de polícia é um pouco astuto demais para ser profundo. A sua ciência não tem base. É só cabeça, não tem corpo, como os retratos da deusa Laverna, ou, se você prefere, é só cabeça e ombros, como os bacalhaus. Afinal, não deixa de ser um bom homem. Estimo- o sobretudo pela maravilhosa arte à qual deve a reputação de engenheiro. Refiro-me à sua mania de *nier ce qui este t d'expliquer ce qui n'est pa.*<sup>1</sup> (1961, p. 37).

\*\*\*\*\*

Vimos que, em “Os crimes da Rua Morgue”, Poe parece ter se inspirado em uma notícia real de um crime ocorrido dois anos antes, o que, no entanto, é apenas uma suposição. Já no segundo conto da “trilogia Dupin”, “O mistério de Marie Roget”, é evidente a proximidade com um caso real ocorrido em Nova Iorque em 1841: o assassinato de Mary Cecilia Rogers. Edgar Allan Poe ficcionalizou a história do crime, conduzindo-a para Paris.

Como no conto anterior, a narrativa inicia-se com uma epígrafe, que já anuncia o conflito entre o ideal, ou seja, o imaginário, e o real. Trata-se da obra *Moral Ansichten*, do escritor alemão Novalis:

Há séries ideais de eventos que correm paralelamente aos reais. Raramente coincidem. Os homens e as circunstâncias geralmente modificam a corrente ideal de eventos, de modo que ela se afigura imperfeita, e as suas conseqüências são igualmente imperfeitas. Foi o que sucedeu com a Reforma; em vez do protestantismo o que veio foi o luteranismo.

O jogo entre o evento real, o assassinato de Mary Cecilia Rogers, e o evento fictício, o crime de Marie Roget, permeará toda a narrativa. O narrador já alerta o leitor, desde o início, de que fora convidado a publicar “os extraordinários pormenores” que formam “o primeiro ramo de uma série de coincidências apenas imagináveis, cujo segundo ramo secundário ou final será encontrado pelos leitores no recente assassínio de Mary Cecilia Rogers, em Nova Iorque” (1961, p. 39).

---

<sup>1</sup> Negar o que é, e explicar o que não é.

Antes de iniciar a história do crime, o narrador faz referências a “Os crimes da Rua Morgue”, indicando, assim, que a narrativa é uma espécie de continuação da precedente:

Quando, num artigo intitulado Os crimes da Rua Morgue, me dediquei, há mais ou menos um ano, a pintar alguns traços característicos do espírito do meu amigo C. Auguste Dupin, nunca me ocorreu a ideia de que um dia teria de voltar ao mesmo assunto. Outro objetivo não era o meu senão a pintura daquele caráter, e o objetivo fora perfeitamente atingido através da esquisita série de circunstâncias feitas para focalizar a idiosincrasia de Dupin (...) Concluída a tragédia implicada na morte da Sra. l'Espanaye e de sua filha, Dupin, esquecido do fato, tornou a cair nos velhos hábitos de sombrio devaneio (1961, p. 39).

Essa referência a textos anteriores será corriqueira no gênero e tem a finalidade de dar sequência à história, situando o leitor. Sandra Lúcia Reimão observa que “os jogos intertextuais entre os contos policiais de Poe recordam, para o leitor que conhece os outros contos, o brilhantismo das atuações de Dupin, e, para os que não os conhecem, indicam-nos como leitura a ser feita” (1983, p. 29).

Alguns estudiosos usam os termos *autotextualidade* ou *intratextualidade* para denominar essa relação entre textos do mesmo autor. Para Afonso Romano de Sant’Anna, por exemplo, a autotextualidade (ou intratextualidade) se dá “quando o poeta se reescreve a si mesmo. Ele se apropria de si mesmo, parafrasicamente” (2002, p. 62). Podemos transferir tal definição para o texto ficcional, conforme Koch, que entende a intertextualidade como a recorrência a intertextos alheios, enquanto a intratextualidade ocorreria quando “um autor ou compositor insere em seu texto trechos de obras suas” (2007, p. 18).

O detetive em série, traço comum do gênero, pode ser considerado uma manifestação de intratextualidade. Assim, a “trilogia Dupin”— os três contos de Poe protagonizados pelo detetive — constitui um exemplo de relação intratextual.

Após as referências iniciais à narrativa anterior, o narrador conta que, devido ao sucesso de Dupin no caso da Rua Morgue, o chefe de polícia o convidara para ajudar na investigação do assassinato de Marie Roget, cujo corpo fora encontrado boiando no rio Sena.

Como em “Os crimes da Rua Morgue”, Dupin solucionará o homicídio através da leitura de diversos jornais – *L’Étoile*, *Le Moniteur*, *Le Commercial* –, realizando uma análise comparativa entre eles. A apresentação desses trechos dos jornais

ocupará grande parte da narrativa, conferindo a eles a condição de intertextos. Ademais, o texto jornalístico imprime um tom realista aos relatos.

Segundo Dupin, entretanto, os jornais, além de apresentarem explicações contraditórias sobre o crime, fracassam por não retratarem o caso de modo imparcial. O detetive refuta, uma a uma, as informações prestadas, como observamos, por exemplo, no diálogo abaixo, entre Dupin e seu amigo narrador. Na análise do detetive, o jornal *Soleil* usou os outros jornais como intertextos e, de certo modo, os plagiou:

- E que diremos, perguntei, do artigo do *Soleil*?
- Que é uma pena enorme não ter o seu diretor nascido papagaio; teria sido o papagaio mais ilustre da raça. Repetiu simplesmente fragmentos das opiniões individuais já expressas, recolhidas, com louvável esforço, deste ou daquele jornal (1961, p. 67).

Após esmiuçar as notícias jornalísticas referentes ao crime, Dupin levanta algumas hipóteses, como a de que o assassino deveria ser o oficial da marinha, de pele morena, com quem a vítima havia sido vista pela última vez. De maneira inusitada, a narrativa é bruscamente interrompida por um comentário supostamente escrito pelos editores da revista que o publicou pela primeira vez:

(Por motivos que não especificaremos, mas que são patentes aos nossos inúmeros leitores, tomamos a liberdade de suprimir aqui, no manuscrito que nos foi remetido, a parte em que se encontra pormenorizada a investigação levada a efeito em consequência do indício, aparentemente tão leve, descoberto por Dupin. Julgamos apenas conveniente informar que o resultado almejado foi atingido, e que o chefe de polícia cumpriu pontualmente, embora com certa aversão, os termos do contrato com Dupin. O artigo do Sr. Poe conclui nestes termos) (1961, p. 88).

Este conto, dessa forma, transgride uma das regras que, posteriormente, seriam estabelecidas no gênero: o desfecho que culmina com a revelação da identidade do assassino. Há uma quebra na expectativa do leitor, que recebe uma solução apenas parcial do crime. Há a garantia de que o “resultado almejado” fora atingido pelo detetive, mas tal resultado tivera que ser suprimido pelos editores da revista. Instaura-se uma confusão entre o real e o ficcional.

Paulo de Medeiros e Albuquerque relata que, durante muito tempo, acreditou-se que Allan Poe, apenas pela leitura dos jornais, realmente solucionara o crime de Maria Cecília Rogers. Segundo o estudioso, no entanto, trata-se de uma lenda, já

que o crime nunca chegou a ser revelado. A contribuição de Poe foi provar a inocência de um dos suspeitos e a inviabilidade de uma das hipóteses defendidas pela polícia, de que o assassinato fora cometido por uma quadrilha.

Já no livro *Os grandes mistérios do passado*<sup>2</sup>, relata-se que, como na época da publicação do conto o assassinato real de Maria Rogers ainda não havia sido revelado, levantou-se a hipótese de que Poe estaria envolvido no crime e escondendo provas. E mais, de que o “homem moreno” que, supostamente, cometera o crime, seria o próprio escritor.

Mais tarde, descobriu-se que houve, de fato, a participação de um “homem de pele morena” na morte de Maria Cecília Rogers. O marinheiro, supostamente, a levava até um médico que realizava abortos, e a morte de Maria Cecília Rogers foi decorrência de um aborto malsucedido:

“Nada foi omitido em ‘Marie Roget’, a não ser o que eu próprio omiti”, escreveria posteriormente Poe a um amigo. “O ‘oficial da marinha’ que cometeu o crime (ou melhor, a morte acidental resultante da tentativa de aborto) confessou-o; e todo o caso está agora bem esclarecido – mas, por respeito à família, não devo falar mais sobre este assunto.” (1996, p. 247)

A história real, apoiada em textos jornalísticos, exerce a função de intertexto, configurando um diálogo com o conto. Através da leitura dos jornais, Poe adaptou sua história fictícia aos fatos. O imaginário e o real, apesar de correrem paralelamente, como previsto na epígrafe do conto, coincidiram. E, mais uma vez, o detetive solucionou o crime.

\*\*\*\*\*

No terceiro conto da “trilogia Dupin”, “A carta roubada”, o crime que será objeto da investigação do detetive não é um assassinato, como nos outros contos, mas um furto. Outra peculiaridade é que a identidade do criminoso é revelada desde o início. O mistério a ser solucionado não é o autor ou as circunstâncias do crime, e sim o paradeiro da carta.

---

<sup>2</sup> Seleção de textos organizada pelos editores do Reader’s Digest e publicada em 1996.

Ressaltando, mais uma vez, o caráter serial das histórias de Dupin, o narrador faz referências aos contos anteriores:

Após uma sombria e tormentosa tarde de outono, desfrutava a dupla volúpia da meditação e de um cachimbo de espuma do mar, na companhia de meu amigo Dupin (...) Durante uma boa hora, mantivéramo-nos em silêncio; cada um, para o primeiro observador chegado, teria parecido profunda e exclusivamente ocupado com as volutas de fumaça que carregavam a atmosfera do aposento. Quanto a mim, discutia comigo próprio alguns pontos que, na primeira parte da noite, tinham constituído o objeto da nossa conversação; **quero referir-me ao caso da Rua Morgue, e ao mistério relativo ao assassinio de Marie Roget. Pensava, portanto, na analogia que unia os dois casos**, quando a porta do nosso apartamento, abrindo-se, deu passagem a um velho conhecido Sr. G..., chefe de polícia de Paris (1961, p. 116, grifo nosso)

Além do personagem-narrador e de Dupin, outro personagem será recorrente nas narrativas: o chefe de polícia, Sr. G., que também foi responsável pelas investigações do caso da Rua Morgue e do assassinato de Marie Roget. Reconhecendo novamente as habilidades analíticas de Dupin, o policial solicita a sua ajuda para encontrar uma carta subtraída dos aposentos reais pelo ministro D.

A casa do ladrão fora minuciosamente revistada pela polícia, quarto por quarto, gaveta por gaveta, espelhos, assoalhos, móveis foram desmontados, e a carta não fora localizada. O caso, segundo Sr. G., apesar de simplicíssimo, os derrotava completamente. Dupin, então, adverte o investigador de que “talvez a própria simplicidade é que o induza ao erro” (1961, p. 116), e de que “talvez o mistério seja um pouco demasiadamente claro” (1961, p. 117). O detetive, pela sua experiência anterior, já tem consciência de que “a verdade nem sempre está num poço”, “ela se acha invariavelmente na superfície” (1961, p. 17).

Como nos outros contos, este também começa por uma epígrafe, desta vez atribuída a Sêneca: ‘Nil sapientiae odiosius acumine nimio’ (“Nada é tão prejudicial à sabedoria como a excessiva sagacidade”). Toda a narrativa será guiada por essa máxima, conforme veremos adiante.

Se nos outros contos Dupin solucionou os crimes através da leitura dos jornais, em “A carta roubada” o detetive vai até o local onde a carta supostamente deveria estar, a casa do ministro, para melhor investigar. Apresenta-se munido de óculos verdes, queixando-se de fraqueza nos olhos. Por trás dos óculos, no entanto, inspeciona todo o aposento e depara-se com um porta-papéis, que continha alguns

cartões e uma carta. Deduz então que o ladrão, certo de que a polícia procuraria a carta nos lugares mais ocultos, a colocara à vista de todos.

A principal causa do fracasso de G., portanto, foi subestimar a inteligência do ladrão, supondo que ele, por ser um poeta, era um louco: “Todos os loucos são poetas – é a maneira de ver do chefe de polícia – e ele não tem culpa senão de uma falsa distribuição do termo médio, inferindo serem todos poetas loucos” (1961, p. 128). Dupin refuta o entendimento do policial, observando que o investigado, além de poeta, era também um matemático. Expõe, assim, a tese de que o raciocínio matemático só leva ao conhecimento pleno se associado a outro saber, como o poético, tese que é questionada pelo narrador:

— Semelhante opinião, disse eu, me espanta; desmente-a a voz de todos. Você não há de ter a intenção de aniquilar a ideia amadurecida por vários séculos. A razão matemática é, há muito tempo, considerada a razão *par excellence* (1961, p. 128).

Dupin replica a alegação do amigo citando Chamfort, escritor inglês famoso por seus aforismos: “É de apostar que toda ideia pública, toda convenção recebida é tolice, pois convém ao maior número” (1961, p. 128). Destaca-se que as citações feitas por Dupin em seus contos, além de terem a função de ilustrar os fatos e reforçar seus argumentos, também indicam a grande carga de leitura do detetive e a extensão dos seus conhecimentos.

Para solucionar o crime, o detetive sabe que basta raciocinar como o criminoso. Assim, Dupin localiza a carta ali mesmo, camuflada, no porta-papéis, ou seja, em um lugar tão óbvio que a polícia não consegue enxergar. Nesse momento, a epígrafe passa a fazer sentido. “Nada é tão prejudicial à sabedoria como a excessiva sagacidade”. A polícia, por procurar demais, ou seja, por agir com “excessiva sagacidade”, não enxerga o essencial.

Novamente, no embate entre o detetive profissional e o amador, este sai vitorioso. O excesso de sagacidade da polícia, que revira todos os aposentos à procura da carta, torna-se um entrave, e é superado pela sabedoria de Dupin. O detetive sabe que o investigado, “como poeta e matemático, deve ter raciocinado corretamente; como simples matemático, não haveria raciocinado, pondo-se à mercê do chefe de polícia” (1961, p. 128). Assim, para esconder a carta, o ministro

“devia ter recorrido ao expediente mais engenhoso do mundo, ao mais sagaz, que era de nem sequer tentar ocultá-la” (1961, p. 132).

Dupin, então, troca a carta que estava no porta-papéis por outra, mesma tática usada pelo ladrão quando a furtara na mesa real. Diante da surpresa do amigo-narrador, explica:

— Ora, não me pareceu conveniente deixar em branco o interior.... Teria sido um insulto. Certa vez, em Viena, D... me pregou uma peça, e eu lhe garanti, em tom jocoso, que me lembraria. Portanto, sabendo que teria curiosidade relativamente à pessoa que o iludira, achei que seria uma pena não lhe deixar um indício. Ele conhece muito bem a minha letra, e no meio da página copiei estas palavras:

...Un dessein si funeste,  
s'il n'est digne d'Atrée, est digne de Thyeste (1961, p. 135)

Como o criminoso, Dupin coloca-se numa posição de poeta e matemático. Aliando o raciocínio lógico ao abstrato, conseguiria desvendar o mistério. Revelando seu lado poeta, e sua propensão a citações literárias, o detetive finaliza a narrativa com versos do dramaturgo francês Crébillon: “Um destino tão funesto, se não for digno de Atreu, é digno de Tiestes”. Como na epígrafe de “Os crimes da Rua Morgue”, a citação faz referência à tragédia grega.

A história de Atreu e Tiestes tem como tema principal a rivalidade fraternal. Tiestes seduz a esposa de seu irmão, Atreu. Quando este descobre a traição, convida o irmão para um jantar especial. Mata os sobrinhos, os cozinha, e os oferece como refeição. Depois, para consolidar sua vingança, apresenta a Tiestes as cabeças de seus filhos ensanguentadas.

O *grand finale* preparado por Dupin, apesar de não ser tão funesto quanto o arquitetado por Atreu, também denota uma rivalidade, a qual constitui a essência da narrativa de enigma: o embate entre o detetive e o criminoso, entre a ordem e a desordem, entre o bem e o mal.

### 2.1.2 Sherlock Holmes: o personagem mais reinventado de todos os tempos

Em sua autobiografia, *Memórias e aventuras*, Conan Doyle narra o processo de criação daquele que seria um dos personagens mais marcantes da literatura:

Gaboriau seduziu-me pela elegante maneira com que compunha as peças de suas intrigas, e o magistral detetive de Poe, M. Dupin, foi, desde a minha infância, um de meus heróis preferidos. Mas poderia eu acrescentar alguma coisa de minha própria criação? (...) Como chamaria meu personagem? Possuo ainda a folha do meu caderno de notas trazendo diversos nomes entre os quais eu hesitava...A princípio fixei-me em Sherringford Holmes, depois em Sherlock Holmes. Ele não poderia contar suas próprias aventuras. Era-lhe necessário, portanto, um camarada banal, comum, que o valorizasse por contraste: um nome terno e discreto para esse personagem sem brilho: Watson, serviria (*apud* ALBUQUERQUE, 1979, p.44/45)

Doyle confessa a influência de Edgar Allan Poe e Émile Gaboriau na criação de Sherlock Holmes. É notório que, se Dupin foi o primeiro degrau da história do detetive na narrativa policial, Lecoq, de Gaboriau, foi o segundo. E, conforme Paulo de Medeiros e Albuquerque, “um degrau que deu, somado a Dupin, o mais famoso dos detetives de todos os tempos: Sherlock Holmes” (1979, p. 43/44).

O primeiro romance de Émile Gaboriau foi *L’Affaire Lerouge* (O caso Lerouge), publicado em capítulos no jornal *Le Soleil* em 1865, ou seja, mais de vinte anos depois da publicação de “Os crimes da Rua Morgue”. Nesse romance, o detetive protagonista é o policial Tabaret, que, por não ter recebido muita atenção do público, acabou sendo aposentado por Gaboriau.

Em 1869, no entanto, surge o detetive Monsieur Lecoq, claramente influenciado por Dupin. Lecoq foi o precursor no uso da química na investigação policial, renunciando os métodos científicos que seriam utilizados por Sherlock Holmes. Segundo Albuquerque:

Dupin foi o primeiro; Lecoq vem logo após, trazendo algo de novo, algo de importante para que, não só o gênero policial se afirmasse, como, sobretudo, para que, na imensa galeria dos heróis literários, surgisse um novo tipo ao lado de espadachins, dos lutadores, dos conquistadores: o detetive (1979, p.22)

É inegável a relevância de Poe na historiografia do gênero policial, no entanto, deve-se reconhecer que coube a Sherlock Holmes a missão de difundir as

histórias de detetive. A escritora P.D.James, em seu livro *Segredos do romance policial*, conclui:

Poe não descreveu a si mesmo como um escritor de histórias de detetive, mas tanto ele como seu herói, C. Auguste Dupin, tiveram sua devida importância na história do gênero, embora Dupin não possa desafiar a predominância de Sherlock Holmes e tenha pouco em comum com este, a não ser sua capacidade de dedução. Sherlock Holmes permanece único (2012, p. 35/36).

De fato, Sherlock Holmes foi um dos personagens mais bem-sucedidos na história da literatura e criou tamanha empatia com seus leitores que o seu autor, Conan Doyle, teve que ressuscitá-lo para acalmar o ânimo dos fãs, inconformados com a morte do personagem.

A primeira aparição de Holmes foi na novela *Um estudo em vermelho*, publicada em 1887. O narrador das aventuras de Sherlock, seguindo a linha iniciada por Poe, é Dr. Watson, um amigo do detetive. Tal estratégia narrativa é fundamental na estrutura do romance de enigma, cujo desfecho caracteriza-se pela reconstrução da trama e posterior desvendamento do mistério. Se o narrador fosse o próprio detetive, como ocorre no romance negro, de que tratarei adiante, tal desfecho não seria viável, já que os seus passos seriam seguidos concomitantemente pelo leitor. Segundo Lilian Cristina Corrêa, “Holmes precisa de plateia diante de seus feitos e, ao mesmo tempo, de testemunha para provar que suas hipóteses são, de fato, comprováveis e, obviamente, corretas” (2014, p.576).

A narrativa inicia com o relato de como a dupla Sherlock Holmes e Watson se conheceu. Watson, depois de trabalhar como médico durante a guerra, o que lhe rendeu um ferimento grave, resolve mudar-se para Londres. À procura de algum aposento para alugar, recebe de um amigo em comum, Stamford, a proposta de dividir com Sherlock Holmes o aluguel de um sobrado no número 221 B da Baker Street. É alertado, porém, de que seu futuro companheiro é um tanto excêntrico. No diálogo abaixo, temos uma prévia das suas características psicológicas:

— Você ainda não conhece Sherlock Holmes – disse ele – talvez não lhe agradasse tê-lo como companhia constante.  
— Por quê, existe algo que deponha contra ele?

— Ah, eu não disse que existia alguma coisa contra ele. Tem umas ideias meio esquisitas...um entusiasta por alguns ramos da ciência. Pelo que sei, trata-se de um camarada muito decente.

— Estudante de medicina, por acaso?

— Não...não faço a menor ideia a respeito de seus projetos. Creio que é excelente em anatomia e um químico de primeira classe, mas até onde sei jamais ingressou num curso regular de medicina. Seus estudos são muito díspares e excêntricos, mas Holmes acumulou um grande e extraordinário conhecimento que surpreenderia até os professores dele.

(...)

— Holmes é meio científico demais para meu gosto...beira à insensibilidade (...). Parece ter uma paixão pelo conhecimento definitivo e exato (2014, p. 13/14).

Ao deparar-se com Holmes, Watson acaba por confirmar as impressões passadas por Stamford. Realmente, era um homem de complexa personalidade. Apesar de dotado de grandes habilidades dedutivas, “revelava uma ignorância tão notável quanto seus conhecimentos” (2014, p. 20):

De literatura e política, ele parecia quase nada saber. Ao me ouvir citar Thomas Carlyle, indagou com a maior inocência quem poderia ser e o que fizera. Minha surpresa atingiu o auge, contudo, quando descobri, por acaso, que ele ignorava a teoria copernicana e a composição do sistema solar. O fato de qualquer homem civilizado em pleno século XIX não saber que a Terra gira em torno sol pareceu-me tão extraordinário que eu mal conseguia entender (2014, p. 20).

Intrigado, e tentando melhor analisar toda aquela excentricidade, Watson chega a listar os conhecimentos do detetive:

Sherlock Holmes - seus limites

1. Conhecimento de literatura: nulo.
2. Conhecimento de filosofia: nulo.
3. Conhecimento de astronomia: nulo.
4. Conhecimento de política: fraco.
5. Conhecimento de botânica: variável. Entende de beladona, ópio e venenos em geral. Não sabe nada sobre plantas úteis.
6. Conhecimento de geologia: prático, mas limitado. Distingue, à primeira vista, diferentes tipos de solos. Depois de suas caminhadas, mostra-me manchas em suas calças e diz, a partir da cor e da consistência, de que parte de Londres são.
7. Conhecimento de química: profundo.
8. Conhecimento de anatomia: acurado, mas assistemático.
9. Conhecimento de publicações sensacionalistas: imenso. Parece conhecer cada detalhe de todos os horrores perpetrados neste século.
10. Toca violino bem.
11. Perito em esgrima e boxe. Um espadachim.
12. Bom conhecimento prático das leis inglesas. (2014, p.21/22)

Destaca-se que Sherlock Holmes é um homem intelectual, e não culto. Seus conhecimentos de literatura e filosofia são nulos, segundo seu assistente. Já Watson, apesar da inferioridade intelectual em relação ao protagonista, que a todo tempo é insinuada por Holmes, parece possuir uma cultura mais vasta. O narrador, inclusive, mostra-se propenso a citações, talvez com o intuito de aparentar certa erudição, como se percebe neste diálogo, em que Watson indaga a Stamford, com surpresa, como Holmes descobrira que ele havia vindo do Afeganistão:

— Esta é simplesmente uma das pequenas peculiaridades de Holmes. Muitas pessoas quiseram saber como ele descobre coisas.  
 — Ah, um mistério, é? — exclamei e esfreguei as mãos— Muito fascinante. Sou-lhe muito grato por nos ter apresentado. “O estudo correto da espécie humana é o homem”, como afirma Alexander Pope, em *O ensaio sobre o homem*, como bem sabe (2014, p. 18).

Os maiores conhecimentos de Sherlock são aqueles realmente úteis ao seu ofício, já que o detetive acredita que “o profissional com talento é muito cuidadoso com o que armazena no sótão de seu cérebro. Guardará somente as ferramentas que possam ajudá-lo a fazer seu trabalho” (2014, p. 21). Dessa forma, concentrará em sua mente os conhecimentos científicos, mais especificamente, os de química. Além disso, apresentará grande noção acerca das publicações sensacionalistas, tipo *fait divers*, tão amiudadas nos contos de Poe. Como Dupin, Sherlock também estava atualizado acerca dos horrores perpetrados no século.

Em mais uma semelhança com Dupin, Holmes, ao receber de um policial um pedido de ajuda para solucionar um caso, ironiza a inferioridade metodológica dos detetives profissionais:

— Gregson é o mais brilhante dos membros da Scotland Yard — observou meu amigo.— Ele e Lestrade constituem o melhor do que se pode encontrar num grupo de lerdos. Ambos são rápidos e enérgicos, mas convencionais...e de uma forma chocante, tão rivais e ciumentos como um par de beldades profissionais. O caso será divertido se os dois forem os encarregados da investigação (2014, p. 29).

As semelhanças entre Sherlock Holmes e Dupin são percebidas por Watson, que observa: “ Você me traz à lembrança a personagem Dupin, de Edgar Allan Poe.

Eu não fazia a mínima ideia de que tais indivíduos existissem de fato fora dos livros ficcionais” (2014, p. 26). Entretanto, tal comparação parece não agradar ao detetive, que retruca:

Sem dúvida acredita que me faz um elogio ao me comparar com Dupin. Pois bem, em minha opinião, Dupin era um sujeito muito inferior. Aquele seu truque de interromper os pensamentos dos amigos com uma observação oportuna, após quinze minutos de silêncio, é de fato muito exibicionista e superficial. Não nego que ele tinha algum gênio analítico, mas não era de modo algum o fenômeno que Poe parecia imaginar (2014, p. 26).

Esse diálogo é bastante representativo para a análise da ficção do século XIX, que, segundo Gustavo Bernardo Krause, pretendia escapar da subjetividade e propagar as ideias positivistas. Para isso, superestimava o conhecimento científico, incluindo-o na sua prática discursiva, “a tal ponto que fingia que não fingia, isto é, fingia que não era ficção” (KRAUSE, 2004, p. 24), o que explica a alegação do narrador de que “não fazia a mínima ideia de que tais indivíduos existissem de fato fora dos livros ficcionais”. Apesar de o narrador reconhecer explicitamente que está escrevendo um livro, deixa claro que os fatos narrados são reais, pois, como assinala Todorov, “nenhum autor de romances policiais poderia permitir-se indicar ele mesmo o caráter imaginário da história, como acontece na literatura” (1970, p. 96/97).

Ademais, o trecho destacado promove uma autorreflexão do gênero através da referência intertextual que, além de evidenciar as qualidades de Holmes em relação às do “primeiro detetive digno desse nome” (ALBUQUERQUE, 1979, p.37), coloca também em evidência a tão característica essência narcisista de Sherlock. As referências ao recente passado literário do gênero continuam a ser expostas no diálogo entre o detetive e seu assistente:

— Já leu as obras do francês Gaboriau? — perguntei. — A personagem Lecoq aproxima-se de sua concepção de detetive ideal?  
 Sherlock Holmes fungou, sarcástico.  
 — Lecoq era um desgraçado incompetente — disse com voz irada — que nada tinha a recomendá-lo senão sua energia. O livro ao qual me refiro deixou-me doente. A questão era como identificar um prisioneiro desconhecido, o que eu teria feito em vinte e quatro horas. Lecoq levou uns seis meses. Deviam transformá-lo no livro acadêmico dos detetives para ensinar-lhes o que não devem fazer.  
 Senti-me meio indignado ao ver tratados nesse estilo arrogante dois personagens que eu admirava (2014, p. 26).

Dessa vez, a “vítima” é Emile Gaboriau e seu detetive Lecoq, cujo método investigativo é criticado por Sherlock de maneira sarcástica e irônica.

As referências a Dupin e Lecoq podem ser vistas como uma tática de Conan Doyle para dialogar com os detetives antecedentes, mostrando ao leitor que, apesar da aparente genialidade de tais personagens, é incontestável a superioridade intelectual de seu Sherlock. Além disso, segundo Sandra Reimão, a alta taxa de presença de jogos intertextuais “trata-se de uma característica do gênero que visa exatamente perfilar cada texto ou grupo de textos em relação a outras narrativas do gênero, em relação ao policial enquanto tradição” (1983, p. 41).

Ressalta-se que tais críticas são também uma estratégia narrativa para melhor retratar a personalidade narcisista de Holmes, não podendo, é claro, ser confundidas com a opinião do autor, pois, como vimos no início deste subcapítulo, o próprio Doyle admitiu a importância de Dupin e Lecoq para a criação de Sherlock Holmes. Watson, representando o leitor admirador do gênero, revela-se indignado ao ver esses dois grandes personagens serem tratados com tanta arrogância por Sherlock.

Quanto à estrutura, o romance “Um estudo em vermelho” é dividido em duas partes. A primeira, narrada por Watson, é focada em Sherlock Holmes. O narrador apresenta o detetive ao leitor e a narrativa é pautada na investigação do crime. O assassino é capturado por Sherlock, mas o leitor não acompanha como o detetive descobriu sua identidade. Há, então, uma digressão na narrativa e o início da segunda parte, em que é narrada, em terceira pessoa, a história do criminoso e os motivos que o levaram a praticar o delito. No sexto capítulo da segunda parte, denominado “Continuação das reminiscências do Dr. John Watson”, retorna-se à história anterior e o assassino confessa, em detalhes, o crime. No sétimo capítulo, intitulado “Conclusão”, Holmes explica como atingiu o desfecho.

A estrutura narrativa do romance de enigma, em geral, segundo Dove, costuma seguir uma sequência de sete passos: “o problema, a solução inicial, a complicação, o estágio de confusão, as primeiras luzes, a solução e a explicação” (1982, p. 11). Além disso, de acordo com Van Dine, uma das principais regras a serem seguidas é que o autor deve “jogar limpo” com o leitor, ou seja, propiciar a ele condições proporcionais às do detetive para solucionar o enigma. Essa regra,

entretanto, não é seguida no romance em questão, pois o assassino só aparece na narrativa no momento em que Sherlock o captura.

Cabe destacar que *Um estudo em vermelho* é um dos romances precursores do gênero, que ainda estava em formação, e tal abordagem indicada por Van Dine só passa a ser praticada posteriormente, por alguns autores mais formalistas. Ressalta-se que tais regras, aprisionadoras, apesar de seguidas por alguns, nunca foram unanimidade entre os autores mais reconhecidos do gênero, como Agatha Christie, que sempre se destacou justamente por transgredi-las. Segui-las, portanto, não é garantia de êxito, pois, se o fosse, o detetive de Van Dine, Philo Vance, não teria permanecido no anonimato.

Como nas narrativas de Poe, *Um estudo em vermelho* apresenta uma relação dialógica com o jornal. Visando a conferir um efeito de verossimilhança à narrativa, é transcrito um trecho do jornal *Echo* relatando o caso e o sucesso da polícia em solucioná-lo:

“O público perdeu um entretenimento sensacional com a morte repentina de um homem chamado Hope, suspeito dos assassinatos de Enoch Drebber e Joseph Stangerson. É provável que agora jamais se tomem conhecimento dos detalhes do caso, embora tenhamos de fonte segura a informação de que o crime resultou de uma rixa duradoura e romântica que envolveu em parte o amor e o mormonismo. Parece que ambas as vítimas pertenceram, na juventude, aos Santos dos Últimos Dias, de Salt Lake City, e Hope, o prisioneiro morto na prisão, também se originava dessa cidade norte-americana. Apesar de não tê-lo levado a cabo, o caso serviu pelo menos para evidenciar da mais admirável maneira a eficiência da nossa força policial, e servirá de lição para os estrangeiros quanto à sensatez de resolverem suas discórdias em seus países e não trazê-las para o solo britânico. Todos sabem que o crédito dessa competente captura deve-se inteiramente aos dois famosos detetives da Scotland Yard, os senhores Lestrade e Gregson. Consta que o homem foi capturado nos aposentos de um certo sr. Sherlock Holmes, que, como amador, mostrou algum talento na função de detetive e, com tais instrutores, pode esperar alcançar, até certo ponto, a perícia dos profissionais. Espera-se que se preste alguma homenagem especial aos dois inspetores, como devido reconhecimento pelos seus serviços” (2014, p. 122).

