



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Fernanda Mara de Almeida Azevedo


**Romance Policial, psicanálise e cultura contemporânea em Luiz Alfredo
Garcia-Roza e Dennis Lehane**

Rio de Janeiro

2012

Fernanda Mara de Almeida Azevedo

**Romance policial, psicanálise e cultura contemporânea em Luiz Alfredo Garcia-Roza e
Dennis Lehane**



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: Literatura
Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Venceslau dos Santos

Rio de Janeiro

2012

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

A994	<p>Azevedo, Fernanda Mara de Almeida Romance policial, psicanálise e cultura contemporânea em Luiz Alfredo Gracia-Roza e Dennis Lehane / Fernanda Mara de Almeida Azevedo. – 2012. 217f.</p> <p>Orientador: Francisco Venceslau dos Santos. Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Literatura comparada - Brasileira e americana – Teses 2. Literatura comparada – Americana e brasileira – Teses 3. Ficção policial - Teses. 4. Psicanálise e literatura - Teses. 5. Análise do discurso narrativo – Teses 6. Garcia-Roza, Luiz Alfredo, 1936- - Crítica e interpretação - Teses 7 Lehane, Dennis, 1966- - Crítica e interpretação - Teses. I. Santos, Francisco Venceslau dos. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU 82.091</p>
------	--

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

Assinatura

Data

Fernanda Mara de Almeida Azevedo

**Romance policial, psicanálise e cultura contemporânea em Luiz Alfredo Garcia-Roza e
Dennis Lehane**

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: Literatura
Comparada.

Aprovada em 5 de março de 2012.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Francisco Venceslau dos Santos (Orientador)
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Alcmeno Bastos
Faculdade de Letras da UFRJ

Prof. Dr. Luiz Fernando Medeiros de Carvalho
CES/JF e UFF

Profª. Dra: Ana Claudia Coutinho Viegas
Instituto de Letras da UERJ

Profª. Dra. Carlinda Fragalle Pate Nuñez
Instituto de Letras da UERJ

Rio de Janeiro

2012

DEDICATÓRIA

A Deus, em primeiro lugar, o maior colaborador para a produção deste trabalho. E à minha filha Letícia, pelo amor e compreensão de minhas ausências...

AGRADECIMENTOS

Minha profunda gratidão ao meu orientador, Prof. Dr. Francisco Venceslau dos Santos, por acreditar no meu potencial, acompanhar minha trajetória acadêmica desde o mestrado e me encorajar a desenvolver esta tese. Agradeço-lhe não só pela competência profissional, mas também pela compreensão e afeto em momentos difíceis ao longo do Doutorado. Suas admoestações e conselhos paternais serão positivamente inesquecíveis. De igual modo vai o meu profundo agradecimento a sua esposa Vilani, que sempre me apoiou e me tratou como filha, durante incansáveis reuniões de orientação em sua residência.

Agradeço aos amigos Pastor Carlos Augusto Bezerra de Faria, a Alcinéia de Moura Bezerra de Faria, e a sua irmã Claudete de Moura Oliveira Brasil, pela atenção e cuidados prestados à minha filha, sempre que precisei me ausentar para cumprir tarefas do Doutorado ou reuniões quinzenais com meu orientador. À missionária e mãe na fé Marlene Braga, cujas orações foram o alicerce para o cumprimento de cada etapa da tese. De modo distinto, o resultado deste trabalho tem um pouco de cada um de vocês.

Um agradecimento especial aos meus pais, sobretudo à minha mãe, Selma de Almeida Videira, sem a qual jamais teria chegado até aqui. Obrigada, mãe, por ter me ensinado os valores que precisava para saber me portar na sociedade. Aos meus irmãos, obrigada por compreenderem as inúmeras ausências... à família e todos quantos me desejaram sucesso, meu sincero agradecimento. A Ana Lúcia Bezerra e Heleno Alvares Bezerra, que ocupam um lugar especial no meu coração, minha sincera gratidão pelo apoio e por todas as vezes que se responsabilizaram pela minha filha. Sem vocês, jamais poderia concluir as etapas do Doutorado.

E a Deus, meu mais sincero e profundo agradecimento... Obrigada, senhor, pelo estímulo, força, sabedoria e amor. Ao Senhor dedico este diploma e o verdadeiro título de Doutor...

RESUMO

AZEVEDO, Fernanda Mara de Almeida. *Romance policial, psicanálise e cultura contemporânea em Luiz Alfredo Garcia-Roza e Dennis Lehane*. 2012. 217f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

Esta tese traça um estudo comparativo entre o Romance policial contemporâneo e o discurso psicanalítico na produção ficcional de Luiz Alfredo Garcia-Roza (1936-) e Dennis Lehane (1963-), tomando, por base, relações de aproximação entre os métodos investigativos na literatura e na psicanálise. Para isso, o *corpus* constitui-se dos romances *O silêncio da chuva* (1996) e *Espinosa sem saída* (2006), ambos do escritor brasileiro e *Sagrado* [*Sacred*] (2004) e *Paciente 67* [*Shttter Island*] (2005), do ficcionista norte-americano. A análise destas narrativas revela pontos de aproximação entre os dois discursos inseridos no cenário cultural caótico e desajustado. E questiona a emergência deste novo contexto sociocultural, onde personagens sem identidade definida, sendo o principal deles, o detetive, realizam sua *flânerie* através de deslocamentos constantes associados à paisagem e em busca do desvendamento do crime urbano. Como seres de ficção perdidos, estes *private eyes* precisam encontrar os desajustes psíquicos de toda espécie de criminosos – daí a representação da cidade, que ora se converte no solo para a *flânerie* dos investigadores, ora contribui para o apagamento e/ou ocultamento das subjetividades criminais. A relação entre os discursos policial e psicanalítico aponta para a associação entre a obscuridade do texto literário e o da cultura onde estamos inseridos – sem falar do mal-estar de um e de outro campo, que tem a ver com as transformações da esfera da sociedade contemporânea.

Palavras-chave: Romance policial. Discurso psicanalítico. Cultura contemporânea. Enigma. Paisagem urbana. Crime.

ABSTRACT

This dissertation aims at outlining a comparative study between the contemporary detective novel and the psychoanalytical discourse in the fictional production by Luiz Alfredo Garcia Roza (1936-) and Dennis Lahane (1966-), approaching particular investigative methods in literature and psychoanalysis. To do so, the *corpus* consists of four novels altogether: *O silêncio da chuva* (1996) and *Espinosa sem saída* (2006) by the Brazilian writer and *Sagrado* [*Sacred*] (2004) and *Paciente 67* [*Shutter Island*] (2005) by the American fictionist. The analysis on these narratives points out similarities and idiosyncrasies between two discourses within a conflictive and chaotic cultural environment. Moreover, it highlights this new social and cultural realm where characters with undefined identities (the detective, above all) strive to evade from the atmosphere in which they are set and search for the resolution of urban crimes. As lost subjectivities, these ‘private eyes’ need to decipher psychic dysfunctions of every sort of criminal – thence, the representation of the city, featuring sometimes as the ground on which investigators work for the law and, at other times, as a hiding space for murderers. The relation between detective and psychoanalytic discourses remarks the association between the obscurity of the literary text and our cultural background – not to mention the overall discomfort triggered by changes in contemporary societies.

Keywords: Detective Novel. Psychoanalytic Discourse. Contemporary Culture. Enigma. Urban Scenario. Crime.

LISTAS DE ABREVIATURAS E SIGLAS

SIGLAS DOS ROMANCES E CONTOS ANALISADOS NA TESE

ESS	Espinosa sem saída
SC	O silêncio da chuva
P67	Paciente 67
S	Sagrado
LA	O longo adeus
JM	Janela para morte
AMO	Alvo móvel
CRMOs	Crimes da Rua Morgue
FMO	Falcão maltês
GPO	Gato preto

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	O ROMANCE POLICIAL CONTEMPORÂNEO DE LUIZ ALFREDO GARCIA-ROZA E DENNIS LEHANE	20
1.1	Um breve passeio pelas origens do gênero	27
1.1.1	<u>Garcia-Roza e Lehane: entre o enigma e o <i>roman noir</i></u>	32
1.2	<i>O silêncio da chuva</i> e “A carta roubada”	44
1.3	O romance policial contemporâneo e os fantasmas do mal-estar clássico e <i>noir</i>	57
2	PAISAGEM URBANA E CRIME NOS ROMANCES DE GARCIA-ROZA E DENNIS LEHANE	71
2.1	Espinosa: um <i>flâneur</i> nas ruas do Rio de Janeiro	72
2.2	A <i>mimesis</i> da paisagem e do crime em <i>Sagrado</i>	87
2.3	Diferenças e semelhanças entre os cenários explorados nos romances	99
3	ROMANCE POLICIAL E DISCURSO PSICANALÍTICO: DUAS FACES DO CONTEMPORÂNEO	111
3.1	Romance policial, psicanálise e cultura contemporânea em <i>Espinosa sem saída</i> e <i>O silêncio da chuva</i>	115
3.2	<i>Sagrado</i> e <i>Paciente 67</i>: um misto de gênero policial, psiquiatria/psicanálise e cultura contemporânea	130
3.3	Medos, traumas, psicoses e neuroses: doenças culturais contemporâneas	148
4	AS SUBJETIVIDADES FICCIONAIS DE GARCIA-ROZA E DENNIS LEHANE	161
4.1	Espinosa e Patrick: detetives estrangeiros de si mesmos	163
4.2	A configuração da subjetividade literária no cenário ‘esquizofrênico	

	contemporâneo	176
4.3	A subjetividade criminal em Garcia-Roza e Dennis Lehane	191
5	CONCLUSÃO	207
	REFERÊNCIAS	211

INTRODUÇÃO

Na presente pesquisa, propomos um estudo comparativo entre o romance policial contemporâneo e o discurso psicanalítico na produção ficcional de Luiz Alfredo Garcia-Roza (1936-) e Dennis Lehane (1963-), tomando, por base, relações de aproximação entre a literatura e a psicanálise. Para isso, nosso *corpus* será constituído pelos romances *O silêncio da chuva* (1996) e *Espinosa sem saída* (2006), ambos do escritor brasileiro e *Sagrado* (2004) e *Paciente 67* (2005), do ficcionista norte-americano. Antes de apresentar alguns pontos importantes que revelam o quanto estes discursos encontram-se hibridizados na contemporaneidade, gostaria de justificar a razão pela qual opto por este tema, de modo a mostrar a pertinência de minha proposta.

Minha dissertação de Mestrado na UERJ (2003/2005) – *Verdades ficcionais, gênero policial e metaficção historiográfica em Agosto* – concentrou-se no fazer literário de Rubem Fonseca, sobretudo, no modo como construiu a angústia de espírito de personagens integrantes do cenário carioca em 1954. Neste contexto, marcas da contemporaneidade já influenciavam o *modus vivendi* das singularidades projetadas por Fonseca. Naquela ocasião, cheguei a assinalar alguns pontos de aproximação entre o romance policial e o discurso psicanalítico, mas não extensivamente. Entretanto, a experiência de escrever sobre o assunto bem como a apreciação da banca examinadora motivaram-me a desenvolver um futuro estudo a respeito, cuja tese aqui se encontra.

Saliento, portanto, que a escolha do tema não é aleatória, mas constitui o fruto de pesquisas já iniciadas em investigações anteriores. A oportunidade de ter realizado dois cursos nos primeiros anos de meu Doutorado contribuíram para o amadurecimento de minhas ideias em função da leitura de teóricos e de ficcionistas de suma importância para a presente tese. Em especial, destaco o curso oferecido pelo professor Flávio Carneiro, no 1º semestre de 2008: “O fantástico e o policial” através do qual foram apresentados e discutidos conceitos sobre estas duas vertentes da ficção atual. A partir de então realizamos um histórico da narrativa policial, onde vimos a presença destas duas modalidades discursivas em nossa tradição literária.

“Romance policial contemporâneo, Psicanálise e Cultura” foi o curso oferecido por Francisco Venceslau dos Santos, no 2º semestre de 2008. Vale acrescentar que o aproveitamento deste estudo para o desenvolvimento de minha tese foi total, devido a

questionamentos em torno das relações entre Literatura, escrita, romance e Psicanálise, do ponto de vista da cena crítica e do exame psicanalítico. O *modus faciendi* desta pesquisa tem a ver com a fase de elaboração de minha dissertação de mestrado, onde comecei a amadurecer a ideia de mostrar a associação entre o discurso policial e o psicanalítico na cultura contemporânea. Sendo assim, no primeiro ano de Doutorado, dediquei-me a fazer o levantamento bibliográfico de teóricos como André Green, Sigmund Freud, Jacques Lacan, Fredric Jameson, Jorge Luis Borges, Ricardo Piglia, Sandor Ferenczi, Raymond Chandler, só para desenvolver a análise inicial dos romances. Estes estudiosos apontam para a relação entre os dois discursos e também para a perfeita adequação do gênero policial no cenário contemporâneo onde se insere as narrativas de Garcia-Roza e de Dennis Lehane.

Após pesquisa, realizei a seleção de bibliografia através da aquisição de vários livros e parti para a elaboração de cada um dos tópicos que compõe os capítulos da tese. Depois de cada um deles ter sido lido e avaliado nos gradativos encontros com meu orientador, fiz as devidas correções e verificações das falhas, para assim, iniciar mais um tópico. Tal critério metodológico foi adotado até o término do trabalho – incluindo a revisão das referências bibliográficas – resultando na produção final desta tese. As pesquisas e levantamento de material levaram-me a perceber que a produção ficcional de Garcia-Roza e Lehane revelam pontos de intercessão entre a literatura e a psicanálise a partir do eixo linguagem/cultura sem insinuar que a literatura funcione como subsídio para se estudar o inconsciente. Basta atentar para o cenário cultural onde suas tramas se inserem – anos de 1990 até os dias atuais, cenário analisado por diferentes críticos da cultura como caótico e desajustado.

Um deles, Fredric Jameson, contribui relevantemente na justificativa do título e desenvolvimento da presente tese: “Romance policial, psicanálise e cultura contemporânea em Luiz Alfredo Garcia-Roza e Dennis Lehane”. O estudioso considera, em “A lógica cultural do capitalismo tardio” (1997) que, em meio a uma sociedade culturalmente ‘esquizofrênica’, temáticas ligadas a crimes, mortes e outros tipos de violência encontram solo fértil em narrativas policiais da atualidade. Esta desponta como uma das razões de os romances de Garcia-Roza e Lehane seduzirem cada vez mais o leitor atravessado pela realidade dominada pela imagem e pelos meios de comunicação de massa. Neste constructo discursivo em que o mundo aparece como um palco os detetives que protagonizam suas tramas emergem como subjetividades literárias que não encontram respostas para os seus questionamentos –

desconstruindo a noção de totalidade e infalibilidade do investigador das narrativas clássicas de enigma.

Segundo Therezinha Barbieri (2003), o romance policial atende à emergência deste novo contexto sociocultural, caracterizando-se como uma prosa em vitrine, na qual figuram personagens sem fundo, sem privacidade e identidades definidas. Nessa vitrine por onde circula a ficção de Garcia-Roza e de Dennis Lehane, torna-se difícil para o detetive juntar os pedaços das informações, ou reconstituir os fios narrativos. Isso porque não há mais espaço para o elogio personalista da singularidade ou para a ideia de consciência individual. Utilizando a forma do gênero policial, atrelado ao discurso psicanalítico, ambos trazem à tona outro grande personagem: o mercado, que cresce ao lado do consumismo e do aumento da tecnologia. Este é o diferencial dos escritos de um e de outro romancista: cultivar o gosto pelas letras e o prazer da leitura, sem degradar o texto literário pela vulgarização ou banalização.

Assim, um dos objetivos centrais de minha tese é contribuir, num primeiro momento, para a explicitação, esclarecimento e até teoria do romance policial contemporâneo; em segunda instância, mostrar o apagamento de antigas fronteiras entre a literatura erudita e a cultura de massa. Esta tarefa foi realizada pelos dois romancistas, que ao seguirem a linha do gênero policial, optam por uma modalidade bem aceita por um público situado às margens da alta literatura. Em último lugar, intentamos chamar a atenção do leitor para esta nova fisionomia detetivesca, onde a verdade é a todo instante relativizada. Isso pode ser visto pela presença marcante dos simulacros de que se valem os escritores e funcionam como alternativas para representar o caráter insubstancial de vidas inautênticas.

Para discutir esta ideia, contaremos com o apoio de Wolfgang Iser (1996), segundo o qual o acesso a realidade, na pós-modernidade, dá-se através de versões falsas e modos falsificados que amplificam a aparência da representação. A começar pelo mascaramento da lei, da polícia e das autoridades de maneira geral. Isto nos permite traçar relações importantes entre o discurso policial e o psicanalítico, visto que o cenário contemporâneo desponta como um ambiente caótico, sombrio e inseguro; e onde as relações de controle da máquina estatal fomentam doenças – sejam neurológicas, físicas ou psíquicas.

Para ampliar tal análise, as reflexões de teóricos como Michel Foucault, Sigmund Freud, Jacques Lacan e Félix Guattari serão fundamentais, pois apontam para a força do capitalismo e para as falcatruas institucionais, vistas simbolicamente como um dos grandes ‘monstros’ da contemporaneidade. Gerando conflitos e instabilidade nos personagens de

Garcia-Roza e de Lehane, começando pelo detetive, a mistura entre policial e psicanálise corrobora uma das principais ideias de Foucault em *A ordem do discurso* (2004): uma escritura não é outra coisa senão um sistema discursivo que toma forma um pouco diferente, mas cujos planos são análogos. Isso demonstra que tanto a narrativa de ficção literária quanto estudos sobre o inconsciente compartilham a ambiguidade, a desconfiança de pistas patentes e deduções imediatas.

As duas modalidades discursivas exercitam a suspeita, partindo de uma recusa ao óbvio. Por isso, interstícios tais como falhas, fendas, fragmentos e hesitações devem ser explorados pelo detetive-analista para se alcançar o recôndito, o traumático, o doentio, o fobiaco, o violento, o macabro – traços do Id, onde jaz o imaginário na ficção de Garcia-Roza e de Lehane. Foucault assinala, também, que o discurso nada mais é do que um jogo, de escritura, no primeiro caso, de leitura, no segundo, de troca, no terceiro; e essa troca, essa leitura e essa escritura jamais põem em jogo senão os signos. O discurso se anula, assim, em sua realidade, inscrevendo-se na ordem do significante.

Para entendermos o jogo elaborado por Garcia-Roza e Lehane, necessário é fazermos um breve excursão pela tradição do gênero – clássico e *noir* – a fim de entender a configuração do romance policial contemporâneo. Assim, veremos em que sentido eles se aproximam ou se afastam do cânone; em seguida, constataremos que suas narrativas emergem em função do desenvolvimento da civilização urbana e do conseqüente crescimento do crime, que atrai um grande público. Para o estudo comparativo entre os diferentes perfis do romance policial, apoiar-nos-emos nos estudos de Ricardo Piglia, Jorge Luis Borges e Pierre Boileau e Thomas Narcejac, que apresentam pontos distintos entre a modalidade clássica e o *roman noir* desde as suas origens.

Em “A simples arte de matar” (1997), Raymond Chandler ajuda-nos a entender a organização interna da escola negra a partir de romances marcantes de seu criador: Dashiell Hammett. Este texto aponta para uma mudança considerável na configuração dos gêneros: mais importante que decifrar o crime (ideia defendida pelo romance de enigma), o *private eye* necessita descobrir as reais motivações do criminoso – herança deixada para os detetives criados por Garcia-Roza e Lehane. Para entendermos a fisionomia da trama policial destes dois romancistas atuais, optamos por apresentar no primeiro capítulo as razões pelas quais suas narrativas causam certo estranhamento ao leitor – principalmente pela transgressão aos moldes das clássicas histórias de enigma.

No cenário da pós-modernidade, onde um e outro estão inseridos, só pode haver espaço para uma arte descentrada, eclética e pluralista – uma vez que obscurece antigas fronteiras entre cultura elitista e cultura de massa. Essa ideia será discutida ao longo do capítulo 1, onde farei um exame das origens do gênero policial, a fim de mostrar o caráter de desconstrução de Garcia-Roza e Lehane no que tange ao romance de enigma. Em contrapartida, veremos que ambos os romancistas recebem influências diretas de tal modalidade policialesca. Exemplo disso é a retomada que o autor brasileiro faz de ideias, cenas e imagens de um dos cânones da literatura norte-americana. Como será mostrado no subitem “*O silêncio da chuva* e ‘*A carta roubada*’”, Garcia-Roza utiliza a técnica do pastiche e incorpora a ideologia das narrativas de enigma, começando por um dos contos mais conhecidos de Edgar Allan Poe.

Tal ideia será desenvolvida a partir do estudo de Jacques Lacan em “O seminário sobre ‘a carta roubada’”, que analisa a questão do olhar no texto de Poe, bem como a metáfora do segredo – elo de sustentação de toda e qualquer narrativa detetivesca. Neste sentido, a relevância de Foucault para o desenvolvimento da ideia é notória. Em *A ordem do discurso*, o estudioso analisa a ordem de discursos que se exercem e se constroem como formas de apropriação de segredos. Por último, retomaremos os fundamentos do romance policial contemporâneo, a fim de mostrar que o mal-estar que seus criadores respiram advém de fantasmas do próprio gênero clássico e mais ainda do mais puro *roman noir*, à moda de Hammett e Chandler.

Utilizando as técnicas da literatura policial para indicar os sintomas do mal-estar cultural que atinge o sujeito ficcional – metáfora do indivíduo de hoje – Garcia-Roza e Lehane constroem narrativas em que os crimes não só aparecem como um pretexto para se prender o culpado; mas também para expor as dúvidas sobre os impasses humanos. Daí a importância do romance policial atual, que traz à tona detetives perdidos nos labirintos das cidades – razão que agrava ainda mais o mal-estar que o domina. Para corroborar tal pensamento, contaremos com o apoio teórico de Freud, que chama a atenção para o perigoso desejo de agressão e de violência que domina o outro, o desconhecido do ser humano. Neste sentido, conforme veremos através de reflexões do pai da psicanálise e de outros estudiosos, a raiz do mal-estar contemporâneo se encontra no âmago da sociedade – inclusive naquela retratada pelas primeiras narrativas de enigma.

No segundo capítulo, meu foco será a paisagem urbana e o crime nos romances de Garcia-Roza e de Dennis Lehane. Começaremos pela análise do romance *Espinosa sem saída*,

numa perspectiva atualizada da *flânerie*. Numa cidade como Rio de Janeiro, mostraremos a articulação de elementos novos com os traços da experiência apontados por Walter Benjamin em seus ensaios clássicos sobre o tema do *flâneur* e a origem do romance policial. O romance, que incorpora em sua *mimesis* o cenário carioca com foco nos bairros modernos de Copacabana, Ipanema e Leblon, mistura o desconhecido com o familiar, a modernidade dos ambientes com os recortes da floresta que permanecem encrustados entre ruas, ladeiras e construções.

Embora não seja o típico *flanêur* da modernidade de Benjamin, o delegado Espinosa constitui exemplo do que possa ser esta figura – eis a ideia central a ser desenvolvida no primeiro item do capítulo; aqui, também mostraremos a questão do localismo x globalização, sobretudo pelo apego excessivo de Espinosa à tradição e ao passado dos bairros, prédios e restaurantes. Ainda no segundo capítulo, trataremos da *mimesis* da paisagem e do crime em *Sagrado*, chamando a atenção para o modo como se configura o cenário no interior desta trama romanesca. Utilizando uma linguagem artística do simulacro, num estilo que retoma o *noir* dos anos de 1930 e 1940, Lehane incorpora em seu tecer literário um cenário sócio-cultural que emoldura, nos EUA, a lógica do pós-modernismo.

Tal tarefa é realizada sob o ponto de vista de sua dupla de detetives, que através de deslocamentos constantes associados à paisagem e em busca do desvendamento do crime urbano, atuam como *private eyes* (como será mostrado). Além disso, discutirei, ainda, a presença marcante da arquitetura no livro, aspecto que sintoniza o romancista com as formulações de Jameson em “A lógica cultural do capitalismo tardio”. O crítico discute a importância da arquitetura para chegar às concepções sobre o pós-modernismo, alegando que as posições do estilo atual não se separam de uma crítica ao alto modernismo arquitetônico. Nos ângulos de uma paisagem repleta de fantasmagoria, e numa nova abordagem de *flânerie*, o autor permite-nos visualizar não mais um cenário real, mas uma criação imaginária reconstruída sob a ótica de seu narrador.

É importante ressaltar que as nossas reflexões sobre a paisagem urbana, cenário, cena e geografia são provenientes do texto “Cenários para a geografia: sobre as espacialidades das imagens e suas significações”, de Paulo César da Costa Gomes, que faz as devidas distinções entre estes conceitos e imagens. Através deles, demonstraremos que nesta geografia que conduz ao crime em *Sagrado*, os cenários não passam, muitas vezes, de projeções fantasmagóricas, oriundos da fusão entre interior e exterior. Também será mostrada a importância do sentimento

local, responsável pela construção da *mimesis* da cidade e/ou da paisagem no romance, o que se revela pelo apego do detetive-narrador a Boston, lugar de sua origem. Ficará reservada ao item final do capítulo 2 a comparação entre os cenários construídos por Garcia-Roza e por Lehane. Primeiramente, chamaremos a atenção para pontos de aproximação entre ambos no que tange ao modo como constroem a *mimesis* da paisagem e do crime em suas narrativas. Os dois utilizam o pastiche para apagar os limites entre a baixa e a alta literatura. Outro ponto que une suas histórias policiais é o fato de elas serem povoadas de sujeitos desajustados, que habitam o cenário ‘esquizofrênico’ de que fala Jameson. Estas singularidades partidas apontam metaforicamente para as rachaduras no cenário contemporâneo onde se inserem seus romancistas.

Nas narrativas em análise, os detetives despontam como subjetividades perdidas, e precisam alcançar os desajustes psíquicos de criminosos que vão desde os fóbicos sociais até os psicopatas, assassinos, prostitutas e deslocados. Sendo assim, outro aspecto convergente nas tramas de Garcia-Roza e Lehane é que a cidade ora se converte no chão para a *flânerie* dos investigadores, ora constitui elemento de preservação de suas memórias e identidades. No que diz respeito às diferenças entre a realidade brasileira e a norte-americana, partiremos do perfil dos protagonistas, bem como os atrasos ou inovações tecnológicas no que se refere às táticas de investigação criminal. O alvo das críticas de cada romancista também aparece como um dos traços distintivos entre seus livros.

No capítulo 3, “Romance policial e discurso psicanalítico: duas faces do Contemporâneo”, discutiremos alguns pontos de intercessão entre a narrativa policial de Garcia-Roza e Lehane e o discurso psicanalítico. E veremos que os romances em análise extraem figuras e temas da psicanálise, da psiquiatria e da cultura contemporânea sem fazer com que a arte literária funcione como mero subsídio para se estudar a psiquê. A convergência entre a estrutura do romance policial e o método da escuta analítica será percebida em textos pertencentes às *Obras completas* de Freud, onde a vasta presença de metáforas remetem à estrutura das próprias tramas detetivescas. Assim como o médico alemão sentia-se incapaz de solucionar racionalmente todos os casos que lhe eram apresentados, o detetive contemporâneo sente-se impotente para resolver os enigmas pelo puro exercício da razão e da lógica. Neste sentido, o aprofundamento do capítulo será feito com o apoio de Lacan, para quem o inconsciente, enquanto linguagem, torna-se tão escorregadio e ambíguo quanto ela o é.

Logo, psicanálise e romance policial – que se estruturam através do discurso linguístico, exercitam a questão da suspeita e da recusa ao óbvio. Esta é a ideia que será desenvolvida no item 3.1 – “Romance policial, psicanálise e cultura contemporânea em *Espinosa sem saída* e *O silêncio da chuva*. A partir de considerações pertinentes de Freud, retiradas de *O futuro de uma ilusão, o Mal-estar na civilização e outros trabalhos* (1996) veremos que a analogia entre os estudos literários e psicanalíticos em Garcia-Roza não se limita aos métodos analíticos. Os fios coerentes que dão sentido à sua construção estética tem a ver com desajustes comportamentais (sociológicos ou psíquicos) relacionados às dificuldades de adequação à imposição de valores do meio cultural.

Apontados por Freud como o lado mais prejudicial do ser humano, tais perturbações psíquicas constituem o lado desconhecido, o outro regido pelo inconsciente. Aqui outra analogia será feita: enquanto linguagem, inconsciente e romance policial são obscuros e inexplicáveis, o que demonstra que analista, detetive ou leitor não serão capazes de preencher os vazios contidos em seus textos. E outro estudioso da área será relevante nesta linha de análise: André Green, que em “Literatura e psicanálise: a desligação” (2002), discute a questão da escrita como um conjunto de sinais que não representam diretamente nenhum objeto. Então, se escrita não mostra nada, como nós, leitores, desejaremos encontrar a verdade daquilo que aparece como organizações fantasmáticas?

Em “*Sagrado e Paciente 67*: um misto de gênero policial, psiquiatria/psicanálise e cultura contemporânea”, iremos nos concentrar, ainda, na relação entre os discursos, mas chamando a atenção para a relação entre o inconsciente do texto literário e da própria cultura. E veremos que as narrativas de Dennis Lehane (como as de Garcia-Roza) apontam para a ideia de que as experiências do sujeito contemporâneo são marcadas por descontinuidades e vazios. Ao mesmo tempo, examinaremos nesta tese se detetive e psicanalista exercem funções semelhantes, tais como a de escavar as lacunas da experiência subjetiva através do método investigativo. Com isso, poderemos constatar que tentativa semelhante é a do escritor literário se utilizar seu imaginário delirante e criativo para dar vazão às vivências de seus personagens.

Como apoio teórico para estas ideias, utilizaremos a estudiosa inglesa P. D. James, que chama a atenção para o tão grande interesse de romancistas e leitores por narrativas policiais nestas últimas décadas. Juntamente com sua perspectiva, contrabalancearemos com a de Piglia, Todorov e Goldgrub que mostram o quanto o gênero policial constitui solo fértil para a discussão de temas ou questões pertencentes ao universo da psicanálise e da psiquiatria. Tudo

em função da configuração do cenário cultural e das subjetividades que a ele pertencem. Discutiremos nos dois romances de Leane a questão do labirinto humano como lugar infestado de psicoses, neuroses, ansiedades e medo existencial. Esta discussão será fundamentada em Foucault, em *Microfísica do poder*, acerca da noção de verdade, que não existe fora do poder ou sem ele. Pesquisaremos também, neste capítulo, a relação alma/crime nos romances de Garcia-Roza e Leane, e aonde levam as doenças psíquicas que atravessam seus personagens-pacientes. Através, então, de reflexões freudianas, e do apoio de Iser e Todorov, mostraremos que a ausência de referência no cenário cultural atual não permite a construção de representações autênticas e verdadeiras – fator que aproxima a literatura da loucura, conforme análises de Todorov, Green, Piglia, Freud e outros estudiosos do assunto.

No último capítulo da tese, discutiremos as “Subjetividades ficcionais de Garcia-Roza e de Dennis Leane” nas tramas de *O silêncio da chuva* e *Espinosa sem saída*, *Sagrado e Paciente 67*. Investigaremos, nos romances policiais dos dois ficcionistas, as motivações dos indivíduos atingidos por diferentes enfermidades comportamentais. Isso nos permitirá estudar a aproximação entre a narrativa policial e os estudos psicanalíticos, e observar os desajustes das subjetividades literárias que compõem o cenário onde se situam suas obras. Entender o mal-estar vivenciado pelos personagens no contexto de um e de outro romancista pode ser analisado levando em conta transformações da própria esfera da sociedade contemporânea como assinala Freud em “O mal-estar na cultura” (2010).

Jameson e Bauman tornam-se relevantes na condução de ideias deste capítulo, visto que o esvaziamento da subjetividade tem a ver com o fim do ego burguês ou do descentramento do próprio sujeito – que acarreta, ainda, no esmaecimento do afeto no contexto atual. Muitas das qualidades de vida no capitalismo tardio têm seu eco no âmbito cultural, num novo fascínio pela confusão, pela desintegração da subjetividade, pelo que Jameson resume como uma espécie de esquizofrenia. Assim, no item “Espinosa e Patrick: detetives estrangeiros de si mesmos”, discutiremos a solidão e inquietações dos detetives brasileiro e norte-americano ao estarem imersos num cenário onde a frustração, o cinismo e a monstruosidade tornaram-se táticas de sobrevivência dos indivíduos contemporâneos.

Para desenvolver a ideia do estrangeirismo e da não adequação à cultura onde estão inseridos os detetives de Garcia-Roza e de Leane contaremos com o apoio de Julia Kristeva, em “Estrangeiros para nós mesmos”, bem como a de Guattary e Bachelard (e outros ensaístas/filósofos) que discutirão a questão da desintegração e /ou instabilidade das

subjetividades no cenário da atualidade. Iremos, ainda, mostrar que, no contexto dos romances de Garcia-Roza e de Dennis Lehane, a esquizofrenia não deve ser lida apenas como problema clínico. E como ela se torna um componente da cultura e da arte, se considerarmos que o cenário pós-moderno é repleto de pessoas que já não conseguem unificar passado, presente e futuro da própria experiência biográfica ou de sua vida psíquica. Desta forma, propomo-nos a estudar a emergência do crime enquanto doença que atinge a sociedade, e cuja impossibilidade de decifração pode estar relacionada ao caráter de esquizofrenia cultural a que Jameson se refere. Neste capítulo, as reflexões de Freud e Lacan – que perpassam toda a tese – serão relevantes, dada a necessidade de aprofundarmos a discussão sobre a subjetividade criminal em Garcia-Roza e Dennis Lehane.

Além destes, vamos tratar da relação entre as subjetividades segundo a concepção de Guattari e a questão do crime conforme psicanalistas como Freud, Lacan e Sandor Ferenczi. A analogia entre tais estudiosos tem a ver com o processo de construção das subjetividades criminais do autor brasileiro e do norte-americano. As considerações de Nietzsche, em *Ecce homo: ou como se chega a ser o que se é*, também serão fundamentais no que tange à discussão de temas como ressentimento, culpa, remorso, fatores que impulsionam o indivíduo a atos de vingança e agressões inexplicáveis. Após o desfecho desta ideia, partimos para a conclusão, seguida das referências bibliográficas para a elaboração de minha tese.

1- O ROMANCE POLICIAL CONTEMPORÂNEO DE LUIZ ALFREDO GARCIA-ROZA E DENNIS LEHANE

Luiz Alfredo Garcia-Roza e Dennis Lehane despontam no cenário atual como romancistas que procuram apagar antigas fronteiras entre a literatura erudita e a chamada cultura de massa. Seus romances, que seguem a linha do policial, recuperam o espaço perdido junto ao leitor – o que se percebe pela escolha de um gênero bem aceito por um público maior. Visto como entretenimento e diversão, a modalidade detetivesca atrai o leitor sedento de enredos instigantes e misteriosos. O que não deixa de constituir uma armadilha que o colocaria em contato com uma obra não submissa aos padrões do gosto comum. O romance estaria assim tentando retomar a sua função de contar histórias, assumida pela cultura de massa, abandonada pelas vanguardas: “estas, preocupadas em definir um espaço para a arte fora da esfera do consumo, buscaram frustrar violentamente o gosto do público” (FIGUEIREDO, 1988, p. 22).

A prosa ficcional de um e de outro romancista, situada nos anos de 1990, apresenta traços configuradores de um momento com fisionomia própria. Além de desconstruir preconceitos com a chamada baixa literatura – a qual o policial estaria inserido – suas narrativas apontam para as reflexões, na atividade discursiva, detectadas, sobretudo, na relação do texto com outros textos, nas referências cruzadas, intra e intertextuais. A recorrência de índices metaficcional denuncia, com frequência, a presença do literário a toda hora invadindo o nível de elaboração ficcional, o que constitui constante bem característica do período em questão (BARBIERI, 2003, p. 15). Segundo a autora, os anos de 1980 e de 1990 se caracterizam pela livre coexistência das diferenças, das contradições, não só entre as obras, mas até no interior de uma mesma narrativa.

Embora não pretendamos estudar toda uma geração ou grupo de escritores, algumas marcas destas duas décadas são relevantes para a compreensão dos romances policiais de Garcia-Roza e Lehane. Em primeiro lugar pela influência que ambos recebem de autores ligados à tradição do gênero: Edgar Allan Poe e Conan Doyle, ícones dos romances de enigma; e dos criadores do *roman noir*: Dashiell Hammett e Raymond Chandler. A referência direta a estes nomes aponta não só para os índices metaficcional a que Barbieri se refere, mas também para as contradições e diferenças no interior do discurso policialesco. A começar pelos detetives, cercados de dúvidas acerca do mundo onde vivem e até mesmo da sua própria identidade. Se a palavra da ficção contemporânea é uma palavra impura, isto é, desprovida de autenticidade ou verdade, então

o simulacro torna-se o ator principal: “Neste jogo de cena, em que a liberdade está em questão, a representação ficcional funciona como o real da representação teatral” (BARBIERI, 2003, p. 21). Se o mundo inteiro é um palco, detetives que protagonizam as tramas brasileiras e as americanas encontram-se perdidos em seus labirintos; emergem como subjetividades que não encontram respostas para os seus questionamentos, e já não mais compartilham da noção de totalidade do investigador de enigma. As histórias protagonizadas por Espinosa (o detetive de Garcia-Roza) e por Patrick Kenzie (detetive de Lehane) não apresentam soluções de continuidade, ou construções de imagens com contornos definidos.

Em *O silêncio da chuva* e *Espinosa sem saída*, foco de nossa análise, aquele que narra olha um outro que lhe rasura as certezas. Este é o abismo narrativo de que fala Flora Süssekind: “uma prosa em vitrine onde se expõem e observam personagens sem fundo, sem privacidade, quase imagens de vídeo num texto onde se cruzam fragmentárias, velozes outras imagens, outros pedaços de prosa igualmente anônimos, igualmente pela metade” (SÜSSEKIND, 1993, p. 240). A impossibilidade de o detetive juntar os pedaços das informações e reconstituir os fios narrativos tem a ver com mudanças significativas na ficção que se vem produzindo nos anos de 1980. Neste tipo de narrativa, não há mais espaço para o elogio personalista da singularidade ou para o reforço da interioridade e de consciência individual.

Na vitrine, predomina-se o anonimato, que torna as imagens estilhaçadas e destituídas de nitidez. Por detrás desta vitrine por onde circula a ficção de 1980, segue-se a de 1990, onde se insere Garcia-Roza. Conciliando outro grande personagem – o mercado, que cresce ao lado do consumismo e do aumento da tecnologia – o escritor utiliza ingredientes do gênero policial com marcas do discurso psicanalítico: “Mesclas de gêneros literários e de múltiplos registros estilísticos dão nova fisionomia ao discurso ficcional de nosso tempo” (BARBIERI, 2003, p. 111). Isto quer dizer, que em meio a uma sociedade psiquicamente confusa ou culturalmente esquizofrênica¹, como assinala Fredric Jameson (1997), temáticas ligadas a crimes, mortes e outros tipos de violência encontram espaço e seduzem o leitor atravessado pela cultura dominada pelos meios de comunicação de massa. A obra de ficção exposta às vicissitudes do mercado, a palavra literária em diálogo com signos icônicos e jogo intertextual do discurso novelístico com o histórico ou psicanalítico constituem algumas marcas da narrativa ficcional dos anos de 1980 e de 1990.

¹ Algumas noções como esquizofrenia cultural (segundo Jameson) e temas ligados ao discurso psicanalítico serão discutidos ao longo desta tese.

Tal fisionomia dos anos de 1980 aponta para a importância dos romances de Rubem Fonseca, considerado por Barbieri como o protótipo do escritor inserido no mercado. Empenhado em romper com a ideia de que ler é supérfluo para quem não tem educação, cultura ou alimentação, o romancista aceita duelar com os meios de comunicação de massa: é como se o escritor contemporâneo assumisse a função de ‘alfabetizador’ literário, e a leitura da obra faz-se espaço de aprendizagem. Essa missão de cultivar o gosto pelas letras e de estimular o prazer da leitura também é assumida por Garcia-Roza, que não degrada o texto pela vulgarização ou banalização. No caso do Brasil, Vera Lúcia Follain de Figueiredo levantou a questão da chegada tardia do romance na linha do *roman noir*² nos Estados Unidos, diretamente relacionado à realidade dos anos de 1930. Entre nós, só ocuparia lugar mais destacado com a obra de Rubem Fonseca, seja pela própria história da sociedade capitalista, seja pelo aumento considerável da corrupção e da violência. Esta, aliás, desponta como uma das razões de o romance policial de enigma não ter vingado em nosso país: “as obras iniciais já apontam a dificuldade de lidarmos com a ideia de uma sociedade justa em que o crime surgia como exceção, marginalidade a ser combatida para que o equilíbrio se restabelecesse” (FIGUEIREDO, 1988, p. 21).

Por isso, a importação do modelo europeu, comum em nossa cultura, quando se trata do romance policial clássico, suscitava impasses imediatos para o escritor, em virtude do tratamento dado ao tema. Tudo envolvendo questões como o papel do aparelho judicial, da polícia, a organização da sociedade e o próprio valor conferido à vida. Se a cena cultural propícia para a emergência e aceitabilidade da modalidade policial inicia-se a partir dos anos de 1980, é impossível a criação de um detetive à maneira dos heróis clássicos. A começar pela falta de credibilidade na figura da lei, da polícia e das autoridades de maneira geral. Nesta nova fisionomia de ficção, a verdade é a todo instante relativizada, já que o narrador não é mais capaz de oferecer respostas ou soluções confortantes ao leitor. Se os romances de Garcia-Roza e de Lehane trazem as marcas dos anos de 1990 até os dias atuais, os simulacros de que se valem os escritores seriam alternativas para figurar o caráter insubstancial de vidas inautênticas que compõem seus universos ficcionais.

² O termo *roman noir* geralmente tem sido aplicado à literatura pós-guerra das décadas de 40 e 50, iniciada, segundo dizem, pela *série noire* dos romances policiais de Marcel Huhanel. Porém, o romance americano nasceu na década de 30 e trouxe uma grande revolução no romance policial. As duas figuras mais importantes foram Dashiell Hammett e Raymond Chandler. (MANDEL, Ernest. De volta às ruas. In: *Delícias do crime*. História social do romance policial. São Paulo: Busca Vida, 1988. p. 63).

Amplificando o caráter de aparência da representação, o simulacro mostra versões falsas e modos falsificados de acesso à realidade. Marca identificadora de uma época, torna aparentes máscaras do vazio, conforme assinala Wolfgang Iser: “O simulacro é um produto de invenção sofisticada que revela a artificialidade de dar forma a uma figuração fantasmática” (ISER, 1996, p. 345). A presença marcante do simulacro nos discursos policiais de Garcia-Roza e de Lehane afastam-nos do primeiro modelo – as narrativas clássicas de enigma. Estas foram criadas para um tipo especial de leitor – o de histórias policiais – que sente prazer em acompanhar mistérios sempre desvendados por obra da inteligência, por uma operação intelectual. Segundo Borges, cada detetive que segue esta tradição policial – é sempre um homem muito inteligente “chamado Dupin, que depois se chamará Sherlock Holmes, que se chamará mais tarde Hercule Poirot, que terá outros nomes de certo famosos” (BORGES, [19--], p. 68). Mudam-se os detetives, mas a forma discursiva é sempre a mesma: o arquétipo é o cavalheiro Dupin, que vive com um amigo, cuja função é narrar os mirabolantes desvendamentos do gênio do crime. Tal esquema é retomado por Conan Doyle, que atribui a Watson – o porta-voz de Holmes – a missão de relatar o êxito do amigo.

Na visão de Borges, Doyle decide que as proezas intelectuais de Sherlock Holmes sejam relatadas pelo seu amigo Watson. O deslumbramento do narrador que não cessa guia-o pelas aparências, deixando-se dominar por Sherlock Holmes e gostando de deixar-se dominar. Sem saber que inaugurava um gênero discursivo, Poe escreve a primeira narrativa policial, “Os crimes da Rua Morgue”³, pretendendo que fosse mais do que um gênero realista: “queria que fosse um gênero intelectual, um gênero fantástico se quiserem, mas um gênero fantástico da inteligência, não apenas da imaginação” (BORGES, [19--], p. 69). Poe inventa o detetive moderno, um arquétipo literário: o detetive amador, o homem que coleciona enigmas como os outros colecionam objetos. Para Dupin, investigar é um “hobby”, um passatempo que se apresenta como substituto do ócio, e esta será também a forma básica de apresentação da narrativa policial ante o leitor: “pelo menos em seu início, ela propor-se-á ao leitor como uma agradável e estimulante forma de o investigador ocupar seu ócio” (REIMÃO, 1983, p. 18). O protagonista de Poe não participa da polícia enquanto instituição; suas investigações se baseiam em grande parte nas rigorosas inferências que faz a respeito das cadeias de pensamentos nas mentes dos envolvidos nos crimes em questão.

³ POE, Edgar Allan. Os crimes da Rua Morgue. In: _____. *Histórias extraordinárias [Tales of the Grotesque and Arabesque]* (1840). Trad. Breno Silveira e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1978. Todas as citações do conto pertencem a esta edição e serão indicadas pela sigla CRM, seguida do número da página.

O método de criação do texto literário tem a ver com o pensamento da época: o Positivismo. Daí a substituição da intuição e do acaso pela presença da precisão e do rigor lógico no discurso ficcional. O contista americano acredita que nada, no ato de criar literatura, pode ser atribuído ao acaso: tudo caminha rigorosamente para a solução desejada. Por isso, a história deve ser escrita de trás para adiante, para que todos os incidentes convirjam para o fim desejado. Com isso se vê que a valorização do rigor lógico não é apenas aplicada por Poe no método de investigação de seu personagem, mas, sim, no seu próprio ato de construção. Elaborar uma narrativa é, no limite, “para Poe, um teste e um exercício dos pressupostos e das crenças do Positivismo” (REIMÃO, 1983, p. 20). Esta forma de narração – através das memórias de um fiel amigo e ajudante do detetive – estabelece um modelo de enunciação típica do romance de enigma. Mas não é só o narrador que se torna anônimo para o leitor; o próprio Dupin é um personagem apenas esboçado, porque o mais importante sobre ele é sabermos que se trata de uma máquina de raciocinar. É isso que Poe salienta para seu leitor então absorto pelas ideias positivistas e pela nova concepção de homem: a capacidade e o rigor nos raciocínios como um instrumento preciso para investigar e desvendar a aparentemente inexplicável lógica das ações e motivações humanas.