Apesar de o mérito pela solução do crime ser estritamente de Holmes, o crédito é atribuído aos detetives da Scotland Yard. A referência jornalística a Sherlock como um “amador”, com “algum talento na função de detetive”, é recebida por ele sarcasticamente, como percebemos neste diálogo:

— Não lhe disse isso desde o princípio? — exclamou Sherlock Holmes, com uma gargalhada. — É esse o resultado de todo o nosso “Estudo em Vermelho”: fazê-los receberem uma homenagem especial!  
 — Não faz mal — respondi. — Tenho todos os fatos no meu diário, e o público tomará conhecimento deles. Enquanto isso, você precisa contentar-se com a consciência do sucesso, como o romano avaro:  
 — “*Populus me sibilat, at mihi plaudo Ipse domini simulat ac nummos contemplar ia arca*”<sup>3</sup> (2014, p. 122).

Seguindo a tendência de Edgar Allan Poe, a narrativa é encerrada com uma citação de Horácio, revelando uma inclinação a referências à Antiguidade clássica, berço do romance policial, conforme considerado por alguns estudiosos. Em tal citação, o poeta romano refere-se à sordidez do avaro, rico mas insaciável. Podemos fazer uma analogia com Sherlock. Insaciável em sua tarefa de decifrar enigmas, o detetive não precisa se preocupar em obter o reconhecimento alheio. Basta a ele, como reflete Watson, contentar-se com a consciência do sucesso. Como o romano avaro, Sherlock se aplaude, narcisisticamente, e contempla a sua superioridade intelectual.

Pela análise das narrativas de Allan Poe e Conan Doyle realizada até então, já podemos deduzir como marca do gênero o diálogo intertextual com a literatura em geral e, mais especificamente, com a literatura clássica. Posteriormente, quando a tradição do gênero policial estiver firmada, tal diálogo vai se tornar mais restrito ao próprio gênero, ou seja, as referências intertextuais virão, em sua maioria, de obras afins.

Identifica-se como característica da literatura de massa a repetição de fórmulas que agradam ao leitor. Partindo de Edgar Allan Poe, passando por Gaboriau, até chegar a Conan Doyle, o gênero policial foi, aos poucos, edificando seus alicerces e criando a fórmula que serviria de base para as manifestações vindouras. Frisa-se que repetir fórmulas não significa, necessariamente, prender-se a regras estáticas e aprisionadoras, como as criadas por Van Dine, mas estabelecer um paralelo entre as obras do gênero.

O detetive em série começa a consolidar-se como um dos preceitos que norteiam o gênero. Assim, três anos depois da publicação de *Um estudo em*

---

<sup>3</sup> “O povo me apupa, mas, quando comigo mesmo em casa, eu mesmo me aplaudo, enquanto contemplo as moedas da arca”.

*vermelho*, Sherlock Holmes retorna em *O signo dos Quatro*, assinalando a relação intratextual tão usual no gênero policial.

O segundo romance de Conan Doyle já se inicia com referências intratextuais. Sherlock relembra a Watson o brilhantismo de seus métodos de trabalho no desvendamento do caso de Jefferson Hope. O narrador, então, exalta os feitos do detetive: “— É verdade. E jamais algo me impressionou tanto. A tal ponto que dei forma literária ao assunto num pequeno livro, com título fantasia de *Um estudo em Vermelho*” (2014, p 127).

O narrador revela certa autonomia em relação a Holmes, uma vez que possui a prerrogativa de narrar seus feitos. Entretanto, o faz de maneira romanceada, o que desagrada ao detetive:

— Dei uma rápida olhada nele — disse. — Honestamente, não posso felicita-lo por essa obra. A investigação é, ou deveria ser, uma ciência exata, e é preciso ocupar-se dela com frieza e sem emoção. Você procurou dar-lhe certa coloração romântica, o que equivale a misturar uma história de amor ou uma fuga de namorados à quinta proposição da geometria de Euclides (2014, p.127).

Ora, para Sherlock, suas façanhas deveriam ser relatadas de modo racional, focando-se nas causas e efeitos de seu método científico de investigação. Literatura e raciocínio lógico são categorias imiscíveis. No entanto, paradoxalmente, são frequentes as imersões literárias do detetive, camufladas sob citações, como em seu discurso abaixo transcrito:

— E eu — disse Holmes — vou ver o que posso saber da Sra. Benstone e do criado indiano. Este dorme no sótão ao lado, segundo o Sr. Thaddeus. Depois estudarei os métodos de Jones, o grande detetive, ouvindo seus sarcasmos pouco sutis. *Wir sind gewohnt das die Menschen verhoehnen was sie nicht verstehen.*<sup>4</sup>Goethe é sempre cheio de vitalidade (2014, p. 168).

A citação de Goethe, por Sherlock Holmes, instaura uma certa contradição em relação à descrição do personagem, realizada por Watson em *Um estudo em Vermelho*. Segundo o narrador, os conhecimentos de literatura e filosofia de Holmes eram nulos. Como então, o detetive cita Goethe de cor e, ainda, em alemão?

---

<sup>4</sup> “É comum ver os homens zombarem do que não compreendem.”

O próprio detetive reconhece sua essência paradoxal, como vemos no trecho abaixo, em que, mais uma vez, cita Goethe:

Tenho em minha personalidade características que me fazem parecer um grande preguiçoso, combinadas com características de um sujeito excepcionalmente inquieto e ativo. Penso muitas vezes nesta citação do velho Goethe:

*Schade, dass die Natur nu reinem Mensch aus dir schuf, denn zum Mann war und zum Schelmen der Stoff.*<sup>5</sup>

A natureza dupla de Sherlock é complementada pela sua relação com Watson. A noção do detetive e seu assistente como faces complementares é tão exacerbada que não se consegue dissociar a imagem de Sherlock da de Watson. De um lado, temos toda a genialidade do detetive, de outro, a mediocridade de Watson, configurando características opostas e, ao mesmo tempo, complementares, pois a obstrução mental do assistente ressalta a intelectualidade do detetive.

Jorge Luis Borges compara a relação de Sherlock e Watson à de D. Quixote e Sancho:

Conan Doyle pega de novo no tema, um tema em si atraente, o da amizade de duas pessoas diferentes, que de algum modo vem a ser o tema da amizade entre D. Quixote e Sancho, embora nunca se chegue a uma amizade perfeita (1979, p. 68).

Segundo Nicole Bravo, Dom Quixote almeja ser o duplo dos heróis dos romances de cavalaria, trazendo o imaginário para o real. Faz de si próprio um “mito vivente” e mobiliza Sancho Pança para “os serviços menos sublimes do real” (BRAVO, 2005, p. 267). Como ocorre na narrativa de Conan Doyle, “vê-se aparecer a representação de um homem em dois, pela reunião de dois personagens que não se parecem e são complementares” (BRAVO, 2005, p. 268).

A comparação da dupla Sherlock/Watson com os personagens de Miguel de Cervantes também pode ser percebida em *O signo dos quatro*:

— Até parece um romance! — exclamou a Sra. Forrester. — Uma jovem prejudicada, um tesouro de meio milhão de libras esterlinas, um canibal negro e um vilão de perna de pau. Eles substituem perfeitamente o dragão ou o conde malvado que costumam aparecer normalmente.

---

<sup>5</sup> “Pena que a natureza tenha feito de ti um só indivíduo, porque tinhas matéria para um homem digno e para um bandido”.

— E mais os dois cavaleiros andantes que vêm salvá-la — acrescentou a Sra. Morstan com um olhar carinhoso para mim. (2014, p. 189/190).

A alusão, como vimos no capítulo anterior, é um tipo de intertextualidade mais sutil, em que se nota uma leve menção a outro texto. No caso acima, evidencia-se uma comparação com os romances de cavalaria, o que se deduz através da descrição feita pela Sra. Forrester. A outra personagem, Sra. Morstan, compara Sherlock e Watson a “dois cavaleiros andantes”, em uma suposta alusão a Dom Quixote e Sancho Pança. Cabe ressaltar que a alusão depende do efeito de leitura e pode tanto não ser percebida, quanto ser percebida onde não existe.

\*\*\*\*\*

As relações intertextuais em torno das narrativas de Sherlock Holmes, no entanto, não se limitam às práticas da citação, alusão e referência. São recorrentes as releituras acerca do detetive, que se configuram, por exemplo, através de paródias. Podemos afirmar que Holmes é o detetive — se não o personagem — mais citado, parodiado, reinventado, da história da literatura ocidental.

Uma das primeiras manifestações parodísticas de Sherlock Holmes é datada de 1905, quando o editor da revista *Je Sais Tout*, Pierre Lafitte, encomenda a Maurice Leblanc uma história baseada nas aventuras de Holmes. Surge o personagem Arsène Lupin, uma espécie de Robin Hood, sempre em busca da justiça. Segundo Ernest Mandel:

Arsène Lupin é uma estranha reencarnação do velho “bandido nobre”, acrescido das qualidades do Grande Detetive. Suas façanhas misturam a exaltação da habilidade analítica e da racionalidade do romance policial com a ação trepidante e as metamorfoses de identidade do folhetim. Ele rouba dos ricos e dá aos pobres, enquanto defende viúvas, órfãos e os espoliados. Um mestre do disfarce e da fuga, Lupin não rouba por dinheiro, mas, como Benvenuti e Rizzoni observam, “por satisfação psicológica, pelo prazer de desafiar a sociedade, para ridicularizar suas instituições mais antigas, e para chamar atenção contra os costumes repressivos”. Suas vítimas prediletas são os agiotas, os bancos, as companhias de seguro, as igrejas, tesouro, os milionários e até o Kaiser Wilhelm II, assim como ladrões, assassinos, chantagistas e espiões (1988, p. 44).

Lupin apresenta faces antagônicas, confundindo as noções de detetive e criminoso vistas até então. Carrega o lado investigativo e defensor da ordem, inerente aos detetives e, simultaneamente, é um contraventor. É um misto de Dupin — a semelhança entre os nomes seria coincidência? — com Robin Hood. Poderíamos, ainda, acrescentar à mistura Vidocq, o ex presidiário que se tornou policial e, como Lupin, também era um mestre do disfarce.

Em 1907, é publicada a coletânea de contos *Arsène Lupin, ladrão de casaca* (*Arsène Lupin, gentleman-cambrioleur*). No primeiro conto, “A detenção de Arsène Lupin”, o protagonista se esconde a bordo do transatlântico Provence, causando euforia entre os passageiros:

Arsène Lupin entre nós! O ladrão impossível de agarrar, cujas proezas eram contadas, havia meses, em todos os jornais! O enigmático personagem com quem o velho Ganimard, nosso melhor policial, iniciara um duelo de morte cujas peripécias se desenrolavam de forma tão pitoresca! Arsène Lupin, o caprichoso gentleman que só age nos castelos e nos salões e que, certa noite, tendo adentrado a casa do barão Schormann, saiu dali de mãos vazias e deixou seu cartão ornado com esta frase: “*Arsène Lupin, ladrão de casaca, voltará quando os móveis forem autênticos*”. Arsène Lupin, o homem dos mil disfarces, sucessivamente motorista, tenor, bookmaker, filho de boa família, adolescente, velho, caixeiro-viajante marselhês, médico russo, toureiro espanhol! (2012, p.09)

Acrescenta-se às características de Lupin o diletantismo. Como Dupin e Sherlock, o personagem não trabalha por obrigação, é um amador, que, no entanto, sempre supera a polícia em eficiência e sagacidade:

Tudo isso tinha um ar de prodígio e mostrava claramente o estilo humorístico de Arsène Lupin, ladrão, vá lá, mas diletante também. Ele trabalhava por prazer e por vocação, é verdade, mas também por divertimento. Dava a impressão do cavalheiro que se diverte com a peça que prega e que, nos bastidores, morre de rir de suas espertezas e das situações que imaginou (2012, p. 16)

O único adversário que se iguala a Arsène Lupin é Sherlock Homes, ou melhor, Herlock Sholmes. No último conto da coletânea, “Herlock Sholmes chega tarde demais”, Maurice Leblanc propõe um diálogo intertextual com o detetive de Conan Doyle, e promove um encontro de Holmes com Lupin.

A primeira publicação da história deu-se sob o título “La Vie extraordinaire d'Arsène Lupin: Sherlock Holmes arrive trop tard”. Doyle, no entanto, mostrou-se insatisfeito com a menção ao seu ilustre personagem, levando Leblanc a modificar o nome do detetive para Herlock Sholmes. Essa mudança do nome do personagem acaba reforçando o tom caricatural do texto, típico da paródia, se tomarmos este termo em seu sentido comum, de transformação jocosa de uma obra precedente.

Lupin é o único capaz de desafiar o grande Herlock Sholmes e sair ileso, ideia que é reforçada no título do conto. Na história, o famoso detetive é convidado pelo banqueiro Georges Devanne para comparecer ao castelo de Thibermesnil e ajudar a solucionar um enigma:

— Amanhã, às quatro da tarde, Herlock Sholmes, o grande policial inglês, para quem não existe mistério algum, Herlock Sholmes, o mais extraordinário decifrador de enigmas jamais visto, o prodigioso personagem que parece inteiramente forjado pela imaginação de um romancista, Herlock Sholmes será meu hóspede (LEBLANC, 2012, p. 181).

No trecho destacado, Leblanc joga com o pacto ficcional estabelecido entre leitor e autor. A leitura “modelar” de um texto literário, conforme observa Umberto Eco (1994, p. 81), exige a admissão do leitor de “que o que está sendo narrado é uma história imaginária”. No entanto, ele deve fingir “que o que é narrado de fato aconteceu”. Ao ler a descrição de Herlock Sholmes como “o prodigioso personagem que parece inteiramente forjado pela imaginação de um romancista”, o leitor deve estar consciente de que Sholmes é realmente um personagem, ou seja, um ser imaginário. Dentro daquele espaço ficcional, porém, deve ser visto como um ser real, já que, como ressaltam Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov, “personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção” (2001, p. 286).

Cabe uma digressão para revelar um fato curioso sobre o detetive criado por Conan Doyle. Paulo de Medeiros e Albuquerque (1979, p.48/49) conta que, durante anos, foram endereçadas cartas ao número 221 B de Baker Street, endereço “fictício” de Holmes, e tais cartas continham tanto elogios à sua performance, quanto ofertas de trabalho. Ou seja, o fascínio provocado pelo mito Sherlock Holmes é tanto que chega a subverter a ideia do personagem como um “ser de papel”. Como observa Alma Elizabeth Murch,

Há na literatura certos personagens que passaram a possuir uma identidade independente e inconfundível, cujos nomes e qualidades pessoais são familiares a milhares de pessoas que podem não ter nem mesmo lido qualquer das obras nas quais essas personagens aparecem. Entre estas deve se incluir Sherlock Holmes, que adquiriu, na mente de incontáveis leitores de todas as nacionalidades o status de um ser humano real, aceito por muitos nos primeiros anos do século vinte como um contemporâneo vivente, e que ainda sobrevive, cinquenta anos depois, com todo o fascínio de uma tradição estabelecida e incontestável, como o mais convincente, o mais brilhante, o mais congenial e benquisto de todos os detetives de ficção (*apud* ECO, SEBEOK, 2014, p. 60).

Retornemos, pois, ao conto. Quando Herlock Sholmes chega ao castelo, cujos móveis haviam sido roubados na noite anterior, depara-se com Arsène Lupin, o ladrão, que, naquele momento, estava fugindo. Dando sentido ao título, Herlock Sholmes chega tarde demais. Lupin reconhece o detetive, cumprimenta-o, mas parece que não é reconhecido por este. Trocam algumas palavras e despedem-se. O encontro entre os dois rivais é digno de ser retratado:

Se alguém os tivesse surpreendido naquele instante, seria um espetáculo emocionante o primeiro encontro desses homens poderosos, ambos realmente superiores e fatalmente destinados, por suas aptidões especiais, a se chocarem como duas forças iguais que a ordem das coisas arremessa uma contra a outra através do espaço (LEBLANC, 2012, p. 198).

Leblanc não perde a oportunidade de satirizar Herlock Sholmes, sugerindo que, talvez, ele não seja tão infalível como se supõe. Como Herlock Sholmes não identificara Lupin ao esbarrar com ele na saída do palácio? Além disso, quando o famoso detetive chega ao palácio, a impressão causada não corresponde às expectativas:

(...) Herlock Sholmes era esperado com uma curiosidade que sua grande reputação justificava. Mas houve um pouco de decepção com seu aspecto de bom burguês, muito diferente da imagem que se fazia dele. Ele nada tinha do herói romanesco, do personagem enigmático que o nome Herlock Sholmes evocava (2012, p. 198).

Novamente, no trecho acima, percebemos um jogo com o pacto ficcional. O narrador insiste em referir-se ao detetive como um “personagem”, um “herói romanesco”. Em mais uma tentativa de menosprezar Herlock Sholmes, descobre-se,

ao final do conto, que Lupin se aproveitara daquele breve encontro com o detetive, para roubar seu relógio:

— (...) Ele roubou seu relógio! Essa é muito boa! O relógio de Herlock Sholmes surrupiado por Arsène Lupin! Não dá para acreditar. É cômico...O senhor me desculpe...mas não consigo me conter (2012, p. 207).

Essa disputa entre os dois personagens, apesar do tom irônico e caricatural, não apresenta uma conotação depreciativa. A paródia pode ter uma função lúdica, mas também pode adquirir uma dimensão admirativa. Quando Lupin surgiu, Sherlock Holmes estava no auge do sucesso, e o diálogo intertextual com o detetive, mais do que uma subversão ao cânone, parece ter sido uma forma de homenagem.

Depois de “Herlock Sholmes chega tarde demais”, Leblanc publica mais duas histórias em que Lupin e Sholmes se enfrentam: “A dama loura” (La Dame blonde) e “A lâmpada judaica” (La lampe juive).

Na primeira história, Sholmes, único que se iguala a Lupin em esperteza, é chamado para solucionar alguns acontecimentos enigmáticos. O narrador não poupa elogios ao descrever o detetive, ironizando, mais uma vez, o pacto ficcional. Seria Herlock Sholmes um ser real ou, como Dupin e Lecoq, fruto da imaginação de algum romancista?

Logo, é Herlock Sholmes, isto é, um fenômeno de intuição, observação, clarividência, engenhosidade. Dir-se-ia que a natureza se divertiu em pegar os dois tipos de policial mais extraordinários produzidos pela imaginação, o Dupin de Edgar Poe e o Lecoq de Gaboriau, para com eles fazer um novo, mais extraordinário ainda e mais irreal. E quando se ouve a narração dessas façanhas que o tornaram célebre no mundo inteiro, a gente se pergunta se ele mesmo, este Herlock Sholmes, não é um personagem lendário, um herói saído vivo do cérebro de um grande romancista, de um Conan Doyle, por exemplo (LEBLANC, 1963, p.61).

Em “A lâmpada judaica”, Sholmes vai a Paris com seu assistente, Wilson, para encontrar uma lâmpada contendo uma joia preciosa, roubada do Barão Imblevalle. No entanto, a investigação não tem o efeito desejado e Herlock Sholmes acaba atrapalhando. Na verdade, Lupin pretendia ajudar os planos do Barão, mas foi impedido por Sholmes. Há uma relativização dos papéis de herói/vilão,

detetive/criminoso, bom/mau, como se percebe no diálogo abaixo, entre Sholmes e Lupin:

— Ah, caro mestre, o que eu lhe tinha dito? Agora o mal é irreparável. Não teria sido melhor ter deixado que eu agisse à vontade? Ainda um dia ou dois, e retomaria de Bresson a lâmpada e os outros objetos, remeteria aos d'Imblevalle, e essas duas boas pessoas acabariam por viver tranquilamente um com o outro. Em vez disso...

— Em vez disso — zombou Sholmes, — misturei as cartas e levei a discórdia ao seio de uma família que você protegia.

— Meu Deus, sim, que protegia! Será indispensável sempre roubar, enganar, fazer o mal?

— Então, você faz o bem também?

— Quando tenho tempo. Isso afinal me diverte. Acho graça que, na aventura que nos ocupou, eu tenha sido o gênio bom que socorre e salva, e você o mau que traz o desespero e as lágrimas (1961, p. 187).

Lupin, porém, reforça o maniqueísmo inerente ao gênero, que coloca o detetive como representante do bem, e o ladrão como representante do mal. Para ele, o ladrão e o detetive sempre serão figuras antagônicas:

Um demorado silêncio os separou. E Lupin disse:

— Veja, mestre, seja o que for que façamos, nunca estaremos do mesmo lado. Está de um lado do muro, eu do outro. Podemos nos cumprimentar, apertar a mão, conversar um instante, mas o muro segue ali. Será sempre Herlock Sholmes, detetive, e eu Arsène Lupin, ladrão. E sempre Herlock Sholmes obedecerá, mais ou menos espontaneamente, com maior ou menor propriedade, a seu instinto de detetive, que é encarniçar-se atrás do ladrão e metê-lo nas grades se possível. E sempre Arsène Lupin será coerente com a sua alma de ladrão, evitando o pulso do detetive e dele zombando se encontrar ocasião. E desta vez, a ocasião chegou! Ah! ah! ah! (1963, p. 188/189)

Reitero que, apesar de o senso comum atribuir à paródia um valor depreciativo, não é isso que se percebe nos textos em que Maurice Leblanc dialoga com Conan Doyle. Estes se aproximam do conceito de paródia formulado por Linda Hutcheon em *Uma teoria da paródia* (1985). Segundo Linda, a paródia não deve ser entendida apenas como uma imitação ridicularizadora, mas como uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica. As histórias de Lupin precedem uma enxurrada de releituras e adaptações de Sherlock Holmes, assegurando a eternidade do personagem, em um misto de homenagem e transgressão.

Podemos elencar muitas outras representações de Sherlock Holmes na literatura, que surgem sob a forma de alusões, referências, pastiches e paródias. Na paródia *O Xangô de Baker Street*, de Jô Soares, por exemplo, Holmes e seu assistente Watson são importados de Londres para o Brasil para desvendarem o desaparecimento de um violino Stradivarius.

Se pensarmos na literatura estrangeira, os exemplos são inesgotáveis, como os pastiches *A casa da seda*, de Anthony Horowitz, *Uma solução sete por cento*, de Nicholas Meyer, *Novas aventuras científicas de Sherlock Holmes*, de Colin Bruce, e *The Mammoth Book of New S.H. Adventures*, coletânea organizada por vários autores, em que cada um cria uma nova história do detetive.

Sabe-se que a literatura estabelece relação com outras mídias e artes, servindo de inspiração para produções televisivas, cinematográficas e teatrais. A aparição do personagem Sherlock Holmes em todos esses veículos de informação seria o que alguns estudiosos denominam *intermidialidade*.

Entre as adaptações cinematográficas de Sherlock Holmes, podemos destacar as performances do ator Basil Hathbone, que atuou como o detetive em quinze filmes, desde 1939, com *O cão dos Baskervilles*. Na contemporaneidade, ainda temos vários exemplos de releituras do detetive de Conan Doyle, entre as quais se destacam as atuações de Robert Downey Jr., em 2009. Destacam-se, também, as séries televisivas, como a britânica *Sherlock*, lançada em 2010, em que Benedict Cumberbatch interpreta o protagonista, ou ainda, a americana *Elementary*, com Jonny Lee Miller.

Não pretendo, no entanto, alongar-me nessa enumeração. Como justificativa, basta mencionar que há tantas recriações de Holmes, que ele chegou a ser incluído no *Guinness Book* como “O personagem mais reinventado de todos os tempos”. Além disso, minha intenção é analisar essas reescrituras no âmbito da ficção brasileira contemporânea, o que será esmiuçado no capítulo 4. Por enquanto, cabe-nos admitir que a “cada vez que é (re)criado, Holmes renasce, velho porque há uma retomada do seu tema, de suas investigações e de certa parte de sua personalidade, porém novo, único e insubstituível, com estilo e composição específica” (PAGLIONE, 2014, p. 579).

### 2.1.3 Hercule Poirot: o herói cerebral de Agatha Christie

Em 1920, surge o terceiro elemento da chamada “tríade de ouro” da narrativa de enigma: Hercule Poirot, o detetive belga criado por Agatha Christie. De acordo com Paulo de Medeiros e Albuquerque:

Hercule seria uma espécie de sublimação da criação de Conan Doyle, possuindo todas as virtudes sem ter os seus defeitos, tais como descambar para a aventura, tomar tóxicos e outros. É um homem até certo ponto normal, diferente apenas em sua vaidade. Além disso, seu temperamento é o oposto de Holmes. Este é frio, seco, fechado; Hercule Poirot é exuberante, falastrão, positivamente latino, nascido na Bélgica (1979, p. 56).

Em sua *Autobiografia*, Agatha Christie revela o processo de criação deste que se tornaria o segundo detetive mais popular da ficção policial:

Por que não seria belga meu detetive? Deixei que crescesse como personagem. Deveria ter sido inspetor, de modo a poder ter certos conhecimentos sobre crimes. Seria meticuloso, ordenado, pensei com meus botões, enquanto arrumava meu quarto. Um homenzinho bem ordeiro. Parecia-me até que o via, um homem muito alinhado, sempre cuidando de colocar tudo no devido lugar, gostando dos objetos aos pares, gostando das coisas quadradas, e não redondas. E seria muito inteligente – teria muitas células cinzentas –, essa era uma boa frase, devia recordá-la: ele possuiria não poucas células de matéria cinzenta. Seu nome seria espetacular – um desses nomes como existiam na família de Sherlock Holmes. Como era mesmo o nome do irmão dele? Mycroft Holmes! E se chamasse ao meu homenzinho Hércules? Ele seria um homem baixo – Hércules seria mesmo um bom nome. Seu sobrenome era mais difícil. Não sei por que me decidi por Poirot. Se fui eu própria quem o inventou, ou se o vi em algum jornal, ou escrito em algum lugar, não sei — mas assentei que seria esse o nome. Combinava bem, não com Hércules, com s, mas sim com Hercule – Hercule Poirot. (1977, p. 265-266)

Enquanto o Hércules da mitologia é dotado de grande força física, necessária para que cumpra os doze trabalhos que lhe são impostos, no herói de Agatha Christie, a força está não está no físico, mas no intelecto. Em *O misterioso caso de Styles*, romance de estreia de Agatha Christie, encontramos uma descrição do detetive:

Poirot era um homenzinho de aparência extraordinária. Não tinha mais que um metro e cinquenta de altura, mas impunha-se com grande dignidade.

Sua cabeça tinha exatamente o formato de um ovo e ele a trazia sempre ligeiramente inclinada para um lado. Seu bigode era hirtó e de aspecto militar. A elegância de suas roupas era quase inacreditável: creio que um traço de poeira causaria nele mais sofrimento que um ferimento a bala. Embora esse baixinho esquisito e todo arrumadinho tivesse sido um dos mais celebrados membros da polícia belga nos velhos tempos, notei pesaroso que agora ele também estava mancando. Seu faro de detetive era extraordinário, tendo alcançado triunfos notáveis ao desvendar os mais intrincados casos de sua época (2014, p. 40).

Por ser um detetive cerebral, que está sempre exercitando suas “células cinzentas”, é inevitável compararmos Hercule com Holmes. No entanto, apesar de um certo tom caricatural na descrição de Poirot, e de sua semelhança com Sherlock Holmes, no que tange à superioridade intelectual de ambos, não se percebe nas narrativas de Agatha Christie uma intenção de imitação jocosa ou burlesca que leve a classificá-las como paródicas.

Como nas histórias de Conan Doyle, em *O misterioso caso de Styles*, o narrador, Capitão Hastings, é um amigo do detetive. A pedido de Poirot, bem como da família envolvida no caso Styles, Hastings escreve seu testemunho, acreditando que seu relato “fará silenciar os rumores sensacionalistas que ainda rondam os fatos” (2014, p. 17). O narrador, como Watson, foi combatente da guerra e, após passar alguns meses no hospital, é enviado de volta para casa. Sem parentes, acaba se hospedando na casa de um amigo de infância em Styles, onde a toda a trama se desenvolverá.

No diálogo abaixo, entre a personagem Mary Cavendish e Hastings, este revela que sempre acalentou o desejo de ser um detetive como Sherlock Holmes. A menção a Holmes, paradigma do detetive cerebral, além de promover um jogo intertextual, possibilita que Hastings rememore os méritos de outro famoso detetive, Poirot, a quem faz alusão, introduzindo o personagem na narrativa sem, no entanto, nomeá-lo:

- Que profissão o senhor realmente escolheria se pudesse contar apenas com sua vontade interior?
- Bem, depende.
- Não tem um hobby secreto?— ela perguntou — Diga-me...O senhor tem uma atração especial por alguma coisa? Todo mundo tem...Normalmente algo absurdo.
- A senhora vai rir de mim.
- Ela sorriu.
- Talvez.
- Bem, sempre tive uma inclinação secreta por me tornar detetive!

— De verdade? Mesmo? Scotland Yard? Ou Sherlock Holmes?

—Oh, Sherlock Holmes, em todos os sentidos. Mas de fato, falando sério, sinto-me totalmente atraído por isso. Encontrei um homem na Bélgica uma vez, por acaso, um famoso detetive, e ele me influenciou muito. Era um homenzinho extraordinário. Ele costumava dizer que todo trabalho de detetive bem realizado é mera questão de método. Meu sistema se baseia nisso, embora, é claro, eu tenha feito progressos nesse sentido. Ele era um baixinho engraçado, um verdadeiro dândi, mas incrivelmente inteligente (2014, p. 25-26).

Diante do comentário de Hastings, exaltando o método dos detetives, Miss Howard observa: “—Também gosto muito de histórias de detetive(...) Apesar de haver muita bobagem. O criminoso descoberto apenas no último capítulo. Todo mundo estarecido. Um crime de verdade a gente descobre logo” (2014, p. 26). A tendência do gênero à autorreflexão revela-se por trás do discurso da personagem. Miss Howard ironiza a estrutura narrativa — inverossímil, segundo ela — das histórias policiais em geral, em que o criminoso só é descoberto ao final, depois de muita investigação. Cabe frisar que, quando *O misterioso caso de Styles* foi publicado, Van Dine ainda não havia escrito suas polêmicas regras, mas já havia uma padronização nas narrativas do gênero.

No romance em questão, a estrutura narrativa divide-se, basicamente, em três partes. Na primeira, o narrador se atém à apresentação dos personagens e do caso que será investigado. Na segunda, focaliza a investigação do detetive. Já na terceira, o foco paira sobre o inquérito, ou seja, sobre a resolução final do caso.

A última parte teve que ser modificada por Agatha Christie, a pedido do editor. Na versão original, Poirot dá suas explicações para o crime durante o julgamento no tribunal, o que não foi considerado convincente. Christie reescreveu o final, em que a revelação do assassino por Poirot acontece na sala de visitas, inaugurando, assim, um desfecho que se tornará clássico em suas histórias.

Em 1975, ou seja, cinquenta e cinco anos depois da publicação de *O misterioso caso de Styles*, Agatha Christie publica *Cai o pano*, o último caso de Hercule Poirot, que dialoga abertamente com o primeiro romance. De acordo com Paulo de Medeiros e Albuquerque, o referido romance estava escrito desde 1940, mas a escritora preferiu adiar sua publicação, prolongando a vida de Poirot, uma vez que, na narrativa, ela surpreende os leitores com o suicídio do detetive.

Agatha Christie segue a tendência intratextual do gênero policial ao dialogar com o romance precedente. Em sua última obra, a história também é narrada por

Arthur Hastings, que rememora, com nostalgia, o caso de Styles, proporcionando ao leitor a chance de, do mesmo modo, relembrar a aventura anterior:

Foi em Styles que reencontrei aquele estranho homenzinho, Hercule Poirot. Havíamos nos conhecido na Bélgica (...) Ah! Se eu pudesse voltar no tempo, viver tudo de novo. Se este pudesse ser aquele dia de 1916, em que viajei pela primeira vez a Styles...Quantas mudanças aconteceram desde então! Quantas ausências entre os rostos familiares! A própria casa Styles tinha sido vendida pelos Cavendish. John Cavendish morrera, mas sua esposa, Mary (essa fascinante e enigmática criatura) ainda estava viva e morava em Devonshire. Laurence estava morando na África do Sul, com mulher e filhos. Mudanças — mudanças por toda parte. Mas uma coisa, por mais estranho que possa parecer, não mudara. Eu estava indo a Styles encontrar Hercule Poirot (2015, p. 07-08).

O motivo da ida de Hastings a Styles era o mesmo da narrativa anterior: encontrar Hercule Poirot. A aparência do detetive, no entanto, sofreu uma grande transformação. De acordo com Paulo Medeiros e Albuquerque, em *Cai o pano*, Agatha Christie “nos apresenta um Hercule Poirot que tem muito pouco do Hércules. Semiparalítico, usando peruca, e até mesmo seu bigode é postiço” (1979, p. 57). Temos a representação de um detetive em série que sofre os efeitos da passagem do tempo, o que não ocorre com os detetives anteriores, imunes a decorrências cronológicas. A devastação de Poirot, causada pela idade, surpreende Hastings:

Meu pobre amigo. Já o descrevi muitas vezes. Descrevo-o agora para mostrar a diferença. Incapacitado pela artrite, movimentava-se numa cadeira de rodas. Seu rosto, outrora rechonchudo, havia murchado. Poirot era um homenzinho macilento agora, de rosto enrugado e marcado pelo tempo(...) Apenas seus olhos eram os mesmo de sempre, argutos e cintilantes, e agora —sim, sem dúvida—ternos de emoção (2015, p.16).

Poirot pede ajuda a Hastings para impedir um assassinato. O detetive divulga ao assistente que já sabe quem é o assassino, mas só revelará sua identidade no final. Há uma peculiaridade neste que Poirot acredita ser o culpado. Norton não sujava suas mãos matando ninguém, mas sentia um grande prazer em induzir os amigos a praticarem o crime, pois, segundo o detetive, ele “nutria dois desejos: o desejo de sadismo e o desejo de poder. Norton, quem diria, tinha a chave da vida e da morte nas mãos” (2015, p. 197). Os assassinatos eram cometidos por Norton indiretamente, através da sua estratégia de persuasão.

O detetive vai deixando pistas a Hastings, para que ele descubra sozinho a identidade do assassino. Uma dessas pistas é a referência à peça *Otelo*, de Shakespeare.

Na peça, Iago induz Otelo a crer que sua mulher, Desdêmona, o está traindo com Cássio. Tomado pelo Ciúme, Otelo mata Desdêmona. Depois, ao descobrir a inocência da mulher, Otelo suicida-se. De acordo com Poirot, “Iago é o assassino perfeito. A morte de Desdêmona, de Cássio e de Otelo são todas obras de Iago, planejadas e executadas por ele” (2015, p. 194).

Como Iago, Norton influencia suas vítimas a cometerem o crime. Otelo é assassino, mas também vítima da persuasão de Iago. O mesmo pode ser dito de Poirot, que também sofrerá a influência de Norton, já que, como analisa o detetive, “todo mundo é assassino em potencial” (2015, p. 194).

Outra pista deixada pelo detetive é a peça *John Ferguson*, de John Ervine, com um marcador no terceiro ato:

Li atentamente todo o terceiro ato de *John Ferguson*. Um trecho emocionante em que o “desaparecido” Clutie John fala, e que termina com o mais jovem dos Ferguson indo procurar o homem que enganara sua irmã. Descrição magistral dos personagens, mas não podia conceber que Poirot me deixara aqueles livros para desenvolver meu gosto pela literatura! (2015, p. 185)

De fato, a intenção de Poirot não era desenvolver o gosto de Hastings pela literatura, mas que seu amigo, traçando um paralelo entre as histórias, conseguisse deduzir a identidade do criminoso. No terceiro ato acima mencionado, o personagem Clutie John induz os outros a matarem o seu rival.

Agatha Christie promove um diálogo intertextual com duas obras clássicas, que ocuparão na narrativa um papel fundamental, já que são as pistas que levam à resolução do enigma. Tanto *Otelo* quanto *John Ferguson* indicam o método utilizado por Norton para eliminar aqueles que lhe convinha que fossem eliminados. Iago, Clutie John e Norton, através de sugestões psicológicas, induziam suas vítimas a cometerem os crimes. São criminosos perfeitos, já que não podem ser punidos.

Desse modo, assistimos em *Cai o pano* à relativização de um dos conceitos primordiais da narrativa de enigma: quem é o assassino? Na concepção de Poirot, o assassino era Norton, apesar de ele, em tese, não ter cometido nenhum

assassinato. Já o assassino passa a ocupar também o papel de vítima, no caso, vítima da tortura psicológica de Norton.

Além disso, o último romance de Christie vai subverter algumas regras do gênero ao questionar o maniqueísmo típico das narrativas policiais, que coloca o detetive como representante do bem, e o assassino, como representante do mal. O criminoso é, na verdade, aquele de quem o leitor jamais desconfiaria: o detetive. Para evitar que Norton influencie mais pessoas a cometerem crimes, Poirot o mata. Inconformado com seu ato, — “Eu, que sempre combati o crime, defendendo a vida humana, terminei minha carreira cometendo um assassinato” (2015, p. 196) — Poirot acaba cometendo um segundo assassinato: o de si mesmo.

Como lamenta o narrador, “Hercule Poirot estava morto, e com ele morreria grande parte de Arthur Hastings” (2015, p. 183). Um ano depois, morre também a sua criadora, deixando um legado de mais de oitenta livros, que lhe renderam o título de romancista de maior vendagem da história, atrás apenas da Bíblia e de Shakespeare.

Se em algumas de suas obras Agatha Christie segue fielmente as regras do romance de enigma, em outras, ela transgredirá tais preceitos. Abrem-se os precedentes para uma maior flexibilização do gênero e para o que Paulo Medeiros e Albuquerque denomina a “evolução do romance policial”:

Saímos do orangotango da Rua Morgue, passamos pelas várias peripécias de Sherlock Holmes, vimos crimes aparentemente impossíveis cometidos nos lugares mais hermeticamente fechados; tudo isso está hoje mais ou menos superado (...) Assim vemos que, através dos tempos, desde Poe até os melhores autores de hoje, houve uma vigorosa evolução(...) Por que essa evolução? Por exigência do leitor que se cansou das soluções forçadas, fantásticas, com os mistérios do quarto fechado e coisas do mesmo teor. Hoje o que vale é o crime lógico, normal se assim o podemos chamar, o crime que a lógica do detetive pode descobrir. É, enfim, o crime que pode acontecer com o nosso vizinho, um conhecido qualquer; um crime que pode ser decifrado e que o é pelo herói que não é mais um super-homem, mas apenas um homem comum que sabe usar a inteligência e a lógica (1979, p. 106).

Essa chamada “evolução” por que passa o gênero levará à consolidação de um novo cânone, o chamado *roman-noir*, conforme veremos. Frisa-se que essa noção do *roman-noir* como “evolução” é, de certa forma, polêmica, pois acaba por considerar que uma narrativa pautada na realidade seja superior a uma narrativa de cunho mais “fantástico”, como sugere Medeiros e Albuquerque no trecho acima.

Contrapõe-se a esse pensamento, o de Borges, que vê a transformação do romance de enigma para o *noir* como uma decadência do gênero. Prefiro pensar esse novo estilo nem como evolução, nem como decadência, mas como um desdobramento do romance de enigma, que surge em consonância com o contexto social dos Estados Unidos da época.

## 2.2 Do pensamento à ação: o romance negro

No século XX, com a emergência de novas configurações sociais, políticas e culturais, o pensamento positivista é ultrapassado, o que acaba colocando em xeque aquele tipo de narrativa que exalta o raciocínio e a lógica como meios de alcançar a verdade. Surge, entre as décadas de 20 e 30, um outro tipo de narrativa, que pode ser considerado um desdobramento do policial de enigma: o romance negro (*roman-noir*).

Segundo Ernest Mandel, “a evolução do romance policial reflete a própria história do crime” (1988, p. 59). O estudioso observa que “com a Lei Seca nos Estados Unidos, o crime atingiu sua maioridade, se expandindo das margens da sociedade burguesa até o âmago de todas as atividades” (1988, p. 59). Dessa forma, atribui à Lei Seca o desencadeamento da expansão do crime na América na década de 20, já que a proibição da fabricação, venda, distribuição e consumo de bebidas alcoólicas levava a violações da lei. Importante ressaltar que a Lei Seca borra as fronteiras entre bem e mal, tão bem delimitadas no romance de enigma, uma vez que o cidadão comum, ao violar a lei, é transformado em criminoso. Relativizam-se noções que, até então, eram tidas como absolutas.

Além disso, com todo o caos provocado pela quebra da bolsa de Nova Iorque, que ocasionou a Grande Depressão, impulsionaram-se outros tipos de crime, como assaltos a bancos e assassinatos decorrentes desses assaltos. Assim, “com a expansão quantitativa do crime, ocorreu a sua transformação qualitativa, com o consequente domínio do crime organizado” (MANDEL, 1988, p.59).

A narrativa *noir* virá em consonância com esse contexto social. Boileau e Narcejac apontam que, enquanto no romance de enigma, o assassino era uma

espécie de “detetive do avesso”, uma “réplica do detetive” (BOILEAU & NARCEJAC, 1991, p. 57), no romance negro, invertem-se os papéis. O detetive passa a ser uma “réplica do assassino”, uma espécie de “criminoso do avesso” (BOILEAU & NARCEJAC, 1991, p. 57). Surge então a figura de um detetive pessimista e amoral, que se envolve na perseguição dos suspeitos e que, em lugar do raciocínio lógico, utiliza a intuição e a experiência para solucionar os crimes. É um “cara durão” (*touch guy*), expressão que se tornou uma marca registrada do *noir*, em que o enigma cede lugar à violência.

Seria inverossímil, diante de tal realidade, aquela narrativa de espaço fechado em que o detetive infalível desvenda o caso através do raciocínio lógico, sem se envolver fisicamente. O detetive do romance negro não trabalha por diletantismo, como na narrativa de enigma. É um detetive profissional, assalariado, que precisa ir às ruas para perseguir os suspeitos. Como afirma Mandel, “a maioria do crime organizado colocou um ponto final no romance policial ambientado na sala de visitas. É impossível se imaginar Hercule Poirot (...) lutando contra a Máfia” (1988, p.62).

As revistas de mistério, segundo Ernest Mandel, cresceram simultaneamente com o crime organizado. A primeira delas foi a *Black Mask*, fundada em 1920, uma típica *pulp fiction*, sem grandes pretensões artísticas, cuja maior intenção era o entretenimento das massas. Será somente em 1945, com a publicação da *Série Noire*, dirigida por Marcel Duhamell, que o romance negro vai se consolidar como um novo cânone, rompendo com o romance de enigma.

No trecho abaixo, transcrito do texto de apresentação existente nos primeiros volumes da coleção, percebemos o interesse em diferenciar o *roman-noir* do romance de enigma, apresentando aquele como a imagem inversa deste. É evidente também a relativização dos papéis de detetive e criminoso:

O leitor não prevenido desconfie: os volumes da Série Noire não podem, sem perigo, ser postos em todas as mãos. *O amante de enigma à Sherlock Holmes frequentemente não achará proveito neles.* O otimismo sistemático também não. A imoralidade, admitida em geral nesse gênero de obras, unicamente para servir de contraste à moralidade convencional, aí está naturalmente tanto quanto os belos sentimentos, como a amoralidade simplesmente. O espírito é raramente conformista. *Aí se veem policiais mais corrompidos do que os malfeitores que perseguem. O detetive simpático não resolve sempre o mistério. Às vezes, não há mistério.* E algumas vezes, nem detetive. (...) restam ação, angústia, violência. (*apud* BOILEAU & NARCEJAC, 1991, p. 64- grifo nosso)

Sandra Reimão arrisca afirmar que o romance negro “efetuará uma paródia por inversão do romance enigma” (1983, p. 82), já que rompe com alguns elementos que o estruturam, tais como o enigma inicial, as versões finais inquestionáveis, as descrições introspectivas, a linguagem mais sofisticada, entre outros. E acrescenta:

Essa inversão paródica, que pretende integrar o mundo do leitor na narrativa, possibilitando-lhe uma narrativa passível de ser encarada em outros níveis de leitura, como o político, o social etc., abandona o espaço do desafio intelectual ao leitor e tenta atuar no espaço de sua emoção e de sua vivência. Não é mais a seu cérebro, mas a seus nervos que esse tipo de leitura vai requisitar. Em vez de se apresentar como um “quebra-cabeça” que requer argúcia mental do leitor, o romance “*Série Noire*” se anuncia como uma narrativa que propõe ao leitor seu envolvimento, sua participação e seu posicionamento (1983, p. 82).

De acordo com o senso comum, como vimos, o intuito da paródia é ridicularizar um estilo. Não parece ser esta a intenção do romance negro. Há uma inversão irônica, como se percebe no trecho de apresentação da *Série Noire*, mas não se trata de uma inversão paródica, de teor jocoso, humorístico. O *roman-noir* foi uma “transformação interna do gênero”, decorrente de seu desenvolvimento natural. Como apregoa Mandel, “o que ocorreu foi maturidade e não degeneração: outro conjunto de qualidades, outro nível de sofisticação, que não podia ser encontrado entre os clássicos” (1988, p. 135/136). É certo que o *noir* surge com um intuito transgressor em relação à narrativa de enigma, e com ela dialoga, mas tal transgressão deve ser entendida como inovação, e não ridicularização.

“A chave para essa transformação interna do gênero”, segundo Ernest Mandel, “reside na evolução do pensamento para a ação. Os detetives clássicos não agem, pensam” (1988, p. 139). Já os detetives “durões” do romance negro não pensam, agem seguindo a sua intuição. Ainda de acordo com Mandel, Dashiell Hammett e Raymond Chandler são “as duas figuras predominantes” dessa chamada “primeira grande revolução no romance policial” (1988, p. 63). Será neles que nos ateremos a seguir.

### 2.2.1 Dashiell Hammett

Foi na revista *Black Mask* que Dashiell Hammett publicou em primeira mão as histórias que revolucionariam o gênero policial. Em 1930, publica *O Falcão Maltês*, seu romance de maior sucesso, “considerado um dos melhores romances policiais de todos os tempos” (REIMÃO, 1983, p. 55). Rui Castro, no prefácio do livro, aponta que, com o personagem Sam Spade, Hammett inventou o moderno detetive americano.

Logo no primeiro parágrafo, Hammett dá forma ao emblemático detetive:

O maxilar de Samuel Spade era longo e ossudo, seu queixo um V proeminente sob o V mais flexível da boca. As narinas curvavam-se para trás, fazendo um outro V menor. Os olhos amarelo-pardos eram horizontais. O motivo V era retomado de novo por espessas sobrancelhas saindo de duas rugas gêmeas sobre o nariz adunco e erguendo-se na parte externa, e o cabelo castanho claro descia das têmporas altas e achatadas, em ponta sobre a testa. Dava a impressão um tanto divertida de um demônio louro (1984, p. 11).

Em *O Falcão Maltês*, a sedutora Srta. Wonderly, que mais tarde assume o nome de Brigid O’Shaughnessy, pede auxílio ao detetive para resgatar sua irmã mais nova, que fugira com um rapaz chamado Floyd Thursby. Destaca-se que o tema da mulher fatal procurando ajuda do detetive “durão” vai se tornar um clichê, sendo muito utilizado, na contemporaneidade, para parodiar o *roman-noir*.

O sócio de Spade, Miles Arches, incumbe-se da missão, mas é assassinado. A partir daí, o caso acaba seguindo outro rumo, e o foco passa a ser o resgate de uma preciosa relíquia, um falcão maltês, cravejado de pedras preciosas.

A narrativa acompanha o momento presente, ou seja, o leitor está passo a passo com o narrador e com toda a ação. Além disso, o narrador é impessoal e indefinido, o que configura uma peculiaridade do romance em questão, já que, na maior parte das narrativas que se enquadram na escola *noir*, o narrador é o próprio detetive, que narra suas aventuras em primeira pessoa.

Lígia Chiappini Moraes Leite, ao esmiuçar a tipologia do narrador de Norman Friedman, observa que o tipo de narrador definido como onisciente neutro “é muito apropriado a certo ROMANCE policial americano dos anos 30, como *O falcão maltês*” (2002, p. 33/34). A autora analisa diversos trechos do romance, observando que o narrador evita tecer comentários sobre o pensamento dos personagens, o que

caracterizaria essa segunda categoria proposta por Friedman. A onisciência do narrador se limita às ações, não se estende aos sentimentos dos personagens.

Desse modo, o foco narrativo difere daquele que víamos no romance de enigma, narrado por um amigo do detetive. Considerando ainda a tipologia de Friedman, o narrador do romance de enigma seria o que ele denomina narrador-testemunha (“I” as a witness). De acordo com Chiappini:

Ele [o narrador] narra em 1.a pessoa, mas é um "eu" já interno à narrativa, que vive os acontecimentos aí descritos como personagem secundária que pode observar, desde dentro, os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil. Testemunha, não é à toa esse nome: apela-se para o testemunho de alguém, quando se está em busca da verdade ou querendo fazer algo parecer como tal (2002, p.38).

No que tange ao detetive do romance negro, Sandra Reimão identifica “uma paródia à tão propagada abstinência sexual dos grandes detetives do romance de enigma” (1983, p. 56). Sam Spade está sempre se envolvendo com mulheres, escapando dos padrões morais estabelecidos pela sociedade, já que se relaciona até com a esposa do seu sócio. Reitero que quando Reimão utiliza o termo “paródia”, está o empregando no sentido de inversão ridicularizadora. No entanto, friso que, se considerarmos o roman-noir uma paródia do romance de enigma, temos que utilizar o conceito de paródia tal como define Linda Hutcheon, de inversão irônica, e não jocosa.

No diálogo abaixo, travado com sua secretária Effie Perine, Spade demonstra frieza em relação à morte de seu companheiro de trabalho, além de suas reais intenções com a amante:

— Você vai se casar com Iva? — perguntou a moça, baixando o olhar para o cabelo castanho claro.  
 — Não seja boba — resmungou. O cigarro apagado balançava para cima e para baixo, com o movimento dos lábios.  
 — Ela não acha que seja bobagem. Como poderia achar...você assediando-a daquela forma?  
 Ele suspirou: — Queria não tê-la visto nunca.  
 — Talvez você queira isso, agora. —Um traço de rancor transpareceu na voz da moça. —Mas já houve tempo...  
 — Não sei o que fazer ou dizer às mulheres, a não ser dessa forma — resmungou — e depois, eu não gostava de Miles.  
 — Isso é mentira, Sam — disse a moça. —Você sabe que eu a acho uma sem-vergonha, mas eu também o seria, se isso me desse um corpo igual ao dela (1984, p. 32).

Segundo Ernest Mandel, os detetives do romance negro “podem parecer personagens durões, cinicamente desprovidos de quaisquer ilusões quanto à ordem social vigente, porém, no fundo, ainda são sentimentais, otários diante de moças em perigo e diante de fracos em confronto com os fortes” (1988, p. 64). De fato, em *O Falcão Maltês*, a personagem Brigid O’Shaughnessy seduz o detetive e está sempre forjando pistas falsas para confundi-lo.

Apesar de seu caráter ambíguo — não é bom nem mau; é durão e sentimental; é cínico, manipula as pessoas para conseguir o que quer — Spade é o único personagem confiável. Todos os outros tecem mentiras que encobrem a verdade. Nesse sentido, o detetive ainda pode ser considerado um herói, em busca do restabelecimento da ordem perdida. Esse herói, mais humanizado do que aquele detetive intelectualizado e infalível, conserva a utopia de ser capaz de combater o crime organizado e a corrupção, “à dom Quixote”, o que, segundo Mandel, revela “uma certa dose de fantasia adolescente no seu conteúdo e nenhuma relação com a realidade social das décadas de 20 e 30” (1988, p. 64).

Enquanto o romance de enigma resolve as ambiguidades, o roman-noir as fomenta. Sandra Reimão, citando Steven Marcus, observa que, enquanto naquele “a versão final dos fatos desvendados é sempre ‘um exercício de desambiguação’, ‘uma explicação conclusiva tranquilizadora’” (1983, p. 61), neste, não existe final indiscutível, inquestionável.

Em *O Falcão Maltês*, apesar de o detetive descobrir, ao final, a identidade do assassino de seu sócio, Miles, o cerne de toda a investigação revela-se uma fraude. O falcão maltês, alvo da perseguição de todos os personagens era, na verdade, uma cópia falsa, ou seja, todas as mortes ocorridas e todo o trabalho despendido pelo detetive foram em vão.

Vimos até o momento, entre as narrativas estudadas, uma forte tendência em dialogar com obras precedentes, estejam elas inseridas no gênero policial ou não. Esse diálogo se substancializa através de referências intertextuais, alusões, citações, paródias. Em *O Falcão Maltês*, a intertextualidade não é explícita, mas podemos considerar, em sentido mais amplo, que há um diálogo intertextual, uma vez que há uma ruptura com o modelo anterior. O diálogo, assim, realiza-se por contraste: o detetive infalível e o detetive humano; o pensamento e a ação; a

“desambiguação” e a ambiguidade. Já na outra figura predominante da escola *noir*, Raymond Chandler, que analiso a seguir, além desses contrastes implícitos, percebe-se também uma atitude autorreflexiva, uma vez que suas obras estão repletas de referências literárias.

### 2.2.2 Raymond Chandler

Raymond Chandler, ao reconhecer que não inventou o romance negro e que tal glória pertence a Dashiell Hammett, confessa: “No fim, todo mundo imita” (*apud* REIMÃO, 1983, p. 67). Ao considerar-se um “imitador” de Hammett, Chandler joga, ironicamente, com a condição dialógica da literatura, em que uma obra sempre será contaminada por outras. Relembrando as palavras de Kristeva, ao definir intertextualidade, “todo texto é um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. Dessa forma, Chandler absorve e transforma os textos de Hammett, dando continuidade à tradição *noir*.

Em seu primeiro romance, *À beira do abismo*, publicado em 1939, Raymond Chandler deixa bem claro que seu detetive, Philip Marlowe, seguindo a linha iniciada por Hammett, opõe-se ao paradigma de detetive cerebral de seus antecessores. Em um dos trechos, Marlowe ressalta esse antagonismo: “Não sou nenhum Sherlock Holmes nem nenhum Philo Vance, e não espero percorrer uma pista que a polícia já percorreu, encontrar uma ponta de lápis partida e reconstituir um caso a partir daí” (1974, p. 159). Chandler ironiza os detetives da escola de enigma, que se julgavam superiores à polícia e, a partir de pistas que somente eles, com suas mentes privilegiadas poderiam perceber, reconstruíam toda a investigação, decifrando o enigma magistralmente.

Em 1953, Raymond Chandler publica um de seus romances mais representativos: *O longo adeus*. Enquanto em *O Falcão Maltês*, e em outras narrativas de Hammett, o narrador é impessoal, os romances de Chandler são narrados pelo próprio detetive, que conhece apenas aquilo de que participa diretamente. Dessa forma, o leitor acompanha toda a história através do ponto de

vista do protagonista, limitando-se a suas percepções. Esse foco narrativo é predominante no romance negro.

No trecho abaixo, Marlowe sintetiza suas principais características:

Sou um detetive particular com uma licença, e não é de hoje. Sou um lobo solitário, solteiro, chegando à meia-idade e pobre. Estive na prisão mais de uma vez e não trabalho em casos de divórcio. Gosto de bebidas, mulheres, de jogar xadrez e algumas outras coisas. Os tiras não vão muito com a minha cara, mas conheço uns dois ou três com quem me dou bem. Sou daqui mesmo, nasci em Santa Rosa, pais mortos, sem irmãos ou irmãs, e quando levo uma porrada num beco à noite de vez em quando, quando isso acontece, como pode acontecer com qualquer um no meu ramo e a muita gente de qualquer profissão ou sem profissão nenhuma nos dias de hoje, sei que ninguém vai achar que uma flor murchou na sua vida (2001, p. 102)

Pela descrição, percebemos que o detetive de Chandler, como Sam Spade, é mais humanizado, não é uma “máquina de pensar” como o detetive do romance de enigma. Gosta de bebidas, de mulheres, envolve-se em brigas, corre atrás dos suspeitos.

A narrativa inicia-se com o relato de Philip Marlowe acerca de como conhecera Terry Lennox e o socorrera após vê-lo bêbado e caído. A partir daí, trava-se uma grande amizade entre os dois. Até que um dia, Lennox, visivelmente abalado, pede ao detetive que o ajude a chegar a Tijuana. Ao retornar do aeroporto, Marlowe é sondado pela polícia e descobre que o amigo estava sendo procurado por ser o maior suspeito pelo assassinato da mulher, Sílvia Lennox. O detetive chega a ser preso, porém, diante da insuficiência de provas, acaba sendo liberado. Passa, então, a investigar o caso, tentando provar a inocência do amigo.

Paralelamente a essa investigação, surgirá outra, que, aparentemente, não tem nenhuma relação com a morte de Sílvia Lennox. Assim, como todo *roman-noir* que se preza há de ter uma loura fatal à procura do marido — ou do amante, ou até mesmo da irmã, como em *O Falcão Maltês* —, surge a personagem Eileen Wade. A loura contrata Marlowe para achar seu marido Roger Wade, um escritor de best-sellers alcoólatra. O personagem escritor abre brecha para reflexões metalinguísticas, pondo em questão a qualidade literária do best-seller:

Você está olhando exatamente para um profissional de pouco trabalho numa profissão que exige pouco trabalho. Todos os escritores são lixo e eu sou o lixo maior de todos. Escrevi doze best-sellers e se chegar a terminar esse monte de folhas em cima da escrivania, é possível que escreva o décimo terceiro. E nenhuma deles vale um punhado de pó para se jogar

fora (...) sou um filho da puta de um egoísta, uma prostituta literária ou um cafetão—escolha você mesmo as palavras (2001, p. 191)

No trecho abaixo, faz uma autoanálise sobre o trabalho da escrita e a recepção dos leitores:

Meus livros são grossos. O leitor gosta de livros grossos. O bobo do leitor acha que se um livro tem um monte de páginas deve ter também muita coisa boa. Não tenho coragem de ler o que escrevi. E nem consigo me lembrar da metade. Estou simplesmente com medo de dar uma olhada no meu próprio trabalho (2001, p. 262).

Enquanto o escritor está sempre menosprezando seu ofício, o detetive revela-se um leitor interessado e, ainda, uma espécie de crítico literário, como percebemos no diálogo destacado:

- (...) Geralmente escrevo muito melhor depois de uma bebedeira. Nessas ocasiões, é fácil amarrar as coisas e deixá-las correr. Mas, depois, o material não é nada bom. Quando é bom, a coisa vem com facilidade. Qualquer coisa que você tenha lido ou ouvido a respeito disso que tou te dizendo, é puro blábláblá.
- Depende de cada escritor. Para Flaubert, nada vinha com facilidade e seu material é bom.
- Está certo. Quer dizer que leu Flaubert, o que faz de você um intelectual, um crítico, um sábio do mundo literário (2001, p. 190)

Roger Wade, entretanto, nunca perde a oportunidade de ridicularizar o conhecimento literário de Marlowe, afinal, ele é um detetive e, seguindo a linha de Dupin e de Sherlock, detetives devem privilegiar o conhecimento racional, definitivo e exato, o que seria o oposto da literatura. Através de citações e referências a autores da “alta literatura”, em sua maioria ingleses – berço do gênero policial –, realiza-se um jogo intertextual, como percebemos no trecho abaixo, em que Wade cita um verso do poema de John Keats, sem deixar, é claro, de ironizar a “mediocridade literária” de Marlowe:

- (...) Cor bonita a deste uísque, não é? Para mergulhar num riacho dourado...nada mal. “Para cessar à meia-noite, sem dor. ” Como é que continua? Ah, desculpe, você não deve saber. Literário demais. Não passa de um detetive particular, não é? (2001, p. 267)

Outro personagem que denota uma relação com a literatura é Amos, motorista de Linda Loring, irmã da vítima. O motorista contradiz o senso comum ao recusar a gorjeta oferecida, como também ao revelar seu interesse literário:

Saí da casa e Amos estava no Cadillac me esperando. Ele me levou de volta a Hollywood. Eu lhe ofereci um dólar mas recusou. Ofereci para lhe comprar os poemas de T.S.Eliot. Ele disse que já tinha (2001, p. 256).

Em outra ocasião, Amos trava e o seguinte diálogo com Marlowe:

- “Envelheci...envelheci.../Andei com os fundilhos das calças amarrotados. ”  
O que isso significa, sr. Marlowe?  
- Coisa nenhuma. Apenas soa muito bonito.  
Ele sorriu.  
-É da “Canção de Amor de J. Alfred Pufrock”, de Eliot. Eis outro trecho: “No saguão as mulheres vêm e vão/ A falar de Miguel Ângelo”. Lhe sugere alguma coisa?  
-Sim...me sugere que o cara não sabia muita coisa a respeito das mulheres.  
-Exatamente o que eu penso, senhor. No entretanto, admiro muito o T.S. Eliot. (2001, p. 387/388)

Percebemos uma inversão de estereótipos. O escritor, representante da alta cultura, além de não se lembrar do poema de Keats, como vimos no trecho mencionado anteriormente, tece, a todo momento, comentários depreciativos sobre seu trabalho. Já o motorista cita Eliot de cor, e o detetive, contrariando também o senso comum, não esconde seu apreço pela literatura.

Todas essas referências intertextuais e citações literárias adquirem uma importante função ao inserir complexidade e refinamento no romance. Além disso, a relação que coloca o escritor de um lado, representando a alta literatura, e o detetive e o motorista de outro, representando os leitores, nos parece remeter, metaforicamente, ao duplo alcance de leitura do gênero policial, capaz de agradar tanto ao leitor comum, em busca de entretenimento, quanto ao leitor especializado, à procura de reflexões metalinguísticas.

Para Raymond Chandler, o mais importante na escrita era o estilo. Ele defendia que um escritor deveria ter alegria na criação, fazer mágica com as palavras. De fato, Chandler brincava com as palavras, o que transparecia através de suas inconfundíveis metáforas:

Era um cara que falava com vírgulas, como num romance pesadão. (2001, p.92)

O lugar parecia tão morto quanto um faraó. (2001, p. 131)

Uma hora se arrastou como uma barata doente. Eu era um grão de areia no deserto do esquecimento. Eu era um cowboy com dois revólveres mas sem munição. (2001, p. 150)

Me senti como uma refeição mal digerida, comida numa espelunca cheia de gordura. (2001, p.345)

O café estava super-requentado e o sanduíche cheio de um rico sabor igual ao de um pedaço de camisa velha. (2001, p. 359)

As frases de efeito, o modo como aliava o coloquial e o poético, as imagens exatas, bem construídas através das descrições metafóricas, a ironia e o senso de humor, a fluidez, entre outros, são traços marcantes na narrativa de Chandler. Seu protagonista, Philip Marlowe, distingue-se dos outros detetives, até mesmo de Sam Spade, no que tange a seu apreço pela literatura. Veremos, no capítulo 4, que nas manifestações brasileiras contemporâneas também será muito comum essa relação do detetive com a literatura. Muitos deles, além de investigadores, são também escritores e/ou leitores vorazes, o que justifica a forte carga intertextual presente nessas narrativas.