Dupin, esta ‘máquina de raciocínio’, conhece os fatos por ‘ouvir dizer’ e através destas informações, vai preenchendo suas lacunas, correlacionando indícios. Tudo a fim de construir teorias para explicá-los (REIMÃO, 1983, p. 21). Este tipo de detetive, ao atuar por leitura de índices via intelecto, pode desvendar enigmas sem sair de seu domicílio. Entre as inferências e raciocínios de Dupin, estão aquelas que dizem respeito aos pensamentos e sentimentos dos outros personagens; inferências, aliás, sempre brilhantes, produtos da crença do século passado no homem como um ser que pensa segundo alguns princípios universais como semelhança, contiguidade e contraste. Aquele que dominar estas leis pode então deduzir, através de índices, os pensamentos e sentimentos alheios. O trabalho de Poe com jornais e depoimentos da época demonstra que ele derruba os limites entre o ficcional e a realidade – como se pode observar em “O mistério de Maria Roget”, conto inspirado em um assassinato real. Poe recolhe a notícia nos periódicos, transpõe o crime ocorrido em Nova Iorque para Paris e faz com que a rapariga se chame Marie Roget (ao invés de Mary Roger).

E assim, a narrativa clássica, como um gênero intelectual, põe em cena um detetive que se lança na tarefa de investigação depois de o crime ter acontecido. De modo que tanto o trabalho de Dupin em relação aos delitos em questão quanto a narração de suas deduções são posteriores ao fato consumado. E esta será uma regra básica do discurso policial de enigma. Se a primeira

história – a do assassinato – não está imediatamente presente no livro, as investigações começam após o crime, presente na narrativa através da narração dos personagens diretamente envolvidos nele; a segunda história (a do inquérito ou investigação) é o espaço onde os personagens, especialmente o detetive e o narrador, não agem: apenas detectam e investigam uma ação já consumida. Essas características de cada uma das duas histórias, nessa dupla história, presentes em Poe, constituirão a linha discursiva básica de todo o romance de enigma clássico. Tal estrutura enfatizará não o próprio crime (primeira história), mas a forma de apreensão do detetive sobre uma ação passada, a forma de investigação, de condução do inquérito (segunda história) (BORGES, [19--], p. 71). É nesse espaço da ambiguidade, entre o real ausente (o delito) e a presença do insignificante (o inquérito em si, já que só existe em função de um crime), que se construirá a narrativa policial clássica. Ao apresentar a estrutura discursiva do pensamento clássico, Borges chama a atenção do leitor para a época subsequente, descrita por ele como caótica e sombria. E sinaliza o aparecimento de outra modalidade policialesca: os romances da *série noire*, que nascem a partir da tradição clássica, mas dela se afastam pelo caráter selvagem, primitivo, irracional e ilógico de tais narrativas.

Enquanto no policial inglês tudo se resolve a partir de uma sequência lógica de pressupostos, hipóteses, deduções, com o detetive quieto e analítico, no romance *noir* não parece haver outro critério de verdade que a experiência: “o investigador se lança cegamente ao encontro dos fatos, se deixa levar pelos acontecimentos e sua investigação fatalmente produz novos crimes; uma cadeia de acontecimentos cujo efeito é a descoberta, o deciframento” (PIGLIA, 1994, p. 79). Como será discutido, o discurso policial contemporâneo também pode ser visto como ilógico e irracional, à medida que o detetive não consegue alcançar e nem entender o pensamento ou ações do criminoso. A sua inabilidade em resolver os mistérios lança dúvida na tentativa semelhante do leitor de atribuir sentido ao texto. Daí a importância de estratégias como ironia e pastiche, que subvertem as convenções de uma história de detetive tradicional, como por exemplo, o encerramento da história.

As tramas de Garcia-Roza e de Lehane nos causam estranheza, e não familiarização, uma vez que os padrões já conhecidos das clássicas narrativas detetivescas não são reafirmados, mas, sim, transgredidos. De acordo com Jameson, pastiche é o termo que se deve usar no cenário atual, pois, como a paródia, é o imitar de um estilo único, peculiar; é o colocar de uma máscara lingüística, é falar em uma linguagem morta. Entretanto, “é uma prática neutralizada de tal imitação, sem nenhum dos motivos inconfessos da paródia e sem o riso” (JAMESON, 1997, p. 44-

45). Tanto o escritor brasileiro quanto o americano fazem apropriações do policial clássico e também do *noir*. Mas as máscaras linguísticas tornam-se evidentes. Em *As ilusões do pós-modernismo*, Terry Eagleton (1998) considera que o pós-modernismo é um estilo de cultura que reflete um pouco essa mudança memorável por meio de uma arte descentrada, infundada, auto-reflexiva, divertida, eclética e pluralista, que obscurece as fronteiras entre a cultura ‘elitista’ e ‘popular’ (EAGLETON, 1998, p. 2). Embora, no presente capítulo, não entremos a fundo na questão da subjetividade, entender o modo como o personagem detetivesco se configura na ficção atual requer, inicialmente, um mergulho às origens do gênero policial bem como em seu desenvolvimento. Isso nos ajudará a rastrear traços da ficção policial atual e perceber armadilhas ficcionais utilizadas pelos romancistas na elaboração de seus livros. Este percurso é vital se considerarmos que a lógica que viabilizara o surgimento da narrativa de enigma já não era a mesma que clamava pelo aparecimento do *roman noir* e muito menos a que sustenta a ficção policial contemporânea. As duas modalidades detetivescas estão diretamente atreladas ao desenvolvimento das grandes metrópoles: lembremos que o primeiro detetive criado por Edgar Allan Poe – Dupin – descreve misteriosos crimes num momento em que a multidão ganhava as ruas e a criminalidade começava a aparecer nas páginas de jornal.

Na evolução do gênero, os detetives *noir* já sentem a dificuldade de explicar ou solucionar estes mistérios. Daí a necessidade de estudarmos, de forma sucinta, a origem e evolução do gênero policial a fim de observarmos os pontos de encontro ou des (encontros) entre eles e a ficção atual. Veremos em que sentido a atuação dos detetives de Garcia-Roza e de Lehane se aproxima ou se afasta dos predecessores. No final do capítulo, aprofundaremos a análise de *Sagrado* e *Paciente 67*, que constituem novos *noir* contemporâneos. O romance policial é, antes de tudo, um fenômeno da urbanização, o que permite a pergunta: como a literatura policial contemporânea se relaciona com a genealogia do gênero? Narrativas como *Espinosa sem saída* ou *O silêncio da chuva*, de Garcia-Roza, *Sagrado* e *Paciente 67*, de Lehane, permitem-nos entender de que forma a ficção detetivesca atual se aproxima e ao mesmo tempo se afasta da tradição. Para tanto, é preciso definir os dois principais modelos da narrativa policial: os romances de enigma e as narrativas *noir*. Afinal, eles emergem em função do aparecimento da civilização urbana e conseqüentemente, do crime, que atrai um grande público.

Assim, juntamente com a cidade, assiste-se ao surgimento da polícia e do criminoso. Mas não apenas por isso. Somos seres empenhados em extrair o inteligível do sensível; essa é a metafísica que caracteriza essa linha ficcional. E neste sentido, o temor diante do desconhecido, ou

o assombro produzido pela resolução do enigma, são os traços fundamentais do romance policial (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p.10). Sendo assim, a partir dos três elementos constituintes do gênero – detetive, criminoso e vítima – só faltaria o vínculo que os reunissem: a investigação. Na obra de Edgar Allan Poe, por exemplo, o cerne das narrativas não é a violência generalizada. O investigador Auguste Dupin resolve os casos de dentro de seu escritório, juntando pedaços de informações e antecipando-se aos acontecimentos. As tramas privilegiam ocorrências nas quais o enigma oriundo da sagacidade dos criminosos cria a atmosfera ideal para o trabalho do detetive, a verdadeira ‘máquina de racionar’. Ora, em pleno século XIX, diante de todo avanço da ciência, só há espaço para a criação de detetives que personificassem o espírito cientificista ou para cientistas transformados em detetives. Nesse contexto, surge não só o Dupin, de Poe, mas também Sherlock Holmes, de Conan Doyle, e Hercule Poirot, de Agatha Christie, que lhe seguiram os passos. Estes investigadores são prodigiosas máquinas de racionar, dotadas de habilidades intelectuais e tipicamente infalíveis. Boileau e Narcejac consideram-nos excêntricos, estranhos, cheios de manias; cerebrais ao extremo, porém incapazes de amar. Ou verdadeiros monstros. (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 24).

1.1- Um breve passeio pelas origens do gênero...

Dupin aparece como o primeiro detetive que compõe a tradição literária. Nas três principais narrativas clássicas de Poe, os crimes permanecem insolúveis pela polícia parisiense até a intervenção voluntária do decifrador de enigmas. Dupin se vale tão somente de sua atenção, de sua perspicácia e de seu raciocínio lógico para restabelecer a ordem e a lei. Os crimes que o herói investiga acontecem dentro da alta sociedade que ele próprio frequenta. Embora o investigador não seja um detetive profissional nem tampouco um policial, os exercícios lógico-dedutivos são facilitados pelas boas relações que ele mantém com seus informantes. O romance policial de enigma valoriza, sobretudo, a onipotência do pensamento e a lógica imbatível dos personagens encarregados de proteger a vida burguesa. No entanto, este modelo detetivesco só é possível em uma sociedade onde as fronteiras entre ordem e desordem, certo e errado, lei e crime apresentam-se bem definidas, como a sociedade inglesa do século XIX.

Essas dicotomias possibilitam uma maior visualização de uma lei que precisa ser protegida contra tentativas de corrompê-la. O estudioso Ricardo Piglia explica que as regras do policial clássico se afirmam, sobretudo, no fetiche da inteligência pura. Por isso, o investigador aparece como o raciocionador puro, “o grande racionalista que defende a lei e decifra os enigmas” (PIGLIA, 1994, p. 78). Em “Os crimes da Rua Morgue”, Dupin assegura-nos de que não havia perdido a pista nem por um instante: “Não havia falha em nenhum elo de minha cadeia de raciocínio”. E mais adiante, revela sua crença na verdade: “Meu alvo final é somente a verdade” (CRM, p. 128). Então, os heróis das narrativas de enigma não participam efetivamente das ações e nem estão presentes em atos de violência. Não é por acaso que, na maior parte das tramas clássicas, o crime ocorre antes; e somente alguém dotado das capacidades de razão e de consciência, que acredite piamente na existência de uma verdade, pode ser capaz de decifrar o mistério – mesmo sem estar presente ou sem ter visto quaisquer indícios do ato criminal. Se Dupin, Holmes ou Poirot despontam como verdadeiras “máquinas de raciocinar” e de desvendar os crimes que suplantam a perspicácia dos indivíduos e da própria polícia de Paris, eles metaforizam o espírito cientificista de uma época apaixonada pela ciência, pela razão e pela tecnologia. Isso revela que, nos primeiros romances policiais, o enigma sobrepõe o assassinato, visto como um arcabouço para evidenciar a argúcia do detetive ao dissolver o mistério.

A evolução do romance policial apresenta-se intimamente associada à história do crime, já que sua expansão quantitativa acarreta a transformação qualitativa: “o conseqüente domínio do crime organizado colocou um ponto final no romance policial ambientado numa sala de visitas” (MANDEL, 1988, p. 62). Deste modo, com a quebra da bolsa de valores de Nova York, no final do segundo decênio, que ocasionou a Grande Depressão, o detetive acostumado a usar unicamente seu intelecto para decifrar os crimes vê-se diante de um grande impasse: o desaparecimento das dicotomias ordem x desordem; legalidade x ilegalidade; verdade x mentira que possibilitaram o surgimento do romance de enigma. Um novo público, diferente daquele que aceitava um policial que seguisse o método de Dupin, começa a emergir.

Pode-se dizer, ainda, que a transformação no interior do romance policial dá-se porque o leitor se cansou de soluções forçadas, fantásticas ou de mistérios de quarto fechado. E também porque tal evolução ‘tornou os crimes mais ‘humanos’ e os detetives procuram entender como e por que agem os criminosos: aqui, juntamente com os crimes, surge a necessidade de se fazer verdadeiros estudos psicológicos, dada a sua origem coincidir com uma época caótica e muitas vezes incompreensível (ALBUQUERQUE, 1979, p. 106). O que vale nesta mudança é a vitória

da inteligência que não deve ser apenas do detetive que resolve o problema, mas também do criminoso ao executar o crime da maneira mais perfeita possível. Assim, é que, com a nova realidade econômica vivenciada nos Estados Unidos, a partir da quebra da bolsa em 1929, e o consequente caos resultante da dificuldade financeira, presenciamos uma polícia às voltas com a corrupção.

A falta de confiança a ela dispensada pressupõe outro protótipo de detetive: o do *roman noir*, que traz consigo a figura de Sam Spade, criado por Dashiell Hammett. Diferentemente do herói de enigma, que confronta a argúcia analítica com a criminal, o detetive *noir* desponta como uma figura mais humanizada, menos máquina, um homem comum, que se envolve com prostitutas, fuma e bebe muito, e age mais pela intuição do que por métodos científicos. Segundo a escritora britânica P. D. James (2009), as estórias de Hammett não pretendem restaurar a ordem moral, até porque elas acontecem num mundo em que os crimes já não podem ser perfeitamente elucidados pelos seus detetives (JAMES, 2009, p. 73). Enquanto Dupan acompanhava a investigação de longe, pois era o típico homem do pensamento, do raciocínio, Spade participará da ação e correrá riscos frequentemente para encontrar a solução dos casos que se propõe a investigar. Nesse sentido, o crime constitui-se como ponto de partida para a narrativa, pois “não é mais um crime anterior ao momento da narrativa que se conta: a narrativa coincide com a ação” (TODOROV, 1979, p. 98). Em *O falcão maltês*, o mundo de corrupção, chantagens, assassinatos aparece frequentemente na atuação do detetive, cuja passagem do pensamento para a ação é notória: “Spade agarrou-lhe [o contraventor] o pulso, afastou-o com violência de dentro do paletó, forçou-o para o lado, e apertou-o até que os dedos grossos e flácidos se abriram e deixaram cair o revólver preto sobre o tapete⁴”.

Se em “A carta roubada” ou “Os crimes da Rua Morgue”, o que merece destaque é o método dedutivo de Dupin, que se empenha para a decifração do crime aparentemente sem solução, o que interessa ao detetive de Hammet é o caminho que vai percorrer até dar o caso por encerrado. Com Sam Spade, dois novos ingredientes compõem a ficção policial: o sexo e a violência. Além disso, este *private eye* aparece como marco divisório da história da narrativa detetivesca, pois antes dele prevalecia o puro raciocínio, não havendo espaço para o amor e nem para o sexo. De fato, Spade espelha a crise americana do final dos anos de 1920; o sonho vira pesadelo e detetives como Dupin, Sherlock e Poirot não caberiam mais neste contexto de angústia

⁴ HAMMETT, Dashiell. *O falcão maltês*. Trad. Cândida Villalva. São Paulo: Nova Cultural, 1988. p. 61. Todas as citações do romance pertencem a esta edição e serão indicadas pela sigla *FM*, seguida do número da página.

e desolação. É essa época que vai inspirar a criação de um detetive mais próximo da dúvida, sem muitos motivos para acreditar num futuro brilhante.

A notoriedade de Hammett tem a ver com a realidade do mundo do crime que ele pretende mostrar – daí a força e originalidade de sua ficção policial. Mas ele não foi o único. A investigação deixa, também, de ser um passatempo de gabinete para se tornar uma atividade perigosa para Philip Marlowe. Criado por Raymond Chandler – considerado, talvez, o principal autor da linhagem *noir* – o detetive admite viver num mundo perigoso, regido por uma sede de poder capaz de impulsionar o indivíduo para as mais terríveis atrocidades. Entretanto, diferente de Spade, “he has a social conscience, personal integrity and a moral code beyond unquestioning loyalty to his job and colleagues”⁵ (JAMES, 2009, p. 76). Deparamo-nos, então, com duas escolas detetivescas que representam imaginários distintos: o do romance policial de enigma, ao modo de Poe, e o do *noir* americano, mais próximo das tendências atuais. Estes policiais aparecem como subjetividades que encarnam o espírito de uma época descrente. Cínicos, desconfiados, eles servirão de base para o aparecimento, tardio, da narrativa detetivesca no Brasil, que será instaurada, de fato, somente nos anos de 1980, a partir da obra de Rubem Fonseca. Segundo Figueiredo, os romances de Fonseca se inscrevem no âmbito dessas “relações perigosas” com a cultura de massa. Parte de uma trama policial através da qual estimula a curiosidade do leitor.

Embora utilize ingredientes típicos da literatura de massa, o romancista subverte internamente seus valores. Ainda que seus textos apresentem semelhanças com o *roman noir* de melhor qualidade, a exemplo de Hammett, o autor estabelece um diálogo crítico com estas obras, partindo delas para chegar a indagações mais profundas (FIGUEIREDO, 1988, p. 22). A obra de Rubem Fonseca também não pode ser encarada como um trabalho irrisório na visão de Tânia Pellegrini (1999), principalmente porque supera aqueles que o inspiraram. Ao contrário de seus inspiradores, Fonseca é muito mais sofisticado no tratamento das motivações para o crime, a ponto de se poder questionar se o rótulo ‘policial’ é realmente adequado para suas narrativas. Outro fator importante quanto ao romance policial é que ele surge com o folhetim a partir do processo de alfabetização na Europa e nos EUA, durante o século XIX.

Em tais países, o romance folhetinesco acabou sendo fonte de entretenimento das massas (PELLEGRINI, 1999, p. 93). Pellegrini considera que é difícil estabelecer uma diferença entre o erudito e o popular ao falarmos sobre a ficção de folhetim brasileira, devido às dificuldades de

⁵ ele possui consciência social, integridade pessoal e um código moral e lealdade inquestionáveis perante os colegas de trabalho.

produção de livros na época. E isso devido ao grande índice de analfabetismo da sociedade novecentista e em função de a burguesia ser, basicamente, a classe leitora naquele momento histórico. Considerando todos estes aspectos, talvez seja errôneo classificarmos o folhetim, incluindo o policial, como literatura de massa no Brasil. Aqui, onde o folhetim se desenvolve quase ao mesmo tempo, essa diferença entre literatura erudita e popular quase não existe, basicamente por causa das dificuldades de materiais para a comunicação em livro.

Além disso, aqui, a aptidão para a leitura era um bem de elite e nunca tinha se formado uma massa leitora que pudesse justificar o desenvolvimento maciço de uma literatura popular desse tipo, de uma literatura de entretenimento, na qual se inclui o típico policial (PELLEGRINI, 1999, p. 83). Seguindo a linha de Fonseca, temos Garcia-Roza e Lehane que não se identificam com o universo da cultura de massa. A incursão no gênero tem a ver com o estreitamento das fronteiras entre uma e outra realidade, característica relevante do mundo pós-moderno. Introduzindo sua arte no âmbito popular, os dois escritores aproximam o leitor de seus escritos a fim de proporcionar-lhe reflexões mais amplas. Com a não resolução dos enigmas propostos, um aspecto do pós-moderno salta aos nossos olhos: a impossibilidade de se chegar a uma verdade. Por conseguinte, o final das obras em aberto caracterizará a frustração do leitor, especialmente aquele habituado a encontrar um raciocínio lógico para a resolução dos fatos apresentados. O caráter de perdição dos detetives aponta para as subjetividades contemporâneas – dotadas de desajustes e falibilidade. Sem falar na questão da identidade do real e a incerteza em relação às exatas fronteiras entre aquilo que é verdade e o que é fingido, discussões que marcam a atualidade.

1.1.1- Garcia-Roza e Lehane: entre o enigma e o *roman noir*

Na base do gênero policial encontra-se uma dualidade, que vai nos guiar para descrevê-lo. Ele contém duas histórias: a do crime e do inquérito. Em se tratando do romance de enigma, a primeira história, a do crime, terminou antes de começar a segunda; As personagens da segunda não agem: apenas descobrem. Todorov caracteriza estas duas histórias dizendo que a primeira conta o que se passou efetivamente, enquanto a segunda (a do inquérito) explica como o leitor (ou narrador) tomou conhecimento dela. Ao contrário disso, aparece o romance negro que funde as duas histórias: “suprime a primeira e dá vida à segunda. Nenhum romance negro é apresentado sob a forma de memórias; não sabemos se o narrador (ou o detetive) chegará vivo ao fim da história” (TODOROV, 1979, p. 98).

Nesta nova modalidade policial, não há história a adivinhar; não há mistério no sentido clássico do termo. Entretanto, há um crescimento considerável no interesse do leitor. A curiosidade impulsiona sua caminhada até o final das histórias e o suspense, obtido pela situação que se inverte no romance negro, dá-se pelo fato de que tudo é possível, e o detetive arrisca sua saúde, senão sua vida. Em tais narrativas, não existem ganhadores no jogo da caça ao crime. O detetive, isolado e em conflito com a polícia, nem conclui seu trabalho com alegria do dever cumprido, nem compartilha do sentimento de acreditar que existe gente competente para lidar com diabólicos velhacos. Por isso, o chamado romance negro, cujo iniciador seria Hammett, acaba sendo adotado por nossos romancistas – a começar por situarem o crime num mundo sem valores autênticos e numa sociedade corrompida. Pondo um fim à delicadeza do policial inglês, o detetive particular americano sai a campo, qual um moderno Dom Quixote, a lutar contra a corrupção social e as forças das organizações: “Não importa quem matou; é necessário descobrir as razões do crime, que também não são mais individuais, incluindo uma rede intrincada de motivações (PELLEGRINI, 1999, p. 92). Quanto ao momento e às condições em que surge, no Brasil, anos de 1980, pode-se dizer que encontra solo fértil em função da ausência de maiores motivações políticas, e da generalizada descrença em projetos de transformação. Esse descrédito nas instituições e a atitude nostálgica que toma conta do detetive do *roman noir* estão presentes nas narrativas de Garcia-Roza e de Dennis Lehane. O cenário contemporâneo desponta como um ambiente caótico, sombrio e inseguro, onde as relações de controle da máquina estatal fomentam doenças no ser humano.

O capitalismo e as falcatruas institucionais podem ser vistos simbolicamente como monstros que geram conflitos, desajustes e instabilidade nos personagens – a começar pelos detetives. Sua impossibilidade de completude ou de desvendar os mistérios que lhe aparecem advém do medo e do pavor criados pela violência urbana. E isto tem a ver com a própria ausência de sistemas coerentes e íntegros, que provoca deformidades e nostalgias nas personagens contemporâneas. Em *Espinosa sem saída*, o narrador demonstra que a vida de Espinosa se apoia num equilíbrio instável, a começar pela própria condição de policial no cenário carioca, onde as fronteiras entre mocinho e bandido encontram-se nitidamente abaladas. Consciente de que o inimigo pode estar ao lado de sua mesa, o delegado deposita sua confiança exclusivamente em Welber ou Ramiro, “dois policiais que não aceitavam certos agrados dos comerciantes. Mas exatamente por isso eram talvez os únicos em quem Espinosa confiava sem restrições”⁶.

Além disso, a incerteza contamina todas as relações do investigador, que age sozinho e rechaça uma corrupção que está onipresente. Ao afastar-se de todos, ele tenta manter sua integridade, não sendo, por esta razão, bem visto pelos demais agentes da corporação a que pertence. Outro aspecto que o aproxima dos *private eye* – principalmente de Marlowe – é a sensação de desconforto oriundo do sofrimento das vítimas. Tal sentimento agrava-se ainda pela incapacidade de solucionar assassinatos sem razões aparentes, como o do mendigo em *Espinosa sem saída*. Por outro lado, os procedimentos de Espinosa ao buscar esclarecer um determinado crime estão próximos das formas de atuação dos detetives do romance policial de enigma, já que ele utiliza métodos racionais de investigação. Como Dupin ou Sherlock Holmes, o protagonista de Garcia-Roza é basicamente gentil (embora um pouco cínico) e quase nunca recorre à violência física. Entretanto, não consegue interpretar os dados que obtém com o calculismo dos detetives clássicos – pelo menos da maior parte deles⁷. A especificidade de Espinosa consiste no fato de que, apesar de ser um detetive dedutivo-racional, ele não pode ser classificado com uma infalível máquina de racionar. Trata-se de um sujeito de habilidades medianas esforçando-se para acertar no seu trabalho: Espinosa é apenas um funcionário público como outro qualquer: “Era policial como poderia ser professor numa escola secundária. Mas uma coisa era o que eu pensava de mim

⁶ GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Espinosa sem saída*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 23. Todas as citações do romance pertencem a esta edição e serão indicadas pela sigla *ESS*, seguida do número da página.

⁷ Em capítulos subsequentes, veremos que os primeiros germes da falibilidade aparecem em um dos grandes detetives clássicos. Num conto intitulado “Um escândalo da Boêmia”, Sherlock Holmes falha na aplicação de suas táticas racionais e dedutivas. Seria este o prenúncio de que a Razão e a verdade absoluta dos fatos não subsistiriam por muito tempo?

e de minha profissão, outra coisa era a representação que o social fazia do tira. Policial só frequenta a sociedade para fazer sindicância”⁸.

Muitas vezes, o detetive brasileiro cumpre mecanicamente suas funções, alimentando-se de um tédio que lhe transmite a desagradável sensação de que viver como policial é algo monótono. Sua vulnerabilidade aos imprevistos inerentes ao exercício da profissão o aproxima dos detetives dos romances *noir*: Espinosa sente atração pelas mulheres envolvidas nos crimes (sejam as viúvas ou, mesmo, as supostas assassinas), convive com o desassossego e, muitas vezes, encarna uma tristeza persistente. Tais sentimentos de desconforto emergem como outro ponto marcante, e até natural se considerarmos a trajetória anterior de Garcia-Roza (ele era professor de Teoria Psicanalítica na UFRJ). O autor investe numa vertente mais psicologizante da narrativa policial, e explora o espaço interior das personagens, sem deixar de articular-se à crítica social. A questão da volubilidade do protagonista, bem como seus conflitos interiores, espelha a dubiedade (no limite, a hipocrisia) não só dos valores sancionados pelo senso comum, como também da própria estrutura social no qual os mesmos se apoiam.

Tal e qual a sociedade em que está inserido, Espinosa é extremamente paradoxal, como se percebe na sua inadequação ou não pertencimento à época presente: “Espinosa achava que tinha uma complicação adicional: seu corpo, seu modo de vestir-se, sua visão de mundo eram perfeitamente contemporâneos à época em que vivia, mas o sistema de sinais – o código com o qual se orientava no mundo – pertencia a um tempo já passado” (SC, p. 45). Ao admitir uma lacuna intransponível entre o si e o mundo é que Espinosa torna impossível o estabelecimento de conclusões ou a descoberta das verdadeiras intenções dos criminosos. Esta, aliás, aparece como uma das diferenças entre ele e os detetives de Dennis Lehane. Ainda que os romances do autor sejam permeados pela ausência de limites confiáveis que permitam diferenciar o bem do mal, seus investigadores insistem na descoberta das verdadeiras intenções ou motivações dos crimes. Neste sentido, suas tramas, bem como as do *roman noir*, podem ser vistas como selvagens, sem lógica aparente, irracionais e primitivas. Enquanto os detetives de enigma resolvem tudo a partir de uma sequência lógica de pressupostos, hipóteses e deduções, com o detetive calado e analítico, para os investigadores do romance negro o critério de verdade é a experiência: “O investigador se lança, cegamente, ao encontro dos fatos, se deixa levar pelos acontecimentos e sua investigação fatalmente produz novos crimes; uma cadeia de acontecimentos cujo efeito é a descoberta, o deciframento” (PIGLIA, 1994, p. 78).

⁸ Garcia-Roza, Luiz Alfredo. *O silêncio da chuva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 126. Todas as citações do romance pertencem a esta edição e serão indicadas pela sigla SC, seguida do número da página.

Piglia considera que o único enigma que os romances *noir* propõem – e quase nunca resolvem – é o das relações capitalistas, onde o crime, o delito está sempre motivado pelo dinheiro. Por isso, os textos são repletos de contradições e ambiguidades, que flutuam entre o cinismo e o moralismo. Em seu ensaio “A simples arte de matar” [“The Simple Art of Murder”] (1997), Raymond Chandler teorizou sobre esta grande mudança na literatura policial, iniciando-a com a obra de Hammett. Foi uma quebra abrupta da delicadeza do romance policial clássico, especialmente do crime baseado em razões psicológicas individuais. A corrupção social, especialmente entre os ricos, tornou-se o tema central, junto com a brutalidade, um reflexo não só da mudança dos valores burgueses provenientes da Primeira Guerra Mundial, mas também do impacto do banditismo organizado.

Sendo assim, Chandler avalia, critica e positivamente, as histórias de detetive de Hammett, alegando que este escrevia para pessoas que possuíam uma atitude perspicaz e agressiva perante a vida. Afinal, se a violência convivía ao lado delas, nas ruas da cidade, necessário era que se aprendesse a encará-la. Sendo assim, “Hammett devolvia o assassinato para o tipo de gente que o cometia por razões, não só para fornecer o cadáver; e com os recursos à mão”. Ele colocou essas pessoas no papel como elas eram e as fazia falar e pensar na linguagem que costumeiramente usavam para esses fins” (CHANDLER, 1997, p. 406-407). O estudioso explica também que, embora a mudança de local e de atmosfera seja bastante real, ainda persiste uma inconfundível continuidade com os detetives particulares do tipo tradicional, na medida em que existe a romântica busca da verdade e da justiça pelo que elas representam em si.

Sam Spade ou Philip Marlowe podem parecer durões, cínicos e desprovidos de quaisquer ilusões quanto à ordem social vigente. Porém, ainda são sentimentais e ingênuos perante moças em perigo ou diante de fracos em confronto com os fortes. Num trecho clássico de “A simples arte de matar”, o próprio Chandler descreve esta mistura de cinismo com romantismo:

Por estas ruas sórdidas deve passar um homem que não tem mácula ou medo. O detetive deste gênero de história deve ser um homem assim. É o herói, é tudo. Deve ser um homem completo e um homem normal e um homem extraordinário. Deve ser, para empregar um lugar comum, um homem honrado por instinto, por inevitabilidade, sem se preocupar com isso e certamente sem fazer qualquer alusão a isso (CHANDLER, 1997, p. 410).

Como nas narrativas de Hammett ou Chandler, em que tudo se corrompe, menos Spade ou Marlowe, os detetives de Lehane são pessoas éticas e preocupadas com a resolução dos casos. Em *Sagrado*, quando o cliente solicita os serviços da dupla Patrick Kenzie e Angela Gennaro para encontrar a herdeira desaparecida, apresenta o quesito honestidade como essencial: “Andei perguntando por aí”, disse ele. “Todos com quem conversei falaram que vocês dois têm as duas qualidades de que preciso. Vocês são honestos”⁹. Em *Janela para a morte* [*The High Window* (1942)] – uma das narrativas mais conceituadas de Chandler – a cliente solicita os serviços de Marlowe por considerá-lo íntegro e discreto. E o interessante é que as narrativas *noir* já apontavam para a impossibilidade de se traçar limites entre o bem e o mal. Com seu jeito cínico, o investigador desconfia de que por trás do suposto roubo de uma moeda rara de família havia mais coisas a serem reveladas: “_ Se a senhora me contratar, terá toda a delicadeza de que disponho. Se achar que não tenho delicadeza suficiente, então é melhor não me contratar ”¹⁰.

Em *Sagrado*, as atitudes e ações de Kenzie em muito o aproximam de Marlowe. Ambos são homens de ação, cínicos, xingam, metem-se em brigas com contraventores e outras vezes juntam-se a eles para escapar de situações perigosas, conforme revelam os fragmentos a seguir. “Manny olhou para mim. Parecia um filho da puta de quem se devia manter distância”. “Girei para a direita e dei-lhe uma cotovelada no meio da cara, com tanta força que minha mão ficou dormente” (S, p. 62). Outro traço que confere bastante semelhança com as narrativas de Chandler ou Hammett diz respeito à sua estrutura. Tanto *Sagrado* quanto *Paciente 67*¹¹ apresentam bastantes diálogos, o que lhe conferem maior dinamismo e agilidade. Um dado, aliás, que o difere tanto das narrativas de Garcia-Roza quanto do perfil de seus detetives. Não encontramos nas tramas brasileiras troca de tiros, excesso de palavrões ou brigas com contraventores. Ao contrário, Espinosa é mais propenso a reflexões e a boas conversas do que a liberações de energia física. Em *O silêncio da chuva*, o inspetor estava com um suspeito em suas mãos, mas por acreditar na sua inocência, solta-o sem praticar nenhum tipo de agressão física ou ameaças: “Seus colegas, numa situação como aquela, estariam interrogando suspeitos, imprensando os informantes, enfim, fazendo o que deve fazer todo policial. Ele, na única

⁹ LEHANE, Dennis. *Sagrado*. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 26. Todas as citações do romance pertencem a esta edição e serão indicadas pela sigla S seguida do número da página.

¹⁰ CHANDLER, Raymond. *Janela para a morte*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. Brasiliense: São Paulo, 1989. p. 18. Todas as citações do romance pertencem a esta edição e serão indicadas pela sigla JM seguida do número da página.

¹¹ Optamos por não explorar muito *Paciente 67* porque ele será discutido particularmente no capítulo 4, onde refletiremos sobre “A problemática do gênero policial e do discurso psicanalítico na cultura contemporânea”. Por ora, transcreveremos partes do romance apenas para mostrar sua aproximação com o *noir* e evidenciar marcas da contemporaneidade.

diligência que fez naquele caso, deteve um suspeito que soltou em seguida ‘porque não tinha cara de matador’” (SC, p. 224).

A relação com o cliente, sempre movida por dinheiro, promove outro elo de aproximação entre o novo e o antigo *private eye*. Em *Janela para a morte*, Marlowe admite claramente o interesse pelo dinheiro: “_Cobro vinte e cinco dólares por dia, Sra. Murdock. As despesas estão excluídas, é claro” (JM, p. 12); de igual modo, em *Sagrado*, a quantia de “cinquenta mil dólares” oferecida pelo cliente milionário contribui na aceitação da missão. Este aspecto diferencia, também, os detetives de Lehane e os de Garcia-Roza. Espinosa pertence a um departamento policial corrupto, mas jamais se envolve com propinas em suas investigações. Nem mesmo aceita subornos para esconder fatos que comprometam elementos pertencentes a altos escalões da sociedade. No que diz respeito à cena cultural dos romances contemporâneos, observamos que a descrição dos ambientes onde se inserem as tramas de Lehane apresentam pontos convergentes com o *roman noir*.

Isso porque o clima das narrativas de Chandler e Hammett situa-se nos anos de 1930/1940 em meio à Grande Depressão¹². A evolução do romance reflete a própria história do crime que atinge a maioria em função da Lei Seca nos Estados Unidos. Mandel considera que tal expansão não se deu apenas em função da proibição de fabricação e venda de bebidas alcoólicas. Com a chegada da Depressão, ocorreu um novo e assustador impulso a todo tipo de crime: assaltos a bancos e assassinatos cometidos durante esses roubos constituem exemplos bem marcantes. João Ricardo Dornelles (1992), explica que, a partir do momento em que a cidade se desenvolve, questões da violência urbana, da criminalidade e da segurança pública devem ser pensadas. Não se deve esquecer, porém, de que a violência urbana não se restringe ao crime e que a sensação de insegurança nas grandes cidades engloba outros fatores que afetam a vida dos indivíduos, como o desemprego, a falta de moradia, os acidentes de trabalho, o trânsito caótico, a burocracia das repartições públicas. Por isso, a realidade do crime não se restringe a fatos isolados na sociedade, tornando-se necessário compreender minimamente o tipo de sociedade onde ocorrem tais comportamentos considerados criminosos.

¹² A Grande Depressão, também chamada por vezes de Crise de 1929, foi uma grande depressão econômica que atingiu os EUA, estendendo-se em seguida a todo o mundo capitalista. Teve início em 1929 e persistiu ao longo da década de 1930, terminando apenas com a Segunda Guerra Mundial. A Grande Depressão é considerada o pior e o mais longo período de recessão econômica do século XX. Este período de depressão econômica causou altas taxas de desemprego, quedas drásticas do produto interno bruto de diversos países, bem como quedas drásticas na produção industrial, preços de ações, e em praticamente todo indicador de atividade econômica, em diversos países no mundo. (MANDEL, 1988, p. 59-60)

O motivo de a narrativa policial sobressair tanto na época atual é apontado pelo estudioso: “escrever sobre o crime passa a ser uma forma de desabafo, de vivência, de prazer e mesmo de paixão” (DORNELLES, 1992, p. 10). O poder atrativo que tais narrativas exercem advém, talvez, do seu lado estranho, perigoso e malvisto. A loucura, o crime, a violência emergem como coisas tão presentes na vida de cada um de nós, que nos cegam quanto ao fato de fazemos parte dessas realidades. Esse lado desconhecido e perigoso dos indivíduos que compõem o cenário das tramas de Garcia-Roza ou de Lehane constitui o principal entrave de seus detetives, impedindo-os de alcançarem a verdade e a justiça que almejam. E neste sentido, não se pode negligenciar a falibilidade dos policiais contemporâneos, que na linha de Chandler ou Hammet, seguem caminho inverso ao dos detetives clássicos.

Em *Sagrado*, Patrick e Angie percebem os equívocos que cometem e o emaranhado de pistas falsas em que estão envolvidos. Ao mesmo tempo, admitem que num mundo onde as relações acontecem por dinheiro e ganância, não se pode esperar integridade e verdade da outra parte: “Se você aceita um caso por ganância, não pode acusar o seu patrão quando ele se revela um mentiroso. Era como o roto falar mal do esfarrapado” (S, p. 186). A corrupção, como vimos, é outro tema discutido na ficção policial atual. A questão do crime organizado, responsável pelo apagamento de fronteiras entre legalidade e ilegalidade, também constitui importante elemento de reflexão. A infiltração do crime organizado nos grandes negócios “legais” exerce fascínio sobre o grande público, fornecendo grande estímulo para escritores na hora de construírem o enredo de suas obras.

Mas com a decrescente importância dos gângsteres e do problema dos bandidos, o crime organizado deixou de exercer seu fascínio enquanto mistério, pois os crimes não são mais encobertos totalmente; desta forma, o problema deixa de ser criminológico e passa a ser político-econômico, no sentido de como prender e desbaratar uma poderosa organização ou um figurão que a represente. O crime corporativo reduz o assassinato a um mero instrumento de lucro, sendo este o elo comum entre o capitalismo como sistema, a atividade comercial e o crime organizado. O preço do pecado pode ser a morte, mas o preço do crime organizado é o acúmulo de capital. Em *Vigiar e punir*, Michel Foucault considera que as diversas ilegalidades próprias a cada grupo tinham umas com as outras relações que eram ao mesmo tempo de rivalidade, de concorrência, de conflitos de interesse, e de apoio recíproco, de cumplicidade. Em suma, o jogo recíproco das ilegalidades fazia parte da vida política e econômica da sociedade (FOUCAULT, 1977, p. 77-78).

Tanto os romances de Garcia-Roza, quanto os de Lehane demonstram que tais fronteiras encontram-se abaladas; nas tramas do autor americano a oscilação entre lei x ordem, justiça x

injustiça, verdade x mentira evidencia-se com maior clareza. Os detetives de *Sagrado* ou de *Paciente 67* são indivíduos que se envolvem diretamente nas ações, característica que herdaram dos heróis de Hammett e Chandler: A. C. Gomes de Mattos, em *O outro lado da noite: o filme noir* (2001), explica que Dashiell Hammett revolucionou a substância e a forma do romance policial, inserindo-lhe ação, sexo, violência e trazendo o crime para as ruas sórdidas da cidade grande. Com Hammett, o romance policial humaniza-se; passa a ter como personagens policiais corruptos, pequenos escroques, prostitutas, chantagistas, traficantes e detetives particulares que não se configuram mais como ‘máquinas pensantes’, mas homens normais; isso se transforma em *roman noir* (MATTOS, 2001, p. 24-25).

Essa ideia atravessa toda a trama discursiva de *Sagrado*, desde as negociações escusas do cliente até as parcerias entre detetives e bandidos em busca de benefícios próprios. Também Espinosa vivencia situações em que precisou contar com a ajuda de contraventores: “Saí dali refletindo sobre o paradoxo de confiar na informação que me seria dada por marginais do jogo do bicho e não confiar que essa informação fosse dada aos meus colegas de delegacia policial” (SC, p. 154). Assim, a sede de verdade e de justiça, herança dos detetives *noir*, assola os protagonistas da ficção contemporânea. Tanto as tramas de *O silêncio da chuva* e *Espinosa sem saída*, quanto as de *Sagrado* e *Paciente 67*, sustentam-se por uma sucessão de imagens fragmentadas e distorcidas, que apontam para a sua diferença em relação aos gêneros que lhe antecederam.

A aproximação com o discurso psicanalítico, que também se sustenta pelo jogo de ambiguidades e incertezas, torna-se um aspecto interessante das narrativas policiais de Garcia-Roza e de Lehane “A ambigüidade se mantém até o fim da aventura: realidade ou sonho? Verdade ou ilusão? (TODOROV, 1979, p. 30). Espinosa em todo tempo se embaralha na rede de intrigas, crimes e mentiras ao tentar desvendar os assassinatos de que se encarrega. O narrador onisciente acompanha seus passos e revela-nos que em se tratando de sua pessoa [do delegado], a imaginação supera a razão (ao contrário dos detetives clássicos): “Era de noite, e Espinosa deixava a imaginação correr livremente. Naquele momento não estava preocupado com o rigor lógico das suas ideias. O que estava fazendo era destampar o poço que dava acesso à loucura e deixar os monstros virem à tona” (ESS, p. 152). Esta passagem sugere, inclusive, uma importante relação entre literatura e psicanálise sob o viés do policial: o afloramento da loucura (inconsciente) e a libertação de instintos que não podem ser domados. No gênero policial, quem interpreta pode se desligar e fala de uma história que não é a dele, e “se ocupa de um crime e de uma verdade da qual está à parte, mas na qual se acha estranhamente implicado. Parece-me que a psicanálise tem algum parentesco com essas formas” (PIGLIA, 2004, p. 59).

Assim, as falhas, fendas e hesitações aparecem ora no discurso de Espinosa, ora nas declarações daqueles que estão direta ou indiretamente envolvidos em suas investigações. Também na ficção de Lehane as lacunas mantêm-se abertas, as relações fragilizadas pela sequência de pistas falsas ou pelo jogo de versões dos envolvidos. Em *Sagrado*, tanto o leitor quanto os detetives atravessam a história acreditando que a herdeira de seu cliente era a vítima da situação. Mas descobrem que a moça não passava de uma criatura sagaz, manipuladora e maquiavélica. Observemos o trecho em que Ângela apresenta ao parceiro as suas conclusões sobre a culpa da filha de Stone: “Se a gente inverte tudo que estávamos pensando, se olharmos as coisas considerando que Desiree não é apenas uma garota meio perdida ou um pouco corrupta, mas sim uma viúva-negra, uma máquina implacável que busca apenas o próprio interesse... Meu Deus!” (S, p. 281).

Aliás, a herdeira encarna, também, a figura da “mulher fatal”, elemento imprescindível tanto nos romances quanto nos filmes *noir*¹³ em que as personagens femininas despontam como criaturas agressivas e sensuais, que conduzem o homem à destruição moral, e algumas vezes à morte. Afirma o crítico: “O poder da mulher fatal é tão grande que o herói tem poucas chances de sobreviver” (MATTOS, 2001: p. 39). É o que Patrick e Ângela descobrem quase ao término da trama: o amigo Jay fora seduzido por Desiree e acabara morto devido a uma emboscada preparada pela ardilosa dama. O filme *noir*, tal como o romance, tem como paisagem a grande cidade americana e apresenta uma visão de mundo na qual a vida é sórdida e cheia de perigos. Seu tom é pessimista e deprimente, e na visão de Mattos “mais psicanalítico, mais determinista e mais brutal do que os filmes de gângster” (MATTOS, 2001, p. 42). Os cenários de tais filmes costumam ser exóticos e surreais a fim de sugerir insegurança e instabilidade e a grande cidade emerge como lugar inquietante, com seus becos e ruas escuras invadidas pela neblina ou molhadas pela chuva, onde a morte ou a violência podem irromper a cada instante. Nele, predominam as ações confusas, personagens ambíguos, heróis deprimidos ou desorientados e desfechos quase sempre tristes. Por isso, a complexidade narrativa desses filmes advém da duplicação da estrutura investigativa com histórias dentro de histórias de modo que a investigação do enigma cria outro. Isso demonstra o

¹³ *Filme noir* foi a expressão inventada pelos críticos franceses do período imediatamente posterior à Segunda Guerra Mundial para designar um grupo de filmes criminais americanos, produzidos a partir dos anos 40, com certas particularidades temáticas visuais que os distinguiam daqueles feitos antes da guerra. A palavra *noir* foi adotada através da inspiração na *Série Noire*, criada por Marcel Duhamel em 1945, pois havia uma semelhança entre aqueles filmes e os romances policiais publicados na famosa coleção de capa preta da referida editora. Estes romances eram traduções de histórias escritas por Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain, Cornell Woolrich e outros especialistas anglo-saxões (MATTOS, 2001, p. 11)

quanto as narrativas policiais contemporâneas assemelham-se tanto ao *roman noir* quanto ao filme *noir*; no caso do Brasil, é como se tivéssemos um *noir* brasileiro e no caso de Lehane, *a new noir*.

Nos filmes ou nos romances, em vez de o detetive conquistar a mulher de seu interesse, ele fica sob o poder dela, e em caso extremo, pode ter que matá-la ou ela própria morrer para se libertar. Isso acontece no final de *Sagrado*, quando a dupla detetivesca elabora um plano onde pai e filha deveriam destruir-se mutuamente. As relações entre o romance policial e a psicanálise se revelam no próprio tom de tais narrativas: os cenários são marcados pelo caos, pelas trevas, pelo mistério e pelo clima de instabilidade. E isso também as aproxima de contos ou poemas de Edgar Allan Poe. Em “O corvo”¹⁴, por exemplo, o criador do gênero detetivesco já prenuncia características do *noir*. Basta atentar para as marcas do sombrio, do nebuloso e da atmosfera de irrealdade que aparece no texto. Em narrativas de suspense como “O gato preto” [*The Black Cat*], as marcas psicanalíticas, exóticas e surreais a que o crítico do filme *noir* se refere tornam-se evidentes logo no início do conto: “Não espero nem peço que se dê crédito à história sumamente extraordinária e, no entanto, bastante doméstica que vou narrar. Não estou louco, e, com toda certeza, não sonho. Mas amanhã posso morrer e, por isso, gostaria, hoje, de avaliar o meu espírito”¹⁵.

Aspectos que marcam o *noir* estão presentes no texto, a começar pelo título: gato já nos sugere um animal não confiável, misterioso e traiçoeiro e preto confirmando a ideia do inexplicável, do obscuro e do demoníaco. Não é casual o fato de que a partir do momento em que narrador convive com o gato (que se tornara seu animal de estimação) passa a tratar a esposa com violência e transformara-se num indivíduo “taciturno”, irritadiço” e “indiferente aos sentimentos dos outros” (*GP*, p. 42). O mal, personificado na figura do gato, ia se apoderando do narrador gradativamente, como nos relata: “Uma fúria demoníaca apoderou-se, instantaneamente, de mim. Já não sabia mais o que estava fazendo. Dir-se-ia que, súbito, minha alma abandonara o corpo, e, uma perversidade mais do que diabólica, causada pela genebra, fez vibrar todas as fibras do meu ser” (*GP*, p. 43). Interessante é que a abjeção – tão presente nos romances policiais contemporâneos já aparece de forma significativa: “Tirei do bolso um canivete, abri-o, agarrei o pobre animal pela garganta e, friamente, arranquei de sua órbita um dos olhos! Quando, com a

¹⁴ POE, Edgar Allan. POE, Edgar Allan. *Ficção completa: Poesias e ensaios*: Trad. Breno Silveira e outros. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

¹⁵ POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Trad. Breno Silveira e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 41. Outras citações do conto “O gato preto” pertencem a esta edição e serão indicadas pela sigla *GP* seguida do número da página.

chegada da manhã, voltei a razão, experimentei, pelo crime que praticara, um sentimento que era um misto de horror e remorso” (GP, p. 43).

Eis os ingredientes que constituirão o Capítulo 3 da tese, quando discorreremos sobre “a problemática do gênero policial e do discurso psicanalítico na cultura contemporânea”. Nas narrativas de Garcia-Roza, duplicidades, incertezas e devaneios despontam como elementos que compõem o universo do detetive Espinosa: “Ultimamente vinha acontecendo repetidamente de Espinosa (...) ser tomado por devaneios intermináveis” (ESS, p. 153); “Afinal, não havia um único indício de que as coisas tinham se passado dessa maneira, o que havia era o seu próprio imaginário enlouquecido” (SC, p. 52).

Esses pontos nodais, bem como equívocos cometidos pelos detetives das ficções atuais, aproximam as histórias policiais do autor brasileiro e as do estadunidense dos romances ou filmes *noir*, já que o mundo *noir* apresenta duas facetas: “De um lado, temos um submundo de vício e de crime; de outro, o mundo “respeitável” da ordem e da propriedade burguesas. É um mundo de duplicidade e dissimulação: o herói não sabe em quem confiar e fica confuso sobre o que está acontecendo” (MATTOS, 2001, p. 25). Os personagens criminais com que os detetives *noir* se deparam são mentirosos, corruptos, perversos, ameaçadores ou violentos, exatamente como os indivíduos que povoam o universo de Garcia-Roza e de Lehane.

Em *O falcão maltês*, Spade também comete equívocos ao se envolver com Miss O’Shaughnessy, que lhe contrata para encontrar uma valiosa estátua: o falcão maltês. No entanto, ao longo da trama, a ‘mulher fatal’ cega-lhe os olhos da razão e do entendimento e chega a assassinar o próprio parceiro de Spade. Atentemos uma conversa entre Spade e Gutman, um bandido aliado de sua cliente: “Thursby era um assassino notório e aliado de Miss O’ Shaughnessy e conquanto não soubéssemos então que ela tinha dado o falcão ao capitão Jacobi, em Hong-Kong, nem por um minuto pensamos que, se apenas um deles soubesse onde o falcão estava, esse único fosse Thursby” (FM, p. 167). A questão do desejo de poder que move o comportamento humano, bem como a relação entre discurso, verdade e poder, constitui outro ponto interessante tanto no *roman* e *filmes* *noir*, quanto nos romances em foco. A verdade não existe fora do poder ou sem o poder. Afinal, “ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentadores de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, isto é, os tipos de discurso que ela acolhe ou faz funcionar como verdadeiros” (FOUCAULT, 1979, p. 12). Conforme observamos no fragmento acima, o desejo de apropriar-se do falcão leva os personagens a cometerem quaisquer atos, a fim de saciarem a sede. Em *Sagrado*, tal relação evidencia-se na figura do cliente (Trevor), que manipula Patrick e Ângela durante grande parte da trama. Ao

mesmo tempo, conscientiza os detetives de que tem o poder de eliminar pessoas se estas não se submeterem às suas ordens.

A questão do poder torna-se um dos principais fios discursivos do romance e aparece com grande força num diálogo entre a mulher fatal e o detetive: ‘Essa merda de dinheiro, [diz Desiree], como se fosse a única coisa do mundo. Como se fosse mais do que mero papel.’ ‘É mais que papel’, disse Jay. ‘É poder. E o poder move as coisas, esconde coisas e cria oportunidades. (S, p. 201). Um dos detetives de Lehane (Jay), tal como os dos romances *noir*, torna-se presa fácil da viúva negra, que o manipula e seduz. De detetive astuto e experiente na arte da investigação, o investigador é promovido à marionete da perigosa mulher. Essa questão levantada por Lehane sobre a clínica Libertação da Dor e seu envolvimento com a Igreja da Verdade e da Libertação será aprofundada no capítulo 3, no item 3.2 “- *Sagrado e Paciente 67*: um misto de gênero policial, psiquiatria/psicanálise e cultura contemporânea”, bem como algumas relações como poder e saber/ e verdade, saber e poder, discutidas por Foucault em *Microfísica do poder*, *Vigiar e punir* e *A ordem do discurso*.

A crítica do romancista tanto à prática terapêutica quanto aos abusos da religião e do poder institucional tornam-se evidente no livro. Também em *O silêncio da chuva*, saber e poder são questões que atravessam todo o romance. O empresário que se suicida no início da história deixara uma carta em cujo envelope estava escrito em letras vermelhas “À polícia”. Dentro dele, havia um texto que dizia *Os vinte mil dólares são um pagamento para sumirem com a arma*. No entanto, Espinosa só descobre a existência deste documento no final da trama e enquanto isso vidas são mortas, outras chantageadas e manipuladas por indivíduos que se apropriaram deste discurso. O inspetor percebe, mesmo que tardiamente, o grande jogo de poder e corrupção que girava em torno do suicídio do empresário – que ele [Espinosa] acreditava ter sido assassinado desde o início. Leiamos o trecho em que lacunas de verdade vêm à tona: “_ Não foi assassinato, foi suicídio. Quais os policiais que recolheram a carta? Só poderia ser a guarnição da patrulha que fez a ocorrência no edifício-garagem. Eram dois PMs, dez mil dólares para cada um, eram capazes de dar sumiço na arma, no carro, no cadáver (...)” (SC, p. 231).

E o que resta são apenas conjecturas de detetives – seja as de Lehane ou de Garcia-Roza que, pelo caráter de falibilidade, não conseguem juntar todas as partes do quebra-cabeças. Contudo, a incapacidade de solver enigmas já atingira um dos maiores gênios do crime – Holmes¹⁶. E isto nos mostra que as dúvidas e incertezas do investigador (em meio ao caos

¹⁶A análise do conto que assinala o fracasso do detetive clássico será feita, de forma minuciosa, em capítulos subsequentes.

contemporâneo) são herança do gênero de enigma e não propriamente do *roman noir*. Outras marcas dos clássicos foram deixadas em nossos romancistas, a começar pela “A carta roubada”, de Poe, conforme veremos no tópico a seguir.

1.2- *O silêncio da chuva* e “A carta roubada”

Em *O silêncio da chuva*, Garcia-Roza (intencionalmente ou não) retoma ideias, cenas e imagens de um dos maiores escritores da literatura norte-americana: Edgar Allan Poe. A referência clara e direta que o brasileiro faz ao gênero policial de enigma tem a ver com o pastiche, uma técnica explorada na pós-modernidade. Ao incorporar a ideologia da narrativa de enigma, o romancista transgride ironicamente suas regras, principalmente no diz respeito ao êxito investigativo do detetive. De acordo com Todorov, este perde a imunidade e não é capaz de estabelecer a identidade do criminoso (TODOROV, 1979, p. 103) como acontecia nas narrativas *a la* Poe e Doyle. Outro ponto importante é que o pastiche reconsidera a ideia de originalidade e autenticidade, noções enfraquecidas no cenário contemporâneo: “O desaparecimento do sujeito individual, a crescente inviabilidade de um estilo pessoal, engendra a prática quase universal em nossos dias do que pode ser chamado de pastiche” (JAMESON, 1997, p. 43).

A referência ao texto de Poe aparece no título “A carta roubada”, que compõe a parte II de *O silêncio da chuva*. “A carta roubada” faz parte da trilogia dos mais representativos contos de enigma do escritor americano. Isso quer dizer que o romancista brasileiro inspira-se, sim, no criador do gênero policial. Atentemos para o fato de que não é apenas o título que aproxima a narrativa brasileira da estrangeira: a própria forma do romance de Garcia-Roza, em muitos aspectos, aponta para a analogia. A começar pela ideia básica que atravessa os textos: aquele que possui a carta detém o poder por ela emanado. Antes de discutirmos importantes marcas do texto de Poe em *O silêncio da chuva*, é importante atentar para o fato de que o autor retomado por Garcia-Roza não foi admirado apenas na época em que viveu. A importância de Poe não se restringe ao fato de ser o criador do gênero policial ou por ser o mestre por excelência do gótico. Na verdade, o poeta-contista desponta como um autor cujas pegadas vêm sendo seguidas até os dias atuais. A base da literatura de Poe centra-se no fantástico das exacerbações da natureza

humana: alucinações, cuja lógica vai além da consciência habitual; mentes inquietas e febris; personagens neuróticas; o duplo de cada homem.

Os temas que o escritor explora em sua ficção atravessam não só o discurso literário: mas o psicanalítico, o sociológico, o histórico, o antropológico. Interessante que o fatalismo e o mergulho no lado desconhecido da alma humana revelam uma vivência pessoal que fez de Poe um dos principais “escritores malditos” da Literatura Universal. Porém, não menos admirados. Sua influência estendeu-se à poesia simbolista, à ficção científica, ao romance policial moderno – e pós-moderno – com dimensões psicológicas e/ou psicanalíticas. Não é por acaso que, em 1848, *Contos do Grotesco e do Arabesco* [*Tales of the Grotesque and Arabesque*] foi publicado na França como *Histórias Extraordinárias* por Charles Baudelaire. Também não é casual a postura de Garcia-Roza ao reverenciá-lo: numa construção romanesca, *O silêncio da chuva* retoma uma das mais importantes narrativas policiais de Poe: “A carta roubada”. Esta narrativa despertou não só o interesse do romancista brasileiro, mas também de Jacques Lacan: um dos mais consideráveis teóricos da psicanálise. Através de um estudo intitulado “O seminário sobre ‘A carta roubada’ (1998), Lacan admite que tal narrativa constitui campo fértil para reflexões psicanalíticas:

Sem dúvida, não foi por acaso que essa história revelou-se propícia a dar seguimento a um curso de investigação que nela já encontrara apoio. Trata-se, como sabem, do conto que Baudelaire traduziu com o título de “A carta roubada”. Logo de saída, nele distinguiremos um drama, a narração que dele é feita e as condições da narração. (LACAN, 1998, p. 14).

As palavras de Lacan demonstram que ele optou pela tradução feita pelo poeta Baudelaire, um dos ícones da modernidade francesa¹⁷. De modo que o texto de Poe desperta há muito um grande interesse em escritores de tempos e épocas distintas. E Garcia-Roza não é

¹⁷ Em 1847, Baudelaire descobriu um escritor norte-americano obscuro: Edgar Allan Poe. Impressionado pelo que leu e pelas similaridades entre os escritos de Poe com seu próprio pensamento e temperamento, Baudelaire decidiu levar a cabo a tradução completa das obras do norte-americano, trabalho este que lhe tomou boa parte do resto de sua vida. A tradução do conto "Mesmeric Revelation" foi publicado em julho de 1848 e depois, outras traduções apareceram em jornais e revistas antes de serem compiladas no livro "Histórias Extraordinárias" (1856) e "Novas Histórias Extraordinárias" (1857), todas precedidas por introduções críticas feitas por Charles Baudelaire. Depois se seguiu "As Aventuras de Arthur Gordon Pym" (1857), "Eureka" (1864) e "Histórias Grotescas" (1865). Como tradução, estes trabalhos foram clássicos da prosa francesa, e o exemplo de Poe deu a Baudelaire uma confiança em sua própria teoria estética e ideais para a poesia. O poeta também começou a estudar o trabalho do teórico conservador Joseph de Maistre, que, junto com Poe, incentivaram seu pensamento a ir numa direção antinaturalista e anti-humanista. Fonte: www.vidaslusofonas.pt

diferente. Como sabemos, “A carta roubada”¹⁸ traz à tona o detetive que compõe a tradição literária do gênero policial: Augusto Dupin, que aparece em mais dois contos de mistério de Poe: “Os crimes da Rua Morgue”¹⁹ que deu origem ao gênero, e “O mistério de Maria Roget”²⁰. Em todos estes textos, os crimes permanecem insolúveis pela polícia parisiense até a intervenção voluntária de Dupin. Este se vale tão somente de sua atenção, de sua perspicácia e de seu raciocínio lógico para restabelecer a ordem e a lei.

É importante observar a configuração da subjetividade deste personagem a fim de entendermos as transgressões realizadas pelo autor brasileiro – especialmente na construção de seu detetive (Espinosa). Isto quer dizer que se não atentarmos para os ingredientes e elementos explorados por Poe, jamais perceberemos as formas discursivas presentes nas páginas de *O silêncio da chuva*. E seremos incapazes de perceber o jogo de escritura que se evidencia no texto: “[O] discurso nada mais é do que um jogo, de escritura, no primeiro caso, de leitura, no segundo, de troca, no terceiro, e essa troca, essa leitura e essa escritura jamais põem em jogo senão os signos” (FOUCAULT, 2004, p. 49).

Então, comecemos pelo mais interessante dos signos... a carta... o elemento convergente na trama de ambos os autores e cuja ausência de um remetente aponta, também, para uma relação interessante. Para efeitos introdutórios, é necessário um breve resumo do enredo da narrativa de Poe. A cena inicial nos revela que uma importante carta é roubada dos aposentos reais. Na perspectiva lacaniana, o acontecimento põe em risco a personagem roubada, que provavelmente é a Rainha. A cena primitiva desenrola-se na alcova real, de modo que suspeitamos que a pessoa da mais alta estirpe, também chamada pessoa ilustre, que ali se encontra sozinha ao receber a carta é a Rainha. O fato de ser ela a importante pessoa que recebe o documento confirma-se pelo embaraço que lhe atinge devido à entrada repentina de outro personagem ilustre: o Rei. Leiamos o trecho a seguir: “Com efeito, prontamente nos livramos da dúvida de que se trate efetivamente do Rei devido à cena que se inicia com a entrada do ministro D.... Nesse momento, de fato, a Rainha não pode fazer nada melhor do que jogar com a desatenção do Rei, deixando a carta sobre a mesa” (LACAN, 1998, p. 15).

No conto de Poe, o chefe de polícia fornece-nos os instrumentos de sustentação da narrativa: o olhar e o segredo. Diante dos questionamentos de Dupin acerca da importância do documento, o policial explica ao detetive que a carta confere a quem a detém poder e ascensão:

¹⁸ POE, Edgar Allan. The Purloined Letter. 1844. The Internet Books on line.

¹⁹ POE, Edgar Allan. The Murders in the Rue Morgue. 1841. [on line Book] URL: <http://www.mindspring.com/~thorazine/Poe/murdes.htm>

²⁰ POE, Edgar Allan. The Mystery of Marie Roget. *Tales*, 1845, pp.151-199 [on line Book] last update nov. 19, 1998. URL <http://www.eapoe.org/works/tales/rogetb.htm>

“_Bem, atrevo-me a dizer que esse documento dá a quem o possui um certo poder, num meio em que tal poder é imensamente valioso”²¹. O comportamento da Rainha não passa despercebido pelos ‘olhos de lince’ do ministro, que atentando para a sua inquietude, consegue desvendar-lhe o segredo. Segundo Lacan, tudo se desenrola como um relógio a partir de então. Depois de tratar com desenvoltura os negócios de costume, o ministro tira do bolso uma carta que se assemelha à que está à sua vista e coloca-a ao lado desta. Após algumas palavras de entretenimento da platéia, ele se apodera do documento comprometedor e despede-se da Rainha. Esta, mesmo percebendo toda a manobra do sagaz homem, nada pode fazer temerosa de despertar a atenção do real cônjuge, que naquele momento, está bem ao seu lado. Assim, a Rainha sabe ser o ministro quem detém o papel agora e não inocentemente.

Em *O silêncio da chuva*, existe uma carta que também confere poder ao possuidor. O leitor vai tomando ciência dos fatos através dos prólogos, que substituem a voz do narrador nos tradicionais contos de enigma. Através destas mini-composições poéticas, o autor fornece algumas pistas para o leitor – sempre em doses homeopáticas. Por exemplo, deparamo-nos com um crime – que acontece em qualquer narrativa policial; mas não somos capazes de entender os verdadeiros motivos que levaram um homem influente e bem sucedido, casado com uma bela mulher, a se suicidar. E nossas inquietações aumentam ainda mais quando o suicida deixa a carta com dinheiro para a polícia, exigindo apenas que sumissem com a arma. Interessante é que a questão do olhar e do segredo também conduzem a narrativa de Garcia-Roza do início ao fim. Espinosa, o protagonista, entra em cena para investigar o suposto crime do homem – cuja identidade é revelada logo ao leitor. Trata-se de Ricardo Fonseca de Carvalho, diretor-executivo de uma grande empresa chamada Planalto Minerações. Durante o curso de suas investigações, o detetive não cogita a possibilidade de um suicídio, já que nenhuma arma havia sido encontrada no veículo. Porém, o que Espinosa desconhece é a existência do texto deixado pelo empresário juntamente com uma quantia em dinheiro. Ao contrário de Dupin, as informações negligenciadas ao detetive de Garcia-Roza transformam sua tarefa numa busca labiríntica.

Através do prólogo, o leitor tem acesso a um personagem fundamental na revelação do mistério: Max, “o primeiro olho” que vê o suicídio do diretor executivo: “Fechou a porta, contornou o carro e abriu a outra porta. A pasta estava aberta. Ao lado dela, o envelope no qual estava escrito em letras de fôrma “À polícia” dentro dele havia um maço de notas preso com elástico. Eram notas de cem dólares. Muitas” (SC, p. 73-74). A partir daí, o segredo movimenta

²¹ POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. [Tales of the Grotesque and Arabesque]. Trad. Breno Silveira e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1978. P. 213. Todas as citações de “A carta roubada” pertencem a esta edição e serão indicadas pela sigla CR seguida do número da página.

toda a trama. Primeiro, porque o narrador revela ao leitor que existe um envelope endereçado à polícia, mas não sabemos que há uma carta dentro dele. Espinosa, por sua vez, nem sequer suspeita da existência desse papel. O que ocorre é que Max, movido pela ganância, marca um encontro com a secretária de Ricardo Carvalho – e conforme chega-nos ao conhecimento mais adiante – amante do patrão. Tenta torná-la cúmplice no seu plano de convencer Bia Vasconcelos (a esposa do executivo) a dividir o dinheiro do seguro de vida deixado pelo marido. Só que ele, ingenuamente, é ludibriado pela secretária que se apodera da carta diante dos seus olhos. Como a cena do ministro com a Rainha no conto de enigma.

Mas não é apenas esse mergulho de Garcia-Roza às origens do gênero policial que o torna um autor de alta erudição. E nem apenas o diálogo de suas obras com o discurso psicanalítico, como será discutido em capítulos posteriores. Em *O silêncio da chuva*, há referência (clara ou subentendida) à fábula “O corvo e a raposa”, de *La Fontaine*. Segundo o texto, o corvo deixa-se seduzir pelos galanteios e elogios da astuta raposa, interessada em roubar-lhe o queijo preso em seu bico [do corvo]. Na trama brasileira, Rose metaforiza a sagaz “raposa” que envolve Max com tais manobras a ponto de tomar dele a carta deixada pelo executivo. Atentemos para o trecho em que Rose ludibria Max para roubar o valioso documento:

- _ Precisamos tirar uma cópia da carta, não vamos nos arriscar a entregar o original para dona Beatriz ler.
- _ Posso fazer isso amanhã de manhã – respondeu Max.
- _ Certo, mas tem um detalhe que me preocupa. Quem faz a cópia é o funcionário da copiadora, e geralmente eles olham o documento para verificar se pode dar boa cópia. No caso da carta, o aviso para a polícia, em letras de fôrma, no alto da página, certamente chamará a atenção. É um risco que não poderemos correr. (SC, p. 93)

A fala meiga e suave de Rose, acrescida de um olhar sedutor, acaba por convencer Max a entregar-lhe aquilo que lhe conferia maior poder. Ao tomar-lhe a carta, Rose acaba por desvendar todos os segredos de Max e transforma-o em refém. Não podemos esquecer que a questão do olhar foi um dos pontos mais relevantes para Lacan no seu “Seminário sobre ‘A carta roubada’”. Pelo menos três olhares serviram-lhe de ponto de partida, como ele mesmo afirma: “o primeiro é o de um olhar que nada vê: é o Rei, é a polícia. O segundo, o de um olhar que vê que o primeiro nada vê e se engana por ver encoberto o que ele oculta: é a Rainha, e depois, o ministro. O terceiro é o que vê, desses dois olhares, que eles deixam a descoberto o que é para esconder, para que disso se apodere quem quiser: é o ministro e, por fim, Dupin” (LACAN, 1998, p. 17).

Em *O silêncio da chuva*, a relativização do olhar é algo que merece atenção, pois aponta para mais uma transgressão do autor contemporâneo. Num primeiro momento, Max é o olho que vê e testemunha a ‘verdade’ sobre o crime. Mas após conhecer Rose, ele perde a capacidade de enxergar quem é Rose de verdade – trata-se do olho que nada vê, se retomarmos as considerações lacanianas. A secretária configura-se na trama como uma espécie de mulher fatal, que surge de repente, onírica e sublime, para seduzir aquele que atravessa seu caminho: “Sua aparição resulta num verdadeiro choque: ele fica extasiado. É anunciada pelo cenário chique ou exótico; ao contemplá-la, fascinado, ele vive um momento, intenso e efêmero, de verdadeiro maravilhamento” (PEIXOTO, 1987, p. 18).

A dama negra representa o olhar que vê o que o primeiro não vê – Max. A sua figura é construída pelo olhar encantado do rapaz, uma imagem fraturada e incoerente. Ou se quisermos utilizar um termo adequado ao cenário da atualidade, produto do simulacro, conforme ele percebe após ter abertos seus olhos “Com aquela cara de moça bem-comportada, armara toda a jogada e o deixara do lado de fora. Ela assumira o controle da situação. Max lembrou-se de cada gesto de Rose, do seu olhar meigo, mais interessado nele do que no dinheiro” (SC, p. 100). De igual modo, Espinosa segue o curso das investigações lutando contra a obscuridade dos fatos. Como a polícia no conto de Poe, o inspetor não enxerga ou atenta para detalhes imprescindíveis para o desvendamento do caso. A começar por ignorar a existência da carta; e pela procura de uma mulher (Rose) que ele nem mesmo conhece, mas que se torna peça chave para a solução do crime.

Em meio a uma busca frenética pelo paradeiro deste fantasma, Espinosa se embaraça com outras mortes, como a da mãe da *femme fatale*, que apontam para o caráter monstruoso do ser humano. A questão do grotesco e da abjeção aparece na revolta do protagonista ao se deparar com a cena do crime: “Os detetives estremeceram ao ver o braço livre que pendia ao longo do corpo. Três dedos tinham sido cortados, e o instrumento fora uma tesoura de trinchar frango. Sem dúvida fora torturada para dizer algo que não sabia” (SC, p. 116). Para a psicanálise, processos de assimilação quer do espiritual para o material e vice-versa se dão de formas análogas e complementares. Julia Kristeva (1982) assinala que a sensação de nojo muitas vezes é de origem psicológica e se processa quando o eu sente repulsa por algo com que lida ou do qual não consegue se afastar. Por isso, a abjeção do *self* pode interferir nas reações do corpo:

A repugnância, a ânsia que me faz com que eu me contorça e me afaste da corrupção, da contaminação, do esgoto (...) [me levam] à forma mais arcaica e elementar de abjeção. Tenho uma sensação de engasgo, e ainda

mais, espasmos no estômago e na barriga; e (...) o batimento cardíaco se altera (KRISTEVA. 1982, p. 2-3).

Tal como Kristeva fala sobre a relação psique/estômago, Espinosa somatiza problemas emocionais, e acaba por se transformar numa subjetividade perdida e desajustada em função do poder que o criminoso passa a experimentar. Não se pode esquecer que o mapa da cidade é um beco sem saída que esgota o indivíduo; e que, mesmo querendo fugir dos problemas, ele não consegue se afastar do grande monstro: a tensão mental causada pela inadequação ao espaço pelo qual transita. Ainda que determinado a descobrir evidências contundentes, o detetive se perde na cidade como se, metaforicamente, ela constituísse um labirinto. Essa é a maior de todas as desconstruções das narrativas policiais contemporâneas: aquele que mais precisa enxergar é o que apresenta a visão mais turbada.

Olhando por este prisma, o espaço urbano parece ser um lugar que confunde, trapaceia e colabora para o desnorreamento não só do detetive, mas também de outros personagens de *O silêncio da chuva* – sendo Max o primeiro deles. Espinosa atravessa a narrativa desprovido da capacidade de ver: não consegue perceber que a morte poderia ter sido suicídio e não assassinato; não consegue enxergar que Aurélio, seu ex-colega de profissão, se aproxima dele com o intuito de colher informações para se apoderar do poder e do dinheiro que a carta é capaz de lhe possibilitar; nem sequer desconfia do discurso construído por Rose, acerca de Max e do crime. Como explica Lacan, o policial é o “olho que nada vê”, ideia reforçada por Garcia-Roza ao permitir a entrada de Aurélio no seu discurso ficcional. A ganância do indivíduo é tamanha que ao descobrir a existência do papel, ele mantém a secretária presa para apropriar-se do mesmo. A princípio, Aurélio é o que percebe que o policial nada vê e que Rose deixa a descoberto o que é para esconder. A carta outorga poder a seu possuidor e pode tirar ou poupar vidas. Refém de Aurélio e na tentativa de salvar a pele, Rose utiliza o discurso do simulacro ao levar o sequestrador a acreditar numa mentira: “No momento, seu seguro de vida era Espinosa, ou melhor, era a crença do sequestrador de que Espinosa estava de posse da carta” (SC, p. 201).

Em seguida, a obsessão da viúva negra engendra um espiral de sexo e violência que só pode terminar dramaticamente. Para usar um homem em função de seus objetivos ou simplesmente escapar à situação sem saída em que se encontra, ela se abandona à paixão devoradora que consumira seu parceiro. Em *O silêncio da chuva*, Rose lança-se nos braços do criminoso num turbilhão de volúpia que só termina com a morte do homem e loucura dela mesma: “Na subjetividade criminal, uma existencialidade que extrapola os limites do *socius* do civilizado,

a morte associa-se a prazer para atender os impulsos reprimidos do inconsciente”(SANTOS, 2004, p. 62). De acordo com a visão de Peixoto, a traição é própria de indivíduos obrigados a viver num mundo de acaso e incertezas, onde as pessoas e o cenário mudam sem parar. É um tema que domina as intrigas policiais. Trata-se de alguém que tentava enganar.

Todas essas histórias se passam com seres humanos com intenções diferentes e nunca claramente explícitas. Sempre o mesmo universo de fingimento e duplicidade (PEIXOTO, 1987, p. 23). Daí a impossibilidade de o detetive contemporâneo cumprir com louvor a missão, tal como faziam os investigadores clássicos. As subjetividades se entrecruzam no momento do olhar e configuram-se nas histórias sob o estigma do segredo. No conto de Poe, o chefe de polícia G solicita os serviços de Dupin – o olho que tudo vê – por não perceber que a carta encontrava-se no próprio aposento do ministro D, aquele que roubara o documento. Evidentemente, o encarregado da lei não admite a incapacidade em decifrar o caso: “Trata-se, na verdade, de um caso muito *simples*, e não tenha dúvida de que podemos resolvê-lo satisfatoriamente” (CR, p. 212). Diante das desculpas do policial e de sua falta de perspicácia e de sagacidade para resolver o caso, afirma Dupin: “Talvez o mistério seja um pouco *simples* demais – disse Dupin”. (CR, p. 212).

Espinosa, como G, realiza uma busca pela empresa onde Rose trabalha, mas não consegue ‘enxergar’ a carta na mesa da secretária. O irônico é que uma pessoa sem dons investigativos consegue ‘enxergar’ o documento. Embora o papel estivesse debaixo do nariz de Espinosa, é justamente Carmem, uma mera secretária, quem o localiza na sala da empresa onde Rose trabalhava: “_Estava o tempo todo à vista. Quando procuramos nas gavetas e nos arquivos da sala de Rose, ele estava em cima da mesa da secretária junto com a correspondência acumulada. Creio que devia estar lá há três ou quatro dias” (SC, p. 230). Como a narrativa de Poe, o objeto estava no lugar mais óbvio e, Espinosa, como o chefe de polícia do conto de enigma, não teve capacidade suficiente para perceber tal coisa. Lembremos que em “A carta roubada”, Dupin é capaz de juntar as peças do quebra-cabeças e perceber que a carta estava à vista de quem quisesse ver – no próprio quarto do ministro que a roubara. Em contrapartida, o detetive de Garcia-Roza não consegue encontrar pelos próprios méritos a carta – embora tenha revistado todo o ambiente em que Rose trabalhava. A diferença é que Espinosa não fica se justificando todo o tempo como o chefe de polícia do conto de Poe ou se vangloriando como o detetive clássico. Ao contrário, admite não ter as habilidades do mestre das investigações.

O narrador de Garcia-Roza contrasta bem o perfil de seu protagonista com aquele que seria o modelo dos detetives de enigma. Dupin, ao contrário de Espinosa, é o detetive que investiga por mera realização pessoal, sem compromisso com a prática policial: ele representa o

“olhar de lince”, aquele que tudo percebe e que nunca falha. Já Espinosa reconhece não ser dotado de tamanha racionalidade: “A forma mais comum como transcorria sua vida mental era a de um fluxo semi-enlouquecido de imagens acompanhado de diálogos inteiramente fantásticos. Não se julgava capaz de uma reflexão puramente racional, o que, para um policial, era no mínimo embaraçoso” (SC, p. 13). Outro fator que o afasta dos detetives clássicos é que o protagonista de Garcia-Roza deixa-se conduzir por hipóteses – daí sua aproximação com o discurso psicanalítico. Em um dos episódios do livro, Espinosa tenta reconstruir a cena do crime e, de todas as hipóteses levantadas, só não considera a possibilidade de suicídio, que o conduziria a elucidação do caso. E o motivo de sua desconsideração: o empresário não poderia ter se suicidado porque não fora encontrada nenhuma arma no seu carro.

Em *O silêncio da chuva*, o narrador penetra na mente do protagonista e revela-nos seus equívocos: “Uma quinta cena, a do suicídio, não chegou a se esboçar. Não fora encontrada nenhuma arma no carro” (SC, p. 19). O mistério que Garcia-Roza faz questão de manter já é explorado por Poe. Sendo o segredo a alavanca das duas narrativas, torna-se também elemento de poder: é ele quem controla as ações do leitor, incapaz de se desprender da leitura; no interior da trama, impulsiona o agir do detetive, que precisa desvendar o mistério para solucionar os crimes. No conto de Poe, o mistério já se configura nas páginas iniciais, pois se passa nos aposentos reais. Alguém, que suspeitamos ser a Rainha, encontra-se sozinha ao receber uma carta. Outro enigma é o porquê de seu total embaraço mediante a entrada do Rei. E por que a carta poria em jogo a honra e a segurança da dama. Por isso, na tentativa de livrar-se do documento, deixou-o aberto como estava sobre a mesa. O sobrescrito estava para cima, de modo que a carta não chamava a atenção. Ao menos era o que a monarca pensava. Com a entrada súbita do ministro D...e de seu ‘olhar de lince’, a dita carta foi descoberta, a letra do sobrescrito reconhecida, a perturbação da dama evidenciada. E o mais comprometedor: seu segredo descoberto. Após quinze minutos de conversa, o ministro apodera-se da carta embaraçante, troca-a por outra de sua autoria e despede-se; a rainha – que nada perdera de manobra do engenhoso e astucioso homem – nada pudera fazer, por medo de despertar a atenção do real cônjuge que estava bem ao seu lado no exato momento. De posse daquela escritura e detentor do segredo real, o chantagista passa a exercer um poder coercitivo sobre a Rainha.

Segredo e poder também sugerem uma relação produtiva para Michel Foucault (2004). Para o estudioso, o sujeito que assume o controle do discurso assume um poder coercitivo e torna-se apto a apropriar-se de segredos: “Creio que existe um terceiro grupo de procedimentos que permitem o controle dos discursos. Trata-se de determinar as condições de seu funcionamento, de

impor aos indivíduos que os pronunciam certo número de regras e assim de não permitir que todo mundo tenha acesso a eles” (FOUCAULT, 2004, p. 36-37). O ministro de “A carta roubada” representa o intelectual que detém o poder em função do controle do discurso. O rei representa alguém que não consegue perceber ou enxergar o que acontece a sua volta. Bem como a polícia, que já havia revistado os aposentos de D... dezoito vezes e nada encontrara. A Rainha, sagaz, percebe a todo instante o jogo do ministro; apenas por conveniência resolve não interferir. Num segundo momento, Dupin entra em cena, no gabinete do raptor, com os olhos protegidos por óculos de lentes verdes para inspecionar o recinto.

O detetive supera o ministro em argúcia e engenhosidade ao atentar para um bilhete esgarçado que parece abandonado no vão de um medíocre porta-cartas. Sua convicção fortalece-se pela aparência do papel e cujos detalhes forjados contrariam a descrição que o detetive tem da carta roubada – exceto pelo formato. Interessante é que em nenhum momento o leitor fica ciente de quem seria o suposto remetente do texto ou o conteúdo descrito no mesmo: esse segredo permanece até o final. Não é por acaso que tal texto se enquadre no gênero clássico, capaz de apresentar um herói capaz de dissolvê-lo. Em *O silêncio da chuva*, o segredo e o mistério também representam a mola-mestra de sustentação do romance. A começar pelo título: silêncio remete ao não dito; e chuva aponta para algo misterioso, nebuloso e enigmático; ou alguma coisa capaz de perturbar a plena visão e apreensão dos sentidos. A escolha do título já denuncia ao leitor que as respostas não poderão ser encontradas no romance, visto que na pós-modernidade o detetive está sujeito ao fracasso. A subversão da narrativa policial clássica reside no fato de que o leitor (como uma espécie de detetive) acompanha os fatos narrados, tentando compreender o que se passa na história. Mas como Espinosa, não é capaz de preencher as suas lacunas. Nenhuma pista parece ser suficiente para a resolução do mistério – o que ocorre de forma proposital por parte do romancista. Outro aspecto que aponta para o diferencial entre o romance policial atual e o de enigma é que para Dupin ou Holmes, o segredo – elemento de sustentação do mistério – deixa de ser enigma para os gênios do crime. As peças em desordem e as lacunas em aberto são postas no devido lugar e a obscuridade é suplantada pela luz da razão e da lógica: “No romance policial tradicional cada coisa tem um sentido, que se estabelece pouco a pouco, dada a sua estrutura fechada” (ROBBE-GRILLET, 1988, p. 96).

Em contrapartida, no texto de Garcia-Roza, o crime permanecerá insolúvel até o fim, uma vez que o texto constrói-se sob o estigma de relações fluidas, incertas e abertas. O segredo emerge como armadura da obra sob vários aspectos. Cada parte do livro apresenta-se como enigma;

cabendo ao leitor a revelação de pequenas pistas nos capítulos subsequentes. Acompanhemos o modo como Garcia-Roza brinca com a estruturação e organização de seu livro. Na parte I – que começa pelo título de *Duas artes* – a secretária já sinaliza para Bia, esposa do morto, a necessidade de uma revelação. A permanência do mistério continua já que a *femme fatale* desaparece fantasmaticamente sem revelá-lo à outra. Aumenta a complicação para o inspetor à medida que Max – peça chave para a resolução do enigma – também desaparece e depois é dado como morto. E embora os prólogos adiantem pequenos detalhes para o leitor – como o fato de o morto ter deixado a carta, após se suicidar – novos segredos despontam no desenrolar das ações. Eles funcionam como uma introdução e conferem segredo e potencialidade ao romance – além de exercer controle sobre o leitor, que não consegue se desprender desta teia.

A relação entre Max e Rose – ambos desejosos de se apropriar da carta para ficar com o seguro de vida do suicida – acaba por estreitar a analogia entre o conto de Poe e o romance de Garcia-Roza. Max detinha o poder porque estava em posse de um documento e de um importante segredo – que se revelado iria trazer uma série de complicações para os envolvidos. O personagem, porém, não contava que a secretária – como o ministro de “A carta roubada”, fosse mais astuciosa e engenhosa do que ele. O narrador nos revela as verdadeiras intenções da moça: “A proposta [de Max] era primária. (...). A boa ideia era outra, mas ele não percebeu seu alcance” (SC, p. 87) Enfim, ela arma todo um esquema para convencer o “ladrão ocasional” a lhe entregar a carta. Mas não sem antes arquitetar todo um discurso para a mãe dela a fim de justificar sua fuga. Mais uma vez o segredo evidencia-se nas últimas palavras de Rose à mãe: “Minha vida depende de você guardar segredo. É melhor você não saber para onde vou” (SC, p. 89). Então, quando se encontra com Max, Rose já tinha em mente o discurso que preparara para apoderar-se do escrito, em conformidade com o ponto de vista de Foucault: “O discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 2004, p. 10).

Lembremos mais uma vez a fábula “O corvo e a raposa”, de *La Fontaine*: da mesma forma que a raposa arrebatou o queijo que estava preso no bico do corvo – e isso através de um discurso persuasivo e coercitivo - Rose envolve Max com elogios e galanteios a ponto de tomar dele a carta deixada pelo patrão: “Max estava encantado, era como se as palavras viessem perfumadas. Finalmente encontrara uma parceira. Bonita, inteligente, obediente, e precisava de sua ajuda. Não havia razão para não confiar nela (p. 93). “Mas que ninguém se deixe enganar”, afirma Foucault. “Mesmo na ordem do discurso verdadeiro e livre de qualquer ritual, se exercem ainda formas de

apropriação de segredo (FOUCAULT, 2004, p. 40). Rose seduz Max usando palavras suaves, mansas e encantadas e toma-lhe *não o queijo*, mas a carta detida em suas mãos. Ela convence-o de que se tirasse cópia da carta em sua própria sala, na Planalto Minerações, seria menos arriscado para o plano dois. Eis o discurso da “raposa”: “Mas você terá que deixar a carta comigo pelo menos até amanhã na hora do almoço. Você não estará correndo risco nenhum. Sabe onde trabalho e posso lhe dar meu endereço” Ao que Max, ingenuamente, responde: “Não desconfio de você” e ela ainda lhe dá as pistas de seu intento: “Mas devia. Você acabou de me conhecer, não sabe quem eu sou nem do que sou capaz” (SC, p. 93). E assim, a mulher assume o controle da situação, seduzindo-o não só pela voz, mas pelo olhar: “Surpreendeu-se. Enquanto olhava, perdera-se intensamente no olhar, descorporificara-se. O olhar de Rose devolvera-lhe o corpo e o próprio eu. Sentiu-se grato sem saber por quê. Retirou o envelope do bolso e entregou-o a Rose. (SC, p. 95).

O narrador revela-nos o estado emocional de Max após a constatação de sua estupidez. Mas isso não é tudo: na condição de uma subjetividade contemporânea, o personagem de Garcia-Roza perde inteiramente o senso de orientação – são os desajustes psíquicos – no universo de simulacro que a trama dissemina: “O que o fazia sentir-se um completo imbecil era o fato de ter incluído nesse futuro a jovem que julgara dócil, meiga e obediente. ‘Imbecil, cretino, retardado...’, repetia as palavras em voz alta para ele próprio” (SC, p. 99). O rapaz fica nas mãos de Rose – que passa a deter o poder – e depara-se com Espinosa que chega à casa de sua irmã [de Max]. Diante do interrogatório do policial a respeito da arma, Max subverte os fatos, faz uso do simulacro e atribui a Rose a responsabilidade da posse do revólver, do roubo da maleta e pelo próprio crime. Estava feita a vingança e a impossibilidade de Espinosa resolver o mistério.

Outros crimes continuam a acontecer e o romance mantém o segredo como mola-mestra, como revela o fragmento a seguir: “_ Inspetor, encontraram a mãe de Rose morta. Assassina. A perícia já foi para o local. Passo aí para pegar o senhor” (SC, p. 116). O sumiço de Max, aliás, é outra incógnita para Espinosa até o fim da história. O trecho em que Welber comunica a Espinosa o aparecimento de um corpo queimado revela a impossibilidade de identificação: “_ O corpo está carbonizado, impossível a identificação. Sabemos apenas que é de homem branco e que a estatura corresponde aproximadamente a de Max”. (SC, p.155). Ao que mais uma vez Espinosa, pela intuição, acredita ser de Max: “Na saída do Instituto Médico Legal, comuniquei a Welber minha intuição de aquele era o cadáver de Max. Tamanho, sexo, cor e a massa corporal” (SC, p. 155). Mas, o protagonista permanece na dúvida até o fim do caso – vitória do enigma. Os próprios personagens também se constroem sob o estigma do segredo, como é o caso da personagem Bia

Vasconcelos. Para Espinosa ou Júlio, a esposa do empresário representa o mistério, a imprevisibilidade e o desejo proibido de ambos. A onisciência do narrador revela-nos a profundidade dos pensamentos: “A beleza de Bia não se oferecia toda ao primeiro olhar; era acrescida, a cada vez, de um traço ainda não revelado, e Júlio colhia cada revelação como se fosse uma epifania. (SC, p. 15). Em várias passagens do livro, Espinosa é movido por um surto de inquietação e delírios por causa da jovem viúva. Sentia-se perturbado e incapaz de alcançar o íntimo da moça: “Perturbava-o, porém, o desejo de rever Bia Vasconcelos. Tudo nela o agradava. O que estaria fazendo naquele momento? (SC, p. 43).

Se por um lado, a obscuridade no caráter e nas atitudes da jovem viúva constituem um mistério para os dois personagens, por outro reafirmar a ideia de que o cenário atual é composto por subjetividades cujas motivações e/ou identidades não são definidas. Júlio chega a essa conclusão ao perceber que, embora conhecesse Bia há um certo tempo, não compreendia as razões de seu afastamento após a morte do marido. A distância que se instaura entre ambos permanece um enigma para o homem e para o leitor, haja vista o silêncio que se apoderava da mulher: “Estava confuso e assustado. Bia não era uma mulher comum. Não sabia quais deveriam ser os próximos passos” (SC, p. 53). Na concepção de Peixoto, a mulher que se busca na verdade não existe. O detetive ou o próprio professor de arte está atrás de um sonho, de uma vaga ideia de mulher, de uma mulher ideal. Neste universo ficcional, onde o mundo se tornou complexo ou tenso demais, não dá para não se perder. O detetive Espinosa sabe que não poderá encontrar quem ele busca, nem restabelecer o fio dos acontecimentos: “Mas insiste. Para ele não existe vida sem esta procura de uma imagem que sempre lhe escapará. Esta fantasia é que o empurra para frente. Ele tem que ser um detetive” (PEIXOTO, 1987, p. 17).

Não é nosso intuito no presente capítulo discutir o perfil e a representação das mulheres em *O silêncio da chuva*, mas mostrar que o segredo é o grande projeto arquitetônico de Garcia-Roza. E um dos ingredientes que busca em Poe, um de seus inspiradores. Isso comprova mais uma vez que o criador de *O silêncio da chuva* revisita o cânone, bebe de suas fontes, mas muda o fluxo de seu destino. Estratégias utilizadas por Garcia-Roza, como a ironia e o pastiche subvertem o modelo policial de origem, e o detetive – perdido no caos – não conclui seu trabalho com alegria do dever cumprido. Isso porque, na atualidade, os personagens inserem-se numa trama em que todo esforço despendido nunca será suficiente para a apresentação de uma solução satisfatória: a história é possuidora de um final em aberto.

1.3- O romance policial contemporâneo e os fantasmas do mal-estar clássico e *noir*

O romance policial de Garcia-Roza e de Dennis Lehane apontam para o mal-estar cultural que atinge o indivíduo contemporâneo. Utilizando as técnicas da literatura policial para indicar problemas sociais graves, como violência, pobreza, busca pelo poder a qualquer preço e exclusão social, seus textos trazem informações acerca do submundo, dentro do qual a sociedade é apresentada em sua forma crua. Suas tramas aparecem como narrativas que transgridem o modelo de enigma, visto que os crimes apresentados nas histórias nos convidam à reflexão. Ou seja, não se trata de achar o culpado pelos delitos, mas sim, de expor as dúvidas sobre os impasses humanos. Até porque, de acordo com o modelo freudiano da *psique*, o ego ocupa uma fortaleza assediada por um inimigo dotado de forças motrizes basicamente agressoras: o *id*²². As dúvidas e os impasses diante de crimes brutais não atingem apenas os detetives contemporâneos.

Tal fator seria o divisor de águas entre o gênero clássico e o *roman noir*. Se para o primeiro, o crime funciona como o fim que justifica os meios, na segunda modalidade, a tônica é mais parecida com a ideia de que “a morte não é nada. O assassinato não é nada. O que transtorna é a selvageria do crime, porque ela parece inexplicável (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 11). Em se tratando de Garcia-Roza e de Lehane, mais do que simplesmente desvendar o ato criminoso, importa registrar o cotidiano de grandes cidades como Rio de Janeiro e Boston respectivamente. E ao mesmo tempo desnudar os dramas humanos desencadeados pelas ações transgressoras. Apesar disso, há algumas semelhanças entre os textos clássicos e os de Garcia-Roza e Lehane.

Citamos o exemplo das histórias de Poe, o criador do detetive Dupin. Nelas, a investigação começa a partir de um crime; o mesmo acontece nas tramas policiais atuais. Dupin visita o local do crime e, então, passa a recolher pistas e depoimentos a fim de reunir indícios que o levem ao criminoso. Espinosa e Patrick Kenzie, homens comuns, fazem o mesmo percurso dando início ao processo de investigação. Outra semelhança entre o analista criado por Doyle e os protagonistas dos romances estudados refere-se aos parceiros: Holmes tem Watson para a solução dos crimes, enquanto que Espinosa conta com Welber e Ramiro para ajudá-lo a decifrar os casos de assassinio

²² A questão do mal-estar cultural trazido à tona pelos romances policiais atuais, bem como o agir selvagem e instintivo do criminoso, será aprofundada em capítulos sobre a relação entre o gênero policial e o discurso psicanalítico.

que chegam a sua delegacia. De igual forma, Patrick trabalha com Angie em parceria para descobrir as reais motivações para os crimes no constructo ficcional do escritor bostoniano.

Garcia-Roza e Lehane inscrevem-se na linha dos escritores urbanos que falam da vida das metrópoles em meio às desigualdades sociais e ao caos gerado na pós-modernidade. Tal vertente não se torna um diferencial das narrativas policiais de hoje. O romance clássico de enigma já revelava a noção da grande cidade que sequestrava vertiginosamente as identidades dos personagens. Exemplo disso é “O homem na multidão”, conto em que o narrador de Poe desce aos pormenores e começa a observar com interesse penetrante a variedade da multidão. A dialética da *flânerie*²³ estabelece-se porque, se de um lado temos aquele que está na posição de ver a todos, de outro, existe o que se encontra invisível, escondido na multiplicidade dos rostos. Tal contradição se interioriza no *flâneur* como uma ambiguidade. Se ele se concentra na observação, sua atitude adquire contornos detetivescos; se estagnar na estupefação, ele pode se tornar um basbaque (BENJAMIN, 1989, p. 69).