Jorge Luis Borges não esconde sua preferência pelo romance de enigma, em detrimento ao romance negro. Segundo o escritor, “nos nossos dias, o gênero policial decaiu muito nos Estados Unidos. É agora um gênero realista, de violência sexual também. Pode-se dizer que deixou de existir” (1979, p. 73). Permito-me a presunção de discordar de Borges. É certo que Edgar Allan Poe e Conan Doyle foram precursores na construção da tradição do gênero policial. No entanto, como apregoa Leyla Perrone-Moisés, “a tradição está constantemente sujeita a uma revisão, está em permanente mutação” (1990, p. 95). Assim, Dashiell Hammett e Raymond Chandler, ao romperem com o modelo anterior, acabam consolidando um novo cânone que, juntamente com o romance de enigma, formará a tradição do gênero. Será esse novo cânone que influenciará mais fortemente as narrativas brasileiras, como veremos a partir do próximo capítulo.

### 3 A FICÇÃO POLICIAL BRASILEIRA E O JOGO DA REESCRITURA

Deve haver, no mais pequeno poema de um poeta, qualquer coisa por onde se note que existiu Homero.

*Fernando Pessoa*

Como vimos no capítulo anterior, Edgar Allan Poe, em “O mistério de Marie Roget”, entrelaça à sua narrativa ficcional a história real de um assassinato, amplamente divulgado nos jornais da época. Após mais de quarenta anos da publicação do conto de Poe, essa estratégia será reiterada naquela que pode ser considerada a primeira narrativa policial do Brasil: *Mattos, Malta, Matta*.

Cabe ressaltar que Paulo de Medeiros e Albuquerque, em *O mundo emocionante do romance policial*, afirma que o precursor do gênero no Brasil foi seu avô, Medeiros e Albuquerque. A maioria dos estudiosos concorda com esta assertiva e aponta que a primeira narrativa policial brasileira foi *O mistério*, folhetim escrito por Afrânio Peixoto, Viriato Correia, Coelho Netto e Medeiros e Albuquerque.

Em listagem elencada por José Ramos Tinhorão, em *Os romances em folhetins no Brasil: 1830 à atualidade*, no entanto, encontram-se algumas narrativas de Aluizio Azevedo, anteriores à publicação de *O mistério*, que já apresentam traços policiais, o que me leva a acreditar que a glória de precursor da narrativa policial no Brasil se deva a este.

Em 1882, Azevedo publica “Memórias de um condenado”, sob a forma de folhetim, que pode ser considerada uma manifestação embrionária do gênero. Trata-se da narrativa de um crime, sob a forma de memórias. O criminoso, já condenado, narra o caminho traçado até cometer o assassinato: “alucinado pela dor, louco, sem saber o que fazia, assassinei a mulher a quem dantes mil vidas teria eu dado, se mil vidas eu tivera”.

No mesmo ano, publica, também sob a forma de folhetim, “Mistério da Tijuca”, que seria publicado, posteriormente, sob o título *Girândola dos Amores*. A narrativa envolve um crime de roubo e assassinato que só será solucionado ao final. O crime ocorre já nas primeiras páginas:

Era um defunto comprido, magro, com barbas empastadas de sangue pelo lado inferior. Estava descalço e tinha o corpo nu, ligeiramente esverdeado. O assassino rasgara-lhe a garganta à faca e puxara o golpe até as regiões dérmicas do tórax (p. 16)

O folhetim “Memórias de um condenado” também foi publicado, posteriormente, em livro, sob outro título, *A condessa de Vésper*. A intenção parecia ser tirar o enfoque das narrativas no crime, já que escrever histórias policiais não parecia ser o ideal dos escritores na época. Há algumas modificações, não apenas no título, mas em relação ao enredo, que amenizam o teor criminal da narrativa.

Finalmente, em 1885, é publicado em *A semana* o folhetim *Mattos, Malta ou Matta?*, que já vai apresentar uma estrutura mais condizente com o gênero. Jogando com as noções de ficção *versus* realidade, Aluísio Azevedo aproveita um fato real de grande repercussão na época e o transmite para a ficção. Trata-se da confusão gerada pelos parônimos João Alves Castro Malta e João Alves de Castro Mattos.

Em 18 de novembro de 1884, é publicada no *Jornal do Commercio* uma matéria sobre a prisão de João Alves Castro Malta; no dia 24, publica-se a notícia do sepultamento de João Alves de Castro Mattos. Estando Malta desaparecido desde a sua prisão, questiona-se seu paradeiro, e muitos acreditam que o Castro Malta seria, na verdade, o Castro Mattos, que estava enterrado. A polêmica em torno do fato é tanta que é ordenada a exumação do corpo, entretanto, para a surpresa de todos, o cadáver havia desaparecido.

Partindo desse fato real digno de ser tratado ficcionalmente, Azevedo cria sua história policial, questionando conceitos como o de verdade e versão, antecedendo as indagações que serão o eixo da narrativa policial contemporânea. Antes, porém, de analisar esta que pode ser considerada a primeira narrativa policial brasileira, torna-se necessário esclarecer algumas questões que surgiram em relação à sua autoria.

Em carta remetida a Lucio de Mendonça em 14 de janeiro de 1884, Valentim Magalhães, diretor de *A Semana*, adianta que o folhetim *Mattos, Malta, Matta?* seria uma obra coletiva escrita pelo próprio, além de Aluísio Azevedo, Alfredo de Souza, Arthur Azevedo, Filinto de Almeida, Luiz Murat, Pedro Américo e Urbano Duarte. Entretanto, apesar dos múltiplos autores, a ideia era não divulgar seus nomes para, conforme as palavras de Valentim a Lucio de Mendonça, “não estragar o efeito

visado: convencer o público, enquanto possível, de que temos deveras um informante” (MONTELLO. In: AZEVEDO, 1985, p.33), já que a narrativa apresentava, inicialmente, a forma de cartas endereçadas à redação da revista.

O anonimato em relação aos escritores do romance permaneceu durante longo tempo até que, dois anos após a publicação do romance, a mesma revista iniciou uma seção denominada “Galeria do elogio mútuo”, em que um escritor homenageava outro, fornecendo aos leitores uma pequena biografia e bibliografia do homenageado. Emilio Rouede, ao traçar a bibliografia de Aluizio Azevedo, inclui *Mattos, Malta, Matta?* entre suas obras. Na semana seguinte coube a Aluizio escrever sobre Emilio e o fato de não ter havido nenhuma objeção à inclusão do referido romance em sua bibliografia acaba por levar os pesquisadores a concluir que *Mattos, Malta e Matta?* realmente foi escrito por Aluizio.

A obra somente foi publicada em livro em 1985, após a descoberta de sua autoria por pesquisadores da Fundação Casa de Rui Barbosa. O mistério em torno da verdadeira autoria do romance, no entanto, nunca poderá ser completamente elucidado, pois, como em um bom romance policial, sempre haverá espaço para as conjeturas. Josué Montello, em prefácio à referida obra, analisa:

Estendendo-se por duas colunas, e passando à página seguinte, Aluizio teria tido a oportunidade de retificar a autoria exclusiva do romance, caso o trabalho não lhe pertencesse. E nada diz. Silencia sobre o problema. Como explicar-lhe o silêncio, em face do que disse Valentim Magalhães a Lucio de Mendonça, na carta publicada no volume 43 da *Revista da Academia Brasileira*? E aqui cabe uma conjetura. Teria falhado a colaboração dos outros escritores, levando Aluizio a assumir sozinho essa responsabilidade? Parece-nos que sim. (AZEVEDO, 1985, p.34)

Quanto ao ocorrido, cabe também outra conjetura. Muitos estudiosos dividem a obra de Aluizio em dois grupos: o dos romances escritos “com a intenção da obra de arte” (MONTELLO. In: AZEVEDO, 1985, p.31) e o dos romances escritos ao correr da pena, “que teriam valor relativo, como urdidura aliciante. Eram o ganha-pão do escritor, na fase em que, não tendo emprego certo, viveria dos precários rendimentos da colaboração de jornal” (MONTELLO. In: AZEVEDO, 1985, p.32). Assim, o fato de o texto ter sido publicado, na época, sem assinatura, poderia ser atribuído à sua condição de “romance ao correr da pena”? Será que a máscara em torno da autoria do romance foi colocada propositalmente pelo próprio autor (ou

autores) por falta de interesse em assinar um texto que era destinado à massa e considerado sublitteratura? O mesmo poderia ser dito em relação às alterações feitas em *Memórias de um condenado* e *Mistério da Tijuca*?

Deixo, pois, ainda que momentaneamente, tais suposições de lado, para retornar à análise do romance. A narrativa epistolar, direcionada ao redator de *A Semana*, confere verossimilhança ao texto e cria um jogo que faz com que o leitor, a princípio, acredite na sua relação com a realidade, que está sob a máscara da ficção, o que pode ser considerado uma estratégia dos autores para atrair o público, conforme relatou Valentim Magalhães.

O narrador e autor das cartas exerce o papel do detetive que irá investigar a traição da própria esposa. Acredita conhecer a identidade do culpado: Castro Matta (ou Malta). O suposto culpado, porém, possui não uma, mas várias identidades: “é Malta quando quer comprar a crédito qualquer cousa; é Mattos quando se mete em desordens e arruaças e só é Matta nas aventuras amorosas” (AZEVEDO, 1985, p. 11). Da mesma maneira, pode-se pensar que o texto em si, ou seja, o próprio romance, possui várias identidades: é de Valentim Magalhães, de Alfredo de Souza, de Arthur Azevedo, de Filinto de Almeida, de Luiz Murat, de Pedro Américo, de Urbano Duarte e, principalmente, de Aluísio Azevedo.

A confusão entre as identidades se acentua e o narrador descobre que Mattos e Malta são personalidades diferentes e um dos dois estaria morto:

- Perdão - intervim eu, chegando-me para o sujeito. – Saberá dizer-me, caro senhor, de quem é este cadáver?
- Do Malta.
- Tem certeza que é Malta?
- Malta ou Mattos...- respondeu o sujeito.- Também não sei com certeza. Se não me engano é Castro. Castro Malta ou Castro Matta. Pelo nome não se perca! (AZEVEDO, 1985, p. 79)

Mattos, que estava no caixão, mas não estava morto, aproveitando-se da sua semelhança com Malta, troca de lugar com ele, que acabara de morrer. Mattos passa a ser Malta e Malta passa a ser Mattos.

O final da narrativa subverte aquilo que é primordial na escola policial clássica: a retirada das máscaras e a consequente descoberta da verdade. A busca

do detetive pelas provas é inútil, já que não havia uma verdade a ser revelada - tudo não passou de uma invenção sua.

O detetive, e não o criminoso, é desmascarado no final da narrativa, o que acaba por relativizar a dicotomia criminoso/detetive, tão marcada no romance de enigma. No trecho abaixo vemos a desconstrução de toda a narrativa, que se dá com a revelação final de que o narrador é o criminoso:

(...) o senhor não passa de um especulador que se apoderou de uma questão que não lhe pertence. O senhor nunca foi casado; nunca teve o emprego público de que falou na sua carta; nunca teve relações com a tal Jeannite de que por várias vezes tratou, e muito menos teve relações com os empregados da Santa Casa de Misericórdia (AZEVEDO, 1985, p.157).

Creia, minha senhora, que falo a verdade. Este homem que está ao seu lado é um intrigante, é um enredador, é finalmente um romancista! (AZEVEDO, 1985, p.158).

Segundo Adriana Maria Almeida de Freitas, “o desfecho metanarrativo ignora totalmente o caso policial que deu origem ao folhetim” (2006, p.44), ou seja, ignora o mistério que parecia ser o ponto central da narrativa. O detetive desmascara a si próprio, reconhecendo que tudo o que foi narrado não passa de ficção: “(...) dei por acabado este livro, que não é um romance, nem um tratado científico, nem um catecismo, nem um panfleto político, nem um dicionário, nem tão pouco um livro de memórias; mas simplesmente – um prêmio para os assinantes dA Semana” (AZEVEDO, 1985, p.160).

Como na narrativa policial de enigma, há um reconhecimento de que os fatos estão sendo narrados em um livro, neste caso, no jornal. Entretanto, enquanto o narrador do romance de enigma ressalta que tais fatos são reais, o narrador de *Mattos, Malta ou Matta?* indica ele próprio o caráter ficcional da história.

Percebe-se, assim, já nos primórdios da narrativa policial brasileira uma incompatibilidade com as certezas da escola de enigma. A dúvida ocupa o lugar das certezas e a verdade se esconde por trás das ambiguidades. A confusão relacionada à própria autoria da primeira narrativa policial brasileira já reflete o clima de dúvidas e incertezas que rege o gênero policial em suas manifestações brasileiras.

Apesar de a glória de precursor da narrativa policial no Brasil ter sido negada a Medeiros e Albuquerque por alguns, como lamenta seu neto, Paulo Medeiros e Albuquerque, há de se concordar com este quando afirma que seu avô “foi o único [dentre os autores que escreveram o *Mistério*] que seguiu produzindo histórias policiais” (p.209). Iniciou-se no ramo em 1920, e seguiu com outras narrativas do gênero, ainda que esparsas, como *O assassinato do general* (1926), *Se eu fosse Sherlock Holmes* (1932).

Em *O Mistério*, contrariando a norma do romance policial de enigma, o assassinato já é narrado no início do capítulo, e a identidade do assassino é revelada. Já no primeiro parágrafo, Medeiros e Albuquerque ironiza a condição de subliteratura do gênero policial:

Ele tinha ruminado durante anos aquela vingança. Calculara tudo, previra tudo. Lera centenas de romances e contos policiais, não pelo prazer que lhe pudesse fazer essa baixa literatura, mas pelo desejo de estudar todos os meios de levar a cabo o crime que projetava e de escapar à punição (1928, p. 10).

A leitura de histórias policiais, para o assassino Pedro Albegaria, tinha o único intuito de aperfeiçoar seus métodos criminosos, de modo a cometer o crime perfeito. Albegaria, antes de cometer o crime, estudara todos os costumes da vítima. Depois de cometido o assassinato, a intenção era apagar todas as pistas, estratégia que, provavelmente, aprendera com os livros de Sherlock:

Havia um pequeno relógio sobre a mesa. Pedro o pôs nas 11 horas e esmagou-o com o pé, fazendo-o assim parar. Parecia, desse modo, que o assassino tivera lugar àquela hora, quando, no entanto, pouco passava das 9. Desceu cautelosamente. A casa era perto da praia de Botafogo. Disfarçadamente, verificando que não havia ninguém, tirou os sapatos de borracha, as luvas de fio de Escóssia e o revólver e atirou tudo ao mar (1928, p. 14).

Para completar, Pedro arranja um alibi. Furta um tabuleiro de doces e, assim, é levado à delegacia antes das onze horas, suposto horário em que o assassinato teria sido cometido.

Esse primeiro capítulo é escrito por Medeiros e Albuquerque, e os seguintes vão sendo revezados por Afrânio Peixoto, Viriato Correia e Coelho Netto. A narrativa

passa a seguir um viés humorístico e irônico, característico dessas primeiras obras, nas quais a reescritura da tradição é entremeada por um toque brasileiro.

Em *Se eu fosse Sherlock Holmes*, a referência do título deixa clara a intenção de dialogar com gênero. E, no conto que dá nome ao livro, as referências continuam:

Os romances de Conan Doyle me deram o desejo de empreender alguma façanha no gênero das de Sherlock Holmes. Pareceu-me que deles se concluía que tudo estava em prestar atenção nos fatos mínimos. Destes, por uma série de raciocínios lógicos, era possível subir até o autor do crime (ALBUQUERQUE, 1932, p. 05).

Sherlock Holmes gritou dentro de mim: “Mostra o teu talento, rapaz” (ALBUQUERQUE, 1932, p. 08).

Nas narrativas mencionadas percebe-se um teor parodístico, mas não no sentido apontado por Silviano Santiago (1989), no qual a paródia teria por intuito ridicularizar o passado. Nessas narrativas, a paródia não deve ser vista como uma ruptura ou um escárnio com as obras que figuram a tradição, apesar do tom humorístico que as permeia. Nelas, a paródia não rompe com o passado, mas o reafirma.

Paulo de Medeiros e Albuquerque, seguindo a trilha de seu avô, também se arrisca no gênero e inova ao escrever um pastiche. Em *Uma ideia do Doutor Watson*, transforma em protagonistas os três assistentes de Sherlock Holmes, Poirot e Lord Peter Wimsey. Dessa forma, Watson, Hastings e Mervyn Bunter deixam a posição de coadjuvantes que ocupavam nas narrativas de Conan Doyle, Agatha Christie e Dorothy L. Sayers para se tornarem os detetives.

No primeiro capítulo, Watson se apresenta:

Creio – perdoem-me a pretensão, mas o contrário seria ridículo– que todos já me conhecem. Pelo menos terão ouvido falar no Dr. Watson, o fiel amigo e memorialista de Sherlock Holmes, que o acompanhou por tantos anos. Em todo o caso, deixem-me dizer alguma coisa a meu respeito. Pode ser que, apesar de tudo, ainda exista alguém que não saiba quem eu sou (1977, p. 03).

O ex-assistente de Sherlock, sentindo-se desprestigiado por ter estado durante tanto tempo sob sua sombra, convida outros colegas que passaram pelo mesmo desprestígio – Hastings e Bunter – para narrarem casos policiais resolvidos por eles:

Ficaram encantados com a minha ideia, que é bem simples. Como todos nós já havíamos atuado mais diretamente num que outro caso e, pelo menos uma vez na vida, tínhamos resolvido um sozinhos, por que continuar parecendo imbecis aos olhos do público? Por que não contarmos, cada um, a nossa história e revelar nossos talentos tão modestamente escondidos por tanto tempo? (1977, p. 05).

Convite aceito, os três narram suas aventuras, iniciando-se por Watson, no capítulo ironicamente intitulado “Elementar, meu caro Holmes” e seguido por Hastings, com “Assassinos em Profusão”, e finalmente, Bunter, com “O Caso da Caderneta Preta”.

Medeiros escreve cada uma das narrativas tentando repetir os estilos de Doyle, Christie e Sayers. Assim, ao aceitar o passado como tal e ver obra de arte como um suplemento, faz pastiche, tal como define Silvano Santiago (1989, p.115). Segundo este, o pastiche não é um complemento, que acrescenta alguma coisa a algo incompleto, mas um suplemento, no sentido de acrescentar alguma coisa a algo que já é um todo. Medeiros acrescenta, então, um novo olhar sobre as obras desses autores, colocando como protagonistas os assistentes dos famosos detetives, que sempre estiveram em segundo plano.

Ao narrar “a revolta dos assistentes”, Paulo de Medeiros e Albuquerque evidencia um viés humorístico, o que contesta a definição de Jameson, de que o pastiche não carrega um veio satírico, sendo “a paródia que perdeu seu senso de humor” (2006, p.23). A comicidade, no entanto, não deve ser vista como algo depreciativo, e nem como exclusividade da paródia, podendo transitar tanto por esta quanto pelo pastiche. O teor humorístico não tem função ridicularizadora, mas irônica. Assinala uma ruptura em relação à obra que usa como modelo, não com a intenção de subvertê-la, mas de endossá-la.

\*\*\*\*\*

Em *Literatura policial brasileira*, Sandra Reimão, tendo por base um levantamento realizado por Paulo Medeiros e Albuquerque, apresenta uma cronologia da ficção policial brasileira desde 1920 — que ambos consideram o ano

de estreia do gênero no Brasil, com a publicação de *O mistério* — até 2004. Apesar de incompleto, como alerta Reimão, tal levantamento é importante para a análise historiográfica do gênero no país, pois nos mostra que, a partir da década de 1980, aproximadamente, as publicações de narrativas ditas policiais, até então escassas, tornaram-se bem mais frequentes.

Vários fatores podem explicar esse revigoramento do gênero na contemporaneidade. Primeiramente, destaca-se a tendência atual da ficção brasileira, que passa a ter como marca uma relação mais próxima do escritor com a mídia e o mercado editorial. Como afirma Flávio Carneiro, “cria-se uma literatura antenada com o mercado, ou seja, uma literatura que não apenas se utiliza dos recursos linguísticos da mídia como também se interessa em atingir o mesmo público almejado por ela” (2005, p. 24).

Além disso, a modernização do mercado editorial também contribuiu para esse revigoramento, resultando no aumento do público leitor e na valorização dos novos escritores nacionais. As editoras, ao perceberem o crescente interesse no gênero, organizam coleções de narrativas policiais, como a Coleção Negra, da Record e a Série Policial, da Companhia das Letras.

Destaca-se que, para os movimentos de vanguarda, a obra de valor era aquela que não atingia o grande público. O entendimento era de que, se uma obra encontrava consenso do leitor comum, como ocorre com a literatura “de massa”, significava que ela apenas supria suas expectativas, sem apresentar inovações. Para esse tipo de leitor, bastaria a repetição das fórmulas que lhe agradassem, o que influenciaria diretamente na vendabilidade da obra, vista como mera mercadoria. A obra experimental, por outro lado, prezava a originalidade e negava elementos atrativos para o grande público. O valor estético sobrepunha-se ao intento de propagação da obra.

Diferente das vertentes literárias de vanguarda, que buscavam um distanciamento das massas, percebe-se na literatura contemporânea, como observa Vera Lúcia Follain de Figueiredo, uma tentativa de reconquistar e, simultaneamente, reeducar o leitor comum (2003, p. 14). Essa tentativa substancializa-se com a volta ao enredo, que havia sido renunciado pela vanguarda. De acordo com Umberto Eco:

De 1965 até hoje, duas ideias ficaram definitivamente claras. Primeiro, que era possível reencontrar o enredo mesmo sob a forma de citações de outros enredos e, segundo, que a citação poderia ter um caráter menos comercial que o enredo citado (...) Seria possível haver um romance comercial, bastante problemático e, assim mesmo, agradável? Esta fusão, assim como a descoberta não só do enredo, mas também do prazer, viria a ser realizada pelos teóricos americanos do Pós-Modernismo (1985, p. 54/55).

É importante também destacar que a década de 1980 marca o fim da ditadura militar, época de rígida censura às produções intelectuais. Flávio Carneiro observa que os escritores desse período veem-se diante de um impasse: “contra quem escrever agora?” (2005, p. 26). Segundo Carneiro:

O deslocamento de um imaginário marcado por um desejo de mudança radical e, sobretudo, por uma visão otimista do futuro, para um outro no qual não há projetos grandiosos mas apenas o desenrolar minucioso do dia-a-dia, pode ser percebido, por exemplo, nos detetives das narrativas policiais (2005, p.19).

Como vimos, as primeiras manifestações do gênero policial já subvertiam os ideais da narrativa de enigma, mostrando uma dificuldade em lidar com aquele modelo de detetive cerebral e infalível, que resgata a ordem em uma sociedade cujos valores estão bem demarcados. Isso explicaria a recorrência da paródia, utilizada como forma de ironizar aquela tradição tão destoante da realidade brasileira. Já o detetive *noir* se aproximaria mais daquele contexto pós- regime militar, como defende Vera Follain:

Nesse sentido, o chamado *roman-noir*, cujo iniciador, segundo Raymond Chandler, seria Hammett, situando o crime num mundo sem valores autênticos, numa sociedade corrompida, pode ser facilmente adotado por nós. Quanto ao momento e às condições em que surge mais destacadamente, ou seja, nos anos 80, poderíamos dizer que agora encontra solo fértil, em função da ausência de maiores motivações políticas, da generalizada descrença em projetos de transformação, permitindo que o olhar se volte para a decadência da sociedade e abrindo caminho para a atitude nostálgica e, ao mesmo tempo, negativa que caracteriza o detetive do *roman-noir*, mergulhado no cinismo, através do qual disfarça a persistência de ideais românticos, inadequados ao contexto (1988, p. 21).

Ainda segundo Vera Follain, foi sobretudo através da obra de Rubem Fonseca que o romance na linha do *roman-noir* passou a ocupar um lugar de destaque no Brasil. De fato, a incursão de Fonseca no gênero – autor que, a princípio, não se identificaria com a chamada cultura de massa – trouxe sofisticação à ficção policial brasileira.

A relevância de Rubem Fonseca na nossa literatura policial justifica a recorrência, entre os escritores contemporâneos, no diálogo com a sua obra. É bom ressaltar, no entanto, que, salvo nas narrativas protagonizadas pelo detetive Mandrake, e algumas outras, suas obras não se encaixam fielmente no que se considera uma narrativa policial. É claro que os parâmetros utilizados para se definir o gênero não podem ser estanques. Até mesmo porque a narrativa policial brasileira contemporânea caracteriza-se justamente por transgredir a norma e inovar a estrutura estática do gênero, tal como este se apresentava tradicionalmente.

A obra de Fonseca, ao mesmo tempo que atende ao leitor comum, à procura de entretenimento, serve como espaço de metalinguagem, ou seja, de discussões sobre a própria literatura. Se a ficção policial brasileira anterior acabava incorrendo em uma autoironia, tendendo até mesmo ao escárnio, o que se devia sobretudo à sua incongruência em relação aos modelos estrangeiros, será somente a partir da obra de Rubem Fonseca que ela ganhará força, em termos de cânone. E isso influenciará os autores que depois surgirão, conforme veremos no próximo capítulo.

Será em tempos “pós-modernos”, portanto, que a narrativa policial brasileira encontrará a condição ideal para seu florescimento. Neste momento, cabe uma digressão para esclarecer as inconsistências que pairam sobre o conceito de “pós-modernismo”. Em primeiro lugar, a própria expressão “modernidade”, conforme defende Haroldo de Campos, é ambígua:

Ela tanto pode ser tomada de um ponto de vista diacrônico, historiográfico-evolutivo, como de uma perspectiva sincrônica: aquela que corresponde a uma poética situada, necessariamente engajada no fazer de uma determinada época, que constitui o seu presente em função de uma certa “escolha” ou construção do passado (1997, p. 243).

Campos criou o termo “pós-utópico” para definir a contemporaneidade. Segundo o autor, os momentos utópicos, representados pelos movimentos de vanguarda, são voltados para o futuro. Fundamentam-se, dessa forma, no *princípio-*

*esperança*. Por volta de 1960, se pensarmos no contexto brasileiro, ao *princípio-esperança*, sucede o *princípio-realidade*. Este configura o momento “pós-utópico”, ancorado no presente. Flávio Carneiro considera o termo criado por Haroldo de Campos mais preciso que “pós-moderno”:

Primeiro, porque evita certas ambiguidades – por exemplo, supor que se trata de um período cujo objetivo é encerrar definitivamente a modernidade, o pós sugerindo a ruptura radical e não, como quer Lyotard, uma redefinição de caminhos. Depois, porque aponta para a diferença principal entre o imaginário estampado na produção estética, não só literária, da primeira metade do século (e um pouco além) daquele que, a partir pelo menos do final dos anos 60, temos vivenciado (2005, p. 13)

O termo “pós-moderno” também carrega algumas imprecisões de ordem cronológica, como observa Umberto Eco:

De início, parecia aplicar-se a alguns escritores ou artistas em atividade nos últimos vinte anos; depois, pouco a pouco, chegou até o começo deste século; em seguida, recuou mais ainda, e a marcha continua: daqui a pouco, a categoria do pós-moderno chegará até Homero (1985, p. 55).

Karl Erik Schøllhammer, em sua obra *Ficção brasileira contemporânea*, realiza um mapeamento das últimas gerações, considerando pós-modernismo o período iniciado em meados da década de 1980. Após isso, teríamos a “Geração 90” e, atualmente, a “Geração 00”. Todas essas épocas estariam inseridas no que ele define como contemporâneo.

Neste estudo, tendo em vista as inconsistências relatadas, optei por evitar o uso do termo “pós-modernismo”. Para me referir à literatura escrita no período que se inicia por volta dos anos 1980 e se estende até os dias atuais, privilegiarei o termo “contemporâneo”, apesar de reconhecer também a complexidade que o permeia:

“O contemporâneo é o intempestivo”, diz Barthes, o que significa que o verdadeiro contemporâneo não é aquele que se identifica com o seu tempo, ou que com ele se sintoniza plenamente. O contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. Por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo.

Assim, a literatura contemporânea não seria necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica. Ser contemporâneo, segundo esse raciocínio, é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 09-10).

O contemporâneo não é estático, já que o contemporâneo de agora não será o contemporâneo de tempos vindouros. Em outros termos, pode-se dizer que todo “aqui - agora” abre uma não contemporaneidade. No entanto, como já mencionado, lançarei mão do termo para evitar as ambiguidades que regem a expressão “pós-moderno”. Ressalta-se que, algumas vezes, será inevitável o uso de tal expressão, tendo em vista que a maioria dos estudiosos a utiliza para se referir à contemporaneidade.

Esclarecidas tais questões, voltemos ao nosso objeto de estudo. Flávio Carneiro, em sua obra *No país do presente*, em que analisa a ficção brasileira no início do século XXI, coloca a narrativa policial como uma das nossas mais produtivas vertentes na contemporaneidade. De acordo com o autor, no que tange ao gênero policial, “nossa ficção tem sido marcada principalmente por uma releitura crítica dos modelos, procurando reinventar o detetive de acordo com novas condições culturais, em que já não cabem as certezas nem tampouco a pura intuição das escolas anteriores” (2005, p. 308).

De fato, a narrativa policial de enigma, por se basear no raciocínio lógico como meio de atingir a verdade, parece ser incompatível com os tempos atuais, tempos de incerteza, em que, como defende Gustavo Bernardo Krause, “torna-se indispensável duvidar, disputar, desconfiar, debater” (2004, p. 58). Decifrar um enigma já não significa encontrar a verdade, mas impor uma interpretação sobre outra. Assim, o detetive passa a ser visto como aquele que tem o poder de impor sua interpretação como verdade final, e não mais como aquele que possui a verdade final (FIGUEIREDO, 2003, p.87).

Reitera-se, portanto, a assertiva de Vera Follain, de que o *roman-noir* se adequaria melhor entre nós. Cabe, porém, um adendo. O romance de enigma e o romance negro nos apresentam dois tipos de detetive, o primeiro racional e o segundo instintivo. Apesar de apresentarem características distintas, eles compartilham alguns pontos. Ambos são heróis, cada um de acordo com o contexto

social no qual se inserem, já que fazem parte de sociedades em que as dicotomias ainda estão bem marcadas. O herói se contrapõe ao vilão e as noções de lei e ordem são bem claras.

O detetive do romance negro, que irá influenciar a ficção policial produzida no Brasil, apesar de muitas vezes chegar à desordem, não deixa de ter ética — que não será, necessariamente, a ética da polícia, ou da época, ou de um conjunto de leis. É uma ética individual, ligada ao senso de utopia. Essa utopia irá guiar o detetive que, ao final, conseguirá resgatar a ordem perdida e prender os culpados.

O romance de enigma, portanto, vai estabelecer o modelo. Nele, bem e mal, razão e instinto, ordem e desordem são categorias muito bem delimitadas. Surge a figura do herói moderno, tão bem representada por Dupin e Sherlock. No *roman-noir*, há uma inversão desse modelo. As dicotomias, no entanto, embora relativizadas, não são abaladas, e a figura do herói é mantida. Já o detetive contemporâneo, que esmiuçarei no próximo capítulo, promove uma releitura crítica dos modelos de detetive anteriores. Em uma época em que os conceitos de bem e mal são nebulosos, não cabe mais a figura do herói. O herói, como afirmava Walter Benjamin, “é o verdadeiro objeto da modernidade”, ou seja, “para viver a modernidade, é preciso uma constituição heroica” (1989, p. 75). A pós-modernidade, por outro lado, vai suprimir essa figura heroica.

Essa releitura dos modelos será recorrente na contemporaneidade. Veremos no próximo capítulo que a ficção policial vai concretizar essa relação dialógica com o passado por meio de recursos intertextuais.

Apesar de atrelada principalmente à literatura contemporânea, vários teóricos identificam a reescritura como algo inerente à literatura em geral. Tiphaine Samoyault defende que os intertextos – presença de um texto A em um texto B – operam como um repertório literário, funcionando como a memória da literatura. Segundo a autora, mesmo quando uma obra se esforça em transgredir a anterior, ela evidencia essa memória, pois separar-se de algo é, de alguma maneira, afirmar sua existência. “Escrever”, afirma Samoyault, “é pois re-escrever” (2008, p. 77). Dessa forma, “cada livro é o eco daqueles que o anteciparam e o presságio daqueles que o repetirão”, como formula Michel Schneider (*apud* SAMOYAULT, 2008, p. 78).