O narrador de Poe tem a fome da experiência, somada à perplexidade e ao assombro. Sua perambulação acompanha os fluxos da cidade e os passos do homem da multidão, buscando, entretanto, fixar, como fantasmagoria, suas impressões. Essa intenção do registro é aguçada pela consciência do mistério que envolve os fenômenos urbanos, mesmo os mais triviais. Isso nos revela que o senso do mistério, o estar o tempo todo no equívoco, nos aspectos duplos ou múltiplos e na suspeição do aspecto não foi algo que a narrativa policial atual herdou do *roman noir*: mas das próprias histórias de enigma. O surpreendente no conto de Poe é esse jogo de adivinhação. O narrador, ao se concentrar na figura enigmática do velho, com quem se depara a certa altura no labirinto londrino, não chega a uma solução. Então, muito mais do que ler na fisionomia dos transeuntes o seu caráter ou a sua profissão, o *flâneur* busca perder-se (ou encontrar-se?) no anonimato da vida da grande urbe.

Outro modelo clássico de detetive, Sherlock Holmes, também se perde em equívocos no conto que inaugura o seu primeiro fracasso: “Um escândalo na Boêmia”²⁴. Neste texto, o leitor já se depara com a figura do detetive que se perde diante de pessoas que não são verdadeiramente aquilo que dizem ser. Esse é o caso de Irene Adler, a única mulher que fora capaz de ludibriar e desconstruir o mito da infalibilidade dos detetives clássicos. A questão das identidades obscuras e insolúveis aparecia nas narrativas de Conan Doyle, que já aponta para a falibilidade do detetive. O

²³ A dialética da *flânerie* será aprofundada no capítulo 2, especificamente no item 2.1, “Espinosa: um *flâneur* nas ruas do Rio de Janeiro”.

²⁴ Uma análise aprofundada deste conto será feita em capítulos subsequentes.

mal-estar que assola Holmes intensifica-se no cenário de sombras e desolação onde se insere o agente *noir*, mergulhado em intrigas que se traduzem pelo signo da obscuridade.

Suas investigações os levam a um mundo dividido e incompreensível, povoado por “gente cuja motivação, compromisso e identidade não são claros” (PEIXOTO, 1987, p. 12). A missão dos heróis do romance negro, como os antecessores, é desvendar o mistério; seu desejo: descobrir as reais motivações para os crimes. Mas o êxito em revelar o segredo de todas essas pessoas que escondem algo, ou encontrar tudo que desapareceu nem sempre acontece. Herança do gênero clássico? A grande cidade tornou-se mais perigosa, uma vez que as ruas estão repletas de indivíduos à caça de uma vítima, na obrigação de enganar alguém. Por isso, o detetive *noir* precisa se tornar um *hard boiled*: um cara durão, que não desiste fácil, e que luta contra a própria cidade.

O *private eye* tem um envolvimento direto, físico mesmo, com o mundo – traço que o distingue do detetive dedutor, que resolve seus mistérios através da lógica e sem grandes esforços. Se traçarmos um paralelo entre os investigadores criados pelos mestres do *roman noir* – Dashiell Hammett, Raymond Chandler e Ross Macdonald – seremos capazes de observar a grande herança que eles deixaram nos detetives atuais. E tal influência aparece tanto na personalidade e caráter dos heróis de hoje quanto no mal-estar sentido pelos predecessores. A começar pela impossibilidade de a polícia ou de o detetive particular conseguir restabelecer a ordem moral. As histórias de Hammett não se voltam para tal prática, nem se encontram em um mundo onde a problemática do mal possa ser resolvida pela confortável domesticidade dos detetives clássicos.

O criador do *noir* aprendeu, através de traumáticas experiências pessoais, a pobreza de uma moralidade sufocante no entorno da qual o investigador circula em sua batalha contra criminosos. O detetive de Chandler, por sua vez, admite ter um ritmo de vida precário e perigoso em um mundo sem lei, torpe e corrupto. Marlowe procura selecionar o tipo de trabalho a que se submete, nunca aceita dinheiro sujo ou trai um amigo, e é totalmente leal mesmo para com clientes que não merecem tão tratamento: “More personally vulnerable than Spade, he has a more reluctant private eye, troubled and repelled by corrupt and heartless world in which he earns his living and is uncomfortably sensitive to the suffering of its victims²⁵ (JAMES, 2009, p. 76). O detetive de Macdonald, Lew Archer, segue a tradição de Philip Marlowe, já que como este, lança um olhar crítico sobre a sociedade, particularmente preocupada com os danos traumáticos ao espírito

²⁵ Pessoalmente, é mais vulnerável que Spade, possui um olhar peculiarmente desconfiado, perturbado e avesso ao mundo corrupto e indiferente através do qual mantém seu sustento e é profundamente sensível ao sofrimento das vítimas.

humano, provocados pela desumanidade, ganância e corrupção em grandes negócios. Embora os complicados enredos de Macdonald não dispensem a violência, ele se coloca mais como observador afastado do que participante, e demonstra condolência com o sofrimento humano.

Segundo a perspectiva de James, o estilo de Macdonald, menos romântico que Chandler, tem o vigor e riqueza imaginativa de um homem seguro dos próprios títulos magistrais, e, particularmente em seus romances mais recentes, ele adquire um status que o coloca entre os romancistas que deslocaram o gênero de suas raízes em uma ficção desprestigiada até uma literatura levada a sério (JAMES, 2009, p. 79-80). Não há dúvidas do quanto os protagonistas de Garcia-Roza e de Lehane herdaram dos detetives *noir*. Espinosa, por exemplo, aproxima-se de Marlowe no que diz respeito à consciência social e integridade pessoal e moral. Mas herda de Archer a substituição da violência física pelo caráter de observação e até de compadecimento pelo sofrimento humano.

Em *Espinosa sem saída*, o delegado apresenta ao leitor seus questionamentos acerca dos motivos que teriam levado o arquiteto (Aldo Bruno) a cometer o crime: “Por que um homem jovem, bonito, rico, bem casado, bem-sucedido profissionalmente, ia colocar tudo isso em risco matando um sem-teto miserável e aparentemente inofensivo?” (ESS, p. 72). De forma análoga, Archer atravessa a trama de *O alvo móvel* procurando a verdade por trás das dissimulações e hipocrisias, mas vai além: com um olhar irônico, o detetive quer compreender os suspeitos para descobrir as suas reais motivações. Compartilha com Espinosa a sensação de mal-estar diante de um mundo governado por indivíduos que matam por dinheiro e poder, como se percebe num diálogo entre detetive e a herdeira do morto: “_ Você não pode culpar o dinheiro pelo que ele fez às pessoas. O mal está nas pessoas, e elas culpam o dinheiro por isso. Enlouquecem por dinheiro quando perdem seus outros valores”²⁶.

Outros traços aproximam os detetives de Garcia-Roza e de Macdonald: os dois passaram pela experiência do fim do casamento e vivenciam relações amorosas líquidas e sem estabilidade. Ambos sentem-se atraídos por mulheres envolvidas nas investigações. Em *O silêncio da chuva*, o inspetor é assolado por um forte desejo por Bia Vasconcelos, a mulher do homem que aparece morto no início da trama. Archer passeia pela trama de *O alvo móvel* atraído por Miranda, a filha do alvo móvel. Na visão de Peixoto, a figura do *hard boiled* é a encarnação do homem de hoje em dia, que tenta se estabelecer por conta própria, num meio em que tudo está contra ele. E neste sentido, Espinosa herda muito dos heróis *noir*. Embora o delegado faça parte de uma corporação

²⁶ MACDONALD, Ross. *O alvo móvel*. Trad. Edmundo Barreiros. Porto Alegre: L&PM, 2007. p. 232. Todas as citações do romance pertencem a esta edição e serão indicadas pela sigla AM, seguida do número da página.

policial, ele age como um *private*: “Continuou andando e pensando no tipo estranho que era. Excêntrico e descentrado em relação à instituição policial” (*ESS*, p. 81). O delegado realiza seu trabalho isoladamente, por não confiar nos colegas de profissão – com exceção de Welber e Ramiro. Embora na prática não tenha se desligado da unidade de polícia, como os detetives de Hammett, Chandler ou Macdonald, seu agir e métodos já o isolaram há muito.

Tanto Espinosa quanto os detetives do *roman noir*, herdaram uma atitude do “homem da multidão”, de Edgar Allan Poe: a busca incansável por alguém na multidão. Esse sujeito que muitas vezes o detetive nem sabe quem é torna-se o paradigma do seu isolamento: “Ele não é capaz de encontrar aquele por quem procura. Daí sua histeria: o que busca nunca está lá, está sempre noutra lugar. Acaba, pois, se tornando um solitário” (PEIXOTO, 1987, p. 17). Solitário, estrangeiro²⁷ e não pertencente: eis o perfil do detetive de Garcia-Roza. O *private eye* da contemporaneidade busca esse afastamento para manter sua integridade física e psicológica, fato que acentua ainda mais seu desenraizamento. A complexidade do mundo, regido pelo jogo do disfarce e da duplicidade faz com que o detetive tenha consciência de que não poderá encontrar quem ele busca.

Seja em *O silêncio da chuva* ou *Espinosa sem saída*, Espinosa sabe que não será capaz de restabelecer o fio lógico dos acontecimentos. Por isso, a procura sistemática de pessoas e coisas acaba sendo, para ele, um processo de estranhamento e acentua seu caráter de perdição diante do olhar dos próprios suspeitos: “O delegado não é a encarnação do demônio. Aparentemente está tão perdido quanto eu no que se refere ao episódio do mendigo” (*ESS*, p. 120). O detetive de Macdonald também experimenta tal sentimento ao buscar Sampson, o marido da cliente, pela cidade de “fachadas falsas” que o faziam suspeitar de sua própria realidade: “Saí em uma rua de concreto que parecia a entrada de um labirinto e me perdi em meio aos edifícios anônimos” (*AM*, p. 41).

Esses ambientes sombrios e nebulosos, habitados por indivíduos que tentam se dotar de uma nova personalidade, não dificultam apenas o trabalho investigativo dos detetives de Garcia-Roza. Podemos notar que os contos policiais clássicos já trazem indivíduos em fuga permanente que convertem sua verdadeira identidade, o seu passado, num segredo a guardar: “o criminoso é uma figura pragmática do homem comum. Todo mundo tem alguma coisa a esconder” (PEIXOTO, 1987, p. 28). Em *Um estudo em vermelho*, obra em que Doyle apresenta seu detetive ao grande público, a ideia do labirinto e da dificuldade de se achar suspeitos na multidão já se

²⁷ A questão do detetive estrangeiro de si mesmo e de seu não pertencimento ao contexto sociocultural onde se insere será analisada no capítulo 4, em especial, no tópico intitulado “Espinosa e Patrick: detetives estrangeiros de si mesmos”.

torna uma preocupação do investigador clássico: “Se ele [o criminoso] tiver a menor suspeita de que estamos em seu encalço, pode mudar de nome e desaparecer entre os quatro milhões de habitantes desta grande cidade” (DOYLE, 1999, p. 62).

A figura da *femme fatale*, foco da dissimulação e da traição nas narrativas *noir*, não nasce propriamente nesta modalidade detetivesca. Os vestígios aparecem em textos de Conan Doyle, com destaque para “Um escândalo na Boêmia”; aqui, a ideia de que a mulher viria a se tornar o símbolo do mundo falso e hostil se revela nas palavras de Holmes: “As mulheres são muito dissimuladas e têm seu próprio modo de guardar segredos” (DOYLE, 1999, p. 24). No contexto do conto, essa mulher perigosa é personificada pela atriz Irene Adler. A jovem não só chantageia o Grão-Duque e rei hereditário da Boêmia, mas também consegue ludibriar Holmes, que até então era tido como o infalível decifrador de enigmas ou o conhecedor *mor* “de todos os detalhes de um crime”.

Acontece que, em se tratando de Irene, ele não fora capaz de antecipar-lhe os passos e nem de impedir sua fuga. Embora tivesse sido prevenido acerca da mentalidade superior da mulher, Holmes jamais ousou imaginar o fracasso em uma missão. O fracasso do detetive clássico, que se estende aos heróis *noir* e os policiais da atualidade, pode ser explicado por uma mesma razão: “eu também sou atriz treinada” (DOYLE, 1955, p. 30). É o mundo de sombras, de dissimulações contra o qual o detetive não consegue lutar. No mundo do disfarce e da ambiguidade, todos estão condenados ao mesmo fim. O próprio detetive também será enganado por uma mulher (PEIXOTO, 1987, p. 23). Isso demonstra que o gênero clássico apresenta aspectos que serão vistos nas modalidades policiais que lhe seguem.

Evidentemente, nas narrativas de Hammett, Chandler, Macdonald e outros representantes *hard boiled*, essa capacidade de representar e de mentir intensifica-se ainda mais e chega às últimas conseqüências nos romances *new noir* de Dennis Lehane. Seu investigador não foge à regra dos predecessores: deixa-se seduzir pelos encantos da dama negra e acaba sendo morto por ela. Neste mundo de traições, onde ninguém é o que diz ser, a mulher não poderia jamais se enquadrar à imagem que ele fazia dela: “Um mundo de simulacros que já não remetem mais a originais, ao que aconteceu antes. Já estamos em plena contemporaneidade” (PEIXOTO, 1987, p. 28). Este trabalho permanente de ocultação é o oposto complementar da atividade básica do detetive: a de investigar, descobrir. Encobrir/desvelar: esta dialética definiria toda a sociabilidade e a arquitetura do mundo da falsificação. Esses indivíduos furtivos muitas vezes trocam seguidamente de nome e papel. Em *O falcão maltês*, a senhorita Wonderly – aquela que procura a estátua do falcão – se diz depois ser a senhorita Leblanc, para se revelar, enfim, como Brigid

O'Shaugnessy, aparecendo como cliente, amante, assassina e vítima. E o detetive, Sam Spade, tratará esse ser mutante e traçoeiro com equivalente ambiguidade.

Em *Sagrado*, o leitor percebe um comportamento semelhante em Desiree Stone, a herdeira do cliente de Patrick e Angie. De vítima e sofredora, a *femme fatale* se converte na pior de todas as criminosas do livro. A troca de papel e de nome também é algo a que a personagem recorre. Para se apropriar de uma grande soma de dinheiro, a dama fatal veste uma prostituta com suas roupas, mata-a e troca de lugar com ela: “Desiree matou Illiana Rios para não deixar pistas, depois de pôr as mãos nos dois milhões de Price” (S, p. 294). Os personagens que fazem parte das tramas *noir* e da própria ficção policial atual se armam de uma verdadeira estratégia de ocultamento, constituída de dupla identidade, despistamento, mentira e traição.

Para sobreviver, as subjetividades ficcionais de Lehane constroem um universo totalmente simulado. Todos os seus diálogos sugerem um permanente jogo de esconde-esconde, onde cada frase tem um duplo sentido. E o investigador circula em sua batalha contra criminosos mediante a pobreza de uma moralidade sufocante. Esta constitui uma das grandes diferenças entre o detetive brasileiro e os americanos: a questão da obstinação no desvendamento dos casos. Como típicos homens da ação (ao contrário de Espinosa) eles persistem na difícil tarefa de chegar aos verdadeiros criminosos – nem que para isso percam a própria vida.

Para isso, o detetive *hard boiled* torna-se um transgressor de espaços fechados, ou de interiores. Invade o lugar do outro, viola a sua privacidade e descobre o que ele guardava cuidadosamente trancado. Se o lugar dessas histórias de morte é essencialmente um interior, este se torna o espaço da investigação: é lá que o detetive observa a disposição dos objetos e pode encontrar pistas. Em *Janela para a morte*, Marlowe (detetive de Chandler) invade a casa de um suspeito de assassinato e admite que “não ia ficar enrolando naquele lugar, queria só ter certeza do que havia lá” (JM, p. 202). Esses investigadores podem ser descritos como personagens dos interiores; a rua para eles é um ambiente úmido, escuro e cheio de perigos.

A cidade para o detetive é um território desconhecido, que reserva muitas surpresas. Sua geografia de muros e sombras não é redutível a um mapa. Ele não conhece todos os seus meandros, aqueles que detêm o poder e os locais que têm de investigar. Por isso, o detetive “tem de aprender a se virar num lugar que não pode ser devassado, num mundo impenetrável” (PEIXOTO, 1987, p. 43). O desconhecimento da cidade e das pessoas que nela circulam é um dos fatores geradores do mal-estar que atravessa as narrativas policiais. Este sentimento já existia no contexto das narrativas de enigma: os planos de Holmes foram frustrados pela sagacidade de Irene, a quem ele se refere como “a mulher”. Não há dúvida de que a raiz do mal-estar detetivesco

aparece na impossibilidade de o “especialista em criminologia” (DOYLE, 1999, p. 23) de adentrar a natureza obscura da personagem. A frustração de Holmes tem a ver com o fracasso na realização de um desejo: o detetive não fora capaz de salvar o reino da Boêmia das ameaças da *femme fatale*. O que constitui uma falha na tarefa “de proteger os homens contra a violência das forças da natureza humana” (FREUD, 1996, p. 96).

Essas falhas e imperfeições acentuam-se nos romances policiais *noir*, que apresentam o crime como sendo muito mais integrado na sociedade como um todo do que o estilo dos ingleses. A corrupção, a violência e o assassinato encontravam-se em evidência, não apenas na periferia da sociedade americana, mas no seu âmago: o crime torna-se um meio para se galgar a escala social ou a disputa acirrada pelo poder. A selvageria e a “barbárie” impedem cada vez mais o êxito do detetive na resolução dos mistérios. Até porque o homem selvagem está oculto no interior de cada ser humano, clama por sua libertação dentro de todos nós e só será negado ao preço da própria vida²⁸.

O historiador Hayden White (2001) chama essa interiorização da região selvagem e de seu ocupante tradicional, o Homem Selvagem, de remitificação. Isto porque ela tem exatamente a mesma função que o mito do Homem Selvagem teve em culturas antigas: a de uma projeção dos desejos e ansiedades reprimidos. Ou um modo de pensamento em que foi eliminada a distinção entre o mundo físico e o mental e em que ficções (como o estado selvagem, a barbárie, a selvageria) são tratadas, “não como instrumentos conceituais para designar uma área de investigação, (...) mas como signos que designam a existência de coisas ou entidades cujos atributos encerram justamente aquelas qualidades que a imaginação insiste em dizer” (WHITE, 2001, p. 174).

A renúncia às satisfações instintivas deixa de existir e os desejos proibidos não podem mais ser escondidos pelo superego. Antes, a renúncia ao instinto dava-se por medo de agressão por parte da autoridade externa; depois a recusa acontecia pelo medo da própria consciência. Agora, a liberação dos instintos aponta para a maior de todas as libertações: a morte. Cabe à cultura fazer de tudo para impor limites aos impulsos agressivos do homem, para deter sua manifestação através de formações psíquicas reativas. Daí, portanto, o emprego de métodos que têm o intuito de estimular os indivíduos a identificações e relacionamentos amorosos de meta inibida, ou as limitações da vida sexual e o mandamento ideal de amar ao próximo como a si mesmo. Este se justifica pelo fato de nenhuma outra coisa se opor tanto à natureza humana original. Apesar de

²⁸ Essa natureza primitiva e instintiva do criminoso será analisada no último capítulo da tese, no item 4.3: “A subjetividade criminal em Garcia-Roza e Dennis Lehane”.

todos os seus esforços, esse empenho da cultura não obteve muitos resultados, principalmente no cenário contemporâneo. Ela espera impedir os excessos mais grosseiros da força bruta ao conferir a si mesma o direito de praticar a violência contra os criminosos, mas a lei não alcança as expressões mais cautelosas e sutis da agressão humana. Segundo os escritos freudianos, a instituição da propriedade privada corrompeu a natureza do homem. A posse de bens privados dá poder ao indivíduo e estimula-o a maltratar o próximo: “Àquele que é excluído da posse não resta, senão, rebelar-se hostilmente contra o opressor” (FREUD, 2010, p. 126).

A dificuldade de se dominar o perigoso desejo de agressão do indivíduo já é sentida pelo leitor de narrativas do *roman noir*. Vistas como primitivas, irracionais e sem lógica, seus personagens são regidos por atos instintivos (portanto, fora de controle) e ações de barbárie – a começar pelo detetive. Nesta modalidade de policial, encontramos a violência sob todas as formas, e mais particularmente as abominadas: o espancamento e o massacre. Isto, aliás, emerge como um fator que distingue os romances policiais de Garcia-Roza dos de Lehane. As tramas do escritor estadunidense, tais como as do romance negro, acontecem em torno da violência, do crime geralmente sórdido, da amoralidade das personagens. Seus detetives perdem a imunidade, são espancados, arriscam constantemente a vida para desvendar os casos. Isto demonstra que eles estão integrados no universo dos demais personagens, ao invés de serem observadores independentes.

O detetive de Garcia-Roza também desponta no cenário atual como homem falível e limitado. Compartilha com os heróis *noir* o desejo de explicar os fatos e procura por uma verdade que nunca encontra. Como os predecessores, Espinosa caminha, solitário, pelo emaranhado das ruas, como se em suas investigações procurasse respostas para a própria existência. Diferente dos investigadores *noir* e *new noir*, o policial brasileiro substitui a ação e a violência pela reflexão ou imaginação. Pode ser considerado um detetive de interiores, como os *hard boiled*, visto que opta pelos encontros em ambientes fechados – apartamentos, escritórios, restaurantes – onde sempre tem a chance de achar alguma pista. Esses lugares também parecem constituir um esforço desesperado do detetive em manter um mundo interior, contraposto ao caos e à violência reinantes do lado de fora.

Acontece que os investigadores – sejam eles privados ou ligados a uma corporação – precisam identificar o mal e lhe dar uma fisionomia. Essa é a condição fundamental na defesa de uma cidade cuja vida social se caracteriza pela sua criminalidade astuciosa e fraudulenta. Nestas grandes metrópoles, a fisionomia dos criminosos é toda particular, com o hábito e prazer do crime; vivem e movem-se num mundo inteiramente à parte. A incapacidade em conhecer a alma dos

criminosos, bem como a compreensão de suas manifestações anti-sociais torna-se uma das raízes de um mal-estar que não se reduz à ficção policial de Garcia-Roza ou Lehane. Aparece como um componente da própria cultura. À polícia coube a missão de legitimar a ordem urbana, estimulando a adesão à cidade a partir dos conceitos de urbanidade e civilidade. O que acontece, então, quando o detetive não é capaz de realizar com êxito sua tarefa? Seria a impotência diante desse outro, encarnado na figura do degenerado, do assassino, do revoltado, do doente, ou do pobre a origem do mal-estar da humanidade?

O estudioso Robert Moses Pechman (2002) considera que a sociedade e a cidade divididas dão sempre margem para que o *outro*, não contente em bater às suas portas, tente arrombá-las, quebrando o silêncio imposto e fazendo a sua voz ecoar (PECHMAN, 2002, p. 375). Como, então, proteger a sociedade desse desejo que o *outro* expressa em seus gritos? A raiz de todo mal-estar, presente nas primeiras narrativas policiais, tem a ver com o sentimento de impotência e fracasso do detetive que não é capaz de impedir as ações do homem perigoso. A cidade, que oculta sua identidade, aparece como labirinto, zona de perigo e lugar de mistério. Neste sentido, o detetive particular e/ou policial solitário vai se transformando a partir de sua própria relação com a urbe. De “prodigiosa máquina de raciocinar”, quer era Dupin ou Holmes, o investigador passa a sujeito empírico. Aquele que conhece cada milímetro da cidade, suas bibocas, seus esconderijos, faz de sua experiência urbana (que o aproxima da marginalidade) uma forma de conhecimento de seus espaços.

A transformação da literatura policial revela o quanto a urbe se modificou, bem como o próprio detetive, diretamente influenciado pelas mudanças urbanas. O melhor exemplo disso é o surgimento do *roman noir*, onde o herói prescinde de seu elemento básico – o raciocínio – para se apegar ao conhecimento da cidade, principalmente da alma do homem urbano para encontrar o culpado: O investigador “já não luta pela ordem urbana, pela manutenção do decoro público, pela honra dos poderosos (PECHMAN, 2002, p. 387). Na luta entre a mentira e a verdade, ele procura restabelecer o discurso verdadeiro, algo que ainda se torna possível para os detetives da linha *noir*.

Comparando as ações de Spade, Marlowe e Archer com Patrick, somos levados a perceber que todos eles, obstinadamente, perseguem a verdade dos fatos e chegam aos mandantes ou praticantes do crime. Este é um dos aspectos que diferenciam os romances de Garcia-Roza dos de Dennis Lehane. Embora os detetives americanos persigam indivíduos desaparecidos, esquadrinhe lugares abandonados e se sintam pouco à vontade no anonimato e impessoalidade da grande cidade, eles acabam por juntar os fios dos acontecimentos. O final de *Sagrado*, por exemplo, é capaz de surpreender o leitor com a vitória de Patrick e Angie, que experimentam uma lua de mel

romântica, enquanto deixam pai e filha amarrados rumando para a autodestruição mútua. Analogamente, em *O alvo móvel* Archer termina sua missão com êxito ao revelar à Miranda que o assassino de seu pai [Sampson] era o homem com quem se casara: Albert Graves. Diante da teoria de que o crime se espalha como uma epidemia, o detetive encerra seu trabalho seguindo viagem de carro com a jovem herdeira, que uso [seu] ombro para chorar como teria usado o de qualquer outro” (AM, p. 236). O herói termina como “uma espécie de justiceiro, ou cobrador de uma ética urbana que se perde. Mesmo no cenário contemporâneo, Lehane confere a seu *private* o caráter de um homem à antiga – como Archer ou Marlowe – que mantém sua integridade quando a corrupção e o crime se tornaram práticas generalizadas.

Garcia-Roza, por sua vez, também cria um policial *a la noir*: ele trabalha na polícia, mas não passa de uma figura solitária, de um detetive privado que sabe que tudo vai acabar mal. As tramas de *O silêncio da chuva* ou *Espinosa sem saída* serão marcadas pela decepção que cada caso lhe causou; e pelo imenso sentimento de malogro que o domina. As ações de *Espinosa* são substituídas por monólogos, nos quais o detetive reflete sobre o seu confronto cotidiano com uma cidade agressiva, por onde circulam indivíduos mascarados que não são aquilo que aparentam ser. Isto porque, através de seu protagonista, Garcia-Roza discute uma importante questão: a solidão do homem contemporâneo. Seu detetive é sempre um personagem solitário. O leitor não conhece sua família, seus casos amorosos não conseguem ser duradouros.

Daí a fuga do inspetor/delegado para o passado, uma tentativa de preservar as marcas antigas – que não deixa de ser apontar para a fragilidade da subjetividade nesta realidade altamente simuladora: “O privado, resultado da solidão, do mutismo e do fechamento em si mesmo, é por definição, um ser dividido entre o que ele é e o que quer ser” (PEIXOTO, 1987, p. 44). O isolamento do policial é duplicado por uma sensação de abandono, reforçado por becos e caminhos escuros por onde costuma passar. Outro fator importante é que a solidão de *Espinosa* e de detetives contemporâneos como Patrick, de *Sagrado*, além de estar relacionada a uma busca pela integridade moral e física, está de acordo com as mudanças nas esferas pública e privada.

Tais transformações estão associadas ao crescimento das grandes cidades, responsável pelo individualismo exacerbado e numa frequente solidão²⁹. Ao contrário das narrativas da *serie noire*, os romances de Garcia-Roza conferem ao leitor sentimento de maior frustração e mal estar. Principalmente pela ausência de pitadas românticas em seus finais. *Espinosa* percorre a trama ficcional em busca dos fios significativos, mas não consegue juntá-los. As mortes continuam

²⁹ A questão da solidão do detetive e da busca pelo passado como forma de preservação da identidade será aprofundada em capítulos posteriores.

acontecendo, e ele sente-se impotente diante da força do meio que se tornou hostil pela grande concentração de indivíduos e seu relacionamento irracional e desordenado. Combater, então, a periculosidade significa uma reflexão sobre a desordem urbana, uma vez que ela atinge todas as dimensões da vida do habitante da cidade, da sua saúde à sua moral, “sendo responsável pela corrupção dos costumes, pela criminalidade, pela descrença na religião, enfim, pela decadência da civilização” (PECHMAN, 2002, p. 388).

Essa decadência da civilização torna-se a raiz do mal-estar cultural, e seus germes já se encontram no âmago da sociedade ficcionalmente apresentada nas tramas de enigma. Dupin e Holmes não eram detetives que faziam da investigação uma profissão. Entretanto, já se constituíam como personagens solitários, e completamente avessos à figura da polícia, a quem julgava incompetente e limitada. Os heróis clássicos procuravam elucidar os casos sem divulgar seus procedimentos aos agentes do governo; de forma semelhante, Espinosa esquivava-se dos colegas de trabalho por saber que a corrupção é o fator que domina a corporação. Como os detetives de Poe ou Doyle, o delegado brasileiro prefere a intimidade do lar ao confronto com o outro desconhecido. Embora os investigadores do *roman noir* ainda consigam capturar os desviantes, como Espinosa, não podem libertar a sociedade da insegurança generalizada que domina a cidade: “O espectro da desordem espalha-se por todos os lados” e os criminosos, como “bárbaros”, identificam-se com o mal (PECHMAN, 2002, p. 309).

A grande diferença é que em se tratando das narrativas de Chandler, Macdonald ou mesmo Lehane, as descontinuidades na cadeia discursiva é que fazem a diferença no final de cada história. Seus detetives não impedem os crimes, nem a corrupção, nem o abuso de poder; mas são capazes de fornecer ao leitor as peças fundamentais do quebra-cabeças. O mesmo não acontece com as narrativas brasileiras. Além de Espinosa não impedir as sucessivas mortes e crimes, ainda termina em perfeito estado de perdição. Em alguns casos, se lembrarmos do romance *Agosto*, de Rubem Fonseca, todas as expectativas do leitor são frustradas diante da morte do comissário Mattos – uma espécie de Dom Quixote na versão brasileira de Fonseca³⁰.

O medo e o mal, presente desde os primórdios, acentuam-se à medida que as cidades crescem e se urbanizam. Dentre todos os medos, merece destaque o que provém da violência. O

³⁰ Minha dissertação de mestrado na UERJ (2003/2005) – *Verdades ficcionais, gênero policial e metaficção historiográfica em Agosto* – concentrou-se no fazer literário de Rubem Fonseca, sobretudo, no modo como construiu a angústia de espírito de personagens integrantes do cenário carioca em 1954. Contexto este em que marcas da contemporaneidade já influenciavam o *modus vivendi* do policial e de outras singularidades ficcionais projetadas por Fonseca.

crime aparece há muito como o agente causador da desordem e do mal que contamina a civilização. Na luta entre a ordem e o caos encontra-se o detetive, que está inequivocamente no lado da ordem cultural. Os heróis clássicos ainda podiam contar com a razão, atributo permanente e universal dos seres humanos, para restabelecer a lei e a organização sociais. Mas o que ela pode ou não abordar depende do instrumental e da prática utilizados, os quais tendem a mudar com o tempo. No cenário contemporâneo, as ferramentas da razão tornam-se impotentes quando se trata de inserir o mal na ordem do inteligível. A humanidade se vê enfrentando males produzidos pelo homem que são tão cruéis, insensíveis, aleatórios e impossíveis de prever: “Os males produzidos por seres humanos parecem agora tão inesperados, quanto o são os provocados por animais irracionais” (BAUMAN, 2008, p. 86).

No cenário das narrativas policiais atuais, o restabelecimento da ordem e da moral torna-se impossível; e uma das razões é a desintegração da subjetividade contemporânea. Como lidar com a desordem e o caos urbanos, se o detetive não consegue lidar com a desorganização de sua própria interioridade? Na perspectiva de Bauman, o mal tende a ser invocado quando insistimos em explicar o inexplicável. De protetor e restaurador da segurança pública e social, o policial passa a constituir uma ameaça e perigo para si e para os outros: “a variedade moderna de insegurança é marcada pelo medo da maleficência humana e dos malfeitores humanos” (BAUMAN, 2008, p. 171). Isto explica, talvez, tanto o afastamento de Espinosa de grupos ou categorias específicos de homens e mulheres, quanto a sua recusa em confiar na constância, dedicação e fidelidade dos parceiros humanos.

O protagonista de Garcia-Roza, mais do que os americanos, experimenta uma frustração de esperanças que se intensifica pelo dano da insegurança e pelo insulto da impotência; tudo isso canaliza a ansiedade para um desejo de localizar e punir os culpados. Essa ideia aparece em *Espinosa sem saída*, na obstinada tentativa de Espinosa de pôr as mãos no assassino de Magro, o mendigo sem perna. E este se converte no maior de todos os mal-estares do personagem: o mundo da ficção, como o da realidade, apresenta-se ao indivíduo como um jogo, ou antes, uma série de jogos aleatórios e indecifráveis. Diante da angustiante complexidade em que se encontra, o delegado não consegue reduzir “o infinito caos da realidade [ficcional] a proporções intelectualmente compreensíveis e evidentemente lógicas” (BAUMAN, 1998, p.156). A ficção policial de Garcia-Roza e de Dennis Lehane, como parte inseparável da cultura, não pode ser compreendida fora do seu contexto total.

Problematizando vários aspectos da chamada sociedade de massa, de consumo, e acompanhando a desordem provocada pelos impactos de um mundo globalizado, capitalista e

perigoso, as tramas policiais brasileiras e americanas apresentam personagens que se constroem sob o signo de simulacros. Isto quer dizer que a realidade que seus livros representam é mascarada, fingida ou representada – algo que condiz com a condição contemporânea: “A forma pós-moderna de ocultamento consiste em obscurecer ou apagar inteiramente a distinção entre verdade e falsidade dentro dos próprios seres” (BAUMAN, 1998, p. 158). Ao detetive que vivencia, ficcionalmente, esta realidade, lidar com um a sociedade sem rosto torna-se o maior de todos os entraves para a reconstituição da moral e da ordem. A literatura, enquanto a expressão da cultura, caminha de braços dado com as mudanças na ordem social, política e econômica de seus respectivos países. E no cenário atual, civilização e barbárie apontam para uma dialética que define a imagem de uma nova ordem social. Nesta, crime e criminoso – conforme será discutido – são os verdadeiros componentes de uma barbárie pós-moderna. No contexto contemporâneo, a polícia não cumpre a função para a qual fora criada.

Basta lembrar que o termo latino *politia*, emprestado do grego *polites*, *pólis* (cidadão, cidade) remete para a ideia de polir, adornar, assear. A figura do policial, criado para introduzir melhoramentos na civilização de uma nação, já não se torna capaz de honrar a função. As novas configurações da paisagem e do crime, nos romances de Garcia-Roza e de Dennis Lehane, fornecem ao leitor algumas pistas para tal impossibilidade. Os fantasmas do mal-estar sentido por Holmes retornam e assombram ainda mais os detetives da atualidade. A começar pela presença de um Outro, regido única e exclusivamente pelas forças do inconsciente, conforme veremos adiante.

2- PAISAGEM URBANA E CRIME NOS ROMANCES DE GARCIA-ROZA E DENNIS LEHANE

Os romances de Luiz Alfredo Garcia-Roza e de Dennis Lehane permitem uma leitura da paisagem cultural, e de como esta repercute na vida e no comportamento de seus personagens. Sabemos que a incorporação do cenário urbano no universo da arte não é novidade se observarmos a questão da tradição literária. Em se tratando de Brasil, especificamente, romancistas como Joaquim Manuel de Macedo, Manuel Antônio de Almeida, José de Alencar, Machado de Assis, Lima Barreto, Marques Rebelo (dentre outros) fizeram da cidade carioca o palco para a encenação de seus personagens. Nos Estados Unidos, também não é a primeira vez que encontramos narrativas ambientadas em grandes centros, a começar pelos contos policiais do próprio Edgar Allan Poe.

Porém, a análise de *O silêncio da chuva* e *Espinosa sem saída*, de Garcia-Roza, e de *Sagrado*, de Lehane, aponta para uma perspectiva atualizada da *flânerie*, numa cidade brasileira ou americana. As tramas mostram, também, a articulação de elementos novos com os traços da experiência apontados por Walter Benjamin em seus ensaios clássicos sobre o tema do *flâneur* e a origem do romance policial. Especialmente porque suas narrativas misturam o desconhecido e o familiar, a modernidade dos ambientes com recortes de floresta que permanecem inseridos em ruas, ladeiras e construções. Mesmo pertencendo a contextos e realidades distintas, a ficção policial de um ou de outro romancista perde-se diante da complexa geografia social, e do crime, que compõe esteticamente o Rio de Janeiro ou Boston em busca de soluções para os casos que investigam.

No plano artístico, os cenários que compõem o panorama de suas obras interferem e/ou modificam os comportamentos dos personagens. Neste sentido, as imagens simbólicas que aparecem na narrativa de Garcia-Roza ou de Lehane não podem ser aleatórias. Nem tampouco o caminhar dos policiais pelas ruas da cidade. Como veremos, a partir de uma imagem, os detetives tentam reconstruir fios, decifrar códigos, sempre em busca de uma história que faça sentido para os casos que se encarregam. Primeiramente, partiremos da *flânerie* de Espinosa em *O silêncio da chuva* e *Espinosa sem saída* a fim de demonstrar como tais romances incorporam, em sua *mimesis*, a paisagem carioca, com destaque para a Zona Sul, Zona Norte e Centro da cidade. Num segundo momento, analisaremos a paisagem bostoniana dentro do universo ficcional de *Sagrado*. Assim, diante do espaço caótico metaforizado pela grande cidade, seguiremos os passos dos detetives de

Garcia-Roza e de Lehane, nos seus movimentos pelas ruas, casas, calçadas e prédios. Locais, inclusive, onde o crime encontra-se inserido de uma forma ou de outra.

2.1- Espinosa: um *flâneur* nas ruas do Rio de Janeiro

Os romances de Garcia-Roza incorporam em sua *mimesis* a paisagem do Rio de Janeiro, com foco nos bairros modernos de Copacabana, Ipanema, Leblon e Centro, fundindo o desconhecido com o familiar. Sendo assim, numa perspectiva atualizada da *flânerie*, seus textos permitem a articulação de elementos novos com temas apontados por Benjamin, em discussões sobre o *flâneur* e a origem do romance policial. Como já foi dito, várias obras do passado (sejam brasileiras, inglesas, francesas ou estadunidenses) permitem-nos uma leitura da geografia da cidade. O próprio Charles Dickens precisava do imenso labirinto das ruas de Londres para compor suas obras. Thomas de Quincy recebeu de Baudelaire o título de filósofo da rua, pois vagueava incansável através do turbilhão da cidade grande.

Espinosa, o protagonista de Garcia-Roza, recebe do romancista nome de filósofo e o legado da reflexão. Porém, não segue exatamente os mesmos passos do *flâneur* da modernidade. Este caminha pelas calçadas e galerias buscando uma nova percepção da cidade. Gostava de perambular pelas ruas pelo simples prazer de olhar o que está ao seu redor; não devia satisfações a ninguém. Para ele, o espaço externo constitui matéria-prima e fonte de inspiração. Dotado de ociosidade, o *flâneur* do século XIX e início do século XX é um observador do mercado no reino dos consumidores, um emissário do capitalista. Espinosa, enquanto um personagem pertencente ao cenário contemporâneo, não dispõe de tempo para sair às ruas sem destino, apenas no intuito de contemplar os seus arredores. Por isso, desponta como um sujeito que não se fixa a um determinado canto, o que não quer dizer que o seu caminhar seja aleatório.

O que se percebe é que, nos romances em investigação, ele se configura como um personagem de transição, entre o sedentário e o nômade. Se por um lado, fixa-se no bairro do Peixoto, em Copacabana, local de tranquilidade (com sua arquitetura *art déco*), por outro, passeia bastante pelos bairros do Leblon, Ipanema e Centro, seja na busca de suspeitos, seja em busca do gozo estético de poder usufruir a paisagem. O bairro Peixoto, que assume importância considerável nas narrativas de Garcia-Roza, representa o espaço de estabilidade para Espinosa, à medida que lhe traz conforto, segurança e paz. Afinal, ele luta contra as mudanças do tempo, tem dificuldade de lidar com a

tecnologia e, quase sempre, se instala na memória da infância, reconstituindo recortes da paisagem idílica do bairro dos anos de 1950.

Nesta parte da cidade, localiza-se o apartamento do policial, que pode ser analisado segundo a perspectiva de Gaston Bachelard (1993) como metáfora de proteção, isolamento e gozo. É lá que Espinosa sente-se bem na sua interioridade e no prazer de contemplar a amante Irene desfilando “quase nua”, “coisa que ela fazia com um despudor” que o perturbava. (*ESS*, p. 34). Também longe da multidão das ruas, vive momentos de prazer com Alba Antunes [no apartamento da moça] e desfruta o gozo de contemplá-la “inteiramente nua” (*SC*, p. 161). Em diferentes momentos, a casa simbolicamente fornece a Espinosa imagens dispersas, provando que a imaginação aumenta os valores da realidade. Abriga o devaneio, protege o sonhador e permite-lhe sonhar em paz, razão pela qual nosso herói se perde em devaneios e imagens do passado. Como considera Peixoto, o apartamento é tudo o que tem como casa, pois neste espaço mantém as coisas que tem significado para ele, um passado qualquer, “lugar onde guarda o pouco que resta da sua história” (PEIXOTO, 1987: p. 43). E para realizar esta viagem, não precisa sair do lugar: “Ultimamente vinha acontecendo repetidamente de Espinosa sentar-se à cadeira de balanço para ler, à noite, e ser tomado por devaneios intermináveis” (*ESS*, p. 153).

Em outros momentos, o interesse do detetive volta-se para uma geografia urbana que acaba sendo um prolongamento da casa e da infância. A crítica de sua *mimesis* aponta para novos modos de relacionamentos, à medida que funda uma *flânerie* que transforma o dia numa categoria especial. Através de deslocamentos constantes associados à paisagem, e em busca do desvendamento do crime urbano, Espinosa transforma o trabalho em prazer. Embora não seja um ocioso, aproxima-se do primeiro *flâneur* por não encarar o trabalho como uma tarefa obrigatória, rotineira e desinteressante. Em *O silêncio da chuva*, após telefonema sobre a possibilidade de o corpo de Rose ter sido encontrado, o protagonista sente a necessidade de realizar um passeio que lhe traga lembranças boas e prazerosas. Então, o seu caminhar funde o mundo interno com o externo: rua dos Inválidos, Visconde do Rio Branco, praça da República, rua Senhor dos Passos com destino ao Cedro do Líbano, onde o inspetor é invadido pelo cheiro de tabaco que emanava da Charutaria Syria.

Para Espinosa, tudo isso era uma boa oportunidade de refazer o percurso infantil, sobretudo porque “a paisagem quase não sofrera modificações” (*SC*, p. 21), o que constitui todo um esforço para conservar sua identidade. Embora não seja o típico *flâneur* da modernidade de Benjamin, o policial prefere as ruas para “trabalhar” informalmente, quase sempre andando, sem deixar de ser um observador, e, portanto, um detetive. Se na fase clássica, a ociosidade levava o caminhante à observação, agora é a necessidade de exercer a sua profissão, mesmo que de forma livre, fora do

ambiente burocrático da delegacia. No tempo histórico de *O silêncio da chuva* ou de *Espinosa sem saída*, o detetive é um *flâneur* especial que vê a cidade não de forma empírica: converte-a em paisagem; e na maior parte das vezes, uma paisagem estetizada.

Daí o interrelacionamento de interior (um dos aspectos da subjetividade) e exterior (o ambiente concreto visível), fenômeno a que Benjamin denominou de *banalização do espaço*, cujo sentido não deve ser o de corriqueiro ou desprezível, mas sob a ótica da experiência daquilo que sempre acontece. Em *Espinosa sem saída*, cenas da infância do protagonista, o assassinato do sem-teto (Magro) e da sofisticada psicanalista Camila Bruno ocorrem nos ângulos desta paisagem em suas cenas fantasmagóricas, resultantes da simultaneidade do mundo interno dos personagens (interior) e do mundo externo (cenas interiores de apartamentos, ladeira escura e mal-alumiada). Este fenômeno ocorre com Espinosa e com outros personagens dos romances. Até os interiores de consultórios e/ ou escritórios, salas e apartamentos transformam-se por este processo literário em cenas estéticas, de modo que não visualizamos mais o consultório real, mas uma criação imaginária sob a ótica do sentimento do *voyeur* agenciado pelo narrador. A paisagem, vista nesta perspectiva literária, apresenta diversos ângulos: devaneio/fantasmagoria (o olhar do espectador transforma objetos, arranjos urbanísticos ou decorativos, pessoas, em fantasmas), *millieu* para o crime, energia para pensamentos, intimidade, paz, sedução, tudo partindo de dentro das personagens.

Sendo assim, a sedução estética predomina nas escolhas dos trajetos de Espinosa, e quase sempre se vincula à disponibilidade de tempo, um dos traços do *flâneur* original. De forma que ele escolhe os caminhos “mais atraentes”, principalmente aqueles que satisfazem o seu impulso interno de leitor e colecionador de livros, ou o de consumidor culinário. Por isso, ele costuma atravessar a Galeria Menescal, em Copacabana, onde pode “vasculhar as estantes e bancadas do sebo” e degustar “os quibes do Árabe” (*ESS*, p. 67). O seu gosto alimentar relaciona-se ao descompromisso com a rotina diária, à recusa das ofertas da sociedade de consumo, experimentando “algo fora do circuito Mcdonald’s-Trattoria-botequim-frango”, daí na sua caminhada “no final de Ipanema quase Leblon”, procurar o restaurante que combinava mais com o espírito do dia (*ESS*, p. 81) e satisfizesse seu paladar.

Sob outra ótica, o passeio do protagonista vincula-se à estética do gozo da paisagem através do movimento das ruas e da mudança da iluminação natural para a luz elétrica. Isto explica o prazer de andar ao final da tarde “por Ipanema na direção do Leblon”, onde o deleite do policial se expressa também no modo de vestir da amante Irene, com “a leveza de seu andar de bailarina” (*ESS*, p. 116). A cidade abre-se como paisagem e vida também em momentos em que Espinosa discute com seus ajudantes as vantagens de morar em Copacabana. O seu prazer revela-se em poder contemplar as

“praias, os bares e restaurantes, as lojas” ou pela satisfação de poder olhar “mulheres maravilhosas passando de biquíni na sua fuça” (ESS, p. 24). Há momentos, ainda, em que o seu gozo solitário manifesta-se no simples contemplar de imagens do porto, num banco da praça Mauá, que, “apesar de pequena e situada num dos lugares mais movimentados do Rio, era o escape ao ambiente físico da delegacia” (SC, p. 13).