Para Fredric Jameson, a pós-modernidade é marcada pela ausência de inovações, portanto, o que resta é a reescritura dos clássicos, ou seja, daquilo que obteve êxito. Tal concepção – apesar de parecer um tanto radical, por insinuar que os escritores contemporâneos vivenciam uma crise de criatividade – carrega uma verdade ao colocar a reescritura como característica essencial dos tempos atuais.

Reescrever, no entanto, não é copiar, e sim reaproveitar o que já foi escrito, inserindo um novo olhar. Segundo Kelvin Falcão Klein:

Reescritura e paródia são procedimentos que demandam, necessariamente, a presença de um passado, de uma tradição e de um arquivo que sirvam de pontos de partida. São procedimentos que se justificam na medida em que colocam em circulação, de forma crítica e problematizada, elementos do passado que seguem ativos no presente (2013, p. 143).

Na reescritura pós-moderna, a intenção é reafirmar a tradição, e não a negar, diferentemente do que ocorria nas manifestações vanguardistas que, no caso do Brasil, deram-se entre 1920 e 1960, aproximadamente. É notório que a tradição modernista, por exemplo, fundamenta-se na estética da ruptura dos valores do passado. Assim, segundo Silviano Santiago, um dos discursos mais privilegiados do modernismo é o da paródia: “a paródia, ao fazer ironia dos valores do passado, faz com que o presente rompa as amarras do passado, cortando a linha da tradição” (1989, p. 107). O artista pós-moderno, por sua vez, “saindo da paródia e da ironia em relação ao passado, e passando para o pastiche, (...) incorpora a tradição e o passado de uma maneira onde a confiabilidade seria a tônica, respaldada pelo pluralismo” (1989, p. 101).

Para ilustrar essa diferença, entre o modernismo e o pós-modernismo no trato com a tradição, Flávio Carneiro usa as expressões “transgressão ruidosa” e “transgressão silenciosa”. A primeira, típica dos movimentos de vanguarda, propõe uma ruptura com o passado, chamando a atenção para si mesma, para a própria experimentação da linguagem. A segunda propõe um novo modo de ruptura, sem o alarde que caracteriza os modernistas, incorporando o passado e reescrevendo-o sob um novo contexto.

Linda Hutcheon, em *Poética do pós-modernismo*, também analisa a função da intertextualidade no contexto contemporâneo, diferenciando o modo como se configura o diálogo com o passado nos momentos modernista e pós-modernista:

A intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto. Não é um desejo modernista de organizar o presente por meio do passado ou de fazer com que o presente pareça pobre em contraste com a riqueza do passado. Não é uma tentativa de esvaziar ou de evitar a história. Em vez disso, ele confronta diretamente o passado da literatura—e da historiografia, pois ela também se origina de outros textos (documentos). Ele usa e abusa desses ecos intertextuais, inserindo as poderosas alusões de tais ecos e depois subvertendo esse poder por meio da ironia. No total, pouco resta da noção modernista de “obra de arte” exclusiva, simbólica e visionária: só existem textos, já escritos”. (1991, p. 152)

A autora considera a paródia “uma forma pós-moderna perfeita” (1991, p.28), pois incorpora e desafia aquilo a que parodia. Além disso, assume questionamentos tipicamente contemporâneos, como a reconsideração da ideia de origem. É importante lembrar, entretanto, que Hutcheon nega a concepção de paródia como imitação ridicularizadora. Ela corrobora a visão de Newman, em que a paródia seria uma forma de irônica ruptura com o passado, porém, ressalta que o pós-moderno reside em um paradoxo: “a ironia realmente assinala a diferença em relação ao passado, mas a imitação intertextual atua ao mesmo tempo no sentido de afirmar – textual e hermeneuticamente – o vínculo com o passado” (1991, p. 164).

A paródia pós-moderna, segundo Hutcheon, não representa a destruição do passado, mas sua sacralização e, simultaneamente, seu questionamento. Representa, paradoxalmente, “continuidade e mudança”, “autoridade e transgressão” (1991, p. 57).

As narrativas contemporâneas, de acordo com Carla Portilho, caracterizam-se por não seguirem o modelo hegemônico, no sentido de não apresentarem as certezas das escolas tradicionais, o que pretendo demonstrar no próximo capítulo. Entretanto, estão sempre em diálogo com o cânone:

Os romances policiais produzidos fora do centro hegemônico convocam textualidades Outras, imbricadas à narrativa policiaesca. Ao mesmo tempo em que procedem à análise das sociedades em que se inserem, inscrevem e, ao mesmo tempo, subvertem a tradição do romance policial hegemônico, por meio de estratégias como a releitura, a contra-escritura, e, por vezes, a paródia (2014, p. 156/157).

Percebe-se, portanto, como uma das principais vertentes da contemporaneidade, o diálogo com a tradição. Esse diálogo se configura através do fenômeno da intertextualidade, e não se trata de uma negação do passado, mas de sua reescritura, em um misto de homenagem e transgressão. Vejamos como essa relação dialógica se consolida na ficção policial brasileira.

#### 4 UM ESTUDO LABIRÍNTICO DA FICÇÃO POLICIAL BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Talvez me enganem a velhice e o temor, mas suspeito que a espécie humana – a única – está por extinguir-se e que a Biblioteca perdurará: iluminada, solitária, infinita, perfeitamente imóvel, armada de volumes preciosos, inútil, incorruptível, secreta.

*Jorge Luis Borges*

Tecidos os capítulos anteriores, e seguindo o fio de Ariadne, podemos, finalmente, chegar ao destino esperado. Neste capítulo, pretendo analisar o modo pelo qual a ficção policial brasileira contemporânea reescreve, a partir de um jogo intertextual, a história da ficção policial. Para tal, realizei um levantamento de autores brasileiros contemporâneos em cujas obras esse jogo intertextual transparece, em especial na sua relação com a tradição do gênero.

Alerto que, como em qualquer labirinto, neste há uma multiplicidade vertiginosa de caminhos possíveis. Todos, no entanto, nos levarão ao mesmo fim: a Biblioteca.

O percurso terá início com Luiz Alfredo Garcia-Roza, um dos autores que mais publicaram romances na Série Policial da Companhia das Letras. Nas obras de Garcia-Roza, o jogo intertextual revela-se, principalmente, através das leituras do detetive Espinosa. Em seu romance *Na Multidão*, porém, tal jogo se realiza de forma mais explicitada, através de citações e referências a Edgar Allan Poe. O mistério há de ser desvendado pelos caminhos tortuosos da cidade, local de anonimato e identidade, pois não há melhor lugar para se esconder o criminoso do que no meio da multidão.

Os caminhos seguem, dessa forma, em direção a outro autor que se destaca no gênero: Luis Fernando Verissimo. Analisarei o romance *Borges e os orangotangos eternos*, que nos apresenta uma escrita labiríntica, repleta de

temáticas borgianas, na qual as versões se bifurcam, e os livros se inter-referenciam.

Seremos então guiados ao romance *O livro roubado*, de Flávio Carneiro, em que o principal homenageado é Edgar Allan Poe. Através de referências a personagens e autores, bem como de teorizações sobre o gênero, somos levados a um labirinto metatextual, no qual os textos estão sempre em diálogo.

Desse modo, através das obras de Luiz Alfredo Garcia-Roza, Verissimo e Flávio Carneiro, tentarei desvendar os enigmas que envolvem nossa ficção policial contemporânea. Reconheço desde já a presunção de tal ato, pois um enigma carrega ambiguidades e requer interpretações, o que torna seu desvendamento uma tarefa interminável. Adianto que será um percurso vertiginoso, passível de várias interrupções, pois os autores estudados sempre nos guiarão a outros. Lanço-me a partir de agora nesse entrecruzamento labiríntico de textos, em que cada livro leva a outro. E, como reflete Umberto Eco, se “os livros falam de livros, é como se falassem entre si” (1983, p.330), em um diálogo eterno.

#### 4.1 Luiz Alfredo Garcia-Roza

Quem não escreveu sua assinatura, quem não deixou retrato  
Quem não estava presente, quem nada falou  
Como poderão apanhá-lo?  
Apague as pegadas!  
*Bertolt Brecht*

O trecho acima, de Bertolt Brecht, foi retirado do poema “Apague as pegadas”, que introduz a coletânea intitulada *Guia para o habitante das cidades*. Nesse poema, Brecht expressa o desconforto do indivíduo nas grandes cidades, que estavam em plena formação na Europa. Apesar de escrito no início do século XX, podemos transportar o cenário retratado para o século anterior, quando se deu a eclosão dos centros urbanos.

É notório que, com a expansão das massas, tornou-se impreterível, também, o seu controle, como é destacado neste trecho, de um relatório policial escrito na transição para o século XIX:

É quase impossível — escreve um agente secreto parisiense em 1798 — manter boa conduta numa população densamente massificada, onde cada um é, por assim dizer, desconhecido de todos os demais, e não precisa enrubescer diante de ninguém (BENJAMIN, 1989, p. 38).

Walter Benjamin, em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, afirma que “a massa desponta como o asilo que protege o antissocial contra seus perseguidores” (1989, p. 38), ou seja, o antissocial se refugia na multidão, pois no meio da massa ele é anônimo. Esse aspecto, segundo Benjamin, “está na origem dos romances policiais” (1989, p. 38).

O desenvolvimento das cidades, portanto, leva à necessidade de controle das massas. Há uma série de providências para esse fim. Os imóveis passam a ser numerados, o que “fornece um ponto de referência adequado para avaliar o progresso da normatização” (BENJAMIN, 1989, p. 44). Torna-se imperiosa também a criação de um processo de identificação dos indivíduos. Nos primórdios dos procedimentos de identificação, segundo Benjamin, “encontramos a definição da pessoa através da assinatura” (1989, p. 45). Também se destaca o método criado por Alphonse Bertillon, de identificação de criminosos por impressões digitais, a antropometria. Mas a conquista mais decisiva de todas “sobre o incógnito do ser humano” (BENJAMIN, 1989, p.45) é a descoberta da fotografia.

Esses procedimentos são essenciais para a identificação do indivíduo em meio à multidão. Para Brecht, no entanto, para sobreviver à vida urbana, há que se preservar o anonimato. Há que se apagar as pegadas. Afinal, “quem não escreveu sua assinatura, quem não deixou retrato (...) Como poderão apanhá-lo?”.

\*\*\*\*\*

O conteúdo social originário do romance policial é a perda das pegadas de cada um na multidão da grande cidade.

A essência de todo crime permanece irrevelada.

As citações acima constituem a epígrafe do romance *Na multidão*, de Luiz Alfredo Garcia-Roza. O leitor de romances policiais, como assevera Jorge Luis Borges, é um leitor que lê com desconfianças, uma espécie de detetive literário. Como tal, já vai reconhecer na epígrafe uma pista que poderá conduzi-lo a desvendar os sentidos da narrativa.

A primeira citação é um trecho do já mencionado *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, de Benjamin, compilação de textos dedicados ao poeta francês. Benjamin, nessa obra, associa o romance policial ao surgimento da cidade e à *flânerie*.

O *flâneur*, ou “homem das multidões”, segundo Baudelaire, é aquele ser incógnito que se mistura em meio à massa humana das grandes cidades. Em sua busca pelo isolamento, o *flâneur* encontra na multidão o seu refúgio, o que, a princípio, pode parecer contraditório. No entanto, será em meio à massa que garantirá seu anonimato, tornando-se invisível socialmente, suprimindo suas pegadas. A multidão será também o refúgio ideal para o criminoso, o que nos remete novamente às palavras de Benjamin, que compõem a epígrafe do romance de Garcia-Roza: “o conteúdo social originário do romance policial é a perda das pegadas de cada um na multidão da grande cidade”.

É necessário nos atermos um pouco mais à obra de Walter Benjamin, que não aparece apenas na epígrafe, mas estará entremeada a toda a narrativa de Garcia-Roza.

Partindo da análise da figura do *flâneur* em Baudelaire, Benjamin chega à “famosa novela de Poe, *O Homem da Multidão*, [que] é algo como a radiografia de um romance policial” (1989, p. 45). Nesse romance policial radiografado, “o invólucro que representa o crime foi suprimido; permanece a simples armadura: o perseguidor, a multidão, um desconhecido que estabelece seu trajeto através de

Londres de modo a ficar sempre no seu centro. Esse desconhecido é o *flâneur*”. (BENJAMIN, 1989, p.45).

Transportamo-nos, assim, à segunda citação que aparece na epígrafe do romance de Garcia-Roza, que é justamente um trecho de “O homem da multidão”. O leitor de romances policiais, conhecido por sua perspicácia, vai identificar uma intenção dialógica com a obra de Poe, que se evidencia também pelo título: *Na multidão*. Além disso, ambas as obras esmiúçam a figura do *flâneur*.

O conto de Poe inicia-se com uma reflexão do narrador, que culmina na observação de que “a essência de todo crime permanece irrevelada”. De fato, a complexidade do crime nos leva a considerar não apenas o evento em si, mas também o íntimo de cada um, que permanece irrevelado. Ou seja, todos carregam um enigma dentro de si. Esse enigma, por essência, permeia-se de ambiguidades. Impele-nos à leitura, mas não se deixa ler. Como certo livro alemão:

Foi muito bem-dito, a respeito de um certo livro alemão, que “er lasst sich nicht lesen”— ele não se deixa ler. Há certos segredos que não se deixam contar. Homens morrem toda noite em suas camas, torcendo as mãos de fantasmagóricos confessores e fitando-os lamentosamente nos olhos — morrem com desespero no coração e convulsões na garganta, por causa do horror de mistérios que não aceitam ser revelados. Infelizmente, a consciência humana às vezes carrega tão pesado fardo de pavor que só no túmulo consegue desembaraçar-se dele. E assim a essência de todo crime permanece irrevelada (2001, p. 392).

A introdução sugere que as próximas linhas do conto versarão sobre um crime, nos moldes das narrativas de Dupin. No entanto, o referido conto foi publicado em 1840, ou seja, um ano antes da inauguração do gênero policial com “Os crimes da Rua Morgue”, fundamentando assim os alicerces desse novo gênero. Daí a observação de Benjamin, de que o “O homem da multidão” é “algo como uma radiografia do romance policial” (1989, p. 45).

O narrador expõe, em primeira pessoa, sua experiência, ocorrida não faz muito tempo, pelo final de uma tarde de outono. Sentado à mesa de um café londrino, resolve analisar os transeuntes, tentando classificá-los a partir da observação de suas características: os fidalgos, os comerciantes, os jogadores, os bêbados, as prostitutas.

Depara-se com um rosto, de “um velho decrépito, de uns sessenta e cinco, setenta anos de idade”, que imediatamente chama sua atenção, “por causa da

absoluta idiosincrasia de sua expressão”. Poderia servir de modelo para “encarnações pictóricas do demônio”. Decide, então, seguir a enigmática figura: “Que história fantástica não estará escrita neste peito!”. Seu intuito é saber mais sobre o velho, tentar lê-lo, decifrá-lo.

A perseguição dura dia e noite e o velho não para de caminhar por um momento sequer. Caminha pelos labirintos da cidade, e não é tolhido nem pela forte chuva que começa a cair. Como observa Benjamin, “ a cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto. O *flâneur*, sem o saber, persegue essa realidade” (1989, p. 203). Em meio à massa, no labirinto da cidade, todos os vestígios são apagados. O *flâneur* é o suspeito, o perseguido, e, simultaneamente, o escondido, o enigmático:

Dialética da flânerie: por um lado, o homem que se sente olhado por tudo e por todos, simplesmente o suspeito; por outro, o totalmente insondável, o escondido. Provavelmente é essa dialética que *O homem da multidão* desenvolve (1989, p. 190).

O narrador, como um detetive, “decidido a não abandonar uma investigação pela qual sentia agora um interesse de todo absorvente”, continua perseguindo seu suspeito, na tentativa de decifrar o mistério que o envolve. Ao se aproximarem as sombras da segunda noite, porém, encontrando-se mortalmente cansado, desiste. Não sem antes encarar o andarilho, em uma última esperança de compreendê-lo. Ao perceber a completa indiferença do homem, conclui:

Este velho[...] é o modelo e o gênio do crime profundo. Ele se nega a ficar sozinho. Ele é o homem da multidão. Vai ser inútil segui-lo; pois não vou aprender mais nada, nem com ele, nem com seus atos. O pior coração do mundo é um livro mais repulsivo que o *Hortulus Animae*, e talvez seja apenas uma das grandes misericórdias de Deus que *er lasst sich nicht lesen* (2001, p. 401).

Segundo Walter Benjamin, o comportamento maníaco do homem da multidão de Poe subverte a figura do *flâneur*, tal como criada em Paris:

O caso em que o flâneur se distancia por completo do tipo do filósofo que passeia e em que assume as feições do lobisomem irrequieto a vagar na selva social foi fixado, primeiro e para sempre, no conto *O Homem da Multidão*, de Poe” (1989, p.187).

Se para Benjamin o tema da multidão foi o que “se impôs com maior autoridade aos literatos do século XIX” (1989, p. 114), Garcia-Roza dialoga com a tradição ao transferir tal tema para a Copacabana do sec. XXI. Em seu romance, também encontramos dois personagens fascinados pela *flânerie*. O detetive Espinosa “percorre a cidade em busca de seus mistérios” (FREITAS, 2006, p.124), e faz das ruas seu espaço de reflexão. Já o personagem Hugo Breno busca a multidão para esconder-se nela: “sentia-se melhor nas vias de maior movimento, quando se deixava perder na multidão” (GARCIA-ROZA, 2007, p.28).

\*\*\*\*\*

*Na multidão* inicia-se com uma visita da personagem D. Laureta à delegacia, à procura do delegado Espinosa. Como ele, no momento, estava em reunião, D. Laureta resolve voltar mais tarde. Entretanto, um estranho incidente a impede de retornar. Ao esperar o sinal de trânsito abrir para atravessar a rua, a mulher é misteriosamente lançada para a frente e morre atropelada por um ônibus. Algumas testemunhas acreditam que foi empurrada, mas nenhuma presenciou efetivamente o que ocorreu.

Apesar de as evidências de que houve um crime serem “meras suposições, sem nenhum fundamento real” (GARCIA-ROZA, 2007, p.16), o delegado resolve investigar o caso e refaz todos os passos de D. Laureta antes e depois de sua ida à delegacia. Descobre que ela passara toda a manhã em uma agência da Caixa Econômica para receber a pensão. Assim, entra em cena Hugo Breno, funcionário que a atendeu no banco e que passa a ser o principal suspeito.

Já no segundo capítulo, Hugo Breno é apresentado ao leitor:

No meio da massa compacta de pedestres que se movia lentamente pela calçada como um miriápode gigante, o homem tinha a impressão de que não eram as pessoas que andavam, mas que suas pernas pertenciam na verdade a esse grande animal urbano que se arrasta pesadamente pelas ruas das grandes cidades. A situação, contudo, não o desagradava. *Gostava de multidão*, apenas não considerava aquele o momento mais

adequado para usufruir dela. Às seis e meia da tarde tinha que estar no bar defronte à 12ª DP, na rua Hilário de Gouveia, e já passava das seis (GARCIA-ROZA, 2007, p.20- grifo meu).

O narrador focaliza o ângulo de visão desse homem. Sem nomeá-lo, apresenta já uma de suas principais características: o gosto pela multidão. Mais adiante, vai delineando os contornos desse personagem, através da exposição de seus pensamentos, o que se dá através do discurso indireto livre:

Atravessou a avenida Copacabana e seguiu andando em direção à praia. Não tinha nenhum interesse em ver o mar ou em apreciar o pôr-do-sol. Para ele, a tão incensada beleza do entorno da praia de Copacabana em nada melhoraria seu estado de espírito naquele momento. A natureza mostrava-se inútil para lidar com sentimentos e problemas humanos. Bela ou não bela, igualmente inútil. O único meio no qual o homem pode se sentir bem é o meio humano. O homem só tem o próprio homem como semelhante. Não há semelhança entre homem e natureza. No meio da multidão, o indivíduo humano pode tanto se perder no fundo homogêneo como se diferenciar mantendo-se sujeito. Esse sentimento de pertencer a algo e de conservar a diferença é uma das experiências supremas do homem na multidão. Na natureza, seja ela bela ou feia, agradável ou desagradável, o homem será sempre o diferente. Sempre figura, nunca fundo. Uma árvore no meio da floresta se perde e se dilui nessa floresta, tornando-se um fundo indiferenciado; um homem no meio da floresta nunca será fundo, será sempre figura, diferença irreduzível e aberrante. Daí a natureza não interessar a Hugo. No que dizia respeito às questões humanas, aos sentimentos e às angústias humanas, a natureza era irrelevante. Assim pensava ele enquanto caminhava, fazendo hora até voltar à avenida Copacabana (2007, p.63).

Hugo Breno, como o narrador do conto de Poe, decide seguir constantemente um homem. O homem, no caso, é o delegado Espinosa. Este, é também afeito à *flânerie*, não para refugiar-se, mas como espaço de reflexão, para ir ao encontro de si mesmo: “Caminhar no calçadão da Avenida Atlântica não resolveria o problema, mas ajudaria a escoar a tensão. Caminhando, tentaria decifrar o enigma” (GARCIA-ROZA, 2007, p. 70).

O costume de Espinosa é semelhante ao do personagem Augusto, em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”. No conto de Rubem Fonseca, o protagonista é adepto do pensamento peripatético, *solvitur ambulando*, que significa “caminhando se resolve”. A expressão grega é constantemente reiterada na narrativa: “[Augusto] acredita que ao caminhar pensa melhor, encontra soluções para os problemas; solvitur ambulando, diz para seus botões” (2006, p. 356). Caminhando pelas ruas

cariocas e pensando, Augusto tenta resolver suas questões. Da mesma forma, caminhando e pensando, Espinosa tenta solucionar seus enigmas.

O intuito de Hugo Breno, ao acompanhar as perambulações de Espinosa pelas ruas de Copacabana, não era, necessariamente, persegui-lo, como no conto de Poe, mas “usufruir do prazer secreto de estar lado a lado com ele e até de comprar e saborear as mesmas iguarias árabes” (GARCIA-ROZA, 2007, p.21). De acordo com Hugo, havia uma grande identificação entre ambos, sobretudo no que tange ao gosto por caminhar pelas ruas da cidade, apesar de haver uma diferença entre o modo de caminhar de cada um: “o dele [Hugo] era firme, apressado, quase militar, enquanto o do delegado era lento, distraído, como se o pensamento errasse a quilômetros de distância” (GARCIA-ROZA, 2007, p.25). Podemos relacioná-los aos dois tipos de *flâneur* mencionados por Walter Benjamin. Espinosa seria o tipo *baudelairiano*, do “filósofo que passeia” e Hugo Breno “o lobisomem irrequieto a vagar na selva social”, tipo fixado por Poe (BENJAMIN, 1989, p. 187).

Ainda segundo Benjamin, “o *flâneur* é acima de tudo alguém que não se sente seguro em sua própria sociedade. Por isso busca a multidão. (...) A diferença entre o antissocial e o *flâneur* é deliberadamente apagada em Poe” (BENJAMIN, 1989, p.45). Hugo Breno, como o *flâneur* apresentado por Poe, é antissocial: “achava sua vida satisfatoriamente preenchida por ele mesmo” (GARCIA-ROZA, 2007, p.24).

O detetive Welber analisa que, para Hugo Breno, “andar não era um meio, mas um fim em si”. E complementa: “O detalhe curioso era que Hugo Breno não caminhava em qualquer lugar ou de qualquer maneira, mas parecia achar essencial caminhar em meio à multidão”. A partir da observação de seu assistente, o delegado conclui, então, que Hugo é “um eremita na multidão” (GARCIA-ROZA, 2007, p. 77), em alusão, mais uma vez, ao conto de Poe.

O jogo intertextual com o conto de Poe também é sugerido, ainda que de maneira implícita, quando o inspetor Ramiro relata a Espinosa as atitudes de Hugo Breno diante da multidão:

Eu o segui durante quase três horas pelas ruas do Centro sem que ele parasse nem um instante para descansar, entrar numa loja ou falar com alguém, ou mesmo para apreciar o movimento. Nada, delegado. E tem mais. De vez em quando ele desaparecia. Simplesmente sumia. De repente, aparecia ao meu lado, quase me cutucando, como quem diz “Olha eu aqui”, como ele fazia isso? Ele é sem dúvida estranho. Parece um replicante, um autômato à solta pelo Rio de Janeiro. O que Welber observou

anteontem, eu confirmei ontem. Ele não é normal (GARCIA-ROZA, 2007, p.88).

O romance de Garcia-Roza vai girar, essencialmente, em torno dos dois personagens, Hugo Breno e Espinosa, que se perseguem reciprocamente. Enquanto o detetive persegue o suspeito, este persegue o detetive, por quem nutre uma grande — e antiga — admiração:

Verdade que Espinosa mantinha a dignidade e a elegância de sempre. Era como um traço de nascença, uma marca pessoal acrescida de experiência. Por isso mesmo, apesar do erro do casamento e da nova tentativa com a namorada, Hugo continuava tomando Espinosa como modelo. Mesmo que o modelo tivesse se degradado, perdido a melhor forma, ainda permanecia um referencial. Não deixaria de admirá-lo pelo fato de ter se modificado. A diferença de idade entre eles, mesmo que pequena, fazia de Espinosa o modelo que ele mirava desde menino. Espinosa continuava sendo o irmão mais velho (GARCIA-ROZA, 2007, p 50/51).

Cabe mencionar que o tema por excelência de Edgar Allan Poe, o duplo, também se destaca no romance de Garcia-Roza. São feitas várias insinuações ao longo da narrativa em relação a essa identificação entre o detetive Espinosa e o suposto criminoso Hugo Breno, como se observa no relato deste: “Só não digo que somos almas gêmeas porque seus jantares de sexta-feira não são tão solitários quanto os meus” (GARCIA-ROZA, 2007, p. 163). O próprio detetive reconhece: “ao se identificar comigo, isto é, com o bem, ele escapa à figura do mal que o habita” (GARCIA-ROZA, 2007, p. 161).

Em várias ocasiões Espinosa observa uma sensação de estranheza e familiaridade em relação a Hugo Breno, o que pode ser atribuído ao fato de ambos terem sido colegas na infância, mas também, de certo modo, remetem à estranha familiaridade que, de acordo com Freud<sup>6</sup>, a experiência do duplo provoca:

Sua fisionomia não lhe era estranha, tinha a impressão de que o conhecia, apesar de não saber de onde. O próprio nome “Hugo Breno” não lhe era estranho (GARCIA-ROZA, 2007, p.55).

---

<sup>6</sup> Freud, em seu texto “O estranho” (1919), parte da análise linguística do termo *unheimlich* (estranho), que seria o oposto de *heimlich* (doméstico, familiar), para concluir que “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (p.277). Segundo Freud, os temas de estranheza que mais se destacam dizem respeito ao fenômeno do duplo.

A cada momento que passava, aumentava a certeza de conhecê-lo. Não um conhecimento ocasional, de vê-lo passar na rua, mas um conhecimento ligado a alguma história que não conseguia recordar (GARCIA-ROZA, 2007, p.57)

A fisionomia daquele homem lembrava a Espinosa alguém que ele sabia ser-lhe próximo, familiar, embora, estranhamente, não pudesse identificá-lo (GARCIA-ROZA, 2007, p.60).

(...) havia outra coisa que dizia respeito não propriamente à imagem do menino, e sim ao sentimento ligado à imagem dele. Um sentimento de estranheza. A vaga ideia de alguma coisa que teria acontecido àquele menino ou a alguém ligado a ele. Espinosa não se lembrava (ou não sabia) o que era, mas algo estranho estava associado à sua imagem (GARCIA-ROZA, 2007, p.62).

Pode-se ir mais além e considerar a definição de Kepler em que o duplo é visto “como uma parte não apreendida pela imagem de si que tem o eu ou por ela excluída - daí seu caráter de proximidade e antagonismo” (1972 apud BRAVO, 2005, p.263). Neste caso, Hugo representaria o lado obscuro de Espinosa, sua face antagônica, contrastando com o detetive, representante do bem. Se, ao identificar-se com Espinosa, Hugo escapa à figura do mal que o habita, identificando-se com Hugo, Espinosa percebe que o mal também pode estar dentro de si. Essa confrontação com o duplo pode levar à revelação do que estava oculto, ou seja, ao autoconhecimento. O encontro com seu duplo em meio à multidão significa, para Espinosa, reavaliar a alteridade e deparar-se com o próprio *eu*.

Ao associar Hugo Breno a seu passado, Espinosa teme acordar os fantasmas que, até então, estavam adormecidos. Recordar-se de um acidente ocorrido há mais de trinta anos, em que uma menina da vizinhança morreu ao cair da escada de seu prédio. A lembrança do acidente o intrigava e “vinha acompanhada de um sentimento de estranheza e ameaça” (GARCIA-ROZA, 2007, p.102). Como conseguia formar uma imagem tão clara do acidente? Tal imagem seria fruto de sua imaginação ou era uma lembrança real? Aqui caberiam as palavras de William Chamberlain, que epigrafam o conto “William Wilson”, de Edgar Allan Poe: “Que dirá ela? Que dirá a terrível consciência, aquele espectro no meu caminho?”.

O acidente ocorrido com D. Laureta, que Espinosa insiste ter sido proposital, mistura-se em seu imaginário ao acidente da menina que ocorrera no passado, e que o detetive também acredita que tenha sido intencional. As duas histórias

atormentam Espinosa, pois, como ele próprio analisa, são, na verdade, episódios de sua própria história. A namorada de Espinosa, Irene, tentando compreender o motivo de tanto receio por parte do delegado, assombrado pelos fantasmas de ontem e de hoje, questiona:

- Espinosa, você me contou duas histórias-fantasma. Em nenhuma delas você tem a garantia de que ocorreu um assassinato, como em nenhuma delas você tem o assassino. Sem dúvida, duas pessoas morreram. Mas quem disse que foram assassinadas? O que está te assombrando nessas histórias? (GARCIA-ROZA, 2007, p.105)

Espinosa teme justamente a revelação daquilo que está oculto, a confrontação com o seu outro *eu*:

- O fato de eu não distinguir as lembranças verdadeiras das lembranças que se sobrepõem às verdadeiras, ocultando-as. Tenho medo de estar usando a imagem do menino que Hugo Breno foi para ocultar outra imagem, que seria a do verdadeiro causador da morte da menina (GARCIA-ROZA, 2007, p.105).

O que parece amedrontar o detetive é a possibilidade de, edipianamente, descobrir-se culpado pela morte da menina, ou seja, de descobrir em si mesmo o criminoso que procura.

A investigação prossegue e Espinosa constata que a mãe de Hugo Breno também morreria sob circunstâncias desconhecidas, e que ela era amiga de D. Laureta. Em uma de suas suposições, Espinosa considera que a mãe de Hugo, sabendo que ele fora o responsável pela morte da menina, conta para D. Laureta. Hugo as mata, eliminando as testemunhas de seu crime. Entretanto, essa hipótese parece infundada. Espinosa reconhece sua incapacidade em descobrir a verdade encoberta por trás das máscaras, como declara a seus auxiliares, Ramiro e Welber:

Não há evidências de que Hugo Breno seja responsável por nenhuma das mortes a que fizemos referência. É possível, portanto, que nós três tenhamos sido presas de nossas próprias fantasias e que Hugo Breno, em vez de culpado, seja na verdade vítima de cabeças doentias. As nossas. (...) Confesso a vocês que quanto mais tento esclarecer essa história, mais misteriosa e inverossímil ela se torna (GARCIA-ROZA, 2007, p.117).

Quanto mais Espinosa tenta tirar as máscaras, mais máscaras se formam. As máscaras se estendem à sua vida pessoal, tanto no que diz respeito à sua infância, quanto à sua vida adulta, no relacionamento com Irene. Intensificando as dualidades que entremeiam o romance, surge a relação de Irene com sua amiga Vânia. Ambas, como o andarilho do conto de Poe, são personagens que não se deixam ler.