Por outro lado, se a cidade é o espaço por excelência da violência e ao mesmo tempo representa o solo sagrado da *flânerie*, o caminhar do protagonista segue, também, uma geografia do crime. Mas que não se dissocia da relação exterior e interior, pois a rua conduz o flanador a um tempo desaparecido: um passado que remete ao tempo da infância. Em se tratando de Espinosa, ora constitui espaço onde se desloca a todo momento em busca de soluções para os casos que investiga; ora local de encontros para discutir aspectos relevantes sobre os assassinatos. Então, embora o ambiente externo (andar pelas ruas) represente o perigo, o interno, como o ateliê de Bia, provoca o gozo de observar “atentamente os objetos” “enquanto tomava o café” (SC, p. 36), um olhar que “não parecia policial, mas estético” na concepção da jovem mulher.

Com a sedutora Alba Antunes, o inspetor encontra-se na mesma dialética à medida que os encontros ocorriam em frente à academia de ginástica, com as luzes acesas que transmitiam sensação de segurança. O mesmo não se pode dizer da rua, onde “a iluminação não era tão eficiente devido à copa das árvores” (SC, p. 135). Em um encontro com Rose, a dialética do público e do privado também se manifesta. Ao encontrar-se com Espinosa para conversar sobre o crime, a moça revela sua perturbação em ficar parada em espaços públicos e abertos, corroborando a ideia de que a geografia da cidade surge no cenário atual como um ambiente onde a insegurança e o medo tornam-se um monstro, um assombro. E um meio no qual a violência se mostra ora como ameaça ora como válvula de escape para macabros desejos reprimidos do homem contemporâneo.

A questão da oscilação é um dos aspectos que diferencia Espinosa do *flâneur* do século XIX, para quem a rua se torna moradia constante. Como este, o personagem de Garcia-Roza herda o gosto pelas galerias, “um meio-termo entre a rua e o interior da casa”, ou mesmo pelas trattorias, “onde almoçava sempre que podia para escapar dos sanduíches e dos milk-shakes” (ESS, p. 22). Porém, nem sempre seu ânimo está bom para encarar a multidão que toma conta da cidade, razão pela qual opta por trajetos mais curtos entre sua casa e a delegacia. Esses são momentos em que nosso *flâneur* “não estava interessado na paisagem”, mas estava “voltado para as próprias ideias, em geral não muito agradáveis nesses estados de mau humor matinal” (ESS, p. 67).

Tal aspecto nos permite diferenciar a *flânerie* de Espinosa daquela realizada pelos personagens de “O homem da multidão”, texto em que Poe se propõe a analisar o movimento da multidão nas

grandes cidades. Para isso, cria um narrador que procura identificar particularidades nos passantes, através das formas de andar, vestir e de suas expressões fisionômicas. Ele observa que a sociedade moderna é propícia à constituição de categorias sociais isoladas, com características próprias, uniformizando assim os indivíduos. Todavia, a maneira peculiar de agir de um indivíduo em particular prende a atenção do narrador. “um velho decrépito, de uns sessenta e cinco a setenta anos de idade, um semblante que, de imediato, se impôs fortemente à minha atenção, dada a absoluta idiossincrasia de sua expressão”³¹. Deixando o seu estado de mero observador, o narrador passa a um contato direto com o seu objeto de análise, adentrando à turba em perseguição ao referido indivíduo. Ao vagar pelas ruas da cidade de Londres, sem destino certo, o velho retrata uma situação à qual está submetido o homem moderno: a perda da identidade aliada à exacerbação do individualismo. Na multidão, o indivíduo é percebido apenas como parte de uma categoria social, pois as características pessoais são invisíveis aos olhos do observador, ou no mínimo, ignoradas. O velho do conto busca incessantemente estar no meio da multidão, mesmo que fosse preciso repetir o mesmo percurso diversas vezes. Nada o detinha, nem mesmo a chuva intensa ou a neblina. Nem tampouco percebia que estava sendo seguido; apenas, “limitava-se a caminhar de cá para lá; durante o dia todo” (POE, 2008: p. 267).

O simples fato de estar no meio das aglomerações, já o satisfazia, e ao menor sinal de “sons de vida humana” acendia-se-lhe o ânimo. Percebemos então a angústia, o desespero e a aflição que a solidão provoca no homem criado pela sociedade moderna. A tentativa de reconstruir uma identidade social, recusando-se a estar só, faz do personagem de Poe (e do homem moderno), o “homem da multidão”. Em alguns momentos, pode-se dizer que Espinosa assemelha-se ao velho sem destino. Numa espécie de referência implícita ao conto do século XIX, encontramos o protagonista de Garcia-Roza caminhando algum tempo pelas ruas do centro “sem deliberar sobre o percurso”. E num jogo de intertextualidade, o policial logo se justifica para o leitor ao afirmar que “diferente do passeante sem destino”, ele não gostava de fazer isso “por períodos grandes de tempo”, em função do risco de “nos acostumarmos” (SC, p. 173).

Mas as semelhanças param por aí. Diferente do velho de Poe, o protagonista de Garcia-Roza não perde sua identidade e, numa espécie de cartografia da cidade, ruma por locais bem definidos. Em *O silêncio da chuva*, da Zona Sul ao Centro da cidade, o policial realiza constantes visitas à Planalto Minerações (na Rua do Ouvidor), em busca de pistas sobre a morte do diretor executivo. E marca encontros informais com o amigo Aurélio no Bar Monteiro, esquina da mesma rua, para

³¹ POE, Edgar Allan. O homem da multidão. In: *Histórias extraordinárias*. Trad. José Paulo Paes. SP: Companhia das Letras, 2008. p. 262-263.

discutir informações sobre o caso. De caminhada a caminhada, passa pelo Hotel Novo Mundo, na praia do Flamengo (onde Rose estava escondida), e desloca-se para Meier ou Tijuca a fim de colher depoimentos de Max e da mãe da secretária. Sempre seguindo o sentido das pistas para desvendar o caso, o *flâneur* converte-se em detetive, corroborando a ideia de que “a cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto” e o *flâneur*, sem o saber, persegue essa realidade (BENJAMIN, 1989, p. 203). Surpresa maior para leitor e detetive revela-se no último pouso de Espinosa: a casa de Aurélio, no próprio bairro Peixoto, é o local onde a secretária era mantida em cativeiro. Eis o momento em que os fios do labirinto conseguem se encontrar. No entanto, até chegar a Rose, Espinosa já se encontrava num jogo de esconde-esconde buscando o paradeiro de Max. Tarefa que se torna cada vez mais difícil, pois a cidade além de abrigar “o homem perigoso”, que ocultava sua identidade na multidão, era também imaginada como um labirinto, uma zona de perigo, um lugar de mistério (PECHMAN, 2002, p. 385). Isso corrobora, também, a visão de Benjamin sobre o conteúdo social primitivo do romance policial: a supressão dos vestígios do indivíduo na multidão da cidade grande e a sua colaboração [da narrativa policial] na fantasmagoria da vida urbana (BENJAMIM, 1989, p. 39).

Se a cidade representa o indefinido e/ou indecifrável, não nos surpreende o fato de o policial de Garcia-Roza não conseguir encontrar também os suspeitos da morte do sem-teto e da psicanalista Camila Bruno em *Espinosa sem saída*. Estes personagens são os fios que constroem os sentidos para as investigações de Espinosa, mas desaparecem como fantasmas. Pois, no cenário urbano “tem sempre alguém que desapareceu, alguma coisa que está faltando: uma testemunha, o indício necessário para compor toda a estória, a chave que explica tudo” (PEIXOTO, 1987, p. 11). A falta de testemunhas ou indícios complica a vida do inspetor na tarefa de restabelecer o discurso verdadeiro e o torna impotente diante de ameaças do seqüestrador. Sem respostas, Espinosa caminha pelas ruas enquanto seu pensamento volta-se para o confronto com o contraventor, “onde seria feita a troca entre aquilo que o sequestrador julgava ser a carta e Rose” (SC, p. 226).

O labirinto também o aprisiona em *Espinosa sem saída* no seu árduo passeio pelas ruas do Rio em busca de respostas pelo crime contra o sem-teto. Este, como Max, torna-se mais um fantasma para o delegado, pois a vítima não tinha nome, casa, dinheiro, trabalho, família. A única coisa que lhe conferia certa identidade, além da magreza, era a ausência da sua perna direita, amputada por uma causa desconhecida. Embora ninguém tivesse dado atenção àquele homicídio, e a insignificância do defunto ser reforçada pelo total desinteresse da imprensa, o mistério de Magro aprisiona Espinosa. O policial é assolado por uma série de questionamentos: Como e por que um homem que usava

muletas, fraco e desnutrido, subiria aquela ladeira – que desafiava até mesmo os pedestres mais atléticos – numa noite de tempestade?

O interesse do detetive tem a ver com as imagens do crime: o corpo encontrado em local significativo da infância. A questão do labirinto relaciona-se a aspectos que fazem parte da experiência do *flâneur* e a banalização da paisagem tem a ver com a simultaneidade de imagens resultantes da fusão de mundos: interior e exterior. No universo do romance policial, tal conflito intensifica-se nos ângulos de paisagens repletas de cenas fantasmagóricas, que apontam para o mistério. Isso faz com que Espinosa tenha a sensação de estar o tempo inteiro no equívoco, lidando com aspectos duplos ou triplos, e sem a certeza dos fatos ocorridos. As imagens fundem-se na sua mente em *Espinosa sem saída*, à medida que se aprofunda na investigação do sem-teto; crime, aliás, que foge à lógica de sua compreensão. Ao chegar ao local do crime, os mundos interpenetram-se automaticamente. Diante de uma cena real, imagens do passado o assolam e atrapalham o processo investigativo. A geografia “com histórias tão distintas” compromete ‘o olhar racional’, indispensável para elucidar o caso. O *cul-de-sac* emerge como uma paisagem que remete a diferentes realidades: num sentido estético, lugar da infância, alegria e prazer; enquanto cenário do crime, assume dimensões fantasmagóricas, e, portanto, turvas, misteriosas e indecifráveis. A partir da cena do crime, a *flânerie* de Espinosa segue uma geografia bem definida: de Ipanema à Avenida Atlântida, realiza encontros com Aldo Bruno e a esposa Camila. A delegacia, em Copacabana, localiza-se próxima ao bairro Peixoto onde mora. E, em meio a uma ou outra conversa, a contemplação estética da paisagem como uma forma de desvincular-se (mesmo que por segundos) da função para a qual foi chamado: o de decifrador e observador de crimes.

Por exemplo, após entrevistar a esposa do arquiteto, o detetive-*flâneur* (ou *flâneur*-detetive) aproveita que precisava concluir uma entrevista policial em Ipanema e realiza “um passeio de meia hora para apreciar o comércio do bairro e as pessoas que circulavam pelas calçadas elegantes, público diferente do que estava habituado a ver em Copacabana (*ESS*, p. 81). Neste momento, a rua se converte em interior para o protagonista, que como o flâner de Benjamin, está sempre de posse da sua individualidade. Diferente da figura do *badaud* (basbaque), que, absorvido pelo mundo exterior e diante do espetáculo que o cerca, torna-se um ser impessoal, e acaba por se confundir com o próprio público. O velho de “O homem da multidão” é este personagem, um homem que não se sente seguro em sua própria sociedade e, por isso, busca a multidão.

Entretanto, a *flânerie* de Espinosa não é única que constitui campo de investigação nos romances de Garcia-Roza. Outros personagens comportam-se como *flâneur* no seu universo ficcional. Max e Aldo, personagens de *O silêncio da chuva* e *Espinosa sem saída*, encontram-se mais

nas ruas do que no interior de suas residências. O primeiro até se enquadra na concepção de Benjamin sobre o *basbaque*, pois gasta horas passeando pelas ruas da cidade, quase sempre sem destino – fator que o diferencia do inspetor. Sua estratégia de sobrevivência era a de não chamar a atenção, tarefa que não era difícil: era um homem comum e sem nenhuma característica marcante: “Fisicamente, passava despercebido em qualquer lugar. Socialmente, já nascera invisível” (SC, p. 77). Tal como o idoso, Max caminha em meio à multidão, completamente sem rumo. Mas enquanto o personagem de Poe mantém-se sob os olhos atentos do narrador, o de Garcia-Roza torna-se um fantasma que Espinosa não consegue rastrear.

Este personagem poderia ser o típico “homem da multidão”, sem mulher, sem filhos e sem casa. O seu flunar, embora não seja acompanhado por Espinosa, é observado atentamente pelo narrador: “Andou pelas ruas do bairro até a hora do almoço” (p. 80); “Caminhou pela rua Dias da Cruz até a estação do Meier. Gostava do movimento intenso nas calçadas, sentia-se completamente diluído e mesclado àquela massa de gente desconhecida” (SC, p. 80). E mais uma vez, a dialética entre o interior e o exterior torna-se patente aqui. Na condição de mais um *flâneur* dos anos de 1990, Max não difere de outros ao transformar as ruas em interiores. O chão sagrado deixa-o à vontade para pensar e caminhar. Como o personagem de Poe, ele sente-se embriagado pelo olhar quando está ao ar livre, a ponto de perder a identidade em meio à massa. Inversamente, o quarto que ocupa na casa da irmã torna-se para ele um ambiente estranho e desconfortável. O grau de intimidade do personagem com os espaços externos da cidade natal foi captado pelo delegado ao tentar descobrir o paradeiro do homem. Espinosa reconhece, inclusive, que a dificuldade para encontrá-lo não seria o fato de ele ter fugido para outra cidade. Até porque era um “rato nos labirintos do Rio de Janeiro” e sentir-se-ia inseguro num ambiente que lhe fosse estranho (SC, p. 131).

No entanto, assim como ratos escondem-se pelos esgotos, Max desaparece nas multidões, de modo que o detetive só volta a ter notícias sua quando se depara com um corpo queimado – sem saber de fato se era dele. De igual forma, Rose esfumaça-se pela cidade logo que se apodera da carta. A sua *flânerie* torna-se, então, um mistério para Max e para o próprio Espinosa, que se perdem ao tentar seguir-lhe os passos. Percebe-se, com isso, que todos os personagens envolvidos direta ou indiretamente com o protagonista assumem a condição de *flâneur* nas narrativas de Garcia-Roza. Sendo assim, seus deslocamentos também não são aleatórios. Se atentarmos para Aldo Bruno, veremos que o seu caminhar liga-se a espaços bem definidos e que lhe transmitam sensação de segurança, bem-estar e prazer. No caso do bem sucedido arquiteto, a escolha da geografia tem a ver com acontecimentos traumáticos que marcaram a infância e que modifica, até mesmo, o seu modo de enxergar a paisagem.

O mesmo *cul-de-sac* sombrio e assustador na visão de Espinosa foi o local onde o arquiteto realiza o crime contra Magro. A cena reveste-se de fantasmagoria: ele mata um homem sem-perna e magro cuja imagem confunde-se com a do agressor de sua infância. As imagens que aparecem no prólogo de *Espinosa sem saída* conferem todo um sentido à trama de Garcia-Roza. Abre-se o livro com uma cena em que se misturam *flashback* e sonho. Um menino de sete ou oito anos, sereno (e inocente, podemos arriscar), que sentado na calçada, deixa-se levar pelo gozo de contemplar o pouco movimento na rua em frente ao portão da casa onde mora. Ao mesmo tempo, um homem não identificado, que o observa de uma janela alta, percebe a aproximação de três outros garotos, adolescentes, visivelmente mais pobres que o menino. Nesta situação, a cidade se revela, também, como palco de violência e diferenças sociais: o maior deles agride gratuitamente a criança, que, perplexa, nem se defende. Apanha em silêncio, enquanto o homem à janela, angustiado, tenta gritar, sem sucesso. Então apenas olha, incapaz de tomar uma atitude diante do horrendo quadro. Depois da surra, o guri, humilhado, abre o portão de sua casa e se recolhe. É o fim da inocência, ou...o nascimento do trauma. A mesma paisagem sofre mudanças significativas: antes da agressão, o menino mantém uma relação de afetividade com a rua, pois “conhecia cada árvore, cada buraco na calçada, cada reentrância secreta nos muros das casas, cada automóvel estacionado ao longo do meio fio; conhecia o sorveteiro, o carteiro, os entregadores” (ESS, p. 7). Nesse momento, Aldo-menino identifica-se com Espinosa no sentido de converter espaços externos a verdadeiros interiores.

Da mesma forma que a praça Mauá representa uma espécie de refúgio para o detetive, aquele espaço observado pela criança, embora limitado, constitui seu mundo particular. O modo como o menino “olha” para a rua, calçadas, muros, animais e trabalhadores remete para o conhecido, o familiar, o acolhedor. Até o que o seu mundo particular, “limitado em espaço”, porém “infinitos segredos”, é invadido por garotos que o maculam. Então, é patente a mudança do olhar do garoto após a agressão: Agora, a rua metaforiza o medo, o trauma, a aversão e a covardia, como o narrador onisciente nos revela: “O menino maior era magro e seco, bem mais alto e mais velho que o menino do portão. Sem nenhum aviso, desferiu um soco que atingiu em cheio o rosto do menor. [Depois] desferiu um segundo soco, e um terceiro, todos atingindo o rosto do menino, que sangrava pelo nariz e tinha o lábio cortado” (ESS, p. 11).

Então, o trecho é interrompido pelo despertar de Espinosa, às seis e meia da manhã de uma sexta-feira de chuva. O que o lembra é o telefonema de outro policial comunicando-lhe o crime durante a madrugada. Interessante que algumas páginas depois, o narrador habilmente nos permite acompanhar um outro despertar: o de Aldo Bruno. Ele, que logo identificamos como o menino surrado do início do romance, também lembra às seis e meia da manhã de sexta. Os leitores neste

momento ainda não sabem que ele é o criminoso. E nem Espinosa imagina que o Magro estirado no *cul-de-sac* era a projeção inconsciente do menino maior, magro e seco que deixara junto “ao meio-fio a lata vazia de comida” (p. 11) enquanto Aldo-menino “olhando fixo para a frente, nariz e boca sangrando” (p. 11) entra em casa. Talvez, os traumas sejam uma das razões deste personagem incomodar-se profundamente nos finais de semana dentro da “normalidade aparente” do seu apartamento, onde tinha que aturar mulher e filhos.

Sua *flânerie* identifica-se em alguns aspectos com a de Espinosa e em outros com a do próprio Max. Quando quer se livrar de algo que o atormenta, opta por ir a pé para o escritório para refletir sobre o problema. E como o delegado, entrega-se quase sempre ao devaneio. Neste contexto, a rua para ele converte-se em casa, como outrora ocorrera com Espinosa; e traz-lhe uma sensação prazerosa como poder caminhar pela avenida Atlântica “de mãos dadas com Mercedes”. O apartamento da mulher, embora “pequeno”, reveste-se de sentido estético: provoca-lhe um “indiscutível bem-estar” (*ESS*, p. 115) diante da jovem que anseia por provar-lhe a sua excelência como mulher e amante. Em outros momentos, “o arquiteto de interiores” prefere misturar-se à multidão (como Max), pois apartamento e família constituem sinônimos de estranheza e mal-estar. Assim, além da forte relação entre paisagem e crime nas obras de Garcia-Roza, os espaços percorridos por seus personagens concentram significações e exprimem identidades. Sobretudo, através das imagens, produtos quase que exclusivamente visuais, e pertencentes ao domínio da representação. O seu valor não se encontra na conformidade possível com uma pretensa realidade que elas espelham; mas, sim, no universo de significações que se exprime através delas.

Sendo assim, Paulo César da Costa Gomes (2008) considera que as representações criam seus sistemas, quadros próprios, carregados das tintas de cada momento e disseminados nos contextos de cada lugar ou grupo social. Elas são, também, transitórias, ambíguas, polimorfos ou complexas. Na visão do estudioso, se cenário indica o conjunto de elementos que criam a “ilusão” de um lugar onde ocorre uma ação dramática, essa palavra pode ser utilizada para denominar os elementos que compõem o pano de fundo da cena, como um *décor*. E acrescenta: “Com essa acepção, a palavra cenário passa a designar um arranjo de elementos dentro de um espaço preciso, uma composição, e se aproxima bastante daquilo que na geografia costumamos chamar de paisagem” (GOMES, 2008, p. 199). Isso é o que se percebe a todo momento na ficção do romancista brasileiro: o cenário contribui para dar uma dimensão física às ações, ou seja, associar os arranjos espaciais aos comportamentos e, a partir daí, poder interpretar suas possíveis significações.

Garcia-Roza não se preocupa apenas em traçar um painel geográfico do Rio de Janeiro. Mas a associação dos espaços aos comportamentos torna-se um dos diferenciais de suas narrativas policiais.

Se não fosse assim, o narrador não se prenderia a detalhes minuciosos da rua onde fora encontrado o corpo de Magro, que era na verdade “uma ladeira em *esse*, muito íngreme, na encosta rochosa do morro São João, em Copacabana, toda ela pavimentada com paralelepípedos, com início na rua Tonelero que permitia contemplar o mar” (*ESS*, p. 14). Ao mesmo tempo em que descreve aspectos arquitetônicos da paisagem, o narrador demonstra a tristeza que assola Espinosa: perder a maravilhosa vista “reduziu o cul-de-sac a um retorno sombrio e sem graça” e fez com que o retorno fosse restrito ao uso quase exclusivo dos moradores da rua. Talvez, por esse motivo as pessoas granfinas do local não reparassem num corpo estirado num ponto do retorno e cujo saco plástico “não era suficiente para cobrir a canela magra e o único pé, de cujo dedão pendia uma sandália havaiana gasta no calcanhar” (*ESS*, p. 14).

À medida que o narrador descreve (detalhadamente) a rua onde o cadáver fora encontrado, fica patente a mudança no “olhar” de Espinosa diante daquele “cenário” ou “paisagem” transformada. Devido a uma série de novos edifícios erguidos nas imediações do local, o *cul-de-sac*, uma representação geográfica da inocência e da tranquilidades perdidas, já não oferecia um panorama tão privilegiado da cidade. E para agravar a situação, aquela ladeira, outrora idílica, fora manchada por um homicídio covarde, cujos desdobramentos revelariam os conflitos sociais tão comuns no Rio de Janeiro. Isso demonstra que todas e quaisquer referências espaciais devem ser analisadas, pois podem ser expressivas e agregam significação à trama: o lugar onde estão os personagens, de onde falam e de que modo se comportam. O trecho transcrito, embora longo, ilustra bem o grau de conhecimento desse narrador. Ele descreve ricamente a rua (seu *design*), paralelepípedos, a ladeira, o que havia antes e depois. E até mesmo o aspecto fantasmagórico que o retorno assumira em função de sua vista ser bloqueada por prédios.

As imagens remetem-nos, ainda, ao contexto cultural de uma obra em análise. Exemplo disso é a informação do narrador de que pendia do dedão do morto uma sandália havaiana – uma das grandes marcas da época contemporânea. Segundo pesquisas, de 1994 para cá foram lançados mais de 200 produtos com diferentes combinações de design, cores e estampas. Outra referência a este componente cultural aparece na descrição de alguns pacientes de Camila Bruno: “Era comum, no verão, pacientes que moravam no próprio bairro irem à consulta vestindo bermuda, camiseta e sandália havaiana” (*ESS*, p. 29). As disparidades entre classes também se manifestam quando Welber e Ramiro entrevistam um dos bacanas cujo carro estava próximo à cena do crime, e surpreendem-se diante do quadro de disparidade social. Enquanto admiram a beleza da paisagem da enseada de Botafogo, com o Pão de Açúcar quase ao alcance da mão, Ramiro indigna-se pelo fato de o milionário não ter reparado em “um cadáver estirado na rua a poucos metros dele”, ao que o outro

responde com ironia e gozo: “_ É que ele está acostumado com o sol e o mar, sua visão não está familiarizada com a escuridão das noites chuvosas” (ESS, p. 47).

A situação que os personagens vivem demonstra que é possível distinguir na *flânerie* as camadas sociais da sociedade brasileira. Afinal, as ruas enquanto morada do coletivo acolhem pessoas de todas as classes e situações, que se empurram umas às outras, como se não tivessem nada em comum. E acrescenta Benjamin: “não ocorre a ninguém conceder ao outro um olhar sequer. Essa indiferença brutal, esse isolamento insensível de cada indivíduo em seus interesses privado, esse egoísmo é em toda parte o princípio básico de nossa sociedade hodierna” (BENJAMIN, 1989, p. 200). E por isso mesmo, o espaço e suas diferentes representações é um ponto nodal nos textos de Garcia-Roza. Isso demonstra que os espetáculos da vida social se sobrepõem sem que necessariamente possuam coerência entre si, sendo múltiplos, variados. Os cenários são muitos, as possibilidades de leitura e interpretação, quase infinitas. Em *O silêncio da chuva*, isso fica patente no episódio inicial. As imagens são jogadas para o leitor fragmentadamente: um empresário que examina uma arma “com a delicadeza de quem examina uma peça rara” (SC, p. 11), retira da caixa seis balas. Em seguida, pega o dinheiro e o envelope sobre a mesa e coloca-os numa divisão da pasta, separados do revólver. Caminha em direção ao edifício-garagem Menezes Cortes. E aí, inicia-se mais um espetáculo da vida social para cujo desfecho não se acha saída: “Entrou no carro, recostou a cabeça e ficou pensando nos últimos acontecimentos. Saboreou o cigarro lentamente. Assim que terminou, fechou novamente os vidros, abriu a pasta, retirou o revólver, encostou o cano na têmpora direita e puxou o gatilho” (SC, p. 12). Ao contemplar a cena do crime, a ideia do labirinto permanece diante das infinitas possibilidades de interpretação dos fatos: “Debruçado na murada da rampa de descida do edifício-garagem” (SC, p. 18), Espinosa tenta reconstruir mentalmente a cena e acaba imaginando várias.

O narrador descreve minuciosamente cada uma delas (foram cinco, à princípio). Porém, admite que o detetive não se preocupava com o rigor formal dessas construções imaginárias e nem se esforçava para retê-las na memória. Afinal, ele “sabia que inúmeras outras surgiriam no curso da investigação sem que nenhuma conservasse a forma original, deixava fundirem-se umas às outras dando lugar a cenas mais complexas” (SC, p. 19). O curioso é que de todas as construções de Espinosa, nenhuma delas o remete à questão do suicídio: “Uma quinta cena, a do suicídio, não chegou a se esboçar. Não fora encontrada nenhuma arma no carro” (SC, p. 19). Gomes explica que os planejadores urbanos tentaram, em diversos momentos, criar cenários rígidos. Então, fachadas, desenhos de ruas, perspectivas, monumentos, regulamentos e orientações sinalizadas no espaço

deveriam guiar e dirigir um conjunto de dinâmicas previstas e esperadas. Garcia-Roza desponta como uma espécie de ‘planejador urbano’ na atualidade.

E neste sentido, dois elementos relevantes compõem a paisagem dos seus textos: a chuva e a arquitetura. Tanto em *Espinosa sem saída* quanto em *O silêncio da chuva*, o romancista apresenta-nos um cenário social e cultural que emoldura, no Brasil, o *Art Déco*, um estilo moderno, decorativo e que se dá nos gêneros artísticos mais associativos à vida cotidiana: “Embora se possa identificar um Pintura e Escultura *Art Déco* é na Arquitetura, Urbanismo, Paisagismo, Arquitetura de Interiores, *Design* (...), Cenografia (de cinema), Publicidade, Artes Gráficas, Caricatura, Moda e Vestuário que se localizam suas expressões mais significativas” (CONDE ; ALMADA, 2000, p. 11). A análise minuciosa dos romances de Garcia-Roza demonstra a presença deste estilo. No que tange a *Espinosa*, isso se revela na relação público x privado, exterior x interior. Ao marcar encontros com suspeitos do crime, o policial aproveita para observar minuciosamente detalhes de arquitetura em seus apartamentos, escritórios, academias ou ateliês.

E este é mais um aspecto pertinente da geografia cultural presente nos romances de Garcia-Roza. Flagra-se, nas duas narrativas, a arquitetura como um componente básico da paisagem: o encontro de Bia e Júlio num bar, após uma conferência: “O interior *art déco* do Bar Luiz é protegido da rua por um painel de madeira e vidro canelado até a altura de dois metros” (*SC*, p. 15). Ou o prédio onde Aldo trabalha: “Ramiro e Welber chegaram ao prédio da avenida Atlântida alguns minutos antes das duas (...) Era um prédio residencial da década de 1950 com detalhes art déco no hall da entrada” (*ESS*, p. 43). Isso demonstra também a relevância da arquitetura na caracterização de ambientes por onde circulam personagens direta ou indiretamente envolvidos nos crimes investigados por *Espinosa*. Ela mescla-se num cenário significativo no desenrolar da trama e revela que é possível encontrar marcas do passado no presente. Na condição de uma narrativa contemporânea, encontramos ambientes que trazem as marcas do moderno, como o ateliê de Aldo ou o apartamento de Bia em *Espinosa sem saída*: “Morava no último pavimento de um prédio moderno de um apartamento por andar, os fundos dando para o parque Lage. À noite, o burburinho que chegava da rua Jardim Botânico era superado pelo barulho dos grilos e sapos, vindo do parque” (*SC*, p. 31).

No entanto, da mesma forma que inúmeras descrições arquitetônicas trazem requinte às narrativas de Garcia-Roza, elas interagem com uma complexa geografia social do Rio Janeiro. Basta comparar os fundos do apartamento de Bia com a vista caótica da residência de Alba Antunes, cujo “apartamento de fundos, em andar alto, dava para uma favela em Ipanema, distante apenas uma centena de metros” (*SC*, p. 47). Compreende-se que encenação, na concepção de Gomes, sugere que as ações são “postas cena”, ou seja, vistas e assistidas sobre um determinado local que se transforma,

assim, em uma cena. A partir desta definição, é possível entender o significado que a palavra adquire no contexto do romance: Alba, de sua janela, assistia à encenação da polícia preocupada com imagens que seriam postas em cena nos telejornais no dia seguinte. Este é o sentido de Garcia-Roza explorar tanto a questão das imagens: elas são produtoras e produtos dinâmicos da cultura (GOMES, 2008, p. 207).

A chuva torna-se um diferencial em suas tramas. Metáfora de silêncio e de perturbação, esta imagem constitui um componente da paisagem e relaciona-se ao crime em diferentes artes dos romances. Na parte III, *cul-de-sac*, o leitor descobre o que acontecera na madrugada em que Magro fora morto. Aldo sai da casa de uns amigos e, sozinho, dirige-se ao retorno para apanhar o carro. Entretanto, “A chuva, o vento e a fraca iluminação atrapalhavam sua visão a ponto de ele precisar se orientar pelo meio-fio para chegar ao ponto onde estava o carro” (*ESS*, p. 143). Estes constituem um dos melhores exemplos da relação entre crime e paisagem na obra em questão. Primeiramente, a visão do arquiteto já estava prejudicada pela chuva torrencial, a ponto de perceber confusamente o cenário à sua frente. Isso porque as ligações recíprocas dos seres humanos nas cidades se distinguem pela notória preponderância da atividade visual sobre a auditiva: “Eis algo característico da sociologia da cidade grande” (BENJAMIN, 1989, p. 36). O trauma da adolescência começara pela troca de olhares e o crime ocorrera porque “no meio da cena que se transformava incessantemente, uma forma imóvel se destacava. Era um homem em pé que parecia não se incomodar com a chuva. O homem de dentro do carro não conseguia desviar os olhos daquele fantasma; estava tomado pelo terror, paralisado diante daquele espectro” (*ESS*, p. 144). A chuva, quase sempre, não contribui nas investigações de Espinosa. Ao examinar minuciosamente o local do crime, o delegado não encontra elementos que o ajudem na elucidação do caso. No fundo, “Espinosa sabia que o corpo não seria removido antes do meio-dia, e que a perícia não teria muita coisa a fazer no local – a chuva que caía forte durante toda a noite lavara a cena do crime” (*ESS*, p. 17).

Quando Espinosa conta a Irene sobre alguns fatos do mesmo assassinato, a chuva aparece nesta relação entre paisagem, crime e estado de espírito do personagem. Ao pensar na cena do homicídio, (e consecutivamente da infância), assombra-lhe o absurdo de um homem miserável e sem condições de ameaçar ninguém, “ser morto com um tiro no peito no alto de uma ladeira de difícil acesso e sem saída, à noite, sob a chuva torrencial (*ESS*, p. 89). A chuva como elemento essencial na paisagem estética de Garcia-Roza, também aparece nos pensamentos de Aldo quando descobre a verdadeira identidade do homem que matara. Para ele, fosse qual fosse o nome que dessem ao mendigo, ele eliminara para sempre a figura fantasmagórica de seu agressor. “Nilson morrera naquele fim de rua. Apesar do escuro, da chuva intensa e do vento, tinha certeza de que era ele” (*ESS*, p. 192). Outro

aspecto interessante é que no curso das investigações, interpõe-se outro assassinato misterioso, desta vez de Camila Bruno, uma profissional bem-sucedida. Ao buscar os fios lógicos que ligam os dois crimes, Espinosa perde-se em meio ao silêncio da chuva em seu romance de estréia.

Também em *O silêncio da chuva*, como o próprio título sugere, após dois dias sem trabalhar, em função da morte do marido, Bia resolve ir para o ateliê, numa sexta-feira em que “Caía uma chuva hesitante, silenciosa” (SC, p. 32). A simples lembrança da chuva já causava uma perturbação nos sentidos de Espinosa. Isso fica patente na parte II, quando acorda com a lembrança dos dedos de D. Maura espalhados sobre a mesa. Este crime já havia abalado as emoções de Espinosa: “Nos vinte anos de polícia Espinosa vira muita coisa, quase tudo, achava, mas era impossível não se chocar com a cena de uma senhora com os dedos cortados a tesoura antes de ser enforcada” (SC, p. 117). E a chuva compõe este cenário de dúvidas, embaraços e contradições: “Abri as duas bandas [da janela], mesmo correndo o risco de deixar a chuva molhar o tapete, para ver se, com mais ar circulando, meu estado de espírito melhorava” (SC, p. 124) “Quem teria cortado os dedos da pobre senhora? A chuva ficou mais forte e um vento sudoeste começou a empurrá-la para dentro da sala” (SC, p. 125). E da mesma forma como o inspetor indigna-se pelo fato de a imprensa não registrar a morte do sem-teto, revolta-se porque os jornais não ofereciam mais interesse pelo assassinato da mãe de Rose.

Estes e outros episódios dos romances revelam a íntima relação dos personagens com a cidade construída pela imaginação de Garcia-Roza. E neste sentido, uma das maiores contribuições do romancista é apresentar um painel cultural do Rio de Janeiro: seja por apresentar imagens e cenas que conferem à cidade maravilhosa o tom peculiar de beleza e graciosidade; seja pela paisagem constituir um *locus* onde se insere o crime. Isso explica a forte relação entre a cidade, eventos e estados subjetivos das personagens na construção estética das narrativas. Por isso, os romances policiais deste escritor não apresentam somente uma história, mas uma geografia que constitui a vida e a história de cada personagem do livro. Diante deste quadro, a *flânerie*, num sentido contemporâneo, faz parte de suas vidas, ora aproximando-se, ora afastando-se do *flâneur* da modernidade de Benjamin.

De qualquer forma, pelas caminhadas do protagonista, vimos que em muitos aspectos, o romancista atribui sentidos às caminhadas de nosso flanador. E ao mesmo tempo, faz do seu detetive um *flâneur* original que, como seu criador, mantém um vínculo especial com a urbe carioca. No entanto, nesta “difícil arte de passear”, o detetive perdido “deambula pelas ruas da cidade” tentando ler e decifrar seus códigos. Na impossibilidade de fazê-lo, permite que a imaginação corra livremente, pois não estava preocupado com o rigor lógico das ideias. E ao destampar o poço que “dava acesso à loucura”, e “deixar os monstros virem à tona” (ESS, p. 152), o policial encontra-se na condição do homem contemporâneo: desprovido de razão e de lógica, assombrado por diferentes

monstros que lhe atormentam constantemente, como veremos no capítulo 3 da tese. Por ora, partamos para a análise da paisagem literária de *Sagrado* e para o modo como a mesma funde-se com o crime no universo ficcional de Dennis Lehane.

2.2- A *mimesis* da paisagem urbana e do crime em *Sagrado*

O romance de Lehane ambienta-se, também, em grandes centros, com destaque para Boston, capital do estado norte-americano de Massachusetts. A questão é: o que significa estudar a *mimesis da paisagem e do crime* em *Sagrado*? E como o cenário se configura no interior da narrativa do escritor estadunidense? Primeiramente, se a *mimesis* produz sua própria referência, torna-se transcendental a qualquer dado *a priori*. Isto quer dizer que ela, agora, determina o que é uma ação, cuja “preconcepção original” é transfigurada mediante a forma do texto até a descoberta de sua polissemia (ISER, 1996, p. 350). Então, aspectos da realidade (por exemplo) funcionam apenas como ponto de partida, pois a *mimesis* torna-se produtora de sua própria referência. O que demonstra que a análise de certas localidades da trama não condiz com o seu sentido real. Deve-se considerar, também, que algumas características do pós-modernismo tornam-se relevantes para entender o modo como a paisagem e o crime se configuram no romance. A força do pastiche, o sentimento nostálgico, a presença marcante da arquitetura e a valorização do local são ingredientes utilizados pelo romancista ao construir (esteticamente) a fisionomia de cidades, bairros, ruas, prédios, cafeterias, galerias. Utilizando uma linguagem artística do simulacro, num estilo que retoma o *noir* dos anos de 1930 e 1940 (como veremos), Lehane incorpora em sua *mimesis* um cenário sócio-cultural que expressa, nos EUA, a lógica do pós-modernismo; tarefa realizada sob o ponto de vista de seu detetive, o narrador do romance. Através de deslocamentos constantes associados à paisagem, e em busca do desvendamento do crime urbano, Patrick e Angie atuam como *private eyes*, captando as mudanças econômicas, políticas, artísticas e sociais, e situando o leitor no contexto em que a obra se insere.

Então, se todas estas questões (direta ou indiretamente) contribuem para a análise da paisagem em *Sagrado*, não há como negligenciar a relevância da arquitetura no livro – aspecto, aliás, que sintoniza o romancista com as formulações de Jameson. Admitindo ter partido da arquitetura para chegar às concepções sobre o pós-modernismo, o crítico considera que as posições do estilo atual não

se separam de uma crítica ao alto modernismo arquitetônico. Tal posicionamento crítico se revela em atitudes e palavras do narrador-personagem, que, diante da pergunta da parceira “Você odeia tudo que é moderno, não é?” (S, p. 125), ele tenta não demonstrar tanta indiferença, ao alegar seu “gosto pela música moderna e alguns programas de televisão”. Mas é traído pelo dar de ombros, que leva Angie a insistir: “Você não gosta de nenhuma obra de arquitetura moderna?” Ao que o homem responde: “Não tenho gana de jogar uma bomba atômica nas Hancock Towers ou no Heritage quando olho para eles. Mas Frank Lloyd Wright e I.M. Pei nunca projetaram uma casa ou edifício que chegasse aos pés do vitoriano mais simples” (S, p., 126). O olhar crítico do narrador-detetive sobre o moderno, bem como a valorização do antigo (um dos traços do pós-moderno) revela-se em *Sagrado* em situações distintas. Uma delas aponta para o modo como o personagem sobrepõe a arquitetura bostoniana (predominantemente vitoriana) à moderna, a ponto de Angie admitir que o parceiro é um típico bostoniano, “até a raiz dos cabelos”. Se Patrick faz parte de um cenário atual, sua resposta ao moderno dá-se em função de passeios, estritamente vinculados ao crime, pelos bairros e ruas da cidade, quase sempre associados ao prazer de contemplar prédios, salas, calçadas ou demais construções que lhe permitem comentários sobre arquitetura.

Nesse deslocamento constante do protagonista, é possível reconhecer que o passado não deve ser ignorado. Na perspectiva do narrador, o “Belo edifício” do Centro Terapêutico da Dor, na Beacon Street, não só compõe a *mimesis* da paisagem bostoniana, como representa um dos mais belos monumentos de arquitetura pós-moderna. Capaz de fundir passado e presente, a sala de encontros, que um “dia fora um salão de baile”, era composta de canapés e sofás, e uma ou duas escrivaninhas que ocupavam a área de assoalho onde, com certeza, “os pilares da sociedade vitoriana outrora dançaram e tagarelaram” (S, p. 58). Episódios como este ocorrem nos ângulos desta paisagem em suas cenas fantasmagóricas. Sendo assim, interiores de salas e apartamentos, consultórios e hotéis transformam-se por este processo literário em cenários estéticos. Por isso, o leitor não visualiza mais o ambiente real, mas uma criação imaginária oriunda do olhar ou do sentimento interno do narrador.

Tais posicionamentos dos personagens tornam-se possíveis numa visão atual de *flânerie* realizada pelo detetive: ao transformar objetos, arranjos urbanísticos ou decorativos (e mesmo pessoas) em fantasmas, ele permite ao leitor visualizar não mais a paisagem real, mas uma criação imaginária reconstruída sob a sua ótica. Isso fica patente ainda no edifício da Libertação da Dor, em que Patrick observa “pinturas douradas” da sala que representavam “anjos e figuras mitológicas flutuando lado a lado” (S, p.58). O fantasmagórico, em *Sagrado*, desponta como fenômeno que não só reforça a presença do antigo no pós-moderno, mas também configura os cenários do romance policial. Quase sempre constituídos por interiores fechados, e capazes de se metamorfosear, estes

ambientes não tem nada que estabeleça suas efetivas dimensões. Ao se deparar com o jardim da mansão de seu cliente, Patrick observa que a estátua de uma ninfa, “sobranceando” todo o chafariz “girava lentamente, e fixava nele “os olhos mortos de seu rosto de querubim” (S, p. 3).

Nesta geografia que conduz ao crime, os cenários, muitas das vezes, não passam de projeções fantasmagóricas, provenientes deste interrelacionamento de interior (um dos aspectos da subjetividade) e exterior (o ambiente concreto e visível). Neste mundo onde todos procuram se disfarçar, virar outras pessoas, os próprios lugares parecem tomados de duplicidade e mistério, conforme relatos do detetive acerca da localização da casa de Trevor: ela “avultava” no fim de “uma alameda ladeada de carvalhos cujas imensas silhuetas impassíveis e orgulhosas” lembravam a de sentinelas postadas a cada cinco metros. (S, p. 318). Então, a pergunta é: quem na verdade é impassível e frio? A mansão ou seu proprietário? Na concepção de Peixoto, Os espaços fechados são mobiliados e iluminados para se passarem por outros lugares, de modo que os cômodos feitos de reflexos e fantasia constituem o interior como simulacro (PEIXOTO, 1987, p. 50). Tal foi a sensação do protagonista ao sentir, meio que paralisado, que “a sala atrás dele começou a tomar forma, como se tudo de repente começasse a emergir das trevas” (S, p. 320).

Na *mimesis* de *Sagrado*, onde a noção de falso e verdadeiro se dilui e onde tudo desaparece, Jay chega a duvidar se Desiree realmente existia. Sua visão fica ainda mais turbada em virtude de a mulher ter virado “uma verdadeira obsessão, motivo de delírios constantes”, “uma figura mítica”, “a beldade torturada, romântica e trágica” que sentava nos parques de Boston (S, p. 195). Além disso, é através da relação entre luz e sombra que normalmente se estabelece o lugar das pessoas (ou coisas) que desaparecem – o que em nada contribui para o êxito dos investigadores. Perfeitamente adequado a narrativas *noir*, as ações de seus personagens ocorrem nestes espaços marcados pelas sombras, e responsáveis por transformar os personagens em silhuetas escuras ou fantasmagóricas, recortadas contra um pequeno fundo claro (PEIXOTO, 1987, p. 55). Neste universo desequilibrado e fantasmagórico, onde os personagens se perdem nas sombras e o mundo aparece como um simulacro, um jogo de imagens visuais, o detetive tenta preservar o passado pela permanência do local em meio ao impacto de uma sociedade regida pela globalização.

Tal dialética (global x local) mantém-se na cadeia discursiva de *Sagrado* e aponta para uma análise importante do pós-moderno na trama de Lehane. A globalização, já enraizada na modernidade, diz respeito àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo (HALL, 1998, p. 68)). Se a globalização torna o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado, há a consciência de que a economia e a sociedade são regidas por novos imperativos,

por uma “tecnociência computadorizada” que invade nosso espaço pessoal e substitui o livro pelo micro, e ninguém sabe ao certo se isso anuncia uma Idade Média ou uma Renascença. O sentimento local, responsável na construção da *mimesis* da cidade e/ou da paisagem em *Sagrado* revela-se no apego do detetive a Boston, que conserva marcas do antigo no presente. A influência do localismo recai no sentido da geografia traçada por Patrick, que ganha novo conteúdo. Dividida em bairros e distritos, a cidade de Boston é capaz de atraí-lo pelos monumentos e entretenimento de que dispõe; por apresentar locais como Back Jay, cujas construções de casas vitorianas, clássicas e góticas, conferem ao bairro um caráter histórico peculiar; ou mesmo Beacon Hill capaz de oferecer ao espectador uma viagem ao século XIX, e onde se encontram as melhores lojas de antiguidades. A questão do local explica o motivo de determinados bairros bostonianos constituírem o eixo de sentido em *Sagrado*, bem como o interesse do narrador por lugares, objetos e construções que remetam para a ideia de passado. O apego à terra natal é tão grande que leva o personagem a afirmar que nem mesmo “os enormes arranha-céus conseguem ofuscar a beleza das colinas que a cercam”. O mesmo sentimento explica o porquê de Boston ser tão especial para Patrick: é uma das cidades da América mais bem planejadas para pedestres, com parques contínuos que podem ser apreciados a pé ou em aconchegantes cafés situados ao longo de calçadas que oferecem cardápio internacional.

Certos ambientes que fazem parte do local colaboram no trabalho investigativo do personagem. É no Avenue Coffee Shop, em Dorchester, que Patrick e a parceira observam, pela vidraça da janela, as ações do assistente de seu cliente, enquanto saboreiam um delicioso café. Instantes depois, dirigem-se para o Patty’s Pantry, cafeteria do mesmo bairro que lhes permitem detectar a presença do outro perseguidor. Evidentemente, a referência a tais localidades dá todo um sentido à *flânerie* do detetive de Lehane. Ao perceber que dois homens o seguiam, Patrick escolhe ambientes onde se sente seguro e associa o prazer de degustar um bom café à perfeita vista para contemplação dos perseguidores. Isso demonstra que os espaços ligados à intimidade do narrador-personagem estão situados em Boston, de forma que ausentar-se dela confere-lhes sensação de estranheza e improdutividade.

Ao se deslocarem para a Flórida, em busca do paradeiro de Jay e da filha do cliente, Patrick e Angie sentem-se perdidos a rodar como “idiotas” mostrando fotografias a todo mundo. Diante do não êxito das tarefas, a mulher desabafa: “Não estamos na nossa cidade”, então “não adianta nada a gente estar aqui. Não sabemos a quem procurar, não temos nenhum contato, não temos nenhum amigo” (S, p. 160). As atitudes dos personagens consistem num fortalecimento de identidades locais em função do impacto da globalização, que inaugura um tipo novo de sociedade, cujo nome mais famoso é “sociedade pós-industrial”, “sociedade de consumo”, “sociedade de informação”, sociedade

eletrônica ou *higt-tech* (JAMESON, 1997, p. 29). É nela que o detetive de Lehane passeia com seus óculos escuros *higt-tech*, cujo “espelinho regulável do lado esquerdo da armação” permitia-lhe ver o que se passava às suas costas. Embora não seja “tão legal como os equipamentos que o agente Q fornecia para James Bond” (S, p. 13).

No entanto, a preservação do local está presente no comportamento de seus personagens. Mesmo pertencentes a este contexto cultural de que fala Jameson, eles tentam criar raízes pelos ambientes onde passam. Por exemplo, durante os três dias que vasculham a cidade de Tampa, a oeste da Flórida, a dupla almoça no restaurante Crab Shack que se converte em uma nova casa, “longe de casa”, como afirma Patrick (S, p. 167). A sedução estética também predomina na escolha dos trajetos do detetive, bem como na sensação de bem-estar. Neste mesmo ambiente, ele deleita-se ao “contemplar o céu crepuscular” que se tingia “pouco a pouco de laranja” (S, p. 168). Procurando fazer de seu ofício um prazer, Patrick admite começar a se afeiçoar ao estado da Flórida (ao menos ao “Crab Shack”). Então, mesmo considerando-o estranho, não consegue esconder o gozo profundo que sentia ao observar a pele bronzeada de Angie (que já se tornara sua amante) no intenso sol da Flórida. Especialmente, quando ela relaxava, entregava-se ao calor, à beleza dos mangues e do mar azul-escuro e à brisa marinha, o que para ele era “uma dádiva de Deus” (S, p. 170).

As imagens paisagísticas que o narrador nos fornece são mediadas pela linguagem artística do simulacro, que “empresta à realidade presente o encanto e a distância de uma miragem reluzente” (JAMESON, 1997, p. 48). Elas também invadem o imaginário de Jay em encontros com a filha de Trevor Stone, como o que realiza numa velha cabana paradisíaca em Longboat Key (Flórida), onde juntos cozinhavam peixe “a maneira *capun*”, “preparavam mariscos”, enchem o espaço exíguo com o cheiro de sal e pimenta-de-caiena e depois faziam amor” (S, p. 202). Convertendo trabalho a prazer, e em meio à caça de um perigoso bandido, a cidade configura-se em verdadeiras paisagens para os detetives de *Sagrado*. No caso de Patrick (especificamente) poderíamos dizer que se encontra sempre neste entrave entre a busca pela conservação de uma memória que se liga ao passado da cidade e a Boston que constitui o seu presente.

Esta seria uma das razões pelas quais o personagem aprecia tanto a arquitetura pós-moderna, que sem critérios ou princípios, “canibaliza todos os estilos arquitetônicos do passado” (JAMESON, 1997, p. 46). E também o motivo de suas intervenções remodeladoras do espaço físico da cidade – ruas, praças, moradias, prédios – tudo como uma forma de escape para este mundo de indivíduos oprimidos e desencantados. A força do local que se instala na memória do detetive, bem como a tentativa de manter vínculos com o passado evidencia um traço do pós-moderno já presente nas narrativas *noir*: a nostalgia. Tal sentimento se manifesta em maior ou menor intensidade nos

personagens contemporâneos, em virtude de seus deslocamentos nestes cenários regidos pela cultura do simulacro.

Então, o mundo destes indivíduos perdidos e frustrados é consistente com o clima de nostalgia e escape em que vivem. Por isso, o apego demasiado de Patrick às marcas antigas que conferem à cidade natal um tom especial. Outro fator que contribui para o caráter nostálgico do narrador-personagem diz respeito ao sentimento de impotência diante da violência dos grandes centros, provocadas (também) pelas mudanças no cenário global. E neste sentido, o romance sustenta-se numa dialética entre duas geografias que compõem a *mimesis* de sua paisagem. Boston, (Massachusetts) aponta para o conservadorismo norte-americano, e a primeira cidade de colonização puritana. Em contrapartida, o estado da Flórida (de fundação mais recente que o primeiro) representa o espaço da diversão, alienação e hedonismo, sendo constituído por bairros turísticos e cidades embriagadas pelo sol. Por esta razão, Patrick e Angie sentem-se atraídos pelo fascínio de paisagens, como as que se veem em cidades como São Petersburgo (A cidade da Luz do Sol), por causa de suas “deslumbrantes praias” e por tornar-se um centro turístico, popular entre pessoas vindas do norte dos Estados Unidos. A referência ao clima e ao sol é notória assim que Patrick e a sócia visitam St. Pete (como é chamada pelos moradores), que exerce um fascínio sobre o detetive que encarava o sol como “uma dádiva de Deus” ao deixar a pele de Angie bronzeada. Nestes momentos, quando os dois esqueciam a frustração pelo não êxito nas investigações, deixavam-se “ficar assim, os sorrisos se apagando, olhos nos olhos, procurando um no outro respostas para perguntas nunca verbalizadas” (S, p. 170).

Em outros momentos, deliciava-se simplesmente pelo prazer de observar sua parceira deitada, bronzeando-se, o que era para ela era motivo de extremo contentamento: “Você enfrentou o sol para vir me ver. Estou comovida. E você chegou a vestir um short” (S, p. 167). Mas, se por um lado as imagens se tornam esteticamente sedutoras pelos cenários que oferecem, por outro se tornam o foco do olhar dos detetives em meio à sua *flânerie* ligada ao crime. Tarefa, aliás, que se torna labiríntica do início ao fim, visto que o simulacro não está presente apenas em descrições de imagens ou na própria espetacularização da violência em *Sagrado*, decorrente da sociedade da mídia ou informação. O romance de Lehane permite uma análise da paisagem sob diferentes aspectos, e não é apenas a presença da arquitetura ou da alta tecnologia que conferem ao texto uma identidade pós-moderna.

A obra é marcada por apagamento de fronteiras entre a alta cultura e a chamada cultura de massa, e por meio da incorporação de diferentes estilos e textos a sua substância. Tarefa, aliás, que se torna possível pelo uso do pastiche, uma das práticas mais significativas do pós-modernismo, que consiste na imitação de um estilo peculiar ou único, mas sem o impulso satírico ou debochado da

paródia. A linguagem do pastiche permite ao romancista utilizar máscaras estilísticas que permitem ao leitor reconhecer aspectos em *Sagrado* que já faziam parte do *modus operandi* dos precursores do *roman noir*. A onda de violência e pancadaria que sustenta as ações dos detetives, sempre envolvidos com perigosos bandidos, contribuiu no enfraquecimento das fronteiras entre legalidade e ilegalidade, bem ao gosto dos romances policiais de 1930 e de 1940. Patrick não constitui exceção neste quesito: para se livrar de um dos chefões da Libertação da Dor, não se envergonha de fazer aliança com alguns contraventores em benefício das investigações. No romance, esta parceria entre detetive e criminosos formou-se no sentido de obrigar dois homens do alto escalão do Centro Terapêutico a soltar informações sobre o caso Desiree. Tal rompimento entre a lei e a ordem não se torna um problema para o detetive de *Sagrado*, que em certos aspectos, assemelha-se ao perfil dos heróis *noir*: frieza, cinismo, arrogância, malícia e insolência. Mas não apenas isso: a falibilidade e/ou incapacidade do detetive para realizar seu trabalho investigativo fortalece ainda mais a derrubada destas fronteiras. E de outras impostas na genealogia do *roman noir*, como a relação entre detetive e cliente através do pacto de fidelidade. Como se sabe, tal critério é fundamental para que o personagem mantenha seu ofício como detetive, especialmente porque é o patrão que atende às necessidades financeiras do investigador.

No entanto, Patrick e Angie contrariam determinadas ordens do milionário e fazem questão de não se filiar a escritório, por não se submeterem totalmente às regras. Tal estilo de vida torna-os livres para combinar trabalho com prazer na escolha de suas caminhadas; e no que diz respeito a Patrick permite-lhe até mesmo lutar contra as mudanças do tempo e rejeitar determinadas marcas culturais da pós-modernidade, como ele mesmo admite: “Eu odeio *Jornada nas estrelas*” (S, p. 12), mesmo “a *Nova geração*”. E isso corrobora o ponto de vista de Pechman, segundo a qual um dos sentidos da *flânerie* que se realiza pela urbe diz respeito à procura de resquícios do que a cidade fora no seu passado. Tal concepção relaciona-se ao desejo de buscar a essência da própria existência do indivíduo.

No entanto, o mais angustiante é que, quase sempre, a cidade responde como o nada de uma coisa que não existia mais. Ou como afirma o teórico, não era propriamente um silêncio, era “um rumor de uma coisa que passou e deixou rastros como uma daquelas estrelas que morreram há milhões de anos atrás” (PECHMAN, 2002, p. 13). Por outro, o estado tornava-se estranho para os protagonistas por diferentes motivos, principalmente por tornar suas investigações infrutíferas ou pelo sentimento de impotência que move o sentimento de ambos. Neste momento, sua *flânerie* aponta para a relação entre a geografia e o crime em *Sagrado*. Por exemplo, é justamente no

restaurante Crab Shack que a dupla tem a oportunidade de fazer amizade com Rita, uma garçonete de quarenta anos e a pessoa que os ajuda a descobrir o paradeiro de Jay.

O que demonstra que a *mimesis* da paisagem no romance não consegue se dissociar do sentido das investigações. Enquanto o casal desfruta da companhia um do outro num ambiente agradável e prazeroso, descobre o destino do amigo detetive ao deixarem a foto do detetive cair do dossiê que carregavam. Então, em meio a um encontro casual, a garçonete revela que o homem da foto é o mesmo que aparece numa manchete do *St. Peterburgo Times*, o qual dizia “Preso suspeito de homicídio em Bradenton”. Sendo assim, se por um lado, Patrick e Angie têm a oportunidade de contemplar cenários sedutores e enigmáticos num momento de lazer ou descontração, por outro, passam por locais onde lidam com bandidos perigosos, seja em Boston, seja em qualquer outra cidade, bairro ou estado. Até porque, se estamos diante de um romance que retoma aspectos do *noir* americano dos anos de 1930 e 1940, não há como ignorar as ações que movem os detetives da trama, como o episódio da morte de Jay, após uma longa perseguição dos capangas de Trevor Stone. A cena ocorre na ponte próxima à baía de Tampa, “tão escura sob a muralha da chuva que não se podia dizer onde terminava a terra e onde começava o mar” (S, p.209).

Essa fragilidade que se apodera dos policiais contemporâneos (como outrora se apoderara dos detetives *noir*) coloca-os em situações embaraçosas, quando não os conduz à própria morte. Em *Sagrado*, esta característica torna-se uma aliada de uma figura de peso: a mulher fatal (*The femme fatale*), elemento indispensável na composição das narrativas *noir*. É aquela que seduz, engana e prende suas vítimas (quase sempre os protagonistas) numa teia de mentiras, intrigas e mortes. Governada por ações atroz e impassíveis, ela destrói os homens (quase sempre os detetives) que se põem no seu caminho pelo simples fato de se tornar uma obsessão para eles. No romance de Lehane, nem mesmo Jay – a quem Patrick admirava por ser astuto e inteligente no ofício – não resiste aos encantos da sereia, e admite o fracasso no cumprimento da tarefa ao confessar a Patrick: “Cômico, não? Vim para cá contratado para matá-la e acabei me apaixonando por ela” (S, p. 185).

Com o narrador-personagem não é diferente: a sordidez da mulher fatal revela-se sob a fachada da sedução, levando-o a admitir que nenhuma criatura “chegou tão perto da perfeição” quanto àquela. E acrescenta: “Desiree. Até o nome mexia com o coração” (S, p. 266). Então, se questões como solidão, traição e crime são temas correntes em romances policiais contemporâneos, assim como outrora perpassaram as narrativas *noir*; e se a cidade enquanto paisagem torna-se um *millieu* para a violência e para o crime, ela funciona como verdadeiro labirinto para os detetives. Em deslocamentos para descobrir o paradeiro de Desiree, atolam-se no simulacro de versões contadas a

respeito da moça. Se outros textos superpõem-se àqueles construídos no início da contratação da dupla, não há como estes detetives não se perderem na rede de mentiras que toma conta da narrativa.

De igual modo, se como um *voyeur*, ele busca sempre alguém na multidão da grande cidade, olhando pelas portas, janelas, vidros, reconstituindo trajetos e assistindo ao espetáculo do crime, o trabalho de Patrick e Angie se complica ainda mais à medida que outras versões são apresentadas ao longo das investigações. A existência quase fantasmática desta mulher impede que os detetives alcancem seus rastros. Sua perspicácia impedia-a de usar cartões de crédito e cheques e dar telefonemas desde o desaparecimento. Então, imersos num cenário repleto de máscaras, onde a mentira e o fingimento imperam, como distinguir o real do falso, onde tudo escapa ao olhar e se perde nas sombras? Esta é a grande dificuldade dos personagens diante de uma sociedade regida por essa “lógica espacial do simulacro”, que transforma o referente em textos com diferentes versões (JAMESON, 1997, p. 45). O labirinto que aprisiona Patrick (muito mais do que Angie) não decorre apenas do jogo textual que se instaura em *Sagrado*; e nem das dúvidas e equívocos para solucionar o caso que investiga; mas da sagacidade da mulher fatal, cujo jogo de sedução desponta como mais um dos elementos do romance negro. Enquanto a perspicácia de Desiree não atinge Angie, que percebe mentiras no seu constructo discursivo, o protagonista sente-se tentado pelo movimentar de seu corpo na entrada do aeroporto. O andar cascavelante da jovem faz com que Patrick se aproxime “do vidro do carro a fim de ficar “olhando o leve balanço de sua bunda” (S, p. 266).

No entanto, diferente dos detetives *noir*, que não se preocupam com a questão da fidelidade em relacionamentos amorosos, o protagonista resiste aos “encantos da serpente” em função da pureza dos sentimentos por Angie, como ele mesmo confessa à sócia: “Desiree é uma sereia. Ela atrai os homens. Ela tem uma aura que é em parte inocência, em parte pura sensualidade” (S, p. 278). Entretanto, se Patrick mantém um código de fidelidade à sua parceira, não o faz com o seu cliente, um aspecto que difere seu comportamento dos protagonistas de Hammett ou Chandler. Enquanto Sam Spade ou Phillip Marlowe firmavam um pacto de fidelidade com aqueles que contratavam serviços, a dupla rompe-o pelo fato de não cumprirem as ordens do patrão. Isso fica claro nas atitudes de ambos de não ficarem com o Stealth recomendado por Trevor, alegando que procuravam um carro que “desse menos na vista”. Em seguida, saem clandestinamente de Harbor Island Hotel, sem os capangas do cliente, ações que burlam as ordenanças do velho.

Como se percebe, então, a rede de intrigas em que se envolvem os personagens advém desta fusão entre a geografia e o crime, o que aproxima ainda mais o romance de Lehane das narrativas *noir*. No entanto, se por um lado, a *femme fatale* tem êxito ao conseguir destruir um dos detetives por causa do dinheiro, por outro se enrosca na própria teia no momento em que sua máscara é arrancada.

Ao mencionar a palavra *Limite de segurança*, o detetive de *Sagrado* segue a pista que faltava para descobrir a verdade. E por isso segue o conselho do amigo: ao ouvir tais palavras, deveria dar fim à vida da pessoa, por se tratar de uma cobra traiçoeira. Interessante é que o sentido da paisagem muda de foco à medida que a *flânerie* dos investigadores segue rumo aos verdadeiros criminosos.

Cenários admirados em momentos anteriores à descoberta do crime e representados pelos “verdes floresta, os brancos coralinos, o azul-claro e os amarelos foram se distanciando e transformando-se pouco a pouco numa bela colcha de retalhos enquanto subíamos até as nuvens, tomando a direção norte” (S. 278). O que fica patente na representação mimética de Lehane é que as mesmas paisagens citadinas capazes de provocar deleites para os olhos, contraditoriamente constituem cenários para o crime. Até porque, na sociedade pós-industrial, ele encontra-se inserido na vida humana e serve de experiência para aqueles que já o experimentaram ou experimentarão, seja como vítimas, seja como autores. Assim é que *Sagrado*, na categoria de um romance policial, permite a análise de questões que remetem para o caos ou para a desorganização das cidades nos dias atuais, nas quais a parte ‘ilegal’ ou irregularmente implantada se espraia pelos interstícios das áreas legalmente urbanizadas, mostrando sua face indesejada e amedrontadora para os bairros circundantes, insinuando o descompasso entre a vontade ou intenção de ordem das autoridades e de sua efetiva realização.

Tal fato corrobora a visão de Pechman, segundo a qual, “Cidades dentro da cidade, oferecem ao mundo essa outra face da civilização globalizada” (PECHMAN, 2002, p. 9) e onde se difundem padrões coletivos, organizam-se grupos de pressão, partidos políticos e, finalmente, a disseminação do crime. E a ficção policial nasce como metáfora do desejo de identificação na grande metrópole, onde se mergulha no anonimato da multidão. Então, se o detetive é aquele que se preocupa com a identidade e com a identificação, cria uma política de prevenção dos desvios sociais e de controle da criminalidade. Este seria um dos motivos que justificam a obsessão de Patrick e Angie em desmascarar pai e filha diante das mentiras contadas pela “víbora”, percebidas pela parceira ao afirmar: “Se a gente inverte tudo que estávamos pensando, se olharmos as coisas considerando que Desiree não é apenas uma garota perdida ou um pouco corrupta, mas sim uma viúva-negra, uma máquina implacável que busca apenas o próprio interesse” (S, p. 281).

De volta a Boston, e após pressionarem Donald Yeager (amigo de Lisardo), a dupla descobre que a herdeira cometera crimes contra diversas pessoas, inclusive contra a própria mãe. Cada gesto seu fora calculado, desde a escolha da Libertação da Dor e da Igreja da Revelação, até a seleção dos homens que seduziria para conseguir o objetivo proposto. O que a tornava uma verdadeira máquina para “destruir pessoas” e detentora de uma série de enigmas capazes de confundir a mente dos

detetives; um deles seria o real motivo de ter voltado para Boston e seguido rumo à casa do pai, mesmo tendo se apossado de todo o dinheiro que roubara da Igreja da Revelação. Então, como um típico detetive *noir*, Patrick enfrenta o criminoso de cara e resolve deixar de pé o encontro com a mulher no intuito de descobrir a verdade dos fatos. E na condição de um *flâneur* contemporâneo, o seu caminhar acompanha os passos do homem que deixara o prédio de Jay com Desiree, observando-o cautelosamente como o narrador de “O homem na multidão”.

Então, segue uma geografia do crime que não se dissocia da paisagem no romance, sempre com foco para alguns traços marcantes do pós-modernismo. O foco na arquitetura como linguagem estética privilegiada permite mostrar que “os reflexos distorcidos e fragmentados de uma superfície de vidro são paradigmáticos do papel central do processo e da reprodução na cultura pós-moderna” (JAMESON, 1997, p. 63). Isso fica patente quando o narrador-personagem descreve, minuciosamente, o sentido percorrido pelo homem que seguia. Após cruzarem o New Sudbury, seguiram o centro financeiro “onde os estilos arquitetônicos se misturam de forma tão desenfreada”, “vidros cintilantes e placas de granito dominavam súbitas explosões de pseudopalácios góticos ruskianos e florentinos, o modernismo ladeava a Renascença alemã, que ladeava o pós-modernismo” (S, p. 298). O prazer de Patrick de contemplar tal variedade de estilos levava-o a perder dias inteiros no centro financeiro, sem fazer nada além de olhar os edifícios e sentindo, em uma época de mais otimismo, “que aquilo poderia ser uma metáfora de como viver o mundo – todas aquelas perspectivas diferentes misturando-se, sem maiores problemas” (S, p. 298).

O confronto entre detetive e criminosos face a face, num jogo entre vida e morte, também aproxima *Sagrado* de narrativas inseridas no *noir*. Isto porque os personagens nada mais são do que homens que caminham pelas sórdidas ruas da cidade grande, mas que não se deixam abater e que não têm medo de enfrentar perigos e ameaças que cruzam seu caminho. Como explica Chandler, o detetive deve ser um homem comum, mas ao mesmo tempo, o herói, (ou um homem fora do comum). Deve ser um cidadão honrado e ter caráter, ou não será um bom conhecedor de sua profissão. Não aceita dinheiro desonesto de ninguém e nem insolência de qualquer indivíduo. Quase sempre é solitário e preza pela fidelidade na relação com clientes; caso a confiança seja abalada, ele fará com que a pessoa se arrependa de tê-lo conhecido, pois perseguirá a verdade oculta até o fim. Isso é que acontece com Desiree e com Stone: tentaram matar Patrick e Angie, mas caíram nas próprias armadilhas, ao serem desmascarados pela dupla.

O fato de a mulher fatal não ter conseguido (através de sua trama sórdida) destruir por completo o detetive também demonstra similaridades com o desfecho das narrativas de Hammett ou Chandler. Mesmo amarrado a uma cadeira, o herói de *Sagrado* modifica a situação usando de

malícia e sagacidade: desarma a perigosa mulher ao revelar que o advogado que passaria todo o dinheiro para ela estava preso num local seguro. Após a súbita aparição de sua parceira (que estivera enterrada), eles conseguem reverter o jogo e fazem com que pai e filha se autodestruam. E acabam, finalmente, com os verdadeiros culpados pelas mortes e crimes ocorridos. Então, como forma de compensação, o escritor doa-lhe um romantismo que não se consegue perceber nos detetives *noir*.

Isso demonstra que embora o cinismo e a frieza tornem-se táticas de sobrevivência no universo literário de *Sagrado*, tais atributos não conseguem burlar a índole de seus personagens. Esta dosagem romântica está presente na configuração estética da paisagem sempre que os dois vivenciam situações amorosas, como confessa o detetive: “Naquelas noites à beira-mar, eu tomava a mão de Angie na minha e a levava aos lábios. E enquanto o mar bramava enfurecido e o céu ficava mais escuro; eu me sentia pleno” (S, p. 354). Esta paisagem ligada ao crime, e que ao mesmo tempo constitui locais de deleite e refúgio para seus personagens só poderia ganhar forma num romance que atrelado às marcas da pós-modernidade, apresente ingredientes do estilo *noir* – embora subverta a sua ordem no interior da narrativa. De qualquer forma, o autor consegue compor uma obra composta por estilos arquitetônicos distintos e variados. E ao mesmo tempo escrever um romance que não apenas tematiza a urbe. Mas que desvenda uma nova dinâmica social, cuja descoberta é a rua, a multidão, a polifonia das vozes da cidade; ou por que não dizer: um romance que dá voz e vez à própria cidade. Como vimos, se por um lado marcas da contemporaneidade disseminam-se pelas páginas de *Sagrado*, por outro, a presença do antigo se revela nos gostos de seu protagonista. E neste sentido, a arquitetura se impõe como elemento indispensável para o estudo da paisagem na trama de Lehane, tornando-se um dos pontos principais para a análise da *mimesis* da cidade de Boston.

O desejo de preservar o passado, a aversão pelo novo, deslocamentos constantes associados à paisagem, em busca de desvendamento do crime urbano são aspectos igualmente importantes em *Sagrado*. A sedução estética (que aparece nas escolhas dos trajetos do detetive de Lehane) configura a *mimesis* da paisagem no romance. De igual modo, a *flânerie* do protagonista, que não se dissocia da geografia do crime, foca-se em locais conhecidos e delimitados: de Dorchester (subúrbio de Boston) a Marblehead Neck, uma “língua de terra recortada próxima do litoral – e de onde o vento soprava do Atlântico, a dupla segue em direção à Flórida a fim de cumprir a tarefa solicitada pelo cliente milionário. Todas as caminhadas de Patrick, o *flâneur* da pós-modernidade, são mediadas pela visão crítico-estética acerca de construções arquitetônicas, o ápice das modificações no cenário cultural onde se enquadra o romance de Lehane.

2.3- Diferenças e semelhanças entre os cenários explorados nos romances

Uma análise atenta dos romances de Garcia-Roza e de Dennis Lehane permite uma aproximação no que diz respeito ao modo como eles constroem a *mimesis* da paisagem em suas tramas. Evidentemente, tanto um quanto outro fundem noções como pastiche, policial e psicanálise. E apagam, também, as fronteiras entre a alta e a baixa literatura (traço fundamental do pós-moderno) ao optarem pelo gênero de massa – ainda que seja para transgredir internamente os seus valores. Outra questão importante que atravessa os escritos de ambos refere-se à preocupação com a identidade do real e a incerteza em relação às exatas fronteiras entre aquilo que é verdade e o que é fingido. Se muitas das vezes os autores questionam a existência de uma essência, então suas tramas inserem-se no reino do simulacro, que não pode ser visto como cópia degradada, mas como potencialidade positiva da produção de novos sentidos.

Sendo assim, o pastiche aparece como elemento de vital importância tanto em *O silêncio da chuva* e *Espinosa sem saída* quanto em *Sagrado* e *Paciente 67*. Primeiramente, porque seus criadores incorporam a ideologia do romance de enigma e do *noir*, transgredindo ironicamente suas regras; em segundo lugar, porque o pastiche reconsidera a ideia de originalidade e autenticidade, já que tais noções são enfraquecidas na pós-modernidade. Então, na medida em que a própria natureza da subjetividade é questionada (tópico a ser discutido no capítulo final da tese), existe a contestação do indivíduo unificado e coerente, de um sistema totalizante e/ou homogêneo: “O desaparecimento do sujeito individual, ao lado de sua consequência formal, a crescente inviabilidade de um estilo pessoal, engendra a prática quase universal em nossos dias do que pode ser chamado de pastiche” (JAMESON, 1997: p. 43).

Isto demonstra outro ponto convergente entre as tramas: elas povoam-se de sujeitos partidos que habitam o cenário cultural esquizofrênico. *Espinosa* representa uma destas singularidades fragmentadas da contemporaneidade, pois surge nos romances de Garcia-Roza como se fosse um combatente individual do crime, uma subjetividade que está a serviço de um sistema pelo qual nutre um profundo descrédito. Essa rara qualidade se corporifica no protagonista, que, por viver numa sociedade onde tudo tem seu preço, isola-se em espaços restritos e familiares, e divide suas dúvidas e incertezas com dois policiais em quem confia. Mas não é só o detetive que traz o signo da incompletude e da deformação nos livros do autor brasileiro. Outros personagens que se ligam direta ou indiretamente ao delegado assumem características semelhantes; de igual forma, as subjetividades desajustadas que compõem o universo ficcional de Lehane são consideradas perigosas e

psiquicamente abaladas. Nesta nova perspectiva surge o estilo cultural do pós-modernismo, trazendo uma arte auto-reflexiva, eclética e pluralista, que dilui a fronteira entre a chamada cultura elitista e a cultura de massa. E que deixa aflorar cenários urbanos que assumem importância considerável no desenrolar da história, não apenas pela questão da violência. De certo, suas narrativas transitam entre o inovador e o tradicional, no entanto não apresentam a revelação do enigma como algo extraordinário, sensacionalista e literalmente epifânico. O desenrolar dos fatos não traz aos personagens nenhuma elucidação ou espécie de sensação entusiástica.

No que diz respeito a Garcia-Roza, por exemplo, diríamos que o pessimismo e o ceticismo substituem a detalhada explicação racional do mistério. O equívoco suplanta o acerto e a descoberta do crime ocorre de forma quase ocasional, diferente dos textos de Lehane cujo detetive persegue a verdade com unhas e dentes e intenta capturar os verdadeiros criminosos a qualquer preço. De forma que o universo urbano no qual são constituídos os cenários de Garcia-Rosa e de Dennis Lehane demarca como eles redimensionaram as questões do romance policial. Em seus escritos estão as megalópoles (brasileira e bostoniana), levando à desolação, solidão e fissura do indivíduo que se vê nelas desfigurado. Contudo, esse ambiente arruinado, cético, marcado por violência e dissolução das identidades não é uma primazia da literatura desses autores. Toda uma geração utiliza largamente esses cenários, formulando e construindo narrativas que exploram abundantemente a cidade e seus espectros, um composto de personagens acima de tudo antissociais.

Um grande exemplo na literatura brasileira, Rubem Fonseca, utiliza a paisagem carioca como maior epígrafe para sua obra. Inúmeros de seus contos e romances são ambientados em espaços comuns da cidade do Rio de Janeiro: o Jardim Botânico, a Barra, as favelas, a Tijuca, Copacabana, Cidade de Deus... sem falarmos de Sérgio Sant'Anna, Patrícia Mello, Caio Fernando Abreu, João Gilberto Noll etc. Justamente a relação entre essas personalidades desajustadas – que vão desde os fóbicos sociais até psicopatas, criminosos, assassinos, prostitutas e deslocados – e os grandes centros aproximam a narrativa brasileira e a estadunidense. Outro fator importante é que suas narrativas não são frutos apenas das mudanças operadas no cenário urbano da literatura contemporânea, e não podem ser creditadas à reciclagem que os autores realizam da escola *hard-boiled* americana.

A cidade e a violência que as atravessam foram também os ingredientes para o surgimento do romance policial. Boileau-Narcejac muito bem distinguiu que o gênero só seria possível a partir do desenvolvimento da civilização urbana industrial e das novas técnicas policiais vigentes no século XIX. O reordenamento do equilíbrio social, tal qual percebido nesse contexto, sugeriria, então, um mundo sem nenhum centro imanente ou algum fundamento transcendente, no qual essa ordem social deveria ser assegurada por uma nova espécie de *super-homem* nietzschiano: o detetive.

Inegavelmente, as vertigens e angústias, sonhos e desesperos contidos na *urbe* em muito ajudaram a construir o gênero, inventando uma tradição que atravessa E. A. Poe e Agatha Christie, Conan Doyle e Raymond Chandler, Garcia-Roza e Dennis Lehane. Sendo assim, os romancistas contemporâneos herdaram alguns valores dos estilos anteriores, especialmente do *roman noir*. Nesta modalidade policial, a ideia de justiça e infalibilidade institucional, primordialmente das instituições penais, começa a ser posta em xeque. Agora, porém, o detetive é o único ser não corrompido dessa ordem. Um ideário romântico, misturado a altas doses de cinismo, forma a construção narrativa desses personagens. O detetive, esse homem coexistentemente “normal” e “extraordinário”, nas palavras de Raymond Chandler, um dos maiores expoentes do gênero, é quem, mesmo apanhando de policiais, vendo um mar de sordidez nas relações humanas e da corruptibilidade institucional, ainda se vê como “uma cara bacana e, de certa maneira, ingênuo”. (CHANDLER, 1997: p. 395).

Porém, a ruptura entre o romance policial clássico e o *noir* não foi tão radical quanto muitos autores e críticos pensaram. Os autores *noir*, mesmo negando qualquer semelhança com a tradição que os sucedeu, ainda estão inseridos em um universo onde a ordem é assegurada – mesmo que dramaticamente – pela idealização da Lei como resguardadora do universo social e mesmo individual. No universo ficcional de Garcia-Roza e de Lehane isso já não é mais possível, pois o crime assume novas dimensões na sociedade contemporânea, estendendo-se ao mundo dos negócios e às esferas institucionais de forma assustadora. Embora seus detetives possuam traços que os aproximam dos predecessores – Espinosa, incorruptível como Marlowe (herói de Chandler) e Kenzie por associar-se a criminosos que o ajudam nas investigações, à moda Sam Spade (detetive de Hammett), as narrativas de Garcia-Roza e de Lehane desmistificam a lógica que estrutura o gênero policial (primeiro do clássico e depois do *noir*) já que a sociedade burguesa, marcada pela combinação de racional e irracional, produz uma crescente tendência à irracionalidade total.

Sendo assim, “o gênero policial, mesmo colocando a inteligência analítica como motor da trama, geralmente recorre a paixões cegas, à loucura para explicar o porquê do crime” (PELLEGRINI, 1999, p. 94). Tais ingredientes fazem parte dos romances policiais atuais cujos personagens são constantemente marcados pela solidão, pela violência e pela desorientação. E neste sentido, a cidade emerge em seus romances como o lugar do não-encontro, da ausência de códigos comuns partilhados, ou como espaço por onde desfilam indivíduos sem rumo, e sem orientação; e onde a indiferença em relação a todos é generalizada. Isso é notório em *O silêncio da chuva*, no que tange a Max, que anda sem destino pelo centro da cidade e que some misteriosamente semanas depois de prestar depoimento a Espinosa. O arquiteto Aldo Bruno, em *Espinosa sem saída*, vaga sem rumo pelas ruas cariocas, atormentado por fantasmas do passado ou por ameaças do presente.

Também em *Sagrado*, o cenário urbano dificulta o trabalho da dupla de investigadores (Angie e Patrick) à medida que torna o enigma do desaparecimento de Desiree e de outros personagens cada vez mais difícil de ser decifrado. A diferença é que a ação e a adrenalina tomam conta da trama de Lehane, ao passo que a reflexão e o comodismo caracterizam a de Garcia-Roza. Por isso, procuramos traçar um paralelo entre os romances em análise para observar alguns pontos que os aproximam e outros que o afastam de forma considerável – além do fato de os dois situarem (propositalmente) as histórias em suas respectivas cidades-natal. Também não é novidade, como já foi dito, a apreciação de um e de outro por autores que compõem a tradição da literatura policial.

Mas, tanto o brasileiro quanto o estadunidense conquistaram um público cujo interesse não se restringe a meras histórias policiais. A atração vem da mistura entre suspense, crime e psicanálise. No que tange à crítica, responsável por avaliar a natureza estética dos livros, a hibridização de tais elementos confere riqueza às narrativas de Garcia-Roza e as de Lehane. Convém lembrar que embora os ingredientes do *roman noir* e do policial de enigma estejam disseminados na composição dos romances de Garcia-Roza e de Lehane, o modo de apropriação de um ou de outro modelo torna-se um dos grandes diferenciais de suas narrativas. A relação entre a paisagem e o crime, fator relevante em seus textos, também mostra a diferença de comportamento de seus detetives face à violência. Então, comecemos por enfatizar um dos aspectos convergentes entre os escritores: a cidade ora se converte no chão para a *flânerie* do detetive, ora constitui elemento de conservação da memória e da identidade dos seus protagonistas. Isso quer dizer que, embora os romancistas tratem, ficcionalmente, de realidades e cenários tão distintos, eles enfatizam a relação dos detetives com as cidades a que pertencem.

Isto quer dizer que uma das características que configuram o cenário pós-moderno na ficção de um e de outro tem a ver com o sentimento de pertencimento à metrópole (oriundo das marcas do passado) de seus protagonistas. Não é por acaso que, no curso de suas investigações, Espinosa percorre espaços delimitados tanto em *O silêncio da chuva* quanto em *Espinosa sem saída*. De Copacabana a Ipanema, e Centro da cidade, ele aproveita grande parte do dia observando ruas, calçadas, prédios, seja nos intervalos de encontros com suspeitos, seja pelo prazer de contemplar uma paisagem, ou para sentar-se em bancos de praças para pôr as ideias em ordem. O gosto pelo antigo é notório no personagem, a começar pelo bairro e prédio em que mora o delegado, sem falar das constantes visitas a sebos. De modo similar, a presença do localismo em Patrick revela-se, sobretudo, pela presença da arquitetura. Afinal, pertencer a Boston significa conservar o passado dos EUA, cujos espaços são ocupados por vilarejos antigos ou construções vitorianas, que transmitiam ao detetive sensação de gozo e bem-estar.

Outro aspecto importante é que, como Espinosa, Patrick segue uma geografia definida para descobrir o mistério do desaparecimento da filha de seu cliente. Ela representa o paradigma da mulher fatal, tão presente nas narrativas *noir*. Essa criatura perigosa é movida pela ambição, e sua obsessão engendra um espiral de sexo e violência que só pode terminar dramaticamente (PEIXOTO, 1987, p. 24). Em *Sagrado*, Desiree usa Jay (embora fosse um detetive experiente) para escapar de um homem perigoso e conseguir o dinheiro, mas acaba por traí-lo posteriormente. E o detetive, que deveria suspeitar de todos, é ludibriado e acaba por aderir ao jogo de simulação, jogo este que se dissemina nos romances em análise. Mesmo nas tramas brasileiras, encontramos manifestações de mulheres sedutoras e maquiavélicas, capazes de manipular situações em função de interesses pessoais. Esse é o caso de Mercedes, que seduz o arquiteto para vingar a morte de Camila, por quem era apaixonada realmente. Até Espinosa consegue ser enganado pela dama negra, pois o delegado só descobre a sua verdadeira identidade no final da trama de *Espinosa sem saída*.

Isso demonstra que neste mundo em que enganar o outro é condição de sobrevivência, ninguém escapa desse ciclo infernal: nem mesmo o detetive, com toda sua integridade e vontade de resolver os crimes. Por isso, quanto mais seguem as pistas, mais se embaraçam no labirinto das grandes cidades, cujos espaços ocupados por sombras ou pela multidão, contribuem no desaparecimento dos indivíduos. Esse ambiente que faz ressurgir pessoas com falsos nomes e identidades constitui o universo do simulacro, presente no cenário pós-moderno. Os protagonistas, como *private eyes*, caminham pelas ruas tentando descobrir o segredo daquele que está perdido ou morto, mas se frustram diante das táticas de frieza, cinismo e mentiras do mundo a que pertencem. Daí a força do sentimento local em meio à cultura globalizada que toma conta dos romances de Garcia-Roza e de Lehane. Essa busca incansável de alguém na multidão, como a de Espinosa por Max em *O silêncio da chuva* e a de Patrick por Desiree, acarreta o seu isolamento.

De qualquer forma, perceber semelhanças entre a narrativa brasileira e a estadunidense é perfeitamente plausível tendo em vista as suas ambientações em centros urbanos e a representação da paisagem e do crime em ambos os textos. Tanto um quanto outro protagonista converte-se em verdadeiros *flâneurs* nas caminhadas pelas ruas e bairros de suas respectivas cidades, seja para colher pistas, seja por associar a paisagem ao prazer. No caso do delegado, isso ocorre em presença de Irene ou Alba Antunes, em encontros amorosos no aconchego do seu apartamento no bairro Peixoto. No que diz respeito a Patrick, por vivenciar momentos de gozo ao lado de Angie, especialmente em certos locais da Flórida, onde fica instalado na busca da filha do cliente. Entretanto, se por um lado narrativas de Garcia-Roza e as de Lehane apresentam elementos que se convergem, por outro, é possível reconhecer diferenças significativas entre elas, a começar pelo perfil de seus detetives, e

para a prática (ou ausência) de suas ações. Isso porque os diferentes ambientes onde se inserem Espinosa e Patrick Kenzie também constituem importante fator de distinção entre o comportamento e o modo de agir de cada personagem. Em se tratando de Espinosa, alguns detalhes não só o distanciam de modelos anteriores de detetives, mas também lhe conferem típicas marcas de brasilidade, visto que o romancista não o torna um clone de nenhuma figura do romance policial clássico e nem mesmo do *roman noir*. Há momentos em que ele possui características peculiares e universais dos heróis do gênero: tédio, solidão, inteligência, desencanto consigo mesmo; mas as semelhanças param por aí.

Diferente do Sam Spade, de Hammett, ou do Philip Marlowe, de Chandler – Espinosa, mais do que brasileiro, torna-se bastante carioca. Tal característica pode ser observada pela morosidade para resolver situações investigativas, o gosto pela reflexão nas caminhadas pelas ruas e bairros da cidade, que o distanciam dos homens de ação do *roman noir*. A preguiça revela-se ainda quando em meio às *flâneries*, o delegado resolve parar em livrarias ou trattorias que lhe transmitem sensação de bem-estar. Como ele mesmo admite em *Espinosa sem saída*, sair com romances de Faulkner, Coetzee e Patricia Highsmith, em meio a atividades investigativas, torna-o estranho, ou melhor, “excêntrico e descentrado” (*ESS*, p. 81) em relação à prática policial. Sem falar das horas gastas em caminhadas pelas ruas da cidade ou sentado em bancos de praças observando o findar do dia, práticas condizentes com a rotina do brasileiro.

Garcia-Roza desponta, pois, como um criador de tipos, visto que simplesmente transpor para a sua trama um detetive particular ou até um investigador de companhia de seguros soaria ficariam artificiais na paisagem carioca. Então, o escritor foge dos estereótipos ao criar um policial instruído, que ao invés dar socos e tiros, nutre uma verdadeira paixão pelos livros (como o próprio escritor). Tal predileção é revelada pelo narrador ao nos franquear uma breve visita ao apartamento de Espinosa, e descrever sua estante. Através dela, oferece indícios para a elaboração de um possível perfil do inspetor, sugerindo traços de sua personalidade e, também, de seu método de trabalho. Ou seja, da mesma forma que a estante rompe o equilíbrio em função de fileiras de livros dispostos ora vertical ora horizontalmente, a vida do detetive se sustenta numa constante instabilidade, a começar pela própria condição de policial numa cidade como o Rio de Janeiro, onde não se sabe precisamente quem é o bandido e quem é o mocinho. Se por um lado, Espinosa tem consciência de que o inimigo pode estar na mesa ao lado, por outro é capaz de ser enganado por alguém com quem convive diariamente.

Isto ocorre em *O silêncio da chuva* em relação a Aurélio, um amigo que mesmo tão próximo consegue ludibriá-lo até os últimos instantes da trama. Por isso, Espinosa não chega a ser um intelectual e nem mesmo possui aquele lendário poder de dedução dos grandes detetives clássicos. A

estante, feita literalmente de livros, aponta para outro traço do inspetor: o gosto pela imaginação e pela leitura; principalmente romances de língua inglesa (pátria por excelência dos detetives). O hábito de ler contribui, também, para que ele se torne um inadaptado, ou um tipo de *flâneur* que anda calmamente nas ruas do Centro do Rio, observando vitrines, prédios, pessoas; ou apenas caminhando na direção dos sebos, a fim de angariar novos moradores para sua estante. Ao prescindir de qualquer material que não os próprios livros, a estante sugere também um mundo à parte, povoado de seres imaginários que vivem uns em cima dos outros (diria mesmo uns dentro dos outros), um universo feito de histórias que se abrem para novas histórias, de modo que nunca se sabe de fato onde está a origem e onde tudo vai dar. Inserido neste universo literário, Espinosa se torna um policial diferenciado dos demais: não se impõe pela força física, não é grande atirador nem exímio perito em vinhos ou rosas como os detetives ingleses. Não é um gênio como o Nero Wolf, do Rex Stout, nem é aquela máquina institucional do Sam Spade. Ele é um investigador que procura fazer da melhor maneira possível seu trabalho, e de preferência, evitando violência.

Ele é quase um anti-herói, ao contrário da maior parte dos detetives americanos, que são chegados a uma certa truculência, como o detetive de *Sagrado*. Diferente de Espinosa, Patrick em muito se parece com os protagonistas das narrativas *noir*. Constitui o típico homem da ação, destemido, capaz de enfrentar (ao lado da parceira) bandidos cara a cara. Tal dinamismo dos personagens confere à narrativa de Lehane um ritmo mais acelerado que o de Garcia-Roza, pois o detetive está sempre envolvido com homens perigosos. Mas nem sempre as relações com criminosos são desarmônicas. Às vezes, pactos de conveniência são travados entre detetives e contraventores, prática, aliás, comum nas narrativas de Hammett ou Chandler; o que reforça o apagamento de fronteiras entre legalidade e ilegalidade, assunto muito discutido pelos autores de 1930 e 1940.

Em *Sagrado*, tais fronteiras se abalam a partir do momento em que contraventores como Bubba ou os irmãos Twoomey aliam-se aos detetives para arrancar informações de outros (mais perigosos ainda). O próprio Patrick admite a amizade, e a quebra de valores legais: “Bubba Rogowski era nosso amigo, o que às vezes era de lamentar. Outras vezes era muito bom, porque ele nos salvou a vida em mais de uma ocasião. Todos crescemos juntos – Angie, Bubba. Phil e eu – mas Bubba nunca foi o que a gente costuma chamar de...digamos, normal” (S, p.82). Por isso mesmo, a dupla precisa contar com o apoio destes fora-da-lei para arrancar de Manny a verdade sobre a Libertação da Dor e sobre Desiree. Aspectos como estes levam a crítica a avaliar a obra de Lehane como um novo *noir*, devido às semelhanças do escritor bostoniano com os criadores do gênero.

Ao mesmo tempo, estes traços promovem a distinção de estilos entre o autor brasileiro e o americano: nas páginas de Garcia-Roza, as ações do detetive são esporádicas, como uma rápida troca

de tiros em *O silêncio da chuva*, cuja atitude não partira de Espinosa, como ele mesmo declara: “Os tiros arrancavam o reboco da parede e tiravam lascas do batente. Welber foi o primeiro a cruzar a porta. Rodopiou atingido por um tiro. Quando atravessei a soleira, não havia mais ninguém” (SC, p. 193). Outra prova de que ele, mesmo em operações de risco, admite que a lentidão supera a ação. Momentos como esse não fazem parte da rotina de Espinosa e nem de suas práticas laborais. Embora o Rio de Janeiro de Garcia-Roza não seja propriamente a “cidade maravilhosa”, e converta-se, muitas das vezes, em reduto de traficantes, não é comum a troca de favores entre o detetive brasileiro e bandidos perigosos. Diferente de *Sagrado*, perseguições policiais ou cenas de tiroteios são quase inexistentes nas tramas rozeanas. As táticas de Espinosa não são movidas por violência, chantagens ou acordos com criminosos. Mas por encontros e entrevistas com suspeitos, que o transportam quase sempre para um universo de reflexões sem respostas práticas. O próprio protagonista sinaliza para o tipo de leitor aficcionado por histórias eletrizantes e cheias de adrenalina que “desde que entrara para a polícia não foram muito numerosos os momentos de real perigo de vida”, e no mesmo instante estabelece a diferença entre ele e os detetives *noir*: “A maior ou menor exposição ao perigo depende até mesmo do estilo do policial, de suas fantasias, seu destempero, e o [seu estilo] estava muito mais para a caça de bons livros do que para a caça de criminosos” (SC, p. 203).

Outro fator distintivo entre romancistas e livros em análise diz respeito às diferentes realidades e contextos a que pertencem seus protagonistas. E tal dissociação é percebida de antemão por Espinosa, que critica o atraso dos métodos de investigação criminal em relação aos utilizados pelo sistema norte-americano. Em função disso, sente-se sem rumo e desamparado diante da ineficiência da perícia num país de Terceiro Mundo. Como declara o narrador, aqui o relatório do legista raramente informava se a vítima morrera por tiro ou por envenenamento, enquanto nos filmes americanos o médico legista praticamente desvenda o crime para o detetive, “que precisa apenas fazer uma perseguição espetacular pelas ruas de Nova York, São Francisco ou Los Angeles. Caso o legista falhe, há sempre a possibilidade de se enviar um fio de cabelo encontrado no local do crime para o FBI” (SC, p. 131).