Irene chega de São Paulo com Vânia, que passará alguns dias no Rio de Janeiro. Espinosa destaca que ambas eram muito bonitas e parecidas. Mas o surgimento de Vânia o leva a reflexões sobre a verdadeira opção sexual de Irene. Quando se conheceram, ela vinha de uma relação amorosa com uma amiga, também de São Paulo. Apesar de Irene insistir que iniciar uma relação com ele significava que o escolhera como pessoa e como opção sexual, Espinosa teme essa ambiguidade sexual da namorada. Estaria Irene escondida sob máscaras?

Espinosa, por sua vez, também revela uma face que Irene desconhecia, como percebemos na seguinte discussão:

- Você está querendo dizer que eu estou tendo um caso com a Vânia?
- Meu bem, se eu quisesse dizer isso, eu teria dito... Quem acabou de dizer foi você.
- Eu não afirmei, eu perguntei.
- Não é a mim que você tem que perguntar isso.
- Espinosa, o que deu em você? *Não estou te reconhecendo.*
- *Mas eu tenho medo de estar reconhecendo você.*
- Puta que pariu! *Baixou o gênio maligno em você?*
- *Só o gênio. O maligno ainda não.* Veja bem: você me conta que passou quinze dias em São Paulo trabalhando junto com a Vânia e hospedada no apartamento dela. Portanto, vendo-a dia e noite. Terminado o trabalho, você volta para o Rio com ela e a hospeda em sua casa. Vânia é uma mulher muito bonita, sensual, sedutora. *Muito parecida com você, diga-se de passagem.* Na primeira noite no Rio, depois de duas semanas longe de mim, com quem você escolhe dormir? Com Vânia. *Pergunto: foi em mim que baixou o gênio maligno?* (GARCIA-ROZA, 2007, p.38- grifos meus)

A situação se complica quando Vânia insinua-se para Espinosa e depois foge “como uma adolescente prestes a ser deflorada pelo namorado” (GARCIA-ROZA, 2007, p.70). O seu comportamento “quase pudico” (2007, p.70) contrasta com a sensualidade passada pela sua imagem. Talvez Vânia também estivesse escondida sob máscaras.

Aqui cabe uma digressão para nos atermos à construção da narrativa policial contemporânea. Enquanto a narrativa policial clássica apresenta como prerrogativa

a retirada das máscaras e o alcance da verdade, na narrativa policial contemporânea não cabe tal pretensão. O detetive contemporâneo já não acredita em verdades absolutas. É cético, não no sentido imposto pelo senso comum, daquele que em nada acredita, mas no sentido etimológico da palavra, que deriva do grego *sképsis* e significa “aquele que observa, que reflete, que gosta de examinar, aquele que investiga” (POPKIN, 1981 *apud* KRAUSE, 2004, p. 50). Nesses termos, o detetive é, acima de tudo, um cético. Não é por acaso que o detetive roziano tem nome de filósofo: Espinosa.

O detetive clássico e o contemporâneo podem ser relacionados a conceitos filosóficos, que ilustram a diferença vital entre ambos. Segundo Gustavo Bernardo:

enquanto os dogmáticos têm certeza de que só eles sabem alguma coisa e os niilistas têm certeza de que não se pode ter certeza de nada, os céticos duvidam do que se possa ter certeza de alguma coisa; enquanto os dogmáticos já acharam resposta e os niilistas já pararam de procurar, a dúvida dos céticos os leva a continuar procurando a verdade (2004, p. 28).

Pensando de uma maneira ampla, o detetive clássico é dogmático; o detetive contemporâneo é cético<sup>7</sup>. Na narrativa de enigma, o detetive sempre acha as respostas. Todas as máscaras são retiradas. Já na narrativa policial contemporânea, ele está em “constante estado de incerteza e investigação intelectual” (KRAUSE, 2004, p. 28), as máscaras nem sempre são retiradas e as respostas são ambíguas. Cabe ressaltar, no entanto, que o detetive clássico é dogmático apenas no momento final, quando a investigação chega à conclusão e ele aponta o culpado. Durante todo o processo, na medida em que se coloca em um estado dubitativo, que é inerente ao ato de investigar, ele assume uma postura cética.

O detetive-filósofo Espinosa mostra-se consciente de seu ceticismo, como se observa neste diálogo que trava com Irene:

- Espinosa, você não pode ser tão cínico.
- Cínico, não. Cético.
- Sem preciosismo, Espinosa.
- Não é preciosismo. O cético é fundamentalmente um crítico (2007, p.93).

---

<sup>7</sup> Sobre o assunto, ver tese defendida em 2006 por Adriana Maria Almeida de Freitas, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro: **O detetive cético: as dúvidas de Mandrake e Espinosa.**

É importante nos atermos mais ao personagem Espinosa e sua relação com a literatura. Como vimos, os conhecimentos literários de Sherlock eram nulos. Já Espinosa é um detetive-leitor, no sentido restrito do termo, não apenas no sentido mais amplo, comum a todos os detetives, de leitor de enigmas. É um homem culto, o que o afasta do detetive do romance negro, que privilegia a intuição e a força, e do detetive do romance de enigma, que só valoriza os conhecimentos científicos.

A peculiar estante de Espinosa, descrita abaixo, provoca uma interação entre os livros, sugerindo que a biblioteca é interminável, como a de Borges:

Desde que passara a morar sozinho, sobretudo desde a morte da avó, de quem herdara boa parte dos livros que ali estavam, Espinosa dera início ao que na época chamara de estante provisória: escolhera a parede maior da sala e fora arrumando os livros ali, a partir do chão, em uma fileira de livros em pé, sobre a qual depositava uma sequência de livros deitados, como se fosse uma primeira prateleira, em cima da qual alinhava outra fileira de livros em pé, cobertos por uma nova série de livros deitados, e assim por diante, numa construção ascendente cujo limite seria, evidentemente, o teto da sala. Foi o que passou a chamar de “estante sem estante”, ou “estante em estado puro”, ou ainda “estante só livros”, e que, passadas algumas décadas, agora ocupava toda a extensão da parede da sala e já ultrapassava a altura de dois metros...sem ter desabado uma única vez (2007 p. 36).

Assim, a biblioteca de Espinosa metaforiza a própria ideia de intertextualidade: livros dentro de livros, em um desdobramento infinito. O hábito de ler literatura contribui para que Espinosa seja tão afeito à imaginação. O detetive encontra-se dividido entre dois polos: por um lado, é um policial e, como tal, deve lidar com a racionalidade; por outro lado, é um leitor e, como tal, deve deixar a imaginação fluir. A singularidade de Espinosa consiste nas ambiguidades que permeiam sua cabeça, em uma “bizarra combinação de pensamento lógico e imaginação delirante” (GARCIA-ROZA, 2003, p.83).

Vera Lúcia Follain de Figueiredo, em “O assassino é o leitor”, em que analisa a obra de Rubem Fonseca, parte da assertiva de Ernest Mandel, de que a chave para a transformação interna do gênero policial foi a passagem do pensamento para a ação, no que tange aos detetives, para concluir que “o personagem de Rubem Fonseca refaz esse percurso – do pensamento à ação – para chegar a outro ponto: a imaginação ficcional” (1988, p.22). O mesmo se aplica a Espinosa. No lugar da dedução lógica e da ação como meios de atingir a verdade, o detetive cria versões

plausíveis, convencido de que a verdade, encoberta sob máscaras, é muitas vezes inacessível.

As investigações desse detetive-leitor são sempre envolvidas por suas leituras. No caso “Hugo-Breno”, Espinosa estava lendo o último livro de Manuel Vázquez Montalbán: “Naquela noite gostaria de retomar leituras interrompidas havia mais de uma semana, entre elas a do último e alentado livro de Montalbán” (2007, p. 83). Ora, Montalbán é o criador do detetive Pepe Carvalho, cuja peculiaridade consiste em queimar os livros de que não gosta. O livro ao qual Espinosa se refere, *Milênio*, seguindo a tendência da narrativa policial contemporânea, é também repleto de referências intertextuais. Nele, o detetive Pepe Carvalho é acusado de assassinato e, junto com seu assistente Biscuter, parte para uma fuga ao redor do mundo. Esconde-se sob os nomes de Bouvard e Pécuchet, personagens de Gustave Flaubert:

Pegou um volume de La Pléiade dedicado a Flaubert, que ele nunca tinha queimado porque era caro demais, e ali descobriu que Bouvard se chamava nada menos do que François Denys Bartholomé Bouvard, e Pécuchet, Juste Romain Cyrille (MONTALBÁN, 2004, p.14).

As referências intertextuais continuam ao longo do romance de Montalbán, e até Brecht, que introduziu este subcapítulo, é lembrado:

“Acho que é a segunda vez nesta viagem que me lembro de um poema de Brecht. Mas não é o mesmo.”  
 “Como você mudou! De queimar livros a lembrar-se de Brecht.”  
 “É aquele poema do alemão despreocupado quando vê que os nazistas vão prender os comunistas, os judeus, os progressistas em geral, sem se sentir afetado, até o dia em que vão à casa dele.”  
 “Ele continua queimando livros?”, Alma perguntou a Biscuter para lhe dar uma chance de entrar na conversa.  
 “Continua, continua. Sabe que eu não gosto que queime, mas continua, continua.”  
 “Já é outra retórica. Já queimo sem argumentar. Às vezes até compro para queimar, mas sem paixão.”  
 “Queimar livros é uma paixão inútil.” (MONTALBÁN, 2004, p. 511)

Pepe e Espinosa compartilham o hábito da leitura. No entanto, enquanto Pepe queima os livros, Espinosa os acumula em sua estante. Já o personagem Hugo Breno tem o costume de descartá-los:

Também gostava de ler, mas não acumulava livros. Comprava-os em sebos e desfazia-se deles assim que terminava a leitura. Mesmo os livros que haviam pertencido à mãe foram vendidos para um sebo assim que ela morreu (2007, p. 24).

Em suas introspecções, o detetive-leitor não consegue escapar à literatura, sempre a florear a realidade:

Hora do almoço e nem Vânia nem Irene haviam telefonado. Espinosa começava a achar que Irene não ficara sabendo da ida da amiga ao apartamento dele. Ou, se soubera, tinha despachado Vânia para o espaço, isto é, para São Paulo, e estava pensando no castigo que aplicaria a Espinosa. Veio-lhe à mente a cena de Aquiles arrastando o cadáver de Heitor no chão empoeirado e lançando-o aos cães para ser devorado. Não achou a imagem agradável. Mas também não achou que Irene tentasse uma encenação da *Ilíada* com ele no papel de Heitor. Saiu para almoçar (2007, p. 78).

As ambiguidades de Espinosa rodeiam suas próprias fantasias. Como policial, sabe que deve cultivar um pensamento investigativo, racional. Mas em sua outra face, a de filósofo, imerso em suas introspecções, deixa escapar um pensamento mais especulativo:

Eram quatro da tarde de um dia quente e burocrático, o tipo de dia que provoca em Espinosa fantasias de abandono do navio. Ele sonhava com a criação do cargo de delegado administrativo, deixando ao delegado não administrativo (teria que inventar um nome para ele) a função policial propriamente dita: pensar. Claro que não seria um pensar especulativo, um tipo de platonismo policial, mas um pensamento essencialmente investigativo e voltado para a solução do crime e a prisão do criminoso. O sonho do policial-filósofo foi interrompido pela chegada de Welber (2007, p. 53).

Espinosa, no entanto, não corresponde à figura clássica do filósofo. É um filósofo andante, como o *flâneur* parisiense:

Terminado o almoço, saiu do restaurante, a caminho da delegacia, por um trajeto não usual e certamente mais longo. Primeiro, porque precisava pensar, e pensava melhor andando do que sentado com a mão no queixo (2007, p. 118).

Retornemos à narrativa.

Hugo envia a Espinosa um bilhete solicitando um encontro fora da delegacia e o delegado concorda, pois entende que não há perigo: “ele não quer me matar, quer que eu o reconheça como um igual. E para isso eu preciso estar vivo” (GARCIA-ROZA, 2007, p.125).

Encontram-se em um hotel e Hugo conta a Espinosa a sua versão dos fatos. D. Laureta, segundo ele, “não era a velhinha boa, era o lobo mau” (GARCIA-ROZA, 2007, p.132). Todo mês, ao recolher a pensão, recebia um pequeno acréscimo de Hugo em troca de não revelar a ninguém as conversas que tivera com sua mãe. Segundo Hugo, sua mãe e D. Laureta “eram iguais. Variavam apenas no estilo” (GARCIA-ROZA, 2007, p.133). Ambas escondiam as verdadeiras faces sob máscaras. A primeira era uma pessoa demoníaca e, de acordo com Hugo, ainda pior do que a segunda, “porque se apresentava sob o manto da religiosidade e da fé no Senhor” (GARCIA-ROZA, 2007, p.133).

Ao tentar revelar a Espinosa que terrível segredo era este que sua mãe contara a D. Laureta, Hugo ressalta que não pode garantir a verdade do que disser, já que “seria impossível reter com clareza fatos que aconteceram há tanto tempo” (GARCIA-ROZA, 2007, p.135). Ou seja, o único que poderia expor a verdade acerca do incidente que tanto atormentou Espinosa não possui um relato confiável.

Hugo confessa que a fixação por Espinosa nascera ainda na infância: “você era meu ídolo. Eu queria ser igual a você. Ficava prestando atenção em como você andava, falava, em como se vestia. Eu passava horas em frente ao espelho treinando ser você” (GARCIA-ROZA, 2007, p.136). E confia aquilo que Espinosa queria ouvir para aliviar o peso em sua consciência: os responsáveis, ainda que acidentalmente, pela morte da menina, foram Hugo Breno e outro menino do bairro.

Segundo o relato de Hugo, ao saber do envolvimento do filho na morte, sua mãe passou a atormentá-lo, controlando seu comportamento e sua vida. Após a morte da mãe, Hugo entra em pânico por perceber que a exploração praticada por ela seria perpetuada por D. Laureta, que o acusou de tê-la matado, assim como matou a menina do prédio.

No dia de sua morte, D. Laureta ameaçou ir à delegacia contar tudo, caso Hugo não aumentasse o valor recebido com a chantagem. Hugo não cedeu e, ao término do expediente, saiu para confirmar se ela realmente cumpriria a ameaça.

Chegou a ver D. Laureta entrar na delegacia e sair logo depois. Começa a segui-la e, ao pararem em um sinal de trânsito, resolve dar um susto na mulher: “aproximei o rosto do ouvido dela e falei com a voz impostada e grossa: ‘Chegou o seu pagamento!’. Assim que virou o rosto e me viu, ela deu um pulo para a frente. Eu nem toquei nela” (GARCIA-ROZA, 2007, p.142).

Após a confissão de Hugo, Espinosa se convence de que o caso, que nem chegou a ter início, estava encerrado, “mesmo que algumas ambiguidades permanecessem”:

Não creio que ele vá fazer nada além de continuar se metendo no meio da multidão. Isso, se conseguir continuar carregando a culpa pela morte da menina por muito mais tempo. E ele também não tem mais a mãe para dividir com ele esse peso. Não dispomos de nada material que possa incriminá-lo. De modo que podemos dar esse caso por encerrado, um caso que nem teve início (GARCIA-ROZA, 2007, p.145).

Um novo acontecimento, porém, faz Espinosa repensar o arquivamento do caso. D. Adélia, amiga de D. Laureta e da mãe de Hugo, com quem D. Laureta compartilhava seus segredos, aparece morta no banheiro do hotel onde morava. Surge mais uma morte cuja causa é enigmática: fora acidente ou assassinato? Teria Hugo Breno matado a idosa para eliminar a última testemunha das confidências feitas pela mãe às amigas?

O detetive-filósofo Espinosa sabe que para seus questionamentos não há respostas. Conforme destaca Carla Portilho:

O detetive metafísico não encontra um culpado para o crime, se o desvenda o faz por acaso, muitas vezes nem sabe se o crime foi mesmo cometido, e dificilmente confia que a punição servirá a algum propósito digno na sociedade... (2009, p.74-75)

Isso porque, enquanto na história de detetive tradicional a morte deve ser resolvida, na história de detetive metafísica, é a vida que deve ser resolvida, como observa Michael Holquist<sup>8</sup> (1971, p.155).

Como Welber observa, todas as testemunhas do passado de Hugo estavam mortas, exceto uma: Espinosa. O *grand finale* estava reservado para o delegado:

---

<sup>8</sup> If, in the detective story, death must be solved, in the new metaphysical detective story it is life which must be solved.

Desde aquela sexta-feira no hotel do Bairro Peixoto em que ouvira a narrativa de Hugo Breno, Espinosa ficara com a sensação de não ser apenas um confidente, mas parte integrante da história. E não apenas parte de um episódio obscuro e longínquo, mas peça importante do desfecho de uma história de vida. Fazia sentido que a cena final fosse com ele (GARCIA-ROZA, 2007, p.154/155).

Percebemos um diálogo sutil de Garcia-Roza com o conto “William Wilson”, de Poe. Como no conto, há um duelo final, narrado em ritmo *noir*, entre Espinosa e Hugo Breno, personagens que se caracterizam pela proximidade e pelo antagonismo, pela familiaridade e pela repulsa. Nesse duelo entre Espinosa e Hugo, o resultado esperado é a morte. Mas Hugo não quer eliminar Espinosa, pois desse modo perderá sua identidade. Assim, opta pela própria morte.

Da mesma forma, no conto *William Wilson*, o protagonista, no último encontro com seu duplo, o mata, entretanto, não atina para o fato de que, sem o *outro*, perde-se a integridade do *eu*. Hugo, ao suicidar-se, parece querer dizer a Espinosa as mesmas palavras ditas a William Wilson por seu duplo:

Venceste e eu me rendo. Mas, de agora em diante, também estarás morto...morto para o mundo, para o céu e para a esperança! Em mim tu existias...e vê em minha morte, vê por esta imagem, que é a tua, como assassinaste absolutamente a ti mesmo (2008, p. 253)

## 4.2 Luis Fernando Verissimo

*Unwin, cansado, lo detuvo.*

– *No multipliques los misterios – le dijo – Éstos deben ser simples.*

*Recuerda la carta robada de Poe, recuerda el cuarto cerrado de Zangwill.*

– *O complejos – replicó Dunraven. – Recuerda el universo.*<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Unwin, cansado, o deteve.

– Não multipliques os mistérios – disse. – Estes devem ser simples. Lembra a carta roubada de Poe, lembra o quarto fechado de Zangwill.

*Jorge Luis Borges, “Abenjacán el Bojari, muerto em su labirinto”*

Seguindo a linha narrativa de Poe, o romance de Luis Fernando Verissimo, *Borges e os orangotangos eternos*, também é iniciado por uma epígrafe, que, como tal, servirá de pista para o que vem a seguir. O trecho é retirado do conto de Jorge Luis Borges, “Abanjacan, o bokari, morto em seu labirinto”.

No conto de Borges, o personagem Dunraven, em visita à terra de seus antepassados, avistando um “edifício majestoso e decrépito que parecia uma cavaliçã” (BORGES, 1999, p. 69), relembra a história de Abenjacan, o Bokari, e a narra a seu companheiro Unwin. Segundo Dunraven, o rei Abenjacan, a quem apelidara Rei de Babel, morrera nos aposentos desse edifício, uma construção labiríntica que era vigiada por um escravo e um leão. Apesar de a história ter se passado há quase um quarto de século, as circunstâncias da morte do rei continuavam obscuras. Ao ser interrogado pelo amigo sobre os motivos dessa obscuridade, responde serem diversas as razões:

Em primeiro lugar, esta casa é um labirinto. Em segundo lugar, vigiavam-na um escravo e um leão. Em terceiro lugar, desvaneceu-se um tesouro secreto. Em quarto lugar, o assassino estava morto quando o assassinato ocorreu. Em quinto lugar... (BORGES, 1999, p. 69).

À explicação, o poeta Unwin retruca com os versos mencionados na epígrafe do romance de Verissimo, alegando que os mistérios devem ser simples, como na carta roubada de Poe e no quarto fechado de Zangwill. O matemático Dunraven, no entanto, observa que os mistérios também podem ser complexos. Como o universo.

Esse trecho do conto, epigrafado no romance de Verissimo, será a chave para a decifração do romance, como veremos adiante. Mas voltemos ao conto.

Seguindo sua narrativa, Dunraven conta que Abenjacan, ao fixar-se em Pentreath, manda construir uma casa com um único aposento e léguas de corredores. Diante de todo o espanto por construção tão escandalosa, o rei de Babel conta ao reitor, Allaby, suas agruras. Durante muitos anos, regera, com assistência de seu primo Zaid, as tribos do deserto. Contudo, após sua família ser dizimada por

tais tribos, ele e o primo fugiram com o tesouro arrecadado. Temendo que Zaid reclamasse uma parte do tesouro, o rei o mata. Na agonia, o primo balbucia palavras ininteligíveis. Abenjacan, então, ordena ao escravo que lhe desfigure o rosto com uma pedrada. Abenjacan e o escravo navegam em busca de outras terras e, na primeira noite, o rei sonha com o primo, dizendo: “Como agora me apagas, eu te apagarei, onde quer que estejas” (BORGES, 1999, p. 71). Abenjacan, diante da ameaça, decide refugiar-se no centro de um labirinto, para despistar o fantasma.

O reitor Allaby julga a narrativa de Abenjacan como símbolo claro de sua loucura. No entanto, consultando números atrasados do Times, comprova a verdade de alguns fatos.

Terminada a construção do labirinto, Abenjacan nele se instala. Após três anos, chega ao cais o veleiro *Rose of Sharon*, e o rei deduz que Zaid encontrava-se já em Pentrath. Ao entardecer, Abenjacan, em busca da ajuda das autoridades, procura o reitor, uma vez que seu escravo e o leão haviam perecido, e se retira em seguida, em desespero. O reitor segue até o labirinto para comprovar as informações e depara-se com o escravo e o leão mortos. Ao dirigir-se ao aposento central, depara-se com Bokari, também morto. Os três com os rostos destroçados.

Ao término da narrativa, Dunraven pergunta a Unwin: “Não é inexplicável esta história?”. Ao que o poeta responde: “Não sei se é explicável ou inexplicável. Só sei que é mentira” (BORGES, 1999, p. 72).

Unwin coloca em dúvida toda a narrativa e tenta desconstruí-la, buscando solucionar o mistério. Desfaz todo o novelo narrativo que já havia sido tecido por Dunraven, afinal, para escapar desse labirinto lógico, é necessário desfazer os nós. Desfazer as palavras já ditas, a fim de encontrar um outro caminho.

Para Dunraven, versado em obras policiais, “a solução do mistério é sempre inferior ao mistério. O mistério participa do sobrenatural e até mesmo do divino; a solução, da prestidigitação” (BORGES, 1999, p. 73). Unwin, no entanto, acredita que os mistérios devem ser simples, como em “A carta roubada”, de Poe. O poeta deduz que um fugitivo não se oculta num labirinto. No conto de Poe, a simplicidade reside no fato de que a carta estava tão bem escondida porque, na verdade, estava à vista de todos. Nesses termos, Bokari estaria mais bem escondido em Londres, como assevera:

Não precisa erguer um labirinto, quando o universo já o é. Para quem verdadeiramente quer ocultar-se, Londres é melhor labirinto que um observatório para o qual se dirigem todos os corredores de um edifício (BORGES, 1999, p. 73).

De fato, como afirma Walter Benjamin, a cidade é um labirinto humano, que apaga todos os vestígios do indivíduo. Basta lembrarmos do homem da multidão, de Poe, ou do personagem Hugo Breno, de Garcia-Roza.

Ainda em “A carta roubada”, a polícia subestima a inteligência do criminoso por ter ele adquirido fama de poeta. Para Dupin, no entanto, para que a capacidade analítica seja absoluta, há de conjugar-se a poesia e a matemática. Somente com esta, não há raciocínio. Borges, ironicamente, une em seu conto o poeta e o matemático, sendo aquele o responsável pela suposta decifração do enigma.

De acordo com a versão de Unwin, Zaid e o escravo ocultaram parte do tesouro na tumba e fugiram para a Inglaterra. A finalidade não seria ocultar-se do rei, mas atraí-lo e matá-lo. Dessa forma, Zaid construíra o labirinto de muros vermelhos, à vista do mar, sabendo que a fama do homem do labirinto, do escravo e do leão rapidamente chegaria aos ouvidos de Bokari, e aguardou sua chegada. O esperado dia chegou, e Abenjacan desembarcou na Inglaterra. Caminhou até o labirinto, onde seu primo o matou. Em seguida, o escravo matara o leão e Zaid matara o escravo, desfazendo os três rostos com uma pedra.

Dessa forma, sob a versão de Unwin, tratava-se de um caso de assassinato e roubo de identidade, tão comum às histórias policiais, como bem observa Dunraven:

– Aceito – disse – que meu Abenjacan seja Zaid. Tais metamorfoses, vais dizer, são clássicos artifícios do gênero, são verdadeiras convenções cuja observância exige o leitor (BORGES, 1999, p. 74).

Vale acrescentar que as metamorfoses são artifícios não só do gênero, mas da própria literatura. Os textos estão sempre se metamorfoseando em outros, o que acaba desmistificando a ideia de uma originalidade absoluta. Como o próprio Borges sugere, só existem reescrituras.

Ao final, Unwin conclui que, guiado pela cobiça, Zaid roubara o tesouro, mas percebera que o essencial era que Abenjacan perecesse. Assim, “simulou ser Abenjacan, matou Abenjacan e finalmente *foi Abenjacan*” (BORGES, 1999, p.74). E

Dunraven completa: “Foi um vagabundo que, antes de ser ninguém na morte, recordaria ter sido um rei ou ter fingido ser um rei, algum dia (BORGES, 1999, p.74).

\*\*\*\*\*

Interrompo este subcapítulo, em que me propus a analisar a obra de Verissimo, uma vez que o labirinto me guiou para outros lados. Ao perceber uma certa ligação entre o romance de Verissimo, o conto de Borges e o conto de Rubem Fonseca, “Romance negro”, faço mais uma digressão para analisar este. Retorno ao ponto do labirinto em que parei no subcapítulo anterior, que terminou com um trecho de “William Wilson”, de Poe. E proponho-me a analisar o conto de Rubem Fonseca.

\*\*\*\*\*

All that I see or seem  
Is but a dream within a dream  
*Edgar Allan Poe*

Como afirmou Jorge Luis Borges em seu ensaio “O conto policial”, falar da narrativa policial é falar de Edgar Allan Poe, que inventou o gênero. Rubem Fonseca vai ao encontro de tal assertiva em seu “Romance Negro”, que tem como epígrafe o trecho acima destacado. A ideia contida na citação já funciona como uma pista que dá ao leitor as coordenadas para a leitura do texto, afinal, o conto “Romance Negro” foi publicado em 1992 no livro *Romance Negro e outras histórias* e, para completar o jogo intertextual, de livros dentro de livros, o protagonista do referido conto é um escritor que fez sucesso com a publicação de seu livro *Romance Negro*. Assim, se tudo o que vemos ou nos parece é apenas um sonho dentro de um sonho, como escreveu Poe em seu poema, em Rubem Fonseca tudo o que lemos ou parecemos ler é apenas um livro dentro de um livro.

Para completar esse jogo, que parece nos remeter às bonecas russas (*matrioshkas*), o conto é um emaranhado de citações, de referências e alusões intertextuais, que amplificam a noção de texto dentro de texto. Até a estrutura narrativa segue essa linha, em que uma história está dentro de outra história, que está dentro de outra...

A identidade do assassino é revelada logo no início: Peter Winner. A surpresa fica por conta da revelação da identidade da vítima: Peter Winner. E não, não se tratava de um caso de suicídio. Na verdade, John Landers, um escritor fracassado, matara Peter Winner, um escritor famoso de romances policiais e, aproveitando-se da semelhança física entre ambos, assumira a sua identidade.

Assim surge a relação do conto de Fonseca com o conto de Borges: o assassino assume a identidade da vítima. Segundo Dunraven, no conto de Borges, ao assumir a identidade de Abenjacan, Zaid pôde ser rei, ou fingir sê-lo. Já no conto de Fonseca, John Landers pôde metamorfosear-se, de escritor fracassado a escritor consagrado. Landers matou Winner, simulou ser Winner e finalmente foi Winner.

Rubem Fonseca nos remete, dessa forma, ao tema do duplo, que, como já mencionado, é recorrente na obra de Edgar Allan Poe. E como não há que se falar da narrativa policial sem mencionar seu criador, Fonseca reafirma a tradição do gênero através de várias homenagens a Poe, prestadas no decorrer do texto. Landers e Winner, por exemplo, têm em comum a grande admiração pelo mestre:

Eu não tinha a menor ideia de como era Winner, seus hábitos, sua fisionomia, sua altura, se era gordo ou magro; afinal, não havia fotografias recentes dele.[...] Mas eu conhecia uma fraqueza dele: sua admiração doentia por Edgar Allan Poe. Aqui surge outra coincidência: eu também admirava, e admiro, como você sabe, a obra de Poe (FONSECA, 2006, p.474).

Ciente da fraqueza do escritor em relação ao “pai das histórias policiais”, Landers usa como isca para atraí-lo a rara edição de abril de 1841 da *Graham's Magazine*, em que foi publicado o conto “Os crimes da Rua Morgue”. Encontram-se em um bar e, após embebedar Winner e levá-lo ao seu quarto de hotel, envenena-o. O veneno usado por Landers para matar Winner, nesse crime digno de ser desvendado por Dupin, foi colocado na mesma taça de champanhe em que brindavam ao mestre, como narra o assassino: “‘A Edgar Allan Poe’, brindei. ‘A Poe’,

respondeu Winner, sorvendo de um gole todo o conteúdo da taça” (FONSECA, 2006, p.481).

Depois disso, bastara trocar de roupa com Winner e forjar seu próprio suicídio, ou seja, o suicídio de Landers. Para dar mais veracidade ao suicídio, escreve até um bilhete, em francês. Ironicamente, o bilhete é escrito com recortes de textos de Valéry e Molière:

Uma coisa simples, como deve ser a despedida de um escritor fracassado, que tem os originais de seus romances recusados por todas as editoras: *Je soutenais l'écrat de la mort tout puré. Um homme mort n'est q'um homme mort, et ne fait point de conséquence. Adieu, John Landers.* O primeiro período era do Valéry. O segundo, do Molière. O adieu era meu mesmo (FONSECA, 2006, p.481).

O fato de Winner ser um escritor recluso, que não costumava aparecer na mídia (uma ironia do próprio Rubem Fonseca em relação a si mesmo), facilitou o sucesso do plano. Ao assumir a identidade da vítima, comete o que poderia ser considerado o crime perfeito, “façanha difícil de ser alcançada até na ficção” (FONSECA, 2006, p. 473). Landers comete um duplo assassinato: o de Winner e o de si próprio. E torna-se Winner, o vencedor.

A história do crime, por ser narrada pelo próprio assassino, coloca o relato sob suspeita. Antes de morrer, Winner alerta Landers de que as palavras são nossas inimigas. De fato, o personagem Winner/Landers vai acabar tornando-se prisioneiro de suas próprias palavras, da ficção que ele próprio criou. Para decifrá-las, o leitor, aquele mesmo leitor perspicaz de romances policiais que, conforme alega Jorge Luis Borges, foi engendrado por Poe, passa a ocupar o espaço do detetive, mas sem um narrador que o conduza passo a passo à solução do enigma.

Travestido de Peter Winner, Landers consegue ir a um renomado festival cujo tema é a literatura policial, como relata à sua mulher, Clotilde:

Há dois anos, na manhã do dia 20 de outubro, eu estava na gare de Lyon, dentro do Trem Negro que em alguns minutos partiria de Paris para Grenoble lotado de escritores famosos. Mas para conseguir isso precisei, num lance rocambolesco, matar um homem e assumir sua identidade. O nome desse homem? Peter Winner (FONSECA, 2006, p.473).

O festival acaba servindo de pretexto para inserir na narrativa várias citações e teorias sobre o gênero policial. Segundo Vera Follain, “ em ‘Romance Negro’,

Rubem Fonseca leva [...] às últimas conseqüências a vocação metalinguística das narrativas policiais e volta-se para a própria história do gênero” (2003, p. 73), como se observa neste trecho do debate:

Dizem que para a chamada escola inglesa, crime, criminoso e vítima existem apenas para permitir ao detetive o trabalho de solucionar o Enigma. Segundo esse ponto de vista, os autores ingleses não perderiam muito tempo na descrição dos personagens e de suas motivações. Por outro lado, na escola americana, o Enigma é pretexto para o crime. (FONSECA, 2006, p. 468).

Um dos ouvintes do debate é o inspetor Papin, cujo nome nos remete a Dupin. Esse resgate da tradição ocorre durante toda a narrativa, com alusões aos detetives mais conhecidos, desde Dupin, é claro, passando por Maigret, Poirot, até chegarmos a Spade e Marlowe.

Autores reais de literatura policial, como P.D. James e James Ellroy, passam a ser coadjuvantes da trama, provocando um questionamento acerca das fronteiras entre ficção e realidade. Aqui, os autores são ficcionalizados, tornando-se personagens. No trecho abaixo, Kramer, o personagem do *Romance Negro*, de Winner, é comparado com os detetives Spade, de Dashiell Hammett, Marlowe, de Raymond Chandler e Hopkins, de Conan Doyle:

O detetive americano despreza os valores da sociedade em que atua, seja ele um investigador privado, como Sam Spade e Marlowe; seja um membro da força policial, como Hopkins; seja um paranoico obsessivo, fugitivo de um asilo de loucos, como Kramer, do *Romance Negro*, de Winner (FONSECA, 2006, p. 468).

A narrativa segue repleta de referências intertextuais, muitas às tragédias gregas, já que *Édipo rei* já apresenta, como vimos, alguns elementos da narrativa policial. Como diz Ellroy na abertura do festival: “nós somos os continuadores da tragédia grega” (FONSECA, 2006, p.468).

O conto labiríntico de Rubem Fonseca nos leva a outra história dentro da história, e incorpora sua origem trágica. Como apregoa Sófocles, nenhuma criatura humana pode fugir ao seu destino. E esse destino costuma ser irônico. Assim, Landers descobre que, na verdade, matara seu próprio irmão. Landers e Winner eram gêmeos que foram adotados e criados por famílias distintas. Até nesse

desfecho há um diálogo com Poe, que em sua vida pessoal também fora adotado e tinha um irmão criado por outra família.

Apesar de as considerações sobre o conto de Rubem Fonseca não se esgotarem, necessário se faz retomarmos o fio e regressarmos ao ponto interrompido: a análise de *Borges e os orangotangos eternos*, de Verissimo. E se iniciei este desvio narrativo mencionando o trecho de William Wilson, coloco-o aqui também, por seu encaixe perfeito não só no romance de Garcia-Roza, como no conto de Fonseca, e até mesmo no de Borges. Ao matar Winner, Landers, na verdade, matara a si próprio. Como ele mesmo ajuíza: “Quem se apoderou de quem? O vivo do morto ou o morto do vivo?” (FONSECA, 2006, p.492). A pergunta poderia ser: quem é realmente o vencedor?

Se no subcapítulo anterior o desfecho do romance de Garcia-Roza foi relacionado ao conto de Poe, tomo por empréstimo, mais uma vez, as palavras ditas por William Wilson a seu duplo, que poderiam perfeitamente se aplicar a Hugo Breno e Espinosa, como mencionei, e, ainda, a Winner e Landers. Permito-me repetir o trecho de Poe (afinal, o que seria a linguagem literária senão uma repetição infinita?):

Venceste e eu me rendo. Mas, de agora em diante, também estarás morto...morto para o mundo, para o céu e para a esperança! Em mim tu existias...e vê em minha morte, vê por esta imagem, que é a tua, como assassinaste absolutamente a ti mesmo (2008, p. 253).

\*\*\*\*\*

*Tentarei ser os seu olhos, Jorge. Sigo o conselho que você me deu, quando nos despedimos: “Escribe, y recordarás”. Tentarei recordar, com exatidão desta vez. Para que você possa enxergar o que eu vi, desvendar o mistério e chegar à verdade. Sempre escrevemos para recordar a verdade. Quando inventamos, é para recordá-la mais exatamente (VERISSIMO, 2000, p.13).*

Eis o primeiro parágrafo de *Borges e os orangotangos eternos*, de Luis Fernando Verissimo. Destacando-o em itálico, o narrador faz uma ressalva a Jorge Luis Borges, propondo que, a partir do conselho do escritor argentino – “Escribe y recordarás” –, passariam a ser narrados, em forma de carta, os acontecimentos, na

tentativa de atingir a verdade – mesmo que para isso algumas lacunas tivessem que ser preenchidas pela imaginação. Assim, já na primeira linha o leitor percebe que a narrativa está sendo direcionada a um Jorge, confirmando depois que se trata de Jorge Luis Borges. O leitor perspicaz, dessa forma, julgará o narrador com desconfiança, afinal, como confiar em um narrador que afirma que, quando inventamos, recordamos a verdade mais exatamente?

Percebe-se ao longo de toda a narrativa a intenção de homenagear o cânone, representado aqui, principalmente, por Jorge Luis Borges. Além do título, referência direta a Borges e alusiva a Edgar Allan Poe, a epígrafe, recorte do conto “Abanjacan, o bokari, morto em seu labirinto”, também reitera a homenagem ao escritor argentino.

O narrador, Vogelstein, começa contando as circunstâncias que o levaram a conhecer seu maior ídolo, Borges. O medíocre tradutor e professor de inglês, por uma façanha do destino, conseguiu uma participação em um congresso da Israfel Society, a realizar-se em Buenos Aires, onde estariam presentes os maiores especialistas em Edgar Allan Poe.

Mais uma vez permito-me fazer uma digressão para retornar ao conto de Rubem Fonseca, “Romance Negro”. Este também tem como pano de fundo um evento sobre a ficção policial, o que evidencia a tendência dos escritores aqui estudados em explorar as discussões literárias sobre o próprio gênero. Ambos os protagonistas, além de professores da área de Letras, arriscam escrever alguns textos, apesar de suas tentativas restarem frustradas. Em seu diálogo com Clotilde, a editora que recusara todos os seus manuscritos e agora havia se tornado sua mulher, Landers assevera:

Os escritores que têm uma experiência magisterial são mais lúcidos que os outros, desculpe a falta de modéstia. Dar uma boa aula exige saber pensar, e não apenas sentir. Sabemos o que estamos fazendo, ao contrário da maioria dos escritores que supõe que sentir é tudo (...) Uma porcentagem imensa dos escritores escreve sem ter a noção exata de seu ofício, por isso existe tanta porcaria disfarçada de literatura. Agora, nós que já ensinamos literatura (...), nós sabemos o que estamos escrevendo, mesmo quando é também uma porcaria. (FONSECA, 2006, p. 473)

Landers, para ver o seu livro publicado, precisou fazer-se passar por Winner, escritor “coberto de fama, glória e dinheiro, ainda que os últimos livros dele tenham

sido uma merda” (FONSECA, 2006, p.473). Expõe assim o viés midiático e hipócrita em torno do cenário editorial, já que seu livro *Romance Negro*, quando subscrito por Landers, fora recusado com veemência por Clotilde mas, quando atribuído a Winners, fora considerado a obra-prima do escritor.

Já Vogelstein aproveitava as traduções para modificar o enredo dos livros, acrescentando toques pessoais:

...uma vez traduzi um conto de um tal de Jorge Luis Borges de quem eu – um anglófilo e americanófilo já então obcecado por Poe – nunca ouvira falar. Achei o conto ruim, sem emoção e confuso. No fim não ficava claro quem era o criminoso, o leitor que deduzisse o que quisesse. Resolvi melhorá-lo. Apliquei alguns toques tetricos à moda de Poe à trama e um final completamente novo, surpreendente, que desmentia tudo o que viera antes, inclusive o relato do autor. Quem notaria as mudanças, numa tradução para o português de uma história escrita em espanhol por um argentino desconhecido que deveria me agradecer pelo sangue e o engenho acrescentado ao seu texto? (VERISSIMO, 2000, P. 18).

Após o assassinato estilístico do conto de Borges, Vogelstein finalmente informara-se sobre o escritor argentino, a quem passou a admirar – e perseguir. Escreveu a ele várias cartas com pedidos de desculpas e manuscritos seus, “três histórias ‘borgianas’” que nenhuma editora se propôs a publicar, “misturas de plágio e homenagem” ao mestre (VERISSIMO, 2000, p.22). Ora, apesar do viés irônico em torno disso, já que a atitude de plagiar não pode ser considerada uma homenagem, tal raciocínio define, grosso modo, a literatura contemporânea: uma reescritura dos clássicos, já que os textos estão sempre conversando entre si, e o contemporâneo está sempre retomando a tradição.

Vinte e cinco anos depois de seu lamentável episódio com Borges, a ida ao congresso em Buenos Aires oferece a Vogelstein a oportunidade de conhecer pessoalmente o grande mestre, já que este é convidado para a cerimônia de abertura. Após a cerimônia, durante a madrugada, um dos participantes, o escritor Rotkopft, é encontrado morto no quarto de hotel. E, como em “Assassinatos da Rua Morgue”, de Poe, o quarto estava trancado por dentro. Assim, surge a Vogelstein a oportunidade não apenas de conhecer, mas também de interagir com Borges e, ainda, decifrar com ele o crime ocorrido no hotel.

Como no policial clássico, os detetives tentam solucionar o mistério de longe, sem se envolverem na investigação. Todos os devaneios investigativos têm como

cenário a biblioteca labiríntica de Borges. Se Dupin baseia toda a investigação na leitura dos jornais, em *Borges e os orangotangos eternos* a investigação tem como base apenas a narrativa de Vogelstein, já que este fora o responsável por encontrar o corpo morto de Rotkopft no quarto. O narrador e seu mestre, juntamente com o policial Cuervo – referência clara ao poema “O corvo”, de Poe –, reúnem-se na biblioteca para tentarem solucionar o assassinato. O embate entre o detetive profissional e o amador, que atravessa toda a história do romance de enigma, não poderia deixar de ser travado. Cuervo “não era um ficcionista” (2000, p. 31), e apostava na leitura pragmática dos fatos, enquanto Borges e Vogelstein perdiam-se em suas elucubrações. Estes, ficcionistas assumidos, seguem as pistas deixadas na biblioteca, já que “as soluções estão sempre nas bibliotecas” (2000, p.66).

Os detetives-ficcionistas criam especulações esdrúxulas guiadas pela interpretação do crime com base em obras policiais – “A carta roubada”, “O Escaravelho Dourado”, entre outras –, o que gera protestos em Cuervo: “Não estamos sendo muito científicos” (2000, p. 57). Ao lançarem mão de narrativas policiais para a decifração do crime, os detetives sugerem que o próprio crime pode adquirir um aspecto metalinguístico.

Citando Walter Benjamin, Vogelstein observa que “viver significa deixar ruínas” (2000, p. 51). Borges, no entanto, retifica: “Viver significa deixar traços, não ruínas. Walter Benjamin” (2000, p. 52). Da mesma forma, a literatura também deixa seus traços e os vestígios deixados pelos textos dessa Grande Biblioteca são usados pelos detetives-ficcionistas para a decifração do mistério. No entanto, as citações que permeiam a narrativa são tão instáveis quanto a própria narrativa, eis que citar um texto implica selecionar, cortar e recompor seus fragmentos.

Toda citação é uma repetição que carrega por trás de si a pergunta: “quem falou isso?”, numa tentativa falha de controle sobre a verdade. A verdade, porém, é uma instalação sobre um plano, sobre um pedestal frágil, e devido à sua instabilidade, deve ser repetida, citada, recitada. Essa é a estratégia do narrador, ao atribuir a Walter Benjamin uma citação que, segundo a lógica do pensamento benjaminiano, até poderia ter sido dita, o que, de alguma forma, é tão importante quanto o que de fato foi dito.

“Escreve, y recordarás”– eis o conselho de Borges, que Vogelstein rebate, como vimos, já no primeiro parágrafo, concluindo que “sempre escrevemos para

recordar a verdade. Quando inventamos, é para recordá-la mais exatamente” (VERISSIMO, 2000, p. 13). A memória é conservadora, ou seja, conserva os fatos. As lembranças, no entanto, só podem ser ruínas. Em última instância, toda lembrança é uma forma de pensar uma imagem nostálgica a que a ruína remete. No texto de Walter Benjamin, “Sobre o conceito de História”, na reflexão IX, o autor analisa o quadro *Ângelus Novus*, de Klee:

[O quadro] representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e a dispersa sobre nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso.(1987, p. 226)

O passado é visto por Benjamin como um cenário de ruínas e catástrofes. Da mesma forma, as lembranças de Vogelstein acerca dos fatos são confusas, desmoronadas, fragmentadas. Suas referências equivocadas é que permitem, como ruína, que a imaginação erga alguma coisa que se aproxime da verdade. Borges, em seus livros, sempre jogou com a questão da referência, mencionando livros e autores que nunca existiram. Dessa forma, nos ensinou que pouco importa a prova da referência porque o que está em jogo é a escrita. Em seu gesto jocoso, Verissimo está sustentando um problema literário, ou seja, a referência não é o conteúdo, mas a questão literária.

Toda a história e toda a possibilidade de decifração do crime estão pautadas na versão do narrador, mas esta muda a todo momento. Vogelstein conta a Borges e Cuervo que, ao descobrir o corpo de Joachim Rotkopf no quarto do hotel, ele formava um V, pois estava de lado, dobrado na cintura e com os braços e as pernas estendidos e retos, estando o vértice do V encostado no espelho. Concluem, então, que um V com o vértice encostado no espelho forma, na verdade, um X. Criam várias suposições em torno dessa nova possibilidade, e deduzem que “o X formado pelo corpo de Rotkopft em V com o vértice encostado no espelho representaria, na verdade, um O” (VERISSIMO, 2000, p. 56). Essa hipótese é fundamentada pelos

detetives tendo por referência o conto de Poe, “X-ing a Paragrab”, no qual um editor de textos descobre que, na falta do O na caixa de tipos do seu jornal, esta letra fora substituída pelo X em um de seus artigos. Como sempre, os detetives escoram-se em textos alheios para a decifração do crime, pautando-se em seus devaneios literários – em que tais textos são usados como pistas – e em um jogo especular, no qual o desvendamento do crime parte da análise do corpo da vítima através de seu reflexo no espelho.

Em mais uma tentativa de despistar o leitor, o narrador lembra-se de que, na verdade, o corpo de Rotkopft estava virado em forma de W, o que dá a Borges, novamente, a possibilidade de guiar-se pelos textos de sua biblioteca infindável:

–Um W...Interessante. O símbolo do duplo, da dualidade, de gêmeos, do doppelgänger. Poe tem uma história chamada “William Wilson”, sobre um homem destruído pelo seu duplo, pela sua imagem no espelho, que é seu ser moral. Eu sempre tive um certo pânico de espelhos... (VERISSIMO, 2000, p. 91)

O duplo, como se sabe, é tema por excelência não apenas de Poe, mas também de Borges. Seu fascínio pelos espelhos perpassa toda sua obra. Fascínio com uma dose de horror, como no poema “Os espelhos”:

Eu que senti o horror dos espelhos  
 Não só perante o vidro impenetrável  
 Onde acaba e começa, inabitável,  
 Um impossível espaço de reflexos.

Esse impossível espaço de reflexos teria algo de monstruoso. No conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, Borges se coloca como narrador-personagem e, em conversa com Bioy Casares, na qual planejavam a elaboração de um romance em primeira pessoa, cujo narrador incorresse em diversas contradições – autoironia borgiana –, deparam-se com um espelho. Descubrem nele algo de monstruoso. Casares, então, recorda uma citação feita por um dos heresiarcas do enigmático país Uqbar, que declara que os espelhos e a cópula são abomináveis, porque multiplicam o número de homens. Tal citação será o mote condutor da narrativa.

Se no conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” o espelho causa uma impressão perturbadora pelo fato de multiplicar os homens, em “A biblioteca de Babel”, ao multiplicar os livros, causaria uma primeira impressão de “extravagante felicidade”. Esse espelho que reflete as obras remete-nos à noção de intertextualidade, que tem

por base a ideia de que uma obra sempre reflete e reescreve outras, ou seja, os livros se comunicam e se duplicam:

No corredor há um espelho, que fielmente duplica as aparências. Os homens costumam inferir desse espelho que a Biblioteca não é infinita (se o fosse realmente, para que essa duplicação ilusória?); eu prefiro sonhar que as superfícies polidas figuram e prometem o infinito... (BORGES, 2016, p. 69)

No romance de Verissimo, exatamente como no romance que Borges e Casares planejavam escrever em “*Tlön, Uqbar, Orbius Tertius*”, o narrador em primeira pessoa omite, desfigura os fatos e incorre em várias contradições. A narrativa de Vogelstein está sempre sendo reescrita, a imagem do crime vai sempre se reduplicando, e as obras estão sempre refletindo umas às outras, como em um jogo de espelhos.

E como a narrativa tem por intuito levar o leitor a perder-se em um labirinto de incertezas, interrogações e vacilações, o narrador, alegando que duas noites de sono ajudaram sua memória, lembra-se de que o corpo da vítima contra o espelho não formava um V, nem um X, nem um W, nem um O. Formava um M. No entanto, mais uma vez tal hipótese será descartada e Vogelstein conclui que o corpo formava um losango. As imagens criadas pelas lembranças de Vogelstein formam um cenário de ruínas, em que tudo vai se desmoronando.

A narrativa fragmentada de *Borges e os orangotangos eternos* é composta por sete partes. As cinco primeiras são escritas em forma de uma carta romanceada, direcionada a Borges, na qual o narrador, atendendo a um pedido de Borges, usa a escrita para tentar recordar a verdade dos fatos. São narrados retrospectivamente os acontecimentos que envolveram o evento ocorrido em Buenos Aires. No entanto, como a verdade é um espaço vazio, e o que vale são as ficções que giram em torno dela, à medida em que escreve o narrador vai mudando as versões, e o texto vai se metamorfoseando.

Ao final da quinta parte, sem obter êxito na resolução do enigma, Vogelstein despede-se de Borges, para retornar a Porto Alegre. O escritor argentino reforça ao narrador a importância da palavra escrita: “Tudo, para existir, tem que virar palavra. Seja complexo ou simples. Pense no Universo (...)” (VERISSIMO, 2000, p. 111). E dá a Vogelstein o conselho que impulsionou toda a narrativa: “Escreve y recordarás” (VERISSIMO, 2000, p. 111).

Na penúltima parte, destacada em itálico, Vogelstein, já de volta a Porto Alegre, conta a Borges que, seguindo seu conselho, escrevera, para recordar, um livro de seus encontros, para que o mestre recordasse também. Apresenta a Borges, resumidamente, sua versão final acerca dos fatos narrados nos capítulos anteriores, e o convida a escrever o último capítulo, o desenlace. Ora, Borges sempre foi afeito ao romance de enigma, que guarda a decifração do mistério para o desfecho. Dessa forma, Vogelstein transfere ao mestre a responsabilidade da palavra escrita. A palavra escrita que cria universos, sem que para isso precisemos sair de nossas cadeiras.

Assim, no último capítulo de *Borges e os orangotangos eternos* temos a resposta de Borges a Vogelstein, também sob a forma de carta. Aqui, há a desconstrução final de toda a narrativa, em que todas as inconsistências são apontadas pelo Mestre. No entanto, Borges não se baseia nas pistas deixadas no local do crime, nem mesmo no crime, para decifrar o enigma. Sua leitura é feita sobre os indícios deixados no texto de Vogelstein, em que as incoerências acabam servindo como pista. A solução do crime está no relato, na palavra escrita, afinal, como assevera Vera Lúcia Follain,

a palavra é uma arma mais eficaz do que qualquer outra, porque é através dela que se comete a violência primeira, ou seja, a interpretação que se impõe a outra interpretação, numa cadeia infinita que só faz encobrir mais e mais a verdade buscada. (FIGUEIREDO 2003, p.30)

A insistência de Vogelstein em referir-se exageradamente ao conto “O Escaravelho Dourado”, por exemplo, era uma pista que apontava para o fato de que o próprio narrador não era digno de confiança. Nesse conto, Poe, “que já inventara a história de detetive e a paródia da história de detetive e a anti-história de detetive, estava inventando uma das convenções mais controvertidas da história de detetive, que é o narrador inconfiável” (VERISSIMO, 2000, p. 119). Isso porque o escaravelho que dá título à história de Poe é, na verdade, um detalhe sem importância, usado apenas para ludibriar o leitor. O que de fato importa na trama é o pergaminho achado pelos personagens, e a mensagem cifrada que leva ao tesouro. Com as recorridas referências ao conto de Poe, Vogelstein sugere que a solução do crime ocorrido no congresso se encontrava no pergaminho, ou seja, na própria narrativa. Bastaria decifrar a mensagem cifrada deixada pelo narrador.

Da mesma maneira, a referência à história de Zangwill, contida já na epígrafe, também indicava uma relação com o caso, não de maneira superficial, apenas por ambos se passarem num quarto fechado, mas porque naquela, “Big Bow Mystery”, o assassino é o personagem que arromba a porta e descobre o corpo. Essa era a pista crucial. Quem encontrara o corpo fora Vogelstein. Ou seja, Vogelstein era o assassino! E sua motivação tem proporções dignas de uma tragédia grega: Rotkopf, a vítima, era na verdade seu pai, de quem o narrador já havia falado no início da narrativa, o monstro que entregara sua mãe à Gestapo, o responsável por sua morte num campo de extermínio na Polônia. Vogelstein cometera parricídio, o crime primordial.

Borges, no romance de Verissimo, é plurivalente. É leitor, pois toda a narrativa é direcionada a ele. É personagem, pois participa de todos os fatos narrados. É detetive, pois investiga o crime. É narrador, pois a ele cabe o desfecho. E ainda é o Borges, o famoso escritor argentino que criava labirintos textuais.

Ao ficcionalizar Borges, transformando-o em personagem e, ainda, ao escrever como se fosse Borges, Verissimo está fazendo pastiche, no sentido atribuído ao termo por Silviano Santiago, de suplemento. Ao repetir o estilo de Borges, reativando-o, acrescenta um novo olhar a uma obra que já está completa. Imita os “maneirismos e cacoetes” borgianos, não de maneira sarcástica, mas para endossar sua obra. Homenageia e ao mesmo tempo transgride, pois como observa Silviano, “uma das formas de transgressão (...) que mais incomoda é você assumir o estilo do outro” (1989, p.117).

Os orangotangos eternos que figuram no título reverenciam não apenas a eternidade do orangotango de Poe, mas também a questão borgiana de que há um autor único de todos os livros. O autor individual não existe porque a autoria é uma manifestação eterna. E todos os escritores que repetem uma linha de Poe são, de alguma forma, Edgar Allan Poe. Como reflete Vogelstein, “se a eternidade é infinita, nem o fim de tudo acabará com ela. Vejo o Orangotango sobrevivendo, sozinho, ao fim de tudo e de todos, inclusive de Deus. Será o último autor” (VERISSIMO, 2000, p. 84).

Mas para Borges, do mesmo jeito que não há uma origem, também não há um fim. Assim, em *Borges e os orangotangos eternos*, a resolução do crime não

passa de uma criação narrativa, envolvida em conjeturas, já que um texto deve ser circular e estar sempre em volta de outros textos. E nesse labirinto textual:

Nunca haverá uma porta. Estás dentro  
E o alcácer abarca o universo  
E não tem nem anverso nem reverso  
Nem muro externo nem secreto centro.  
Não esperes que o rigor de teu caminho,  
Que se bifurca, contumaz, em outro,  
Encontre um fim. (BORGES, 2013, p.28)

### 4.3 Flávio Carneiro

Bastam dois espelhos opostos  
para construir um labirinto.

J.L.Borges. *O pesadelo*.

Eis que os caminhos se bifurcam. E todos os caminhos nos levam a Borges. Dando prosseguimento ao jogo intertextual, o romance de Flávio Carneiro, *O livro roubado*, também é introduzido por uma citação, acima transcrita. Trata-se de um trecho da conferência “O pesadelo”, de Jorge Luis Borges, que parece ter sido estrategicamente colocado ali para advertir o leitor de que está prestes a adentrar uma leitura labiríntica em que nada é o que parece ser e a verdade é escorregadia.

Como nas outras narrativas estudadas, a epígrafe vai preparar o leitor para a entrada no labirinto. Ela funciona como um fio condutor que guia o leitor do início até o final. Entretanto, como qualquer fio, este pode se perder, ou se embaralhar, de tal forma que entrar nesse labirinto de leituras não implica, necessariamente, dele sair. Que o leitor não espere, portanto, “que o rigor de teu caminho, que se bifurca, contumaz, em outro, encontre um fim”. Entremos, então.

A história começa por obra do acaso. Enquanto o narrador, André, esperava o detetive Miranda, que lhe devia dinheiro, retornar ao escritório, surge uma oportunidade tentadora: fazer-se passar por ele e aceitar o caso proposto pelo milionário Mattos, faturando em troca a módica quantia de trinta mil euros. Tarefa fácil, já que o caso, aparentemente, já estava solucionado, e o culpado era o

mordomo, como em um romance policial daqueles que se encontram em bancas de jornal.

Apesar da ilusória facilidade na resolução do caso, “ridículo”, segundo André, o desenrolar dos acontecimentos acaba mostrando que, por trás do roubo do livro, há todo um esquema que envolve segredos de alquimistas, sociedades secretas e outros enigmas que precisarão ser decifrados. A revelação precoce do culpado, além de não facilitar em nada o trabalho dos detetives, também não diminui o interesse do leitor. Pelo contrário, mantém-no em posição de alerta, lembrando-nos da constatação de Jorge Luis Borges, de que o leitor de novelas policiais lê com uma perspicácia especial. Duvidando e deduzindo, o leitor ocupa papel ativo nessa trama repleta de duplicidades.

Ressalta-se que, em *O livro roubado*, o autor mata duas regras que regem o romance policial tradicional ou, mais especificamente, o chamado romance de enigma. A principal regra transgredida é a que defende que a identidade do culpado só deve ser revelada no final da trama, de modo a preservar o suspense que caracteriza esse tipo de narrativa. A outra é a mencionada por Van Dine em seu artigo publicado em 1828, no *American Magazine*, de que o autor nunca deve escolher o criminoso entre o pessoal doméstico. Ou seja, o clichê que vincula ao mordomo a culpa pelo crime deve ser, a todo custo, evitado, já que, segundo o entendimento de Van Dine, o culpado deve gozar de certa “importância”.

O detetive André aceita o caso e, com a ajuda de seu assistente Gordo, e de outros que vão surgindo no caminho, tenta recuperar um livro raro que fora roubado da biblioteca do milionário. Os detetives de Flávio Carneiro também transgridem as normas tradicionais do gênero policial. Watson, como vimos, é um sujeito de capacidades medianas, e sua função é, além de conservar o mistério e intensificar a admiração por Sherlock, exaltar sua superioridade intelectual. O mesmo se aplica ao narrador das narrativas policiais de Poe. O assistente de André, Gordo, diferente do modelo tradicional, chega a ser muitas vezes mais sagaz que o detetive:

O que realmente me liga a Nero Wolf é o método. Não saio por aí enfrentando bandidos, pra isso existe a polícia. Eu penso, André, eu raciocino. Enquanto você corre a cidade atrás de cartomantes, eu exercito minha massa cinzenta, como diria Poirot. [...] Somos uma dupla. Você precisa do meu cérebro e eu das suas informações (CARNEIRO, 2013, p.40-41).

O trecho acima, repleto de referências intertextuais, sintetiza o método de investigação da dupla. Enquanto André, como Sam Spade e Philip Marlowe, é o detetive da ação, que se envolve na perseguição dos suspeitos, Gordo é o detetive cerebral, à la Poirot, como ele mesmo observa. Ambos se complementam, pois enquanto um corre atrás das informações, o outro as decodifica.

As referências a outros textos continuam durante toda a narrativa, já que o detetive André e seu amigo “assistente” Gordo são leitores vorazes de narrativas policiais, tema constante de suas conversas. Essas conversas servirão de disfarce para que, metalinguisticamente, sejam proferidas várias teorias sobre o gênero. No trecho abaixo, Gordo explica a uma das personagens por que colocara na estante de sua livraria o livro de Borges ao lado do de Hammett:

Os dois escreveram romances policiais. Mas Borges não gostava do estilo noir introduzido por Hammett. Ele achava que a narrativa policial deveria ser um gênero intelectual, do pensamento, não da ação ou da violência. Dizia que aquilo que os americanos faziam era subliteratura. Borges estava errado, é o que eu acho. Borges e Hammett não se conheceram, mas na minha livraria, estão discutindo até hoje. Ou melhor, estavam, antes de você levar um deles embora (CARNEIRO, 2013, p. 85).

O objetivo de tais referências parece ser, acima de tudo, propiciar um diálogo com o gênero, alinhando o romance em relação ao policial enquanto tradição. Começando por Poe e passando por Conan Doyle, Agatha Christie, Chesterton, Rex Stout, Raymond Chandler, Dashiell Hammett, sem se esquecer de Borges e Umberto Eco, Carneiro percorre toda a trajetória da literatura policial. Não se esquece nem de Luiz Alfredo Garcia-Roza:

Será que algum daqueles caras era o Espinosa, o delegado de polícia dos romances do Garcia-Roza? O delegado costumava jantar no Trattoria. Fiquei olhando para os homens do restaurante, vendo se achava o Espinosa. Em dois minutos concluí que seria mais agradável procurar a namorada dele, Irene (CARNEIRO, 2013, p. 113).

Interessante observar que, nas outras narrativas estudadas, o diálogo se faz com os autores considerados canônicos, tendo em vista que no Brasil ainda não se pode falar de uma tradição do gênero policial, no ponto de vista da criação. Luiz Alfredo Garcia-Roza, no entanto, aos poucos vem preenchendo essa lacuna, pois

pela primeira vez temos um autor que vem se consagrando por escrever exclusivamente obras policiais, alcançando já a conta de onze livros publicados. Ao revisitar a obra de Garcia-Roza, Carneiro ratifica a importância do autor na tradição do gênero e insere-o em um espaço que costumava ser ocupado exclusivamente por Rubem Fonseca . A tradição vai tomando forma, aos poucos...

\*\*\*\*\*

E a linha se emaranha, novamente, levando-nos a interromper esta trilha. Necessário adentrar a encruzilhada e seguir o rumo que nos leva de volta a Rubem Fonseca. O diálogo com sua obra é recorrente entre os autores contemporâneos, mas dentre os seus seguidores, Patrícia Melo ocupa lugar de destaque, o que nos impele a esta digressão. Importante regressarmos, então, para tratarmos dessa relação intertextual entre ambos, tendo como *corpus* comparativo o romance *O matador*, de Patrícia Melo e o conto “O cobrador”, de Rubem Fonseca.

Como já vimos, evidencia-se na ficção contemporânea em geral uma tendência em reescrever os clássicos, e Rubem Fonseca já pode ser incluído no rol dos autores brasileiros considerados canônicos. Daí a recorrência de narrativas que, de alguma forma, remetem às suas, como ocorre, por exemplo, no romance *O matador*, de Patrícia Melo.

Apesar de a autora comentar em entrevistas que não se considera uma escritora de romance policial, em *O matador*, e em outras obras suas, encontramos traços do gênero, não à sua maneira tradicional, mas em estilo *noir*, já que estão presentes a brutalidade, a ironia e as críticas ao sistema que caracterizam esse tipo de narrativa. Parece tratar-se, portanto, de uma nova configuração do gênero, à moda brasileira. A representação da violência, a linguagem ágil, repleta de expressões coloquiais, além de outros aspectos, aproximam o romance ao conto “O cobrador”, de Rubem Fonseca, propondo um diálogo intertextual entre as obras.

O conto de Rubem Fonseca é narrado por um assassino em série que decide vingar-se das classes sociais mais abastadas, passando a cobrar deles o que acredita que lhe é devido: “Odeio dentistas, comerciantes, advogados, industriais, funcionários, médicos, executivos, essa canalha inteira. Todos eles estão me

devendo muito. ” (FONSECA, 2004, p. 273). O personagem-narrador, que não é nomeado na trama, passa a autodenominar-se “o cobrador”.