A diferença entre as realidades brasileira e norte-americana bem como a postura de seus detetives fica patente no desenrolar da trama. Em *Sagrado*, o narrador-personagem utiliza óculos de tecnologia talvez avançada para a realidade brasileira, mas ainda atrasada se comparada aos “equipamentos que o agente Q fornecia a James Bond”. Interessante é que a todo instante o narrador traça paralelos entre ele o agente britânico, e embora reconheça a superioridade do último, evidencia a diferença de contextos em que se inserem: “Bond era demais, claro, mas nunca precisou entrar no Patty’s Pantry. Diabo, tente pedir um vodca-martíni aqui no bairro (...) e você vai ser atirado porta

afora” (S, p. 13). Se por um lado, Patrick aprecia as inovações tecnológicas (ao contrário de Espinosa, que as ignora), por outro, não é fã da série *Jornada das estrelas* (mesmo *Nova geração*). Tal atitude do personagem já evidencia marcas de estranheza, levando sua parceira a declarar: “Quando você nasceu, aposto que seu pai se virou para sua mãe e disse: ‘Ouça, querida, você acabou de dar à luz um belo dum ranheta’” (S, p. 12). Conservar traços do passado ou a não aceitação de marcas do presente talvez sejam aspectos que aproximam Patrick de Espinosa. Visto que não é intenção de nenhum dos dois escritores romantizar seus personagens ou mesmo o cenário de suas histórias, os dois investigadores não apresentam traços como frieza e/ou infidelidade, que constituem o perfil dos detetives *noir*. O agente de *Sagrado*, mesmo sendo um homem enérgico, destemido e mais dado a palavrões do que Espinosa, como este, é dotado de um romantismo que não se aplica aos *hard-boiled* – que de forma geral só interessam-se por sexo casual. Ao lado de Angie, Patrick encontra forças não só para enfrentar bandidos, mas também para gozar de sensações de plenitude e paz. Também com a parceira, desfruta de prazeres inexprimíveis sob a cumplicidade da paisagem de Cape Elizabeth: “Nós nos olhávamos longamente, num silêncio pleno de erotismo, que podia ser seguido de gargalhadas. Às vezes, à noite, sentávamos num rochedo que dominava o mar escuro e tentávamos distinguir o mais possível a beleza que se estendia à nossa frente” (S, p. 353).

Portador de certo charme, Espinosa também tem o dom de atrair as mulheres, justamente por apresentar um romantismo fora de moda. Tais características são reveladas ao leitor logo no seu primeiro encontro com Alba Antunes, no romance de estréia de Garcia-Roza. A timidez do homem desperta mais ainda o desejo da jovem. Do segundo romance em diante, entra em cena Irene, a bela designer gráfica que mantém encontros constantes com o policial. A partir daí, fica claro para o leitor que Espinosa não é do tipo “mulherengo” ou “conquistador”. Embora se depare com mulheres bonitas e atraentes no curso das investigações, mantém-se fiel à namorada, e sente-se incomodado com a relação de instabilidade que mantém com ela. Isso demonstra que os personagens de Garcia-Roza e de Lehane não são cópias autênticas dos detetives do *roman noir*. Um e outro escritor atribuem marcas peculiares a seus heróis, seja no agir, no pensar, ou nos relacionamentos amorosos; e tais comportamentos condizem com a realidade sócio-cultural a que pertencem. Esta seria uma das razões pelas quais detetives com a morosidade e o comodismo de Espinosa não poderiam protagonizar romances como o de Lehane; da mesma forma que investigadores como Kenzie e Angie seriam inadequados ao cenário carioca.

Atentando para o modo como cada autor constrói literariamente seus textos, as personagens de Lehane possuem um aprofundamento psicológico muito maior do que os de Garcia-Roza. Os desajustes dos indivíduos que passeiam pelas páginas de *Paciente 67* e *Sagrado* serão discutidos no

próximo capítulo, onde também demonstraremos como o discurso psicanalítico atravessa, literariamente, a narrativa policial com fluidez. Embora na obra de Garcia-Roza tal entrecruzamento também se manifeste, na de Lehane ele se torna peça fundamental para o encaixe dos fios narrativos. Por outro lado, a prática da *flânerie* é mais intensa nas narrativas do autor brasileiro, em função de Espinosa trocar a ação pela reflexão. Tarefa, aliás, que realiza com destreza em sua arte de passear pelas ruas cariocas. No entanto, ambos os detetives compartilham um sentimento de impotência ao perseguir indivíduos que desaparecem fantasmagoricamente. Este, aliás, é um dos aspectos que os torna pertencentes aos *cenários em ruínas*, capazes de dissolver a identidade do próprio detetive, segundo os diferentes disfarces. Neste jogo de aparências, até os objetos perdem o verdadeiro sentido: as estátuas podem ocultar uma câmera, o uísque conter um sonífero. A fantasmagoria, traço essencial das narrativas policiais, manifesta-se nos romances em foco, com maior destaque na ficção americana. Em *Sagrado*, ela se manifesta em prédios pós-modernos como o da Libertação da Dor, cujos “lustres-Cadillac dividiam os espaços com os anjos” e salas onde “os pilares da sociedade vitoriana outrora dançaram e tagarelaram” (S, p. 58).

Em *O silêncio da chuva*, os personagens envolvidos nos casos de Espinosa convertem-se de pessoas em verdadeiros fantasmas. Isto porque, neste universo, todos utilizam máscaras, num reino do fingimento e da mentira; e o investigador se defronta sem cessar com a simulação. Então, como distinguir o real do falso, onde tudo escapa ao olhar e se perde nas sombras? Tais questionamentos atravessam as mentes dos protagonistas de Garcia-Roza e de Lehane, e cada um deles lida com a violência de forma distinta. Embora os cenários descritos pelos romancistas não sejam tão diferentes no que se refere à criminalidade, Espinosa não lida como crime organizado face a face como Patrick e Angie. E isto é um dos diferenciais do autor brasileiro em relação ao americano. Ciente de que a barbárie carioca cresce a cada dia, o romancista não espelha suas narrativas na violência da cidade, pois ela é “estúpida, grosseira e gratuita”, não tendo nada de sedutora e nem tem o lado cerebral dos grandes crimes.

Até porque não são tais atos que atraem o grande público; e sim aquela que pode se exercer e se expressar no mundo da fantasia. Alguém pode matar sem ser preso ou praticar ações criminosas sem deixar vítimas: a literatura traz à tona os demônios assassinos, os psicopatas, os pervertidos sexuais. Resta ao criador a tarefa de domar estes demônios recalcados. É preciso deixar a loucura aflorar e usar a razão para transformar tudo isso literariamente. Esse é o grande fascínio de ser escritor. A criação não se faz pela pura soltura da barbárie. Ela se faz exatamente desse jogo da loucura com a racionalidade. Essas duas coisas precisam estar juntas. Se a pessoa só tiver a racionalidade, será um chato; se só tiver a bestialidade, será um louco. A capacidade de juntar essas duas coisas e de

transformá-las numa expressão inteligente é que faz o grande escritor, ou um poeta e pensador de nome. Isto explica o fato de Garcia-Roza dar vida a um policial cujo perfil difere-se de muitos outros da literatura brasileira e estrangeira: um homem culto, habituado a leituras sofisticadas e que prefere a reflexão à ação. Em *O silêncio da chuva*, tal marca não passa despercebida por Alba Antunes quando pergunta ao policial: “Espinosa não era nome de um filósofo?” (SC, p. 133). Na verdade, seu protagonista é um homem comum que herda do teórico a integridade e a ética. E a crença de que é possível ser honesto até mesmo na polícia, pois tais atributos são fundamentais no ser humano. No que tange a Lehane, a violência se expressa de forma mais intensa, e o relativismo de papéis – detetive, criminoso e vítima – que toma conta de *Sagrado* é fruto do romance policial do século 20, oriundo da progressiva descrença na racionalidade da sociedade burguesa. No universo do escritor estadunidense, a expansão da agressividade dá-se em função do consequente domínio do crime organizado, que assume maiores dimensões na sociedade contemporânea. Então, as tramas de Lehane trazem ação do início ao fim: giram em torno de assassinatos que se ligam a organizações nas áreas política, econômica, religiosa ou terapêutica.

Os romances americanos em análise filiam-se à modalidade policial, mas transgridem a ordem interna do gênero. Não se trata apenas de crimes fortuitos cometidos por marginais que agem sem propósito definido. A crítica que se manifesta em seus livros dirige-se às práticas terapêuticas que transformam a dor numa indústria do dinheiro. Isso fica patente em *Sagrado*, quando um jornalista revela a Patrick o verdadeiro ofício da Clínica da Libertação da Dor: “Os terapeutas usam um estratagemas que leva o cliente a ir se despindo aos poucos. Você começa por revelar uma coisa simples – seu salário líquido, por exemplo” (S, p. 95). A partir do momento que a dupla passa a investigar ações ilícitas do centro terapêutico descobre sua ligação com a Igreja da Verdade e da Revelação e lida com indivíduos perigosíssimos – sendo o maior deles seu cliente, Trevor Stone e a filha desaparecida.

Porém, não desistem de descobrir a verdade e desmascarar os verdadeiros criminosos, ainda que lhes custe a própria vida. E para conseguir êxito nestas ações, eles abrem mão da integridade e da ética – coisa que Espinosa jamais faria – e negociam com amigos contraventores para capturar os seus verdadeiros alvos. É o relativismo de papéis mencionado acima, sempre presente nas narrativas *noir* de 1930 e 1940. Evidentemente, as tramas de Lehane não causam tanta frustração ao leitor quanto as de Garcia-Roza, pois o detetive americano cumpre (quase sempre) a missão de desmascarar, prender ou matar os inimigos, como os agentes do romance negro. As tramas brasileiras fazem da frustração um elemento surpresa que acaba satirizando as modalidades detetivescas anteriores, provocando certa inquietação para quem termina de ler a obra.

De forma intencional, romancistas como Rubem Fonseca e Garcia-Roza criam detetives sofríveis, falíveis, que não correspondem satisfatoriamente às expectativas daquele leitor acostumado com finais felizes e a vitória suprema do policial. Por isso, estes autores fazem uso do gênero de maneira puramente funcional, num conjunto literário trespassado pela ironia. Visto desta forma, o *roman noir* deixa de exercer o papel principal e recai num processo de ceticismo, à medida que a função maquínica é minada pela ironia corrosiva e pessimista dos narradores e/ou narrativas. Tal aspecto aproxima a ficção brasileira da americana: partem de uma trama policial para estimular a curiosidade do leitor; lançam mão de ingredientes típicos da literatura de massa, mas subvertem, por dentro, as características do gênero. Então, se podemos encontrar inúmeras semelhanças entre os romances de Garcia-Roza, Rubem Fonseca e Lehane e o *noir* de melhor qualidade, como o de Hammett, por exemplo, percebemos também que eles estabelecem uma relação crítica com estas obras, partindo delas para chegar a indagações mais profundas.

3- ROMANCE POLICIAL E DISCURSO PSICANALÍTICO: DUAS FACES DO CONTEMPORÂNEO

Garcia-Roza e Dennis Lehane incorporam, em suas narrativas policiais, o discurso psicanalítico a partir do eixo linguagem/cultura sem insinuar que a literatura apareça como pretexto para se explorar a mente humana. Isto quer dizer que o fato de os dois romancistas extraírem figuras da psicanálise, da psiquiatria e da cultura contemporânea não significa que a aproximação entre um e outro discurso possa ser vista de forma simplista ou reducionista. Ao contrário, se a literatura e a psicanálise entrecruzam-se por meio da confissão (através da linguagem), pode-se dizer que tanto a arte quanto estudos sobre o inconsciente compartilham a ambiguidade, a desconfiança de pistas patentes e de deduções imediatas. A importância de um estudo comparativo entre estes dois campos (tarefa realizada por diferentes estudiosos) pode ser argumentada de maneiras distintas.

A primeira delas diz respeito à convergência entre a estrutura do romance policial e o método da escuta analítica. Outro aspecto interessante é a vasta presença de metáforas que fazem que com que os textos de Freud remetam às próprias narrativas detetivescas. Além da proximidade estilística, há ainda que considerar o potencial de esclarecimento sobre os modos de subjetivação que tornam possível a emergência simultânea do discurso psicanalítico e do gênero policial na cultura atual. Em outras palavras, entender as possíveis relações entre os dois estudos nos leva a compreender a formação discursiva na qual a Psicanálise emerge e, portanto, algo sobre sua própria condição de possibilidade histórico-cultural. O paradigma subjetivo no qual Freud se baseou para a construção de seus casos clínicos não corresponde mais ao estilo subjetivo hegemônico em nossos tempos.

Já não se acredita, hoje, em uma única solução (inexorável e necessária) para o drama do indivíduo, até porque suas narrativas de vida não são mais retilíneas e conclusivas, mas polifônicas e abertas. Isso demonstra que a metáfora freudiana, segundo a qual no tratamento analítico era necessário encontrar as peças e montar o quebra-cabeças de nossas histórias para que todos os elementos se reunissem em torno da verdade, enfraquece-se. O adendo de Freud acerca da necessidade de construir os elementos faltantes (no caso de uma das peças estarem indisponíveis) soa-nos anacrônico, do mesmo modo que a confiança na sentença de Holmes parece-nos ingênua: “Quantas vezes eu disse a você [Watson] que quando tiver eliminado o impossível, o que quer que reste, por mais improvável que seja, deve ser a verdade” (DOYLE, 1999: p. 116). Se no cenário contemporâneo a subjetividade torna-se plástica, mutante e transitória, a própria ideia do destino

individual ou coletivo, como um enigma a decifrar, perde força diante dos aparatos discursivos de desencantamento e hiperinterpretação do mundo. De uma forma ou de outra, a história do romance policial possui traços em comum com os discursos mais ‘nobres’ da psicanálise e da própria filosofia. Os três têm como ponto de partida um assassinato. No caso da filosofia, é o assassinato de Sócrates, que impulsionou Platão a escrever. Em se tratando da psicanálise, é o assassinato edipiano do pai, que permanece em cada um de nós alimentando nossos sonhos e nossas fantasias. E o gênero policial constitui-se por si só em torno de duas histórias: a do assassinato, ausente, e a história da investigação, presente, cuja única justificativa está em nos fazer descobrir a primeira história (TODOROV, 1979, p. 96).

Se o crime é uma descontinuidade na rede de suposições e expectativas que compõe a realidade, o que o torna interessante e digno de investigação depende da revalorização de aspectos antes irrelevantes desta mesma realidade. São as marcas do assassino, as pequenas rotinas, os detalhes que não se encaixam. É, por outro lado, essa reinvenção do cotidiano explorada por Freud na sua escolha de temas que produz o efeito de que a solução estava aí presente desde o início: nós é que não a captamos. Sendo assim, Holmes, Freud – e também Dupin – regem-se sempre pelo princípio de que o mais difícil de perceber é o que está mais evidentemente mostrado. Então, o romance se desenvolve na produção de tensões, conflitos, transformações e equilíbrios (ou não), e torna-se uma espécie de jogo para o leitor. Dividindo com personagens ilustres como Dupin, Holmes, Marlowe ou Espinosa a função de detetive, ele precisa reconstituir (antes do desenlace) a narrativa verdadeira. E isso através de uma tentativa de interpretação dos signos de modo a construir uma versão com estrutura de verdade.

Então, o crime não estabelece apenas a intercessão entre os discursos (policial e psicanalítico): torna-se a razão de sua própria existência. Por um lado, o jogo proposto pela narrativa policial apresenta como regra que os indícios admitam mais de um sentido e que se coloquem como possíveis soluções para uma fratura de sentido ou para o problema. A prática psicanalítica, de forma análoga, ressignifica várias vezes os mesmos signos ou conceitos, formando uma trama não completamente antecipável ao leitor. Isso faz com que analista ou detetive dedique uma escrupulosa atenção aos detalhes, somada ao rigor dedutivo e à ordem das razões. O que nos remete para características inerentes aos personagens dos romances clássicos de enigma. Se um leitor médio de romances policiais atentar (cuidadosamente) para os textos freudianos, perceberá as inconsistências, surpresas e reviravoltas que tomam conta de uma e de outra narrativa. O que indica que ele deve adotar um ceticismo benévolo que o leve a desconfiar das evidências e asserções peremptórias. Em se

tratando do romance policial clássico, há um corpo que representa o problema primitivo da história e que funda um conjunto de suspeitos que corresponde à cena inicial do discurso ficcional, mas também da Psicanálise. No entanto, diferente da narrativa detetivesca, a pesquisa psicanalítica consolida um longo percurso de consolidação do problema, que não se coloca de forma imediata e auto-evidente, nem é consensualmente reconhecido. Apesar disso, tanto a escrita psicanalítica quanto a policial precisam construir argumentos que se pautam em pistas não trabalhadas ou evidências descartadas sem motivos. A força dessa estratégia de construção requer, em contrapartida, a atenção dirigida ao detalhe dissonante, o que significa que a sua não observação implicará direta ou indiretamente no fracasso das investigações de detetives e psicanalistas. Este, aliás, torna-se um dos grandes diferenciais entre os detetives contemporâneos e aqueles que protagonizam o gênero de enigma.

Assim sendo, se a psicanálise e o gênero policial exercitam a suspeita, partindo de uma recusa ao óbvio, encontramos nestes dois tipos de discursos falhas, fendas, fragmentos e hesitações. Tais interstícios são formas para se alcançar o recôndito, o traumático, o doentio, o fóbico, o violento, o macabro – traços do Id, onde jaz o mistério nos romances de Garcia-Roza e de Lehane. Embora suas histórias ambientem-se em contextos culturais distintos, é patente que ambos os autores fazem um trabalho literário com o discurso da psicanálise. Por isso, seus personagens são atingidos por uma série de distúrbios psíquicos que resultam em crimes e outros atos de violência. Segundo Freud, todo ser humano precisa sofrer repressão daquilo que ele chamou “princípio do prazer”, em favor do “princípio da realidade”. No entanto, para alguns de nós – e possivelmente para sociedades inteiras – a repressão pode ser tornar excessiva e nos transformar em doentes (FREUD, 1996, p. 128).

Este pode ser o caso do arquiteto de *Espinosa sem saída*, ou de Aurélio, em *O silêncio da chuva*, cujas ações doentias e maléficas tornam tais narrativas brilhantes metáforas do discurso psicótico. Da mesma forma, *Paciente 67* e *Sagrado* compõem-se de personagens atormentados por fantasmas que os aprisionam e os levam a crimes irreparáveis. Ao passo que a arte transforma o trauma em objeto estético, contempla-o também como uma doença cultural da contemporaneidade, um mal de dimensão bem maior, encontrado em contextos sociais desajustados – bem como aqueles que caracterizam a narrativa policial. Personagens e cenários de suas tramas contribuem ainda mais para a convergência entre os campos, visto que a psicanálise não é apenas uma teoria da mente humana, mas uma prática para o tratamento daqueles que são considerados mentalmente doentes e perturbados.

Freud afasta-se da concepção racionalista, por não acreditar que se compreendermos a nós mesmos ou ao mundo poderemos agir de maneira adequada. De igual modo, o detetive contemporâneo sente-se incapacitado de resolver todos os mistérios e enigmas pelo puro exercício da razão. A análise dos romances de Garcia-Roza demonstra como o escritor apropria-se de assuntos pertinentes ao universo psicanalítico e transforma-os em objeto estético – sem que seus livros sejam vistos como meros estudos científicos. Lehane, por sua vez, apropria-se de doenças que atravessam os indivíduos na atualidade para relacioná-las não só a atos de violência, mas também para criticar (sob o ponto de vista de seu narrador) métodos e práticas terapêuticas. Desta forma, tanto a ficção do autor brasileiro quanto a do estadunidense permitem que indivíduos desajustados culturalmente liberem os demônios escondidos no mais profundo do inconsciente. Tentar entender, explicar ou desvendar estes demônios torna-se o trabalho de psicanalistas e detetives, tarefa que se complica pelo fato de que uma palavra do inconsciente insinua-se no discurso do indivíduo, ocorrendo o vazio (ou ausência) de linguagem a que Freud se refere.

Lacan considera, também, que se o inconsciente se estrutura como linguagem, é tão escorregadio e ambíguo quanto ela: o discurso é, num certo sentido, um lapso linguístico (LACAN, 2006, p. 37-38). Isto demonstra que nossos investigadores precisam lidar com estas fendas e hesitações para tentar compreender o comportamento traumático, violento e doentio dos indivíduos que povoam suas narrativas. Se afirmarmos que o gênero policial e o discurso psicanalítico relacionam-se através do assassinato, não podemos ignorar a questão do complexo de Édipo, visto que para Freud ele é a estrutura das relações pelas quais chegamos a ser os homens e as mulheres que somos (FREUD, 2010, p. 111). Ele é o ponto em que somos produzidos e constituídos como sujeitos, embora um dos problemas que ele nos cria é o de ser (de alguma forma) um mecanismo parcial e incompleto.

O sujeito humano, oriundo do processo edípico, é um sujeito dividido, “separado precariamente em consciente e inconsciente (podendo este ressurgir a qualquer momento para persegui-lo). Então, o assassinato edípiano do pai permanece em cada um de nós alimentando nossos sonhos e nossas fantasias e, talvez, nossos fracassos. Alguns destes fracassos tornam-se uma constante na rotina do detetive de Garcia-Roza, provenientes do fato de que a verdade nunca poderá ser articulada de forma “pura”, sem mediação. Afinal, “uma linguagem do inconsciente, em si mesmo, pretende sugerir que qualquer tentativa de transmitir uma significação total, imaculada, na fala ou na escrita é uma ilusão” (EAGLETON, 2006, p. 254).

3.1- Romance Policial, psicanálise e cultura contemporânea em *Espinosa sem saída* e *O silêncio da chuva*

A ficção de Garcia-Roza desperta interesse de críticos, romancistas e historiadores da cultura por razões distintas. Uma delas é o fato de seus romances serem atravessados por temas (como os da psicanálise) que não ficam restritos ao discurso da literatura. Como foi dito, seus escritos não perdem a qualidade estética pelo fato de discutirem assuntos pertencentes ao universo psicanalítico, ou por fazer de sua trama o cenário cultural perfeito para personagens psiquicamente abalados. Por isso, opto por apontar semelhanças entre as estruturas da narrativa policial e da psicanalítica através da livre associação no discurso. Tal relação já bastaria para iniciarmos uma análise dos romances que constituem o *corpus* desta pesquisa. Mas a questão é: de que modo a literatura e a psicanálise inter cruzam-se nos livros a que nos propomos analisar? A aproximação entre tais discursos dá-se apenas pelo fato de o autor explorar temas outrora estudados por Freud, Lacan e outros teóricos do assunto? Será por que tanto a literatura quanto estudos sobre o inconsciente compartilham a dúvida, a desconfiança de pistas patentes e deduções imediatas? Ou por que a ficção literária (enquanto uma construção delirante do autor) pode ser comparada ao texto do sonho? Voltaremos a esta questão.

Um ponto importante para iniciar nossas reflexões é a questão da suspeita e da recusa ao óbvio que atravessam o universo dos estudos literários e psicanalíticos. No entanto, as convergências não param por aí: se retomarmos o eixo linguagem/cultura e os fios coerentes que dão sentido à construção estética de Garcia-Roza, veremos que os desajustes comportamentais, quer a nível neurológico ou sociológico, são manifestações psicóticas, relacionadas às dificuldades de adequação à imposição de valores do meio cultural (FREUD, 1996 [1929]: p. 127). Conforme explica o psicanalista alemão, o que domina a história humana é a necessidade de trabalhar – que reprime algumas de nossas tendências ao gozo e à satisfação. Ao abrir mão de um prazer imediato, fazemo-lo com a convicção de que iremos imediatamente recuperá-lo, até de forma intensificada. Isto quer dizer que só aceitamos a repressão desde que ela nos ofereça algo em troca; mas se as exigências que nos são feitas forem excessivas, provavelmente adoeceremos.

Uma das principais enfermidades a que Freud se refere é a neurose, resultante do conflito interno que se instaura no indivíduo - ou da luta entre consciente (ego) e inconsciente (id) (FREUD, 1996, p. 94). Este é descrito pelo teórico como um lugar e um não-lugar completamente indiferente à realidade, e que não conhece lógica, negação, causalidade ou contradição. Entregue totalmente ao jogo instintivo dos impulsos e da busca do prazer, torna-se prejudicial na perturbação psicológica.

Por exemplo, podemos ter certos desejos inconscientes que não serão negados, mas que também não encontram um escoadouro prático. Nessa situação, o ego bloqueia-o defensivamente e o resultado desse conflito interno é o que se chama neurose. Essa forma de enfermidade atinge praticamente todos os seres humanos, já que sofrem algum tipo de repressão. Por isso, enquanto ‘animal neurótico’, o homem tende a enfrentar os desejos “sublimando-os”, o que para Freud significa dirigi-los para uma finalidade de maior valor social. É em virtude dessa sublimação que a civilização surge, pois desviando nossos instintos para esses objetivos superiores, a própria história cultural é criada. Porém, muito mais difícil de ser tratada é a condição da psicose, na qual o ego (ao contrário do que acontece na neurose) não é capaz de reprimir parcialmente o desejo inconsciente, passando a ser dominado por ele.

Se isso acontece, a ligação com o ego e o mundo exterior é rompida, e o inconsciente começa a construir uma realidade alternativa, alucinatória, como a que toma conta do arquiteto de *Espinosa sem saída*, após eliminar o sem-teto: “A impressão que tinha era de que fantasmas acumulados desde o primeiro encontro com Nilson, na infância, ressurgiam numa negação completa do tempo” (ESS, p. 146). Como se percebe, o assassinato do homem se dá num cenário fantasmagórico, em que o sujeito está presente e que representa, de modo mais ou menos deformado pelos processos defensivos, a realização de um desejo. Aqui, já se percebe a importância do inconsciente de Freud, que constitui, aliás, um dos grandes descentramentos no pensamento ocidental do século XX. Como fruto desta descoberta, o detetive emerge, neste cenário cultural, onde já não há espaço para noções como lógica, razão ou verdades absolutas. No entanto, nas mãos do romancista, as fronteiras entre um e outro discurso se confundem em aspectos distintos: seja na estrutura interna dos romances, seja na composição estética de seus escritos.

Isso se torna possível pelo fato de seus personagens serem dominados por perturbações psicológicas e/ou psíquicas, apontadas por Freud como o lado mais prejudicial do inconsciente. Se este se estrutura como uma linguagem (como a própria arte ficcional), atingir tamanha obscuridade torna-se uma tarefa tão difícil para o detetive quanto o é para o leitor preencher os vazios e lacunas de uma narrativa ficcional. Como explica André Green (2002), a escrita não mostra nada; então, se o leitor (e/ou o detetive) é um *voyeur*, o que ele vê no livro é um conjunto de sinais que não representam diretamente nenhum objeto. Entretanto, as representações que levamos em conta não permanecem em estado inerte: “elas se agrupam, se condensam, se deformam, para constituir organizações fantasmáticas” (GREEN, 2002, p. 229), como as que Espinosa constrói frequentemente, dada a impossibilidade de chegar à verdade absoluta dos fatos. Então, se o texto literário (*per si*) se

compara ao fantasma, uma vez que mistura os processos primários e os processos secundários³², o investigador policial, a partir dos vestígios que permanecem abertos a seu olhar-escuta, não lê o texto: ele o desliga. E como faz o terapeuta, que o tira de seu sulco e o “delira”, assim fazem detetive e romancista. Não se pode esquecer que a literatura é uma máquina para elaborar a relação com a realidade externa e com a psíquica que lhe é devolvida, interpretada e necessariamente deformada. Nos romances em estudo, tais deformações, ‘delírios’ e ‘desligamentos’ manifestam-se, sobretudo, pelos sonhos, visto que eles são realizações essencialmente simbólicas dos desejos inconscientes (EAGLETON, 2006, p. 236).

Mas eles não são o único acesso à camada do id. Há também o que Freud chamou de “parapraxes” – lapsos inexplicáveis de língua – falhas da memória, confusões, leituras errôneas e colocações de objetos em lugares errados, que podem ser atribuídos aos desejos e intenções inconscientes. Em função de esquecimentos e falhas de memória, o assassino do sem-teto elabora uma série de relatos fantásticos e mentirosos, que torna o trabalho de Espinosa mais labiríntico mediante o jogo de versões que se constrói acerca do crime. Tal situação corrobora a ideia de que uma literatura não pode ser científica ou filosófica; ela se baseia na fantasia e na imaginação, o que demonstra que os escritos literários são simulacros, seres de ficção. Por outro lado, se a dúvida aparece como elemento de ligação entre a literatura e estudos de psicanálise, não é aleatória a aproximação entre a prática investigativa do delegado e o método utilizado pela terapeuta Camila Bruno. A começar pelo árduo trabalho de juntar os fios discursivos repletos de lacunas e/ou incoerências, e pela forma paciente com que Espinosa analisa o suspeito.

Isso nos leva a questionar o seu verdadeiro ofício: estamos diante de um detetive-analista ou de um analista-detetive? Como o narrador observa, tal talento não consistia apenas de um manual de polícia. Era, na verdade, “uma habilidade especial, a de colocar a escuta como um convite irrecusável à fala do entrevistado” (ESS, p. 40). Em “O narrador pós-moderno”, Silviano Santiago explica que se falta à ação representada o respaldo da experiência, esta passa a ser vinculada ao olhar. Isto quer dizer que o narrador que olha (e escuta) é a contradição e a redenção da palavra na época da imagem: “Ele olha para que o seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa” (SANTIAGO, 2002, p. 60). Ao utilizar como método o dom de escutar, o protagonista substitui (automaticamente) a ação pela reflexão, atitude que o aproxima dos detetives clássicos. Basta lembrar que, na obra de Poe, o cerne das tramas não é a violência generalizada. Dupin resolve os casos de dentro do escritório

³² Processos primários: são os mecanismos que constroem o desejo expresso pelo sonho; força produtiva do desejo. Processos secundários: são forças censurantes do desejo onírico. A Censura acarreta uma transformação do desejo.

domiciliar, utilizando o método de escuta para juntar pedaços de informações e, assim, antecipar-se aos acontecimentos. As narrativas privilegiam ocorrências nas quais o enigma oriundo da sagacidade dos criminosos cria a atmosfera ideal para o trabalho do detetive, uma verdadeira “máquina de raciocinar”. Os crimes que Dupin investiga acontecem dentro da alta sociedade que ele mesmo frequenta. É bom lembrar que os exercícios lógico-dedutivos são facilitados pelas boas relações que ele mantém com seus informantes.

Outro aspecto importante diz respeito às críticas evidentes ao trabalho da polícia, que, na opinião do detetive, é incapaz de destrinchar enigmas por estar tão atrelada à materialidade dos crimes. Poderia ser esta uma das razões dos fracassos de Espinosa ao tentar elucidar seus casos? Poe estabelece, também, alguns padrões que foram seguidos por vários autores do gênero policial: o narrador é um amigo/discípulo do investigador; a reflexão predomina sobre a ação (característica herdada pelo detetive de Garcia-Roza); o final precisa surpreender o leitor. De fato, a influência de Poe recai sobre os demais escritores de narrativas policiais, fazendo com que um conjunto de textos fosse classificado como romance de “enigma”. A característica principal desses textos reside, primeiro, na capacidade que os detetives têm de solucionar crimes sem necessariamente arriscar suas vidas, como fazia Sherlock Holmes, cuja superioridade cognitiva torna-se evidente a partir de suas próprias palavras: “_ Não há mais crimes e criminosos hoje em dia. De que adianta sermos inteligentes, nesta profissão?” (DOYLE, 1999, p. 24).

Frequentemente, Dupin, Holmes e Poirot (herói de Agatha Christie) tecem elogios à lógica e desconsideram os procedimentos em voga, para os quais a descoberta de pistas é vista como único meio possível de se chegar ao criminoso. Neste sentido, é possível entender o trabalho do detetive como uma espécie de leitura, na qual a decodificação dos dados subliminares relacionados ao contexto depende da acuidade do raciocínio daquele que lê. No caso dos investigadores clássicos, o raciocínio lógico é seu maior diferencial, pois, com ele, o detetive consegue deduzir as razões do crime e revelar detalhes insondáveis para uma mente comum, como assinala Holmes: “Gabo-me de poder distinguir, com um olhar, as cinzas de qualquer marca conhecida de charuto ou fumo. É nesses detalhes que um detetive habilidoso se diferencia dos Gregsons e Lestrades” (DOYLE, 1999, p. 36).

Isso nos leva a concluir que Dupin, Sherlock ou Poirot são, afinal, gênios, atributo que não se aplica ao detetive contemporâneo. Ao tentar esclarecer um crime, Espinosa utiliza procedimentos que se aproximam das formas de atuação dos heróis de enigma. Ele procura utilizar métodos racionais de investigação, é bastante gentil (não deixando de ser cínico em algumas situações) e praticamente nunca recorre à violência física. Entretanto, Espinosa não interpreta os dados que obtém com o

calculismo de Auguste Dupin e/ou Sherlock Holmes e, por isso, não alcança o êxito esperado em suas tarefas investigativas. Como seus antecessores, o policial de Garcia-Roza torna-se um homem obcecado em estabelecer a realidade desse mundo feito de luz e escuridão. Parte em busca da verdade, mas não consegue elevar a investigação “ao nível da ciência exata, de forma insuperável” como Holmes. O herói de Doyle, mesmo diante da obscuridade de algumas coisas, consegue formar opiniões sobre os fatos principais dos crimes que investiga. A *flânerie* do policial contemporâneo leva-o a um mundo nebuloso, repleto de indivíduos cujas identidades não são definidas (PEIXOTO, 1987, p. 18). Uma destas identidades obscuras é o próprio amigo de Espinosa, Aurélio, o assassino que mantinha Rose em cativeiro na trama de *O silêncio da chuva*. Isso demonstra que as maiores ameaças, as que provocam e assustam mais o indivíduo, são exatamente as que se tornam mais próximas e ao mesmo tempo invisíveis.

No entanto, os sinais quase sempre aparecem, conforme o narrador salienta: “Detalhes escondidos pelo esquecimento começaram a emergir à consciência; as informações que obtinha nos almoços com Espinosa faziam de Aurélio, agora, o suspeito óbvio... e tão impossível” (SC, p. 241). A não dedução dos motivos do crime e a consequente incapacidade de revelar detalhes insondáveis da mente humana afastam o policial de Garcia-Roza da categoria de detetive habilidoso, segundo a concepção de Sherlock Holmes. E esta impossibilidade é o que aproxima ainda mais o gênero policial da psicanálise, que traz uma versão violenta e obscura do passado pessoal. Então, o impacto sofrido pelo detetive ao levantar o lençol e descobrir o rosto de Aurélio remete-nos à ideia de que “somos o que somos, mas também somos outros, mais cruéis e mais atentos aos sinais do destino” (PIGLIA, 2004, p. 52). Essa crueldade seria um dos aspectos da cultura contemporânea que tornam a psicanálise uma das formas mais atraentes? Ou o fato de ela convocar a todos como “sujeitos trágicos e extraordinários”, que lutam contra tensões e dramas de grande profundidade?

Não é por acaso que a psicanálise, vista como um fenômeno da cultura de massa, apresenta-se vinculada “às grandes tragédias e às grandes traições”. Não foi essa a conclusão a que Espinosa chegou no final de *O silêncio da chuva*? Mas ele não foi a primeira vítima de uma destas identidades obscuras que, mesmo próximas, tornam-se invisíveis. O próprio Holmes sentiu esta ameaça num único caso que abalou sua “mente equilibrada, fria e severa”. Refiro-me ao conto “Um escândalo na boêmia”, que traz Irene Adler, a jovem bela e inteligente que desafia (deliciosamente) os talentos investigativos de nosso gênio. A pedido do rei da Boêmia, Holmes precisa resgatar cartas e fotografias do importante homem, que comprometem o seu casamento com a filha do rei da Escandinávia. No entanto, sua extraordinária habilidade para solucionar o problema bem como o

senso de observação frustra-se diante da esperteza de Irene. Apesar de utilizar os métodos convencionais, o “especialista em criminologia” não consegue se apossar do documento ameaçador. Capaz de “transformar-se com cada novo papel que ele representava”, Holmes não foi capaz de perceber que existia alguém que o superasse na arte do disfarce, como conclui o narrador: “Os melhores planos de Sherlock Holmes foram frustrados pela sagacidade de uma mulher”, a cujo retrato ele se refere “sob o título honroso de *a mulher*” (DOYLE, 1955, p. 31). Seria este o momento em que a capacidade do detetive para resolver enigmas e mistérios estaria fadada ao fracasso? Aqui, torna-se evidente que a metáfora da investigação policial pode ser traiçoeira e que nem sempre é possível introduzir a ordem que governa o caos. Tal situação revela, também, que os detetives do *roman noir* não foram os primeiros a fracassar na tentativa de restabelecer a ordem e o equilíbrio perdidos. E mais ainda: não foram os únicos a se tornarem presas de ‘mulheres fatais’ como Brigid O’Shaughnessy, a assassina do parceiro de Spade, que no final da trama de *O falcão maltês*, tenta abusar do charme para tentar desnorrear o detetive.

O conto de Doyle também corrobora a ideia de que a fusão entre o gênero policial e a psicanálise não se faz apenas pelas convergências entre os métodos investigativos. Mas, sobretudo, pela própria obscuridade das motivações e identidades dos indivíduos que se estende aos lugares onde se encontram. Na tentativa de desvendar o mistério desse universo confuso, o detetive se vê sempre em locais estranhos e desconfortáveis – seja o *cul-de-sac* sombrio onde o mendigo de *Espinosa sem saída* fora assassinado ou a casa de “aspecto ameaçador e agourento” aonde chega Holmes para desvendar mais um de seus casos. Em se tratando de *Espinosa*, a dificuldade de decifrar os crimes (ou enigmas) corrobora ainda a mais a associação entre os discursos: apresenta-se um detetive (terapeuta) que se vê diante de uma série de acontecimentos estranhos e desconexos (sintomas), relatados por um cliente (paciente) desesperado, desorganizado ou perturbado.

Lidar com estas ausências torna-se seu maior desafio – e motivo de frustrações e conflitos, como a que sente ao visualizar o cadáver de Magro (o sem-teto) em *Espinosa sem saída*. A invisibilidade do morto era tão grande quanto à do seu assassino, como descreve o narrador: “Era um sem-teto, sem-identidade, sem-família... Sua carência era de tal ordem que o único traço distintivo que possuía era negativo: a falta de uma perna” (ESS, p. 67). Em meio a tantas ausências, só resta ao policial recusar o óbvio e exercitar a suspeita, como faz Camila Bruno nas suas práticas terapêuticas. As tarefas de ambos se aproximam na busca de soluções para suspeitos (pacientes) cujos discursos (na concepção lacaniana) não passam de lapsos linguísticos. Então, como espera nosso ‘herói’ articular a verdade de forma ‘pura’, se o processo de linguagem é tão escorregadio e ambíguo quanto

ele sugere? Lidar com estes vazios é um dos grandes desafios do delegado, como alerta a esposa do assassino “Ele é feito mais de silêncios que de palavras, além de ser uma pessoa com razoável dose de angústia” (*ESS*, p. 114).

Indivíduos como Aldo Bruno, divididos entre a vida consciente do ego e o desejo inconsciente (ou reprimido), fortalecem ainda mais o parentesco entre as ficções detetivescas e os estudos de psicanálise, segundo Jameson. O crítico considera que o gênero policial destaca o espaço urbano como um local onde se moldam subjetividades marcadas por repressões, castrações, experiências traumáticas oriundas da imposição de padrões de conduta (JAMESON, 1997, p. 72). Vislumbrando, portanto, a geografia da cidade como um ambiente onde a insegurança e o medo tornam-se um assombro, um monstro, a paisagem citadina pode ser lida como um meio no qual a violência se mostra tanto como ameaça quanto válvula de escape para macabros desejos aprisionados no interior do homem contemporâneo. No que tange à questão do pavor, Bauman (2008) considera o medo como uma das principais doenças da sociedade contemporânea. Ele pode ser entendido como tudo que nos assombra sem que haja uma explicação visível; ou quando a ameaça que tememos pode ser vislumbrada em toda parte, mas sem que consigamos vê-la. É o nome que damos a nossa incerteza, nossa ignorância da ameaça e do que deve ser feito – do que pode e do que não pode – para fazê-la parar ou enfrentá-la, se cessá-la estiver além do nosso alcance. (BAUMAN, 2008, p. 8).

No plano da ficção, a forma encontrada por Aldo Bruno para livrar-se do medo fora eliminando a figura de seu agressor. Só que outra ameaça perturbava o arquiteto: Espinosa, que poderia encontrar a arma antes dele. Era necessário, pois, proteger a si mesmo e aos filhos, não podia permitir que sua vida e a deles fossem destruídas por causa de uma morte estúpida e acrescenta: “Fora agredido e perseguido sem trégua durante toda a vida por um vagabundo inútil e perverso. Nada mais justo do que, chegada a hora da confrontação final, que tivesse ido à forra” (*ES*, p. 195). Os surtos psicóticos do Aldo adulto emergiram de traumas provocados por um garoto de rua que o agredira em sua infância – E que ele transporta para a figura do sem-teto, a ponto de matá-lo. A partir de então, os fantasmas representam constantes ameaças para o arquiteto, que opta pelo crime como possível solução para seus males. É justamente em função da representação simbólica que a enfermidade psíquica se torna potencialmente atraente, ganha caráter demoníaco e alegórico, transcendendo a mera descrição diagnóstica.

Os demônios (que aparecem sob o signo de neuroses, psicoses, ansiedades e amnésias) apoderam-se do adulto em função do trauma instalado na infância. Freud (2002) define o sintoma histérico como símbolo mnésico do traumatismo patogênico ou do conflito: “o sinal de angústia

reproduz de forma atenuada a reação de angústia vivida primitivamente numa situação traumática, que permite desencadear operações de defesa” (FREUD, 2002, p. 42). Se a arte transforma o trauma em objeto estético, contempla-o também como uma doença cultural da contemporaneidade, encontrado em contextos sociais desajustados, típicos de narrativas policiais. Então, o desvendar dos crimes nesses cenários onde o mal assume uma dimensão bem maior é o grande desafio do delegado Espinosa. Ele precisa compreender, antes, que a reação do criminoso pode ser explicada como aquilo que Freud intitula “formação de sintoma”: um retorno do recalado sob a forma de formações substitutivas ou reações de defesa. Sob a ótica psicanalítica, o recalque é uma forma de o sujeito repelir ou manter no inconsciente representações (pensamentos, imagens, recordações) ligadas a uma pulsão. Ele é patente na histeria e, muitas vezes, é considerado por Freud um mecanismo de defesa ou um destino da pulsão suscetível de ser utilizado como ato defensivo. Já a formação substitutiva designa os sintomas ou constituições equivalentes, como os atos falhos, os chistes, enquanto substituem os conteúdos inconscientes (FREUD, 1996, p. 182). Essa substituição apresenta uma dupla concepção: econômica e simbólica, e diz respeito à substituição do conteúdo do inconsciente por outro segundo determinadas linhas associativas. Por isso, a questão da formação dos sintomas neuróticos associa-se diretamente a formações substitutivas

Como se observa em *Espinosa sem saída*, o assassino foi movido por um mecanismo de defesa (ou por reações instintivas). Seus desejos acabam por tornar-se “o ímpeto de vingar a afronta e evitar a humilhação. É uma compulsão a preencher a lacuna que separa da alteridade, na medida em que esta acena e repele, em que seduz com a promessa do inexplorado e irrita por sua obstinada e evasiva diferença (BAUMAN, 2004, p. 23). Então, para Espinosa, o desvendar do crime significa o desvendar da obscuridade do ser humano, e para isso, faz-se necessário lidar com aquilo que o pai da psicanálise chamou de formações do inconsciente: o sonho, o lapso, o ato falho e os sintomas (FREUD, 1996, p. 190). Um deles, “a amnésia histórica”, que consiste na incapacidade de recordar vivências traumáticas, torna o trabalho do policial ainda mais improdutivo. Principalmente após a ocorrência de outro assassinato misterioso: a da própria psicanalista. Como o policial será capaz de chegar à verdade dos crimes se o principal suspeito (Aldo) não quer reviver na memória as experiências e conflitos torturantes a ela associados?

O que chama a atenção nesses fenômenos lacunares não é apenas a descontinuidade que eles produzem no discurso consciente, e, sim, o fato de que neles o sujeito sente-se como que atropelado por um outro que ele desconhece, mas que impõe a sua fala produzindo trocas de nomes e esquecimentos cujo sentido lhe escapa. Não foi esse o caso do arquiteto, que procurou (desde a

infância) repelir ou manter no inconsciente representações (pensamentos, imagens, recordações) ligadas a uma pulsão? A essência do recalque consiste apenas no fato de afastar e manter a distância do consciente. Por isso, é considerado por Freud como “mecanismo de defesa” em especial ou um “destino da pulsão” suscetível de ser utilizado como defesa (FREUD, 1996, p. 196). Mas a pulsão, em dado momento, faz o organismo tender para o seu objetivo ou meta: suprimir o estado de tensão que reina na fonte pulsional. Se o indivíduo pretende reduzir por completo as tensões, ele sofre as ‘pulsões de morte’, que se dirigem para o exterior, manifestando-se sob a forma de pulsão de agressão ou de destruição. Conforme Espinosa descobre, ao término investigativo, o assassino apresentava “quadro psicótico decorrente de situações traumáticas”, (*ES*, p. 209), ainda que passageiro na opinião dos médicos. É admitindo uma lacuna intransponível (a do inconsciente) entre si e o mundo que o policial torna impossível o estabelecimento de conclusões ou a descoberta de intenções de criminosos como Mercedes. Assumindo atitudes de perversão, uma vez que o orgasmo é obtido com outros objetos sexuais (homossexualismo, pedofilia, bestialidade etc), a mulher era “quase duas pessoas distintas”. Uma, a paciente sensual e amante de Camila; a outra, a arquiteta, colega e amante de Aldo. Como explica o narrador, dois mundos separados, “perversa o bastante para suportar essa dualidade e obter dupla vantagem, além de duplo prazer da situação” (*ESS*, p. 209).

De qualquer forma, a dúvida paira sobre a mente do detetive de como Aldo viera a descobrir as práticas sexuais da esposa. Consciente da impossibilidade de se chegar a uma verdade, apresenta apenas as suposições, deixando claro que tudo resulta de um exercício de interpretação. Então, se nada é definitivo e muitos pontos precisam ser esclarecidos, o protagonista preenche, em *O silêncio da chuva*, as lacunas da história com nada além de “fantasmas de seu próprio imaginário”; de modo que sempre que tentava retomar “o fio do raciocínio” era novamente invadido por eles. Observa-se, assim, que o detetive contemporâneo funda seus critérios de detecção em dois mecanismos diferentes: enquanto deduz a partir de indícios (como o modelo de enigma) e busca um criminoso ideal para as ocorrências, ele reage às intempéries de seu trabalho, fazendo da coleta de dados e do processo investigativo atividades subjetivas e paradoxais. A justificativa para tal comportamento é dada por Espinosa: “É muita pretensão achar que se pode resolver sozinho um caso de sequestro”. Diante do vazio da espera e da ausência de pistas, o policial “já não distinguia claramente a realidade da fantasia” (*SC*, p. 237).