Sua empreitada rumo à cobrança de seus supostos devedores inicia-se em um consultório de dentista. Após arrancar um dente, o personagem nega-se a pagar ao Dr. Carvalho a quantia de quatrocentos cruzeiros e vocifera: “Eu não pago mais nada, cansei de pagar! (...) agora eu só cobro! ” (FONSECA, 2006, p.273). E para consolidar sua decisão, antes de sair do consultório, dá um tiro no joelho do dentista, ato de que se arrepende depois: “Devia ter matado aquele filho-da-puta. ” (FONSECA, 2006, p. 273).

Em *O matador*, de Patrícia Melo, o personagem Dr. Carvalho será resgatado. Ao saber que Máiquel matara Suel, o dentista oferece ao protagonista tratamento dentário gratuito: “Você não precisa pagar. Gostei de você. Gostei do que você fez com o Suel. Aquele preto filho-da-puta merecia morrer. Eu odeio preto, sou racista mesmo, esses pretos estão acabando com a vida da gente” (MELO, 2008, p. 31).

Em troca, Máiquel só deveria fazer-lhe um favor: “Matar um desgraçado, é isso que eu quero de você” (MELO, 2008, p. 31). Máiquel reflete: “Não achava nada boa a ideia de ter que matar outro cara. Mas meu dente doía pra caralho”. (MELO, 2008, p. 32). Inicia, assim, sua carreira de matador profissional, tornando-se uma espécie de justiceiro, conhecido e admirado por todos os cidadãos do bairro, por livrar a sociedade dos bandidos que ameaçam a paz e a ordem. O dentista passa a ser o condutor de sua carreira profissional, mediando e agenciando as outras mortes.

Ao pegar emprestado o personagem Dr. Carvalho do conto de Rubem Fonseca, Patrícia Melo dá a partida em um jogo intertextual que vai permear todo o romance. O leitor de Rubem Fonseca identificará de imediato esse jogo na descrição que o narrador faz do dentista:

O Dr. Carvalho era manco, tinha levado um tiro na perna quando morava no Rio de Janeiro. Arranquei o dente de um infeliz e ele não queria pagar, veja só, fui cobrar e levei um tiro no joelho, tive sorte de não morrer, ele disse. (...) O senhor precisava ver a cara do sujeito que me deu o tiro no joelho. Os olhos dele. Um animal. (MELO, 2008, p. 29)

Segundo Vera Lúcia Follain de Figueiredo:

Como se fosse um duplo de Rubem Fonseca, Patrícia Melo escreve o romance “O matador”, de tal forma que parece uma “cópia em negativo” do conto “O cobrador”: se este é uma espécie de ‘romance’ de formação de um exterminador de ricos, *O matador* seria o romance de formação de um exterminador de pobres e, nos dois textos, os personagens principais têm suas “carreiras” desencadeadas pelo mesmo Dr. Carvalho, dentista de profissão (FIGUEIREDO, 2003, p. 61).

Outra diferença entre os protagonistas é que o de Patrícia Melo, após matar sua primeira vítima, demonstra culpa e arrependimento:

Eu tinha acabado de matar um homem e estava arrasado. E com dor de dente. E tinha faltado ao trabalho. Não me saía da cabeça a imagem da garota beijando o cadáver; por que eu matei Suel?, eu queria saber, eu queria que alguém me explicasse por que eu matei Suel. Fui pra casa do Robinson, completamente abalado. Queria ser preso, julgado e condenado (MELO, 2008, p. 18).

Tais sentimentos, entretanto, esvaem-se quando Máiquel passa a colher os frutos de sua carreira de matador, que acaba por lhe trazer fama e reconhecimento, possibilitando sua ascensão social.

Já o cobrador de Rubem Fonseca não mata em troca de compensações financeiras, mas por uma espécie de ideologia, por sentir que deve cobrar o que lhe devem: “Tão me devendo colégio, namorada, aparelho de som, respeito, sanduíche de mortadela no botequim da rua Vieira Fazenda, sorvete, bola de futebol. ” (FONSECA, 2004, p.274).

A televisão, ao criar um mundo ilusório e de ostentação, contribui para aumentar o seu ódio por aqueles que considera seus devedores:

Quando minha cólera está diminuindo e eu perco a vontade de cobrar o que me devem eu sento na frente da televisão e em pouco tempo meu ódio volta. *Quero muito pegar um camarada que faz anúncio de uísque. Ele está vestidinho, bonitinho, todo sanforizado, abraçado com uma loura reluzente, e joga pedrinhas de gelo num copo e sorri com todos os dentes, os dentes dele são certinhos e são verdadeiros, e eu quero pegar ele com a navalha e cortar os dois lados da bochecha até as orelhas, e aqueles dentes branquinhos vão todos ficar de fora num sorriso de caveira vermelha. Agora está ali, sorrindo, e logo beija a loura na boca. Não perde por esperar.* (FONSECA, 2006, p.275, grifo meu)

O “camarada que faz anúncio de uísque” também é mencionado no romance de Patrícia Melo, entretanto, o protagonista o admira:

O dr. Carvalho me deu um espelho para mostrar o dente obturado. No lugar do buraco havia uma massa cinzenta. Muito bom. Se ele não estivesse ao meu lado, eu ia gargalhar que nem aquele cara da propaganda de uísque. Gosto daquele cara, aquela calça de pregas, aquela loira que ele fica beijando. (MELO, 2008, p.41)

Máiquel, a princípio, não sente ódio pelos ricos, mas deseja estar entre eles, e, ao perceber que o ato de matar lhe rendia o respeito e a admiração da elite, vê a possibilidade de igualar-se a ela. Tal ilusão, entretanto, não vai perdurar. Ao conscientizar-se de que estava sendo usado, Máiquel adquire grande revolta pela classe dominante e passa a enxergar que aquele é um mundo bem diferente do seu. Nesse momento, equipara-se ao narrador de Rubem Fonseca, e elimina todos os burgueses que o ludibriaram.

Além das referências citadas, Patrícia Melo também promove um jogo intertextual com a obra de Rubem Fonseca através do recurso do pastiche. De acordo com Michel Schneider, “um texto pelo outro designa o plágio, um texto sob o outro, o palimpsesto, e um texto como o outro, o pastiche” (apud SAMOYAULT, 2008, p. 41).

“Um texto como o outro”: assim pode ser considerado o romance de Patrícia Melo, que realiza uma escrita “à maneira de” Rubem Fonseca, em que o estilo do autor é propositalmente imitado. Para alguns críticos, tal atitude encobriria uma falta de originalidade por parte da autora. Alguns chegaram a apelidá-la, pejorativamente, de “Fonseca de saias”.

De fato, pode-se dizer que Patrícia Melo emula Fonseca. Prefiro, no entanto, interpretar tal emulação não como uma “cópia pura e simples”, mas como uma homenagem ao mestre do gênero no Brasil e, ainda, como uma estratégia de provocação do leitor, que a todo tempo procura identificar as referências e traços fonsequianos. O conceito de originalidade, em tempos contemporâneos, passa por uma reavaliação. O pastiche, dessa forma, mais do que uma mera repetição, realiza-se num misto de homenagem, ao mostrar a força e o prestígio da tradição canônica, e provocação, ao estimular a atividade imaginativa do leitor.

É importante destacar que a identificação das referências intertextuais é prerrogativa de um leitor mais especializado, que vai desenvolver uma leitura minuciosa, procurando identificar os intertextos. Assim, a relação intertextual é

aleatória, se considerarmos que ela só será identificada pelo leitor habituado à leitura dos textos do autor.

Em *O matador*, Patrícia Melo promove a mímica do estilo fonssequiano, de seus maneirismos e cacoetes. Se o que caracteriza a obra do escritor é a violência explicitada, a ironia, a linguagem ágil, direta, repleta de expressões coloquiais, a ausência de marcação de troca de vozes, é isso que Patrícia Melo vai focalizar em seu romance.

Destaca-se também um diálogo com a tradição do gênero policial em sua vertente *noir*, como no trecho abaixo:

Meu pai me contou *uma história que ele leu num livro policial de um escritor muito famoso*, eu nunca esqueci essa história, presta atenção, isso é importante, uma mulher procura um detetive particular, o marido saiu do trabalho para comer alguma coisa e nunca mais voltou (...) Procuraram o homem em todos os lugares, hospitais, delegacias, tudo o que você pode imaginar, todas as cidades, tudo, uma história realmente absurda, o cara tinha evaporado, sem nenhum motivo, sem nenhuma explicação. Alguns anos depois, o detetive da história, isso tudo aconteceu nos Estados Unidos, o detetive da história encontra o tal homem numa cidadezinha, nem sei como ele encontrou o cara, só sei que encontrou. Ei, cara, ele falou, você ficou sumido durante anos, a sua mulher sofreu feito louca, que diabos aconteceu? O cara já levava outra vida, tinha outra família, trabalhava. Ele disse o seguinte: eu estava indo comer alguma coisa, caminhando, e quando passei perto de uma construção, um bloco de cimento, ou sei lá o quê, mas acho que era cimento mesmo, caiu bem do meu lado, podia ter caído na minha cabeça, mas caiu bem do meu lado, foi como se alguém tivesse aberto o caldeirão da vida e metido minha cabeça lá dentro, foi como se alguém me dissesse, olha como funciona essa porcaria (MELO, 2008, p. 111, grifo meu).

O “escritor muito famoso” de que fala o narrador de Patrícia Melo é Hammett. A história mencionada, do marido que saiu do trabalho e nunca mais voltou, está no romance *O falcão maltês*, e o detetive que investigou o sumiço do homem foi o emblemático Sam Spade, como se observa no trecho a seguir:

Um homem chamado Flitcraft deixou um dia o escritório de sua empresa de carvão, em Tacoma, para tomar um lanche, e nunca mais voltou (...) Veja o que lhe aconteceu. No caminho para o lanche, passou por um prédio em construção. Um andaime, ou coisa parecida, caiu de uns oito ou dez andares, e arrebentou o passeio ao seu lado, passando muito próximo dele, mas sem acertá-lo, apesar de um estilhaço do passeio atingir-lhe o rosto (...) Ficou bastante assustado, disse, mas mais chocado do que realmente amedrontado. Sentia-se como se alguém tivesse tirado a tampa da vida, e o deixasse ver o seu funcionamento (...) Ficou então sabendo que se podia morrer assim por acaso, e viver apenas enquanto a sorte cega nos poupasse (...) Ao acabar de tomar o lanche, tinha achado os meios de se

ajustar. A vida podia terminar para ele, por acaso, sob um andaime; ele transformaria a vida, por acaso, simplesmente partindo. Amava a família, disse ele, tanto quanto supunha, mas sabia que a deixava convenientemente amparada, e que seu amor por ela não era de tal espécie que tornasse sua ausência dolorosa (HAMMETT, 1984, p. 44-46)

Dependendo do conhecimento do leitor, a relação intertextual pode até mesmo passar despercebida, o que não prejudicará a compreensão do texto. Porém, enquanto o leitor comum vai se concentrar na história propriamente dita, sem se ater ao jogo de referências e citações, o leitor especializado no tema vai identificar esse jogo, utilizando-o na decifração dos sentidos do texto. Tal estratégia também é muito utilizada por Flávio Carneiro. Retomemos, então, nossa trilha.

\*\*\*\*\*

A estreia de Carneiro no gênero foi com *O campeonato* (2002), diálogo com a obra de Rubem Fonseca, que tem um conto de mesmo nome. Em *Um romance perigoso* (2017), os homenageados são Dashiell Hammett e Raymond Chandler. O principal homenageado em *O livro roubado* (2013) é Edgar Allan Poe. A começar pelo título, uma referência a um dos três contos protagonizados por Dupin: “A carta roubada”. As referências se dão em um misto de homenagem e transgressão, como vimos.

No conto de Poe, “A carta roubada”, o comissário da polícia parisiense pede a Dupin uma orientação sobre um caso. O caso relatado pelo comissário, o sumiço de uma importante carta, é facilmente desvendado pelo detetive, que descobre que o referido documento estava, todo o tempo, em um lugar tão óbvio que acabou por confundir a polícia. O mistério, na verdade, como Dupin desde o início previu, era “um pouco simples demais” (POE, 2008, p.49), e o que atrapalhava a sua solução pela polícia era justamente a sua simplicidade.

Se o título do romance de Flávio Carneiro parece ingênuo à primeira vista, revela-se, posteriormente, uma pista que, no entanto, só será percebida como tal ao fim da trama. O leitor mais atento vai logo perceber a referência ao conto de Poe, mas essa referência só completará seu sentido após a resolução do mistério que,

como no conto, talvez fosse um pouco simples demais. Cabe frisar que simples não significa simplório e que, como diria Poe, provavelmente o que atrapalhava a solução do caso era justamente a sua simplicidade.

Como em *Borges e os orangotangos eternos*, as referências e citações literárias também irão ajudar os detetives a solucionarem o caso, pois apesar de André ter concluído o curso de detetive por correspondência, será através dos conhecimentos adquiridos pela leitura de romances policiais que os detetives embasarão seus raciocínios. As referências servirão, inclusive, para dar credibilidade às suas divagações e deduções.

O personagem Borges, no romance de Verissimo, lembra que “as soluções estão sempre nas bibliotecas” (VERISSIMO, 2000, p. 66). Em *O livro roubado*, tal assertiva será considerada em seu sentido literal, como veremos adiante. A biblioteca ocupa lugar central na narrativa, ou seja, o romance de Flávio Carneiro versa, sobretudo, sobre livros, assumindo assim sua condição metalinguística. Tudo gira em torno dos livros e os personagens mantêm com eles relações que, apesar de distintas, compartilham o fato de serem apaixonadas.

O bibliófilo Mattos acomoda seus livros em uma suntuosa biblioteca, com destaque especial para sua coleção de livros raros:

Era uma sala circular, com o pé-direito bem alto, equivalente a uns dois andares, talvez, e prateleiras de livros até o teto. Uma escada dava acesso a uma espécie de mezanino, colocado a meia altura das paredes, circulando todo o espaço. No alto, uma claraboia deixava entrar a luz do sol. Lembrava o belíssimo Real Gabinete Português de Leitura, na Praça Tiradentes. (CARNEIRO, 2013, p. 76/77)

Já Gordo, com seu “comércio de livros usados” (expressão eufêmica que utiliza para designar seu sebo), vê nos livros não apenas entretenimento, mas os têm como ofício. E os organiza na estante não pelos métodos convencionais, de separação por ordem alfabética, ou por gênero, ou por autor. Separa os livros por afinidade, seguindo o exemplo de Aby Warburg, um pensador alemão do início do século XX, cuja biblioteca reunia mais de cinquenta mil exemplares:

O livro de um filósofo, por exemplo, era seguido por outro que aprofundava o tema do anterior ou que o contestava. Ao lado dele vinha um terceiro, que introduzia um novo enfoque na discussão. O quarto livro negava tudo aquilo

e propunha uma outra hipótese. E assim por diante (CARNEIRO, 2013, p. 85).

A livraria do Gordo, dessa forma, pode ser vista como uma espécie de reescritura da biblioteca de Warburg, dando-nos uma ideia de infinitude, em que um conjunto de livros espelha outro conjunto de livros, *ad aeternum*, labirinticamente.

André, leitor obsessivo, dispõe os livros em uma inusitada geladeira-estante:

Quando me mudei para o conjugado em Copacabana, um vizinho estava querendo se desfazer de uma geladeira velha que não funcionava mais. Não tinha motor nem nada, só a carcaça, com ferrugens aqui e ali. Ele me perguntou como jogar aquele traste no lixo. Respondi que era melhor levar para um ferro-velho. Ele disse que não tinha tempo. Eu estava precisando de uma estante para os meus livros, então olhei bem a geladeira e pensei: serve (CARNEIRO, 2013, p. 114).

Os textos citados ao longo da narrativa vão guiando o leitor à solução do enigma. Assim, o conto “Willian Wilson” é mencionado para trazer à tona o tema do duplo, importante para o desfecho. As menções ao conto “A carta roubada” sugerem que talvez o mistério fosse simples demais. E que, talvez, o livro procurado estivesse, como a carta do conto, à vista de todos. Para reforçar, ainda temos as referências a Chesterton, que vão conduzindo o leitor à solução final, pois, como disse Padre Brown no conto “O sinal da espada partida”: “Onde é que um homem sábio esconde uma folha? Na floresta” (CHESTERTON, 2011, p. 220). Que lugar melhor para esconder um livro senão na biblioteca?

Os detetives descobrem, então, que o livro roubado estava todo o tempo no lugar onde deveria estar, ou seja, na biblioteca, ao lado de outro livro de Poe, *Tales of the Grotesque and Arabesque*, o original do qual Baudelaire traduziu para o francês *Histoires Extraordinaires*. Como no conto de Borges, “Abenjacan, o Bokari, morto em seu labirinto”, “a solução do mistério é sempre inferior ao mistério” (BORGES, 1999, p. 73).

O culpado, como o leitor sabia desde o início, era o mordomo. Entretanto, a surpresa fica por conta da revelação de sua dupla identidade. A solução final — que para contrariar a norma é apresentada pelo assistente do detetive, Gordo —

acompanha o jogo de referências textuais, alimentando o tão recorrente tema do duplo.

Dessa forma, como diria Borges, as soluções estão sempre na biblioteca. Retornamos, assim, ao início do percurso, pois, como sugerido na epígrafe do romance, através desse emaranhado de referências intertextuais, em que a literatura reflete a si mesma (como dois espelhos opostos), Flávio Carneiro reafirma a propensão do gênero policial à metalinguagem, construindo um labirinto de textos que caberá ao leitor percorrer e cujo destino é – sempre – a Biblioteca. “A Biblioteca existe *ab aeterno*”.

## E A BIBLIOTECA PERDURA

O fio perdeu-se, o labirinto perdeu-se também. Agora nem sequer sabemos se nos rodeia um labirinto, um secreto cosmos ou um caos ocasional. O nosso mais belo dever é imaginar que há um labirinto e um fio. Nunca daremos com o fio; talvez o encontremos e o percamos num ato de fé, num ritmo, no sono, nas palavras que se chamam filosofia ou na mera e simples felicidade.

*Jorge Luis Borges*

Amarro-me ao fio. Caminhando rumo ao final, o fio se rompe. Para onde ir? Seguir ou retornar?

Ao percorrer os caminhos da ficção policial brasileira contemporânea, deparei-me com um trajeto labiríntico, de textos entrelaçados, livros dentro de livros, nos quais a reescritura da tradição se configura através de um jogo intertextual. Esse jogo reconstrói a história da ficção policial a partir de um diálogo entre passado e presente que almeja ser, ao mesmo tempo, regresso e inovação. Nas narrativas estudadas, há sempre passagens por outras narrativas do gênero, que se realizam através de referências, alusões, paródias, pastiches, citações. Assim, a literatura parece debruçar-se sobre si mesma.

Relembrando Borges, Poe criou, por um lado, o conto policial, e depois, o tipo de leitor de ficção policial: “nós, ao lermos um romance policial, somos uma invenção de Edgar Allan Poe” (1979, p.70). Dessa forma, se Poe é o criador da narrativa policial, todas as narrativas policiais posteriores são, de alguma forma, intertextos de Poe. Isso se verifica quando Luiz Alfredo Garcia-Roza, em *Na multidão*, com seu personagem Hugo Breno, reconfigura o *flâneur* de Poe. Ou quando Verissimo, em *Borges e os orangotangos eternos*, perpetua, no título, o primeiro assassino das narrativas de Poe. Ou ainda quando Flávio Carneiro retoma a simplicidade camuflada do mistério da carta roubada.

Os ecos da intertextualidade ressoam também nos próprios detetives, através de suas leituras. É certo que todo detetive é um leitor, no momento em que precisa decifrar as pistas deixadas pelo criminoso, mas o detetive contemporâneo também o é em sentido mais específico. É leitor de histórias policiais, o que torna a Biblioteca inesgotável. E por ser leitor, pode-se dizer que é o detetive da imaginação. Refaz o percurso do pensamento para a ação, que caracteriza a transformação interna do gênero, no que diz respeito aos detetives do romance de enigma e do romance negro, “para chegar a outro ponto: a imaginação ficcional” (FIGUEIREDO, 1988, p. 22).

Espinosa, detetive de Garcia-Roza, metaforiza a própria noção de intertextualidade com sua “estante sem estante”, ou “estante em estado puro”, na qual os livros interagem entre si, e entre os quais se destaca a velha Coleção Amarela de romances policiais. O personagem Vogelstein, de Verissimo, e Landers, de Rubem Fonseca, são escritores frustrados do gênero. André e Gordo, de Flávio Carneiro, são leitores vorazes de ficção policial.

Além de exercerem o papel de leitores de textos alheios, os detetives incorporam outros papéis, que se (con)fundem e são relativizados. Em *O livro roubado*, o detetive é também o narrador. Em *Borges e os orangotangos eternos*, o narrador, além de detetive, é também o criminoso. Se o detetive e o narrador se fundem, se o narrador pode ser o criminoso, e mais, se o detetive pode ser o criminoso, por que não o leitor?

Em “O assassino é o leitor” (1988), Vera Lucia Follain de Figueiredo já problematiza essa questão. As narrativas policiais contemporâneas retomam a noção borgiana do universo como textos, que se entrelaçam, se reescrevem, se referenciam. Segundo a autora, a identificação entre a imagem do narrador/leitor e do detetive proviria daí: “se tudo é texto, investigar é ler e reescrever uma nova versão” (FIGUEIREDO, 2003, p.48). A palavra, portanto, seria a grande arma que devemos temer, e o discurso, o lugar da violência primeira – o encobrimento da verdade: “O crime é, assim, o próprio texto que se realiza pela violência da palavra. Perguntar quem é o autor do crime é indagar o autor do texto/crime” (FIGUEIREDO, 1988, p. 48). Dessa forma, o autor do texto policial comete um crime, cuja arma é a palavra, o discurso. O crime do leitor, por sua vez, é eternizar esse texto, não permitindo que o livro acabe.

Como observa Umberto Eco, “uma verdadeira investigação deve provar que os culpados somos nós”. Começo então a me afiançar como uma possível criminosa: uma leitora.

E se “o romance policial representa uma história de conjectura em estado puro”, como afirma Eco, na ficção policial contemporânea isso é levado até as últimas consequências, já que a investigação não termina no ponto final da narrativa. Como vimos, diferente da narrativa policial clássica, a contemporânea não nos oferece respostas. Na tentativa de solucionarem o caso, os detetives apresentam as possíveis versões, que são meras hipóteses. Acabam terminando a investigação suprimindo mais dúvidas do que certezas, já que, como ensinou o Mestre, “a essência de todo crime permanece irrevelada”. Cabe ao leitor, portanto, propor esse ponto final para além do que está escrito.

Ora, como assegura Calvino, para que o labirinto mantenha seu fascínio e seu risco, ele não pode ser desvendado. Atravessar o labirinto, portanto, é o mesmo que destruí-lo. Para escapar desse labirinto de textos, seria necessário desfazer o novelo, o que significaria desfazer a escrita. Na verdade, o labirinto foi feito para que nele se perca: “o que a literatura pode fazer é definir a melhor atitude para encontrar o caminho da saída, embora essa saída nada mais seja que a passagem de um labirinto para outro” (CALVINO, 2009, p. 116).

Umberto Eco identifica três tipos de labirintos. Um é o labirinto clássico, de Teseu, que não permite que ninguém se perca. O caminho é percorrido, com o auxílio do fio de Ariadne, da entrada para o centro, depois do centro para a saída. No centro está o Minotauro, e o terror reside no fato de “não se saber aonde se chegará e o que fará o Minotauro” (1985, p. 46).

Existiria também o labirinto maneirista, no qual se encontra uma estrutura em forma de raízes com muitos becos sem saída: “a saída é uma só, mas pode enganar. Você precisará de um fio de Ariadne para não se perder” (1985, p. 47).

Por último, existe a rede, ou rizoma, em que cada caminho pode ligar-se com qualquer outro: “não tem centro, não tem periferia, não tem saída, porque é potencialmente infinito. O espaço da conjectura é um espaço de rizoma” (1985, p. 47).

Este parece ser o labirinto no qual o detetive contemporâneo se arrisca. Perdendo-se em suas próprias conjeturas, não há fio de Ariadne capaz de guiá-lo até a saída.

Sabe-se que o labirinto guarda o monstro – o criminoso –, que também não encontra a saída. Ou seja, há sempre uma monstruosidade em cada labirinto. Teseu, como um detetive, caminha no labirinto portando o fio de Ariadne, que nada mais é do que o vestígio mnemônico de estar entre os caminhos.

Nesta biblioteca labiríntica, o percurso é tortuoso. Talvez encontremos o fio, mas há o risco de ele se romper ou emaranhar. Pode-se até encontrar o centro do labirinto. Em vez do Minotauro, quem sabe lá esteja o orangotango de Poe, eternizado, já que a ficção policial está sempre trazendo para si a ficção policial.

Talvez o fio de Ariadne não nos guie do centro à saída e – como o criminoso que retorna ao local do crime –, retornemos ao ponto de partida, ou seja, à tradição. Conjeturas à parte, o certo é que, neste labirinto, não encontraremos o fim: “eu prefiro sonhar que as superfícies polidas figuram e prometem o infinito...” (BORGES, 2016, p. 69)

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, José Joaquim de Medeiros e. *O mistério*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1928.

\_\_\_\_\_. *Se eu fosse Sherlock Holmes*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1932.

ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979.

\_\_\_\_\_. *Uma ideia do Doutor Watson*. São Paulo: Globo, 1977.

ARAÚJO, Ricardo. *Edgar Allan Poe: um homem em sua sombra*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

AZEVEDO, Aluizio. *Girândola de amores*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1960.

\_\_\_\_\_. *Mattos, Malta ou Matta?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

\_\_\_\_\_. *Memórias de um condenado*. Disponível em: <  
<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=28396>>  
Acesso em: 25 ago 2018.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Hucitec. 1986.

\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas. São Paulo: Braziliense, 1987. v.1.

\_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. v. 3.

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

BORGES, Jorge Luiz. O conto policial. In: \_\_\_\_\_. *Borges oral*. Trad. Rafael Gomes Filipe. Lisboa: Veja, 1979.

\_\_\_\_\_. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Globo, 1999. v. 1.

\_\_\_\_\_. *Nova antologia pessoal*. São Paulo: Companhia da Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. *Ficções*. São Paulo: Companhia da Letras, 2016.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

BRAVO, Nicole. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CALVINO, Italo. O desafio ao labirinto. In: \_\_\_\_\_. *Assunto encerrado: discurso sobre literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CARNEIRO, Flávio. Das vanguardas ao pós-utópico: ficção brasileira no século XX e O duplo retorno. In: \_\_\_\_\_. *No país do presente: ficção brasileira do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

\_\_\_\_\_. *O leitor fingido*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

\_\_\_\_\_. *O livro roubado*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 2002.

CHANDLER, Raymond. *À beira do abismo*. Trad. Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

\_\_\_\_\_. *O longo adeus*. Trad. Flávio Moreira da Costa. Porto Alegre: L&PM, 2001

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. Tradução de Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.

CHESTERTON, G.K. *A inocência do Padre Brown*. Porto Alegre: L&PM, 2011.

CHRISTIE, Agatha. *Cai o pano*. Porto Alegre: L&PM, 2015.

\_\_\_\_\_. *O misterioso caso de Styles*. São Paulo: Globo, 2014.

\_\_\_\_\_. *Autobiografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 2007

CORRÊA, Lilian Cristina. O que esperar de uma típica narrativa sherlockiana? In: DOYLE, Sir Arthur Conan. *Sherlock Holmes*. Volume I: Romances. São Paulo: Martin Claret, 2014.

DOVE, George N. *The police procedural*. Columbia University Libraries: Bowling Green, 1982.

DOYLE, Sir Arthur Conan. Um estudo em vermelho. O signo dos quatro. In: *Sherlock Holmes*. Volume I: Romances. São Paulo: Martin Claret, 2014.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

\_\_\_\_\_. *Pós-escrito a O nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

\_\_\_\_\_. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_; SEBEOK, Thomas A. *O signo de três*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. O assassino é o leitor. *Matraga*, Rio de Janeiro, v.2, n. 4-5, p. 20-26, jan./ago. 1988.

\_\_\_\_\_. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FONSECA, Rubem. Romance Negro. O cobrador. A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro. In: *64 contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FONTES, Joaquim Rubens. *O universo da ficção policial: um estudo sobre o gênero policial*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2012.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Na multidão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GUBERN, Román (Org.); GRAMSCI, Antonio; EISENSTEIN, Sergei; CHESTERTON, Gilbert K.; POE, Edgar Allan; NARCEJAC, Thomas. La novela criminal. Barcelona: TUSQUETS, 1970. *Matraga*. Mosaico de sugestões sobre o gênero policial. Tradução de Dirce Côrtes Riedel. Rio de Janeiro, v.2, n. 4-5, p. 44-51, jan./ago. 1988

HAMMETT, Dashiell. *O falcão maltês*. São Paulo: Braziliense, 1984.

HOLQUIST, Michael. Whodunit and other questions: metaphysical detective stories in post-war fiction. *New Literary History, Modernism and Postmodernism: Inquiries, Reflections, and Speculations*, v.3, n.1, p. 135-156, 1971.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Ensinaamentos das formas de Arte do século XX. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

\_\_\_\_\_. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMES, P.D. *Segredos do romance policial*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

JAMESON, Fredric. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Trad. Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

KEPLER, C.F. *The literature of the second self*. Press Tucson: University of Arizona, 1972 apud BRAVO, Nicole. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortes, 2007.

KLEIN, Kelvin Falcão. Reescrita e paródia na literatura portuguesa pós-1974. *Muitas Vozes*, Ponta Grossa, v.2, n.1, p. 143-152, 2013.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. *A ficção cética*. São Paulo: Annablume, 2004.

\_\_\_\_\_. *O livro da Metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LEBLANC, Maurice. *Arsène Lupin contra Herlock Sholmes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1963.

\_\_\_\_\_. *Arsène Lupin, ladrão de casaca*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Atica, 2002.

LODGE, David. *A arte da ficção*. Trad. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2009, 1992.

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

MELO, Patrícia. *O matador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MONTALBÁN, Manuel Vázquez. *Milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MONTELLO, Josué. A autoria deste romance. In: AZEVEDO, Aluizio. *Mattos, Malta, Matta: romance ao correr da pena*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

MURCH, Ana Elizabeth. *The Development of Detective Novel*. Londres: Peter Owen, 1958 apud ECO, Umberto; SEBEOK, Thomas A. *O signo de três*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PAGLIONE, Marcela Barchi. Vida longa ao detetive! In: DOYLE, Sir Arthur Conan. *Sherlock Holmes*. Volume I: Romances. São Paulo: Martin Claret, 2014.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. *Intertextualidades: teoria e prática*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995.

PERRONE-MOISES, Leyla. *Flores da escrivadinha*. São Paulo: Companhia da Letras, 1990.

PIÉGAY-GROS, N. *Introduction à l'intertextualité*. Paris: Dunod, 1996.

POE, Edgar Allan. *Os crimes da Rua Morgue e outras histórias*. São Paulo: Saraiva, 1961.

\_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

\_\_\_\_\_. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PONTES, Mario. *Elementares: notas sobre a história da literatura policial*. Rio de Janeiro: Odisseia Editorial, 2007.

PORTILHO, Carla de Figueiredo. *Detetives ex-cêntricos: um estudo do romance policial produzido nas margens*. 2009. 273 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

\_\_\_\_\_. Reinventando Sam Spade: o detetive metafísico em *Death in Little Tokyo*. *Scripta Uniandrade*, Curitiba, v. 12, n.2, p. 146-158, dez. 2014

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

\_\_\_\_\_. *Literatura policial brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 2002.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Schwarcz, 1989.

SELLIER, Philippe. Heroísmo (o modelo — da imaginação). In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

SCHIMIDT, Joel. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Lisboa: Edições 70, 2002.

SCHØLLHAMMER, Karl Erick. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TINHORÃO, José Ramos. *Os romances em folhetins no Brasil: 1830 à atualidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1994.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

VERISSIMO, Luis Fernando. *Borges e os orangotangos eternos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *O jardim do diabo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

\_\_\_\_\_. *Os Espiões*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

\_\_\_\_\_. *Os grandes mistérios do passado*. Rio de Janeiro: Readers's Digest Livros, 1996.