O detetive, que deveria restabelecer a ordem do caos, apresenta um discurso que se organiza por meio de imagens descontínuas e fragmentadas, onde o personagem oscila entre o sono e o estado de vigília. Ao tentar organizar a lógica do pensamento, “uma imagem que tentara abrir caminho entre

as remanescentes do sonho” foi contida. Mas irrompia com toda a força ocupando o lugar da vigília: Bia Vasconcelos sentada ao meu lado para o café da manhã, minha ex-mulher, Alba, Rose” (SC, p. 123). Novamente, o discurso policial é atravessado pelo psicanalítico através das imagens do sonho, que segundo Freud, é o principal acesso ao inconsciente (FREUD, 1996, p. 334). A esse respeito, o estudioso distingue o processo primário do secundário, assinalando que o primeiro, enquanto modo de funcionamento do sistema Ics (Inconsciente), é caracterizado por dois mecanismos básicos: o deslocamento e a condensação. Estes dois elementos não são apenas mecanismos de elaboração onírica, mas os marcos distintivos do assim chamado processo psíquico primário. Enquanto o pai da psicanálise admite que o inconsciente se estrutura segundo os mecanismos da condensação e do deslocamento, Lacan – `a luz de Jakobson – vai associar esses dois elementos análogos às figuras linguísticas da metáfora e da metonímia, já que considerou o fato de “o inconsciente estruturar-se como uma linguagem” (LACAN, 1998, p. 271).

Assim como a condensação e o deslocamento estão presentes no trabalho do sonho, esses dois processos compõem a forma do romance de Garcia-Roza. Isso se revela tanto pela presença de elementos formadores do inconsciente, como o sonho, o recalque, os traumas, quanto pelo fato de o próprio romance ser estruturado em forma de linguagem. No fragmento transcrito de *O silêncio da chuva*, vimos que o sonho, como uma linguagem, “é um enigma em imagens” e as imagens do sonho só devem ser consideradas por seu valor significante”. Analogamente, a literatura, enquanto linguagem, constrói-se numa rede de imagens e significantes capazes de confundir o leitor e deixá-lo preso numa rede labiríntica – como o próprio detetive assim o está. A condensação, como um dos modos essenciais dos processos inconscientes, evidencia-se mais no sonho, constituindo uma espécie de tradução resumida. Pode se realizar por diferentes meios: um elemento (tema, pessoa) é conservado apenas porque está presente nas vezes em que diferentes pensamentos do sonho, ou diversos elementos se reúnem numa unidade desarmônica; ou ainda a condensação de diversas imagens que atenuam os traços que não coincidem para manter e reforçar apenas os traços comuns (FREUD, 1996, p. 305).

No romance, a condensação manifesta-se, também, através das imagens que povoam os sonhos de Espinosa no que tange a Bia Vasconcelos. A tentativa do policial de traduzi-las demonstra que uma representação única representa por si só várias cadeias associativas. A viúva, que povoa os desejos não realizados do protagonista, acaba por se tornar responsável pelo recalque formado em seu inconsciente [de Espinosa]. No processo de recalque, uma determinada representação ligada à pulsão e oriunda do sistema inconsciente procura sua expressão consciente. Ao tentar penetrar no sistema Pré-consciente/Consciente, a representação em questão tem seu ingresso recusado ou, se já

ingressou ao sistema Pcs/Cs, é mandada de volta para o Ics. Sendo assim, o recalque, como vimos, nada mais é que uma operação pela qual o indivíduo procura repelir ou manter no inconsciente representações ligadas à pulsão (FREUD, 1996, p. 195). Segue-se à imagem de Bia, a de Júlio – “o adversário de Espinosa”, já que também a deseja e disputa a atenção e os carinhos da jovem; a ousada Alba Antunes, que acaba envolvendo-se sexualmente com o policial e a de Rose – elemento essencial para que ele possa preencher as lacunas e fendas do ‘crime’ que investiga. O tipo de sonho descrito por Espinosa seria o que Freud intitula “sonho diurno”, algo imaginado ou fantasiado no estado de vigília, e, portanto, também realizações de desejo. Ou seja, há uma quantidade considerável de fantasias inconscientes e que devem permanecer assim em virtude de seu conteúdo e da sua origem no material recalçado. Em outras passagens do romance, há a presença do sonho e de seus elementos formadores: a condensação e o deslocamento.

Aliás, a associação desses dois processos à metáfora e metonímia (consecutivamente) é algo recorrente nos significantes do próprio romance. Durante todo o curso narrativo da parte II, Espinosa, metonimicamente, lembra-se dos “dedos de D. Maura [mãe de Rose] espalhados sobre a mesa” (SC, p. 123) ou questiona-se a respeito de “Quem teria cortado os dedos da pobre senhora”, admitindo que a violência da mutilação chegou a deslocar para um segundo plano sua própria morte. Essas imagens (inconscientemente) atormentam Espinosa, que, admitindo não fazer da “Ordem” e do “Método” seus deuses, como Dupin ou Holmes, ficava à espera de alguma inspiração ou acontecimento miraculoso que mudasse o curso da investigação. Enquanto o detetive de Doyle, “tinha algum desdém por provas tangíveis, como pegadas e cinzas de cigarro” (DOYLE, 1999, p. 37), o inspetor confessa a seu parceiro que ‘mudar o rumo’ era um eufemismo. Na verdade, “não tínhamos rumo algum” (SC, p. 131).

No cenário cultural contemporâneo, o detetive perdido “delira” diante de vestígios que se manifestam por meio de um vazio, um branco, uma ausência: “são os fantasmas inconscientes” (GREEN, 2002, p. 238). A vulnerabilidade e os imprevistos inerentes ao exercício da profissão aproximam o personagem de Garcia-Roza dos detetives da *serie noire*: é volúvel, não segue à risca o protocolo detetivesco, é autocrítico e, quando erra, sente-se um fracassado, como confessa a Welber, seu parceiro de confiança: “Porra, Welber, o cara é um gênio e eu sou uma besta. O melhor que faço é largar a polícia e abrir uma livraria. Isto, se eu ainda souber ler” (SC, p. 182). Esta também era a sensação de Philip Marlowe, um dos principais detetives da linhagem *noir*, que já mistura as características de ambos os estilos. Ele mesmo narra sua história, permitindo que o leitor veja através de sua lente e conheça sua subjetividade, suas impressões, dúvidas, angústias e anseios.

Além disso, já se observa nas tramas de Chandler uma vertente mais psicologizante da narrativa policial, além da insegurança e do pessimismo que serviram de matéria-prima para a emergência da modalidade inaugurada por Hammett. Em Garcia-Roza, a exploração do espaço interior das personagens não recusa, mas, antes, articula-se à crítica social. Assim, os conflitos internos do detetive espelham a dubiedade (no limite, a hipocrisia) não só dos valores sancionados pelo senso comum, como também da própria estrutura social na qual eles se apoiam. Tal e qual a sociedade (e à cultura) em que está inserido, Espinosa é extremamente paradoxal, principalmente no que se refere “ao código com o qual se orientava no mundo – pertencia a um tempo já passado” (SC, p. 102). É reconhecendo lacunas intransponíveis entre si e o mundo que Espinosa torna impossível o estabelecimento de uma “verdade absoluta”. Tudo resulta num exercício de interpretação, na qual sobressai sua *flânerie* e através da qual nascem sentimentos de embate com o “outro” que guiam seus atos. O policial reconhece na ação de outrem aquilo que ele poderia ser, ou o que suas próprias ações representam para um terceiro indivíduo.

Em *Espinosa sem saída*, o delegado representa séria ameaça ao arquiteto, pois sendo “a encarnação do demônio”, seguia um caminho inverso ao percorrido pela polícia. Ao invés de querer saber quem tinha arma ou quem vira o mendigo primeiro, desejava saber quem, “sob forte tensão e movido por fantasmas poderosos”, fora capaz de atirar num desconhecido “no meio da noite” debaixo de chuva intensa e trovões (ESS, p. 121). Como um ‘analista’, Espinosa tenta perseguir os demônios de que fala Piglia. A tarefa árdua inicia-se: parte da suspeita de uma recusa ao óbvio, do dado (que no caso da psicanálise é o que o paciente conta como um relato consciente). Então, através dos interstícios desse discurso, vai procurar o que seria o significante inconsciente, ou aquilo que seria a manifestação do inconsciente. Nesse sentido, as práticas se associam: o terapeuta parte de certas lacunas para alcançar algo que não é aquele discurso: é outra coisa; de igual forma, a investigação policial é feita a partir de fragmentos para descobrir o que seria um outro registro, outro plano: o do crime propriamente dito.

Mas não é apenas no plano temático que os estudos literários e psicanalíticos se aproximam. Aliás, a recusa da linguagem enquanto evocação da realidade do mundo data da época romântica. A partir desse momento, a ideia de literatura começa a se “psicotizar”, uma vez que “a linguagem basta a si mesma, ou uma palavra cheia que a nada de exterior remete” (TODOROV, 1980, p. 82). No cenário atual, o paralelo entre concepções literárias e discurso psicótico ainda se mantém – e com mais força. Sendo assim, a reação esquizofrênica se revela à medida que não é o mundo habitualmente representado que se quer substituir por outro. A própria representação dá lugar à não-representação, fato também observado por Green. A psicose implica uma degradação da imagem que

o indivíduo faz para si do mundo exterior, e não afeta apenas personagens ou pacientes de centros terapêuticos. Se de forma geral ela se caracteriza como uma perturbação entre o eu e a realidade externa, o discurso psicótico (como o literário ou vice-versa) falha em seu trabalho de evocação dessa realidade.

Sob o estigma da ‘esquizofrenia’, dos ‘sonhos’, dos ‘atos falhos’, *O silêncio da chuva* e *Espinosa sem saída* são reflexos da reconstrução fantasmática do próprio romancista. Isso quer dizer que a relação entre a literatura e a psicanálise aponta, também, para aspectos de seu imaginário (VILLARI, 2002, p. 26), o que torna mais difícil a tarefa de desvendamento via palavra. O narrador onisciente assim nos apresenta a forma como transcorria a vida mental do inspetor Espinosa: “um fluxo semienlouquecido de imagens acompanhados de diálogos inteiramente fantásticos” (SC, p. 13). Vale lembrar que se o núcleo do inconsciente é inacessível, e nele reina apenas a representação da coisa, certas representações permanecerão não representáveis – havendo sempre uma distância entre a representação da coisa e aquela que diz respeito à palavra. Tais características disseminam-se no próprio fazer literário do escritor: seu “texto é absolutamente, integralmente infletido para seu silêncio, o que se revela no título de seu romance de estreia: *O silêncio da chuva*. A escrita, liberada do significado e da representação, rompeu as amarras para com o objeto; ela é seu próprio objeto (GREEN, 2002, p. 241).

Não é por acaso que a condensação e o deslocamento, elementos fundamentais na formação do sonho, apresentam relevância nas obras de Garcia-Roza. Tanto no texto de *O silêncio da chuva*, quanto no de *Espinosa sem saída* os dois processos manifestam-se através dos personagens e da composição estética dos livros. Sendo a condensação um dos elementos essenciais da técnica do lapso, das ausências de palavras ou de seu próprio esquecimento, ela aponta para a própria escrita contemporânea. Afinal, lacunas e vazios são deixados (consciente ou inconscientemente), cabendo ao leitor a função de preenchê-las – ainda que isso não passe de uma mera tentativa. Os prólogos (quase sempre presentes) dos romances de Garcia-Roza já denunciam o caráter fragmentário do texto. Eles trazem os substratos de condensação e de deslocamento pelo fato de as informações trazidas pelo narrador (fantasma do autor) estarem, a princípio, esvaziadas de sentido.

Algumas respostas só o leitor obtém, outras tenta preencher, restando ao detetive o desligamento do texto, para entrar no trabalho de “delírio”. Isso explica a presença de deslocamentos constantes ou de metonímias nas falas e/ ou atitudes dos personagens de Garcia-Roza. Nas diversas formações em que é descoberto pelo analista, o deslocamento tem uma função defensiva evidente: numa fobia, por exemplo, ele permite objetivar, localizar, circunscrever a angústia. Tal situação ocorre com Aldo Bruno, autor dos crimes em *Espinosa sem saída*, que elimina o objeto traumático

(no caso Nilson) e responsável pelas angústias provenientes dos traumas e fobias do passado. Eis o conflito psíquico que se instaura no personagem: ao assumir sua dimensão latente, exprime-se de forma deformada no conflito manifesto e traduz-se pela formação de sintomas, desordens de comportamento, perturbações de caráter. Sendo o conflito constitutivo do ser humano, o detetive não constitui exceção ao conflito entre o desejo e a defesa ou o que Freud chama de conflito entre as pulsões (FREUD, 2002, p. 46). Isso fica patente no desejo que sente por Bia Vasconcelos (*O silêncio da chuva*) ou por Camila Bruno (*Espinosa sem saída*). Sendo o desejo a busca inconsciente de um objeto de prazer, ele nasce de uma falta (que o indivíduo tenta suprir a todo instante). A não concretização do desejo – possuir uma ou outra, conduz o personagem a fazer uma substituição – Alba Antunes, a quem tem acesso com facilidade. Novamente o trabalho de deslocamento está presente, visto que os sintomas ou formações equivalentes (atos falhos, chistes) substituem o conteúdo inconsciente por outro segundo determinadas linhas associativas. Para Freud, determinadas imagens, particularmente no sonho, só adquirem uma vivacidade na medida em que, produtos da condensação, estão fortemente investidas. Esse fenômeno, que se encontra em todas as formações do inconsciente, apela para a hipótese econômica de uma energia de investimento suscetível de se desligar das representações e de deslizar por caminhos associativos.

Na análise do sonho, o deslocamento apresenta-se estreitamente ligado a outros mecanismos do trabalho onírico (LAPLANCHE ; PONTALIS, 2001, p. 118). Efetivamente, favorece a condensação na medida em que, ao longo de duas cadeias associativas, remete-nos a representações ou a expressões verbais que conduzem a encruzilhadas. Observa-se, então, que estes elementos formadores do sonho estão presentes na formação do inconsciente do texto literário – sendo ele mesmo estruturado sob o signo da falta, da lacuna, das ausências. Tal ideia traz à tona reflexões como as de Jameson: o cenário cultural é “esquizofrênico”, e, portanto, desprovido de lógica e de teor racional. Analogamente, Freud ratifica o pensamento do crítico da cultura ao afirmar que os distúrbios comportamentais (sejam eles neurológicos e/ou sociológicos) são manifestações psicóticas provenientes da não adequação dos indivíduos mediante valores culturais impostos.

O gênero policial destaca, justamente, o espaço urbano como um local onde se moldam subjetividades de massa, a partir de valores pré-estabelecidos pelo capitalismo tardio: sistema maquínico capaz de gerar repressões, castrações, experiências traumáticas oriundas da imposição de padrões de conduta (GUATTARI, 1993, p. 177; JAMESON, 1997, p. 72). Da cidade (ameaçadora e sombria) emergem brutalidades infundas. E de onde a retratação do obscuro na ficção floresce mediante a liberação da fantasia e ao rompimento de fronteiras entre o inverossímil e o factual. Garcia-Roza bem ilustra esta relação quando o narrador de *O silêncio da chuva* transcorre sobre o

universo psicológico do detetive Espinosa: “A espera era feita mais de fantasia do que de realidade. Procurou recolher todos os fragmentos de imagens, conversas, ideias soltas, e com eles refazer o tecido a partir da descoberta da carta suicida” (SC, p. 234). O confronto que se apodera do inspetor é aparente: a racionalidade com possíveis lampejos de alucinação viabilizam a manifestação do ilógico. Embora o investigador fizesse todo o possível para colocar as ideias em ordem da forma mais realista possível, não conseguia fugir de uma característica inerente a sua pessoa: a imaginação. Essa irracionalidade aproxima-o de detetives *noir*, que protagonizam narrativas “selvagens, primitivas, e irracionais” (PIGLIA, 1994, p.78). O caos da modernidade tardia associa-se a ambientes sombrios e inseguros, onde as relações de controle da máquina estatal fomentam doenças no ser humano. Ao sugerir que o homem urbano sofre de esquizofrenias, acrescenta que o próprio sistema totalitário é falível e que os poderes, aparentemente ausentes, acabam sendo assimilados pelo indivíduo.

Tais deformações comportamentais não são marcas exclusivas de romances policiais contemporâneos. Spade ou Marlowe se lançam, cegamente, ao encontro dos fatos, deixam-se levar pelos acontecimentos e suas investigações fatalmente produzem novos crimes. Uma cadeia de acontecimentos cujo efeito é a descoberta, o deciframento, mas que se complica na realidade materialista a que pertencem. Na visão de Piglia, o único enigma que os romances da *série noire* propõem – e nunca resolvem – é o das relações capitalistas. E por este motivo, tais narrativas deveriam ser lidas como sintomas: os textos são cheios de contradições, ambíguos, que frequentemente flutuam entre o cinismo e o moralismo. Lembremos que em Chandler tudo está corrompido, menos Marlowe. As ambiguidades e contradições que tais textos apresentam relacionam-se, como vimos, ao universo psicanalítico – como o de Garcia-Roza, mas também ao de Dennis Lehane, cuja herança dos heróis *noir* torna-se evidente.

]

3.2- *Sagrado e Paciente 67*: um misto de gênero policial, psiquiatria/psicanálise e cultura contemporânea

O gênero policial, enquanto uma forma que se adapta a diferentes paisagens culturais, incorpora outros discursos – como o da psicanálise e o da psiquiatria – e demonstra que a ausência de sistemas coerentes produz um mundo em que os indivíduos estão confusos, estupefatos com a própria profusão de objetos e acontecimentos ao redor. As pessoas passaram a tomar conhecimento das neuroses que ameaçam solapar a pequena parcela de felicidade pelos homens civilizados. (FREUD, 1996 [1929]: p. 94). Descobriu-se, então, que uma pessoa se torna neurótica devido à incapacidade de tolerar a frustração que a sociedade lhe impõe, a serviço de seus ideais culturais. Acerca de algumas razões para o nosso sofrimento, Freud assinala a fragilidade de nossos corpos e a inadequação das regras que procuram ajustar os relacionamentos mútuos dos seres humanos na família, no Estado e na sociedade.

Considerando-se a simetria que existe entre o inconsciente do texto e da própria cultura, as narrativas de Lehane também apontam para a ideia de que as experiências do sujeito contemporâneo são marcadas por descontinuidades e vazios. Daí a aproximação entre o gênero policial e práticas da psicanálise: detetives e psicanalistas (cada qual à sua maneira) tentam escavar as lacunas da experiência subjetiva, através do método interrogativo, da mesma forma que o escritor literário utiliza seu imaginário (delirante e criativo) para dar vazão às vivências de seus personagens. Neste sentido, os desajustes comportamentais do detetive, *per si*, já assinalam a relação inseparável entre o gênero policial e o discurso da psiquiatria ou da psicanálise. Como explica P.D. James (2009), as histórias de detetives centram-se no coração do crime de assassinato, na sua forma mais horrível e violenta. Por isso, tais narrativas lidam com as mais dramáticas e trágicas manifestações da natureza humana:

Today there is undoubtedly an increased interest in detective fiction. New novels are being reviewed with respect (...). It is apparent that publishers and readers are continuing to look for well-written mysteries which afford the expected satisfaction of a credible plot but can legitimately be enjoyed as serious novels. A number of novelists have successfully moved between detective fiction, non-fiction and mainstream novels (...)³³ (JAMES, 2009, p. 156).

³³ Sem dúvida, hoje existe um crescente interesse na ficção detetivesca. Novos romances estão sendo revistos com respeito. Parece que publicadores e leitores continuam a procurar mistérios bem-escritos que oferecem a satisfação de uma trama incrível, mas legitimamente apreciável como romances sérios. Um bom número de romancistas oscilou satisfatoriamente entre a ficção detetivesca, o texto não-ficcional e obras canônicas.

Discorrendo acerca de tão grande interesse de romancistas e leitores por narrativas policiais, a autora explica que nosso planeta sempre foi uma habitação perigosa, violenta e misteriosa para a humanidade e estamos aptos a criar certos prazeres e confortos, grandes e pequenos, às vezes perigosos e destrutivos, causando frequentemente alívio temporário, pelo menos, para as inevitáveis tensões e ansiedades da vida contemporânea (JAMES, 2009, p. 157). A perspectiva de James relaciona-se a teóricos como Piglia, Todorov e Goldgrub que também mostram o quanto o gênero policial constitui campo fértil para a discussão de temas ou questões pertencentes ao universo da psicanálise e da psiquiatria. Os motivos têm a ver com o modo como se configura o cenário cultural e as subjetividades que nele se enquadram: esses lugares de fantasia são sempre duplos, e oscilam entre a realidade e a representação. Os indivíduos, escondendo-se por debaixo de máscaras, perambulam pela cidade que se constrói sob o signo da fantasia e do jogo, já presente nos constructos ficcionais de Hammett e Chandler. A ideia de duplicidade não só aparece como componente das narrativas policiais e fantásticas, como servem de figuração do próprio ato de escrita – duplo e ambíguo.

Nos romances de Lehane, o tema central é o labirinto urbano, um lugar infestado de psicose, ansiedade e medo existencial. E no qual o herói acaba por se perder na obscuridade dos cenários, feitos de imagens que apontam para um completo esvaziamento. Em *Sagrado*, a grande cidade emerge como um lugar inquietante, com seus becos e ruas escuras invadidas pela neblina ou molhadas pela chuva. “Sem lógica” e “selvagens”, a violência pode irromper a qualquer instante nesta narrativa, principalmente em função do lugar “que o dinheiro ocupa nesses textos” (PIGLIA, 1994, p. 79). O *private eye* se embrenha no percalço de criaturas predatórias, obcecadas pela busca do poder que procuram obter através da violência e da corrupção. Não foi esta a conclusão a que Patrick e Angie chegaram ao descobrirem a verdade sobre o cliente e sua filha herdeira, a quem julgavam ser a maior vítima da história?

Aceitando o caso proposto pelo milionário – por dinheiro e por identificação pessoal – a dupla inicia a investigação a fim de descobrir se a filha do homem estava viva ou morta. Movimentando-se de um estado a outro, numa atmosfera sombria e violenta, os parceiros são vítimas das armadilhas de Trevor – um homem dominado pela sede de vingança e de poder – e de Desiree, a *femme fatale* que poderia tê-los levado à destruição³⁴. Neste cenário tipicamente *noir*, o detetive de Lehane emerge como “aquele que se perde em cenários” (PEIXOTO, 1987, p. 214), ou nas histórias e casos que investigam. Para ser vencedor, ele precisaria ser um homem capaz não só de lidar com o crime em si:

³⁴ Desiree, metáfora da *femme fatale* contemporânea, foi um dos temas discutidos no item 2.2: “A mimesis da paisagem urbana e do crime em *Sagrado*.”

mas também com as enfermidades psíquicas das subjetividades que atravessam seu caminho. Neste sentido, seus livros assemelham-se ao tom deprimente e pessimista das narrativas de Raymond Chandler, de cunho mais psicanalítico e onde as neuroses, as psicoses, a paranoia e mesmo a esquizofrenia são as forças motrizes do assassino (MATTOS, 2001, p. 14). As ações dos detetives atuais, como as de seus predecessores, tornam-se confusas em função da ambiguidade que se instaura no interior da história. O seu desfecho, como no *noir* clássico, quase sempre é triste, e acaba por frustrar as expectativas do leitor. Refletindo, pois, uma nova realidade, os romances de Lehane podem ser lidos como um “novo *noir* (*neo noir*), pós-*noir* (*post noir*), *noir* moderno (*modern noir*)” (MATTOS, 2001, p. 49). Através de um novo olhar, suas tramas incorporam as convenções narrativas e estilísticas de seus antecessores, interpretando-as à luz do cenário atual.

Se “a pós-modernidade é a aceitação da generalidade da ilusão” (PEIXOTO, 1987, p. 211), o indivíduo que vive os mitos como realidade substitui a identidade das coisas e de si mesmo por múltiplas identidades, inúmeros personagens, várias imagens. Então, se a diferença entre o mesmo e o outro se apaga, não havendo mais linha divisória entre o real e o ficcional, como os detetives serão capazes de enfrentar a sordidez e a monstruosidade dos ‘assassinos’ que atravessam seu caminho? Essa ideia atravessa toda a trama de *Paciente 67*, narrativa em que a busca da identidade e do lugar não se coloca mais: “eles são construídos como ficção” (PEIXOTO, 1987, p. 212). Para entender como a questão do duplo atravessa a trama do livro, é necessária uma breve apresentação do enredo – todo ele organizado em torno da figura de Teddy Daniels (xerife federal) e do parceiro Chuck Aule. Os dois chegam a Shutter Island (ilha do medo) para investigar a fuga de uma interna (Rachel Solando) do hospital psiquiátrico de Ashecliffe – o que já denuncia a presença do discurso da psiquiatria e da psicanálise na composição literária do romance.

Num primeiro momento, o leitor acompanha o exercício duplo de investigação dos agentes: a policial (envolvendo os crimes) e a psiquiátrica (aquela que trata dos distúrbios dos pacientes). Não demoramos, porém, a descobrir o labirinto que se constrói na história: Teddy Daniels, a *persona* de Andrew Laeddis, é o assassino em potencial. Aqui, o simulacro assume papel de destaque; a desconfiança e a ausência de verdades tornam-se os valores da literatura pós-moderna (CONNOR, 1992, p. 97). O narrador põe em prática uma encenação narrativa de referências e identidades perdidas, fazendo com que o leitor transite pela simulação e pelo jogo que a ficção propõe. Traduzindo, em ações, as fantasias agressivas do inconsciente, o autor faz com que o leitor participe paulatinamente da caça ao criminoso. Neste sentido, *Paciente 67* torna-se a própria representação dos estudos psi: psiquiatria e psicanálise. Os relatos do narrador são atravessados pelo discurso psicótico de Teddy, o detetive criminoso – e ambos contribuem para revelar os fantasmas que assombram a

mente do ex-agente federal. Um deles – o trauma – sob a forma de elemento performático, opera nos meandros do verossímil e do inverossímil, passeia pelas lacunas ambivalentes entre o imaginário e o factual – o que se torna mais fácil pelo tipo de psicose que afeta o protagonista. A esquizofrenia se caracteriza como “o afastamento da realidade com um dobrar-se sobre si mesmo e predominância de uma vida interior entregue às produções fantasísticas” (LAPLANCHE ; PONTALIS, 2001, p. 158). Sendo assim, a doença torna-se uma atividade delirante mais ou menos acentuada e sempre mal sistematizada. E o seu caráter crônico evolui segundo os mais diversos ritmos no sentido de uma deterioração intelectual e afetiva³⁵.

O tangenciamento dos discursos policial e da psiquiatria (ou psicanálise), em *Paciente 67*, apresenta-se articulado com a própria composição da arte. Voltemo-nos para o sentido que a esquizofrenia adquire no romance: não se trata apenas de uma enfermidade psíquica, restrita ao interesse de médicos e psicanalistas. O seu caráter delirante e fantasístico associa-se à escrita literária que não passa de organizações fantasmáticas, ausentes de representação. Para Green, “as representações propriamente ditas (pré-conscientes), às quais ele remete a escrita, estão pois entre duas não-representações: as da escrita e as do inconsciente” (GREEN, 2002, p.236). A esquizofrenia aparece como constituinte da própria cultura contemporânea, sobretudo, pela presença do simulacro e da desreferencialização do sujeito. A mesma ideia nos é apresentada por Todorov, ao sugerir que a ideia de literatura começa a “se psicotizar”, visto que a linguagem ficcional é aquela que se basta a si mesma, uma palavra cheia que a nada de exterior remete. Por isso, “hoje em dia a reação é esquizofrênica” (TODOROV, 1980, p. 82).

No âmbito cultural, Jameson discorre sobre a ideia da representação que acaba por ceder lugar à não-representação. Na visão do estudioso, somos incapazes de unificar o passado, o presente e o futuro de nossa experiência ou de nossa vida psíquica. Com a ruptura da cadeia de significação, o esquizofrênico se reduz à experiência dos puros significantes materiais. Sendo assim, o que geralmente se entende como significado (o sentido ou o conteúdo conceitual de uma enunciação), apresenta-se como uma miragem objetiva da significação gerada e projetada pela relação interna dos significantes. Quando essa relação se rompe, “quando se quebram as cadeias da significação, temos a esquizofrenia sob forma de um amontoado de significantes distintos e não relacionados” (JAMESON, 1997, p. 53). As cadeias significativas de *Paciente 67* rompem-se gradativamente pela ausência de lógica e racionalidade no discurso de Teddy – fato este que confunde o leitor a cada

³⁵ A questão da psicose, dos traumas e do sonho será aprofundada no item seguinte: “Medos, traumas, psicoses, neuroses: doenças culturais contemporâneas”.

passo da trama. Aqui, os diversos tipos de representação se confundem num cenário totalmente simulado, fazendo-nos lembrar a ideia de Piglia: “ninguém é aquilo que parece ser”.

Não foi essa a constatação do leitor ao descobrir que o criminoso era o próprio detetive? Neste romance, o jogo muda de caráter: o homem que deveria instaurar a ordem é aquele que a transgride. Esta ideia é a mesma que atravessa as narrativas chandlerianas, como *O longo adeus*. Arquitetada sob o signo da ambiguidade, do mistério e da dúvida, a trama se constrói no entorno de dois casais que atravessam o caminho de Marlowe: Sílvia e Terry Lennox (de quem o detetive torna-se amigo) e Eileen e Roger Wade. A princípio, o investigador acredita que a única relação entre as famílias seria o álcool: tanto um quanto outro homem mantém sérios problemas com a bebida. No entanto, as máscaras começam a ser arrancadas quando detetive e leitor descobrem que a ligação entre os Wade e os Lennox vão além do alcoolismo. Marlowe envolve-se num complicado e misterioso caso onde assassinato, fuga e suicídio se fundem num entorno onde a traição e a lealdade são postas em cena. A obscuridade do passado dos personagens mostra que, por influência de ideias freudianas, os ímpetus criminais passaram a ser “personalizados”, isto é, gerados subjetivamente em vez de serem enquadrados como um mero problema social.

Por exemplo, traumas ligados à infância ou à juventude, recalques ou ataques de ciúmes podem se tornar a causa de comportamentos criminosos. Lidar com todos os disfarces torna-se uma tarefa difícil para nosso herói: precisa descobrir os autores dos crimes contra a esposa de Terry (a fim de inocentar o amigo) e se de fato Roger cometera suicídio – conforme a última versão da mulher. Esta breve apresentação do enredo tem o intuito de mostrar que a atmosfera sombria e nebulosa, que o gênero policial é capaz de proporcionar, compõe o cenário dos autores *noir* – como já constituía o panorama das narrativas de enigma. O que não se deve ignorar é que, apropriando-se do estilo detetivesco, o autor de *O longo Adeus* levanta problemas (quase sempre) sem respostas, justamente por trazer para o âmbito narrativo personagens psicologicamente mórbidos (como Eileen) que vivem situações ambíguas e angustiantes.

Por isso, os casos que o detetive se propõe a resolver povoam-se de mistérios incompreensíveis na aparência, daí a dificuldade para a sua elucidação. Embaraço, aliás, provocado (quase sempre) pela dama fatal – a figura traiçoeira, perversa e sedutora que emerge como um dos principais componentes das histórias *hard-boiled*. Na perspectiva de Peixoto, a *femme fatale* se torna o símbolo do mundo falso e hostil em que o homem encontra-se mergulhado, aquela que emerge das sombras (PEIXOTO, 1987, p. 20). A importância da mulher, seja nas narrativas de Chandler, seja nas de Lehane, diz respeito ao seu caráter duplo e enganador – que aponta para a condição do cenário cultural descrito por um ou por outro romancista. Lembremos que a ambiguidade moral dos

personagens, a mulher manipuladora e a complexidade contraditória das situações criam a atmosfera de pesadelo das tramas dos criadores do *noir* tradicional. Assim como as narrativas freudianas abandonam a impessoalidade e deixam transparecer a sua voz nos textos que constrói, tal acontece na ficção de Chandler. Aqui, o leitor não tem acesso senão ao labirinto mental de Marlowe (e mesmo de Patrick), que tal como Freud, se compraz em confessar impasses, erros e imprudências” (GOLDGRUB, 1994, p. 31). É bem verdade que o psicanalista vienense apresenta seus pacientes com a circunspeção de um médico, enquanto Marlowe e outros detetives não escondem os sentimentos despertados por um belo corpo.

Em *O longo Adeus*, observa-se o modo como Chandler procurava vincular as tramas do romance policial com o mundo que o circundava. O alvo de sua crítica era toda uma sociedade regida pela competição, pelo conformismo, amedrontada pela possibilidade de destruição e onde a lei era manipulada pelo dinheiro e pelo poder. Neste contexto, Marlowe é o investigador que se perde no labirinto das grandes cidades tentando entender as motivações dos crimes, que segundo ele, são tão violentos quanto inexplicáveis. Ao ajudar Terry, bêbado e incapaz de conduzir seu Rolls Royce ao lado de uma *femme fatale*, o detetive não poderia imaginar a complicação em que estava se metendo – lembremo-nos que na *hard novel*, a violência manifesta-se “sob todas as formas, e mais particularmente as abominadas – o espancamento e o massacre” (TODOROV, 1979, p. 99). O homem a quem Marlowe ajudara possui um passado obscuro – casado com Sílvia (um belo exemplar do gênero feminino e do mundo dos negócios), manteve um relacionamento secreto com Eileen (esposa de um escritor) que solicita os serviços de Marlowe.

O jogo se instaura a partir do momento que o detetive colabora na fuga de Terry – recebendo do amigo uma quantia de 500 dólares – e acaba por tornar-se cúmplice do homem, acusado de matar a esposa. Paralelamente a esta complicação, ele aceita a oferta de Eileen para cuidar dos problemas de alcoolismo do marido e frequenta a residência do casal, onde, tempos depois, o homem aparece morto. Não é difícil compreendermos o motivo de Marlowe ter aceitado tão prontamente a missão: a mulher o seduz imediatamente. Sua aparição resulta num verdadeiro choque: ele fica extasiado: “parece uma deusa”. Está preparada a atmosfera *noir*: a duplicidade e o mascaramento advêm desta figura feminina, sempre vista, descrita ou imaginada por outro, por alguém que a deseja obsessivamente. No entanto, não imagina que a jovem faz parte de “uma fantasia que não corresponde necessariamente ao que ela é” (PEIXOTO, 1987, p. 18).

Essas mesmas transformações e complexidades contraditórias de situações ocorrem na trama de *Sagrado*. Primeiro, pelo simulacro que Trevor Stone prepara a fim de convencer Patrick e Angie a aceitar o caso. Seu escritório, conforme o detetive observa, “revelava-se como um verdadeiro altar

erigido em honra da filha” (S, p. 23), ao menos era isso em que acreditava no início. O fato de o cliente criar toda uma atmosfera fantasmagórica e sombria desencadeia na dupla o desejo de procurar a mulher da qual só ouviu falar, da qual só viu um retrato. Nasce o seu desejo de tentar reconstruí-la através de sua investigação – tarefa um tanto quanto impossível visto que ela não passava de um simulacro. Tal foi a constatação de Patrick e Angie (e de nós, leitores) ao descobrirem que Desiree não era a indefesa e ingênua jovem que fingia ser. De vítima, ela se converte numa ambiciosa, perversa e maquiavélica criatura, capaz de destruir todos aqueles que atravessam seu caminho – até mesmo o pai, a quem deseja eliminar por causa do dinheiro e do poder. Como explica Peixoto, o detetive investiga uma figura construída através da memória e da imaginação de outros. No entanto, a dedicação com que trata do caso e a obsessão com que quer saber tudo o que diz respeito a ela indica que está, de fato, atraído por uma figura que só existe na sua imaginação e que não passa de uma imagem. Este é o modo como Desiree se configura para Jay, o detetive que Trevor contratara (antes de Patrick) para solucionar o mistério do desaparecimento da filha. Desde que iniciara a busca, tudo o que o amigo de Angie e Patrick conseguia amar era “um fantasma”, “a mulher dos seus sonhos” (PEIXOTO, 1987, p. 19).

Símbolo da falsidade e da ambição, a *femme fatale* engendra uma trama para se livrar dos obstáculos que a impedem de atingir seus objetivos. Para isso, mascara-se em moça frágil e indefesa a fim de usar o detetive para eliminar os indivíduos que a chantageiam. A cadeia de crimes torna-se mais longa, e para conseguir o seu intento, ela se abandona a paixões devoradoras que leva o parceiro a um turbilhão de volúpia e loucura diabólica. Assim, consegue voltar contra o amigo de Patrick (Jay) o seu próprio crime: pelas mãos da amante é que se realiza o destino do investigador. Conforme assinala Piglia, o enigma proposto pela ficção de Lehane “é o das relações capitalistas”, (PIGLIA, 1994, p. 80) onde poder e dinheiro legislam a moral e serve de apoio à lei. Esses textos são cheios de contradições, ambíguos e flutuam entre o moralismo e cinismo.

Na trama vivenciada por Patrick e Angie, os paradoxos da alma humana também se revelam, de modo que a associação com a psicanálise e a psiquiatria advém da versão violenta de seus personagens. Pai e filha emergem como subjetividades psiquicamente abaladas, conforme constata o detetive ao descobrir que cada gesto de Desiree fora calculado: “Ela é que escolhera a Libertação da Dor e a Igreja da Revelação como alvo, e não o contrário. O mesmo em relação a Price. E Jay. E com certeza em relação a todas as pessoas que um dia imaginaram possuí-la” (S, p. 291). É importante ressaltar que os laços entre a “ciência dos sonhos” e a composição literária de Lehane não se resumem a discussões de desajustes comportamentais. A partir de enfermidades psíquicas, o autor contribui com importantes reflexões acerca de o funcionamento e o poder de instituições terapêuticas

e religiosas – como o Centro da Libertação da Dor e pela Igreja da Revelação e da Verdade em *Sagrado*.

Como assinala Foucault, o que faz com que o poder se mantenha e seja aceito é que ele não pesa só como uma força que diz não; ele permeia, produz coisas, forma saber, produz discurso. Esta relação torna-se possível pelo mascaramento discursivo dos terapeutas da dor: fingem piedade e compaixão a fim de arrancar de suas vítimas segredos inconfessáveis e informações financeiras. Só assim poderão chantageá-las, escravizá-las e arrancar-lhes dinheiro. Mais uma vez, a presença do simulacro, na composição interna do romance, relaciona-se à perspectiva foucaultiana acerca da ideia de verdade, que não existe fora do poder ou sem poder” (FOUCAULT, 1979, p. 120). No contexto ficcional, a dupla de detetives descobre que a “terapia e os níveis deles implicam uma destruição sistemática da psique, seguida de uma reconstrução muito rápida” (S, p. 92). A lavagem cerebral que a instituição opera nos clientes tem o intuito de acumular informações confidenciais e torná-los reféns não da clínica terapêutica: mas da Igreja da Verdade e da Revelação. Então, quando o indivíduo percebe que faz parte de uma seita e de que, com “dízimos, cotizações, seminários e taxas para retiros” corre o risco de se endividar até o pescoço, é tarde demais. Ele tenta abandonar a Libertação da Dor ou a Igreja, mas vê que é impossível – a relação de dominação já se estabelecera: eles têm os extratos bancários, as senhas, todos os segredos de suas vítimas.

No âmbito ficcional, o leitor se depara tanto com o jogo discursivo proposto pelo filósofo francês quanto com a leitura que tais escritos permitem-nos fazer; e finalmente, a troca entre uma e outra, como explica o filósofo francês: “essa troca, essa leitura e essa escritura jamais põem em jogo senão os signos” (FOUCAULT, 2004, p. 49). Parece-nos que os detetives – cuja função é ‘detectar’ (mentiras) para ‘descobrir’ (segredos) embarçam-se na encenação de Trevor, cujo lema “a dor é carnívora” não é o que parece ser. Aqui, a presença do simulacro já se manifesta no jogo de palavras do cliente, logo nos momentos iniciais da trama. A falta de malícia ou perspicácia da dupla é assinalada por Patrick, ao admitir que não fora apenas a ganância o motivo que os levava a aceitar o caso. A credibilidade que ele e Angie conferem ao discurso do milionário leva-o a sentir-se “cada vez mais estúpido, por ter confiado em seus instintos” (S, p. 187). Esse agir instintivo reforça a analogia com a prática psicanalítica, que se apoia mais nos sentidos do que nos fatos em si (MANNONNI, 1989, p. 10).

O labirinto que aprisiona os investigadores começa a partir das diferentes versões construídas na trama, corroborando (mais uma vez) a noção de que o discurso nada mais é do que um jogo que se inscreve na ordem do significante. Aspecto, inclusive, que não torna as narrativas de Lehane inovadoras, visto que no *noir* de Chandler e Hammett os detetives já se perdiam diante do jogo de

versões que se construíam em seu entorno. Chamo a atenção para a semelhança entre a ficção do romancista contemporâneo e a de Ross Macdonald, considerado o herdeiro literário dos criadores da série *noir*. Em *O alvo móvel*, romance lançado em 1949, que marca a estreia do detetive Lew Archer, o escritor problematiza questões semelhantes àquelas observadas em *Sagrado*. Macdonald elevou o *noir* ao mais alto patamar da literatura, destacando-se pela cuidadosa construção de personagens e elaboração de seus perfis psicológicos.

Como as narrativas de Chandler, o romance é narrado em primeira pessoa, sendo o detetive responsável pela condução das ações romanescas. Archer apresenta também valores morais como honestidade e fidelidade a quem presta serviços – não importando os desafios que tenha que encarar. Essa cumplicidade entre detetive e cliente, bem como a relação movida pelo dinheiro sugerem uma analogia entre o psicanalista e seu paciente. O profissional encarrega-se de ouvir e guardar os segredos do paciente, desde que este não rompa o acordo de pagamento ao longo de cada sessão. E na linha dos inauguradores do *roman noir*, o investigador não consegue resistir aos encantos da sereia fatal, metaforizada pela jovem Miranda, filha do magnata desaparecido. Num primeiro momento, cede aos ataques de sedução, ao admitir: “Minha mão ainda estava em seu ombro, consciente da carne bronzeada. Ela se virou para mim e me puxou para perto. Seus lábios estavam quentes em meu rosto” (AM, p. 36). Entretanto, protegido por uma visão cínica das motivações humanas e uma atitude misógina em relação às mulheres, o ‘herói’ empenha-se em pôr ordem neste cenário corrompido, “uma ordem que está frequentemente relacionada ao controle da sexualidade feminina transgressiva” (MATTOS, 2001, p. 25).

A *femme fatale* torna-se a grande responsável pelos finais ambíguos, ameaçadores dos romances policiais *noir*, e deixam no seu rastro uma impressão de mal-estar contínuo e persistente. O detetive de Macdonald (como o de Lehane) tem atitudes que em muito se aproximam dos heróis que lhe antecedem: sua prosa, sombriamente lírica, transforma-se em metáforas do pesadelo urbano. Archer, como Marlowe e Patrick, procura entender as motivações do crime, especialmente o que fora praticado contra Ralph Sampson, o marido de sua cliente (Elaine). A partir daí engendra uma minuciosa investigação em busca deste personagem, ao mesmo tempo em que se deixa levar pelos encantos de Miranda, a filha do homem. Tal como Patrick e Marlowe, Archer se propõe a resolver um caso cujas versões adquirem dupla e enganadora natureza. O detetive, aquele que se propõe a revelar a identidade dos que se escondem, deixa-se atrair por pessoas que se mascaram o tempo todo – seduzido pela capacidade que o discurso (ou da própria escrita ficcional) tem de representar e de mentir. O jogo de escritura a que Foucault se refere insinua-se no título do romance: como será o

detetive capaz de encontrar um *alvo móvel*? Archer desloca-se de um ponto a outro da cidade na busca de um homem que nunca viu e com quem nunca manteve um diálogo sequer.

A dúvida que paira, no romance, sobre a existência deste personagem aponta para o apagamento entre verdade e mentira, realidade e fantasia, noções discutidas no cenário cultural da pós-modernidade. Ao final da trama, o investigador nem mesmo consegue encontrar-se com Sampson. Ao chegar ao local do cativo, e perceber que o marido da cliente “estava coberto de areia soprada e detritos de anos”, ele sofre um golpe e percebe que fora vítima de uma emboscada, a última palavra que passara por sua consciência antes que ela desaparecesse. Ao acordar, “o alvo móvel” que o golpeará sumira como fantasma, e aquele que constituía o motivo de sua investigação não passava de “um velho gordo jogado sobre um banco”, “com olhos abertos vermelhos de sangue” e “uma corda enfiada no pescoço de Sampson e amarrada por baixo de sua orelha esquerda com um nó cego” (AM, p. 216).

Ao descobrir que fora Bert Graves (o advogado da família) o autor do crime, o detetive de Macdonald não se conforma em apenas revelar a identidade do criminoso e sinaliza seu parentesco com a psicanálise, ao tentar escavar lacunas inexplicáveis do inconsciente: “Não sou analista, mas sei que você teve outros motivos. Mais óbvios e não tão interessantes” (AM, p. 227). As motivações? Praticamente as mesmas que regem as demais narrativas *noir*: a ganância e a vaidade, informação que a herdeira de Sampson considera: “Não é o dinheiro. É o poder que ele dá” (AM, p.229). Esse é o mundo *noir* e suas diferentes facetas: por um lado, o submundo dos vícios e dos crimes; de outro, o mundo ‘respeitável da ordem e propriedade burguesas. Trata-se de um universo de duplicidade e dissimulação: o investigador não sabe em quem confiar e fica confuso sobre o que está acontecendo, como também acontece com Marlowe, em *O longo adeus*. Os personagens que ele encontra são mentirosos, corruptos, perversos, ameaçadores e violentos, conforme constata Marlowe no final da trama: “Eileen Wade matara a esposa de Terry Lennox num ataque de ciúmes, e mais tarde matara Roger Wade porque tinha certeza de que ele sabia de tudo”³⁶.

Assim como Desiree ou Eileen (*O longo adeus*), Elaine não era aquilo que parecia ser – o que novamente aponta para o jogo do duplo que, de uma forma ou de outra, torna-se componente vital das narrativas policiais. Estas, por sua vez, introduzem no seu interior indivíduos perdidos, de identidade duvidosa que desfilam pelo cenário cultural contemporâneo. A duplicidade, pois, que se instaura na *persona* de Teddy e Chuck (*Paciente 67*), ou que compõe o caráter de Desiree (*Sagrado*), de Miranda ou da própria Elaine em *O alvo móvel* contribui com a noção de que a referência se faz

³⁶ CHANDLER, Raymond. *O longo adeus*. Trad. Flavio Moreira da Costa. São Paulo: Círculo do Livro, 1985. p. 288. Todas as citações do romance pertencem a esta edição e serão indicadas pela sigla LA seguida do número da página.

num mundo em que a diferença entre real e imaginário é apagada. E que as relações possíveis entre o gênero policial e os campos psi (psiquiatria e psicanálise) podem ocorrer de diferentes formas. Uma delas, já foi mencionada, diz respeito à tentativa de detetives, psicanalistas (e psiquiatras) desvendarem traços do inconsciente do suspeito (paciente) a partir de vestígios e descontinuidades linguísticas.

E aqui, a maior de todas as associações se estabelece: tanto a literatura quanto a psicanálise constroem-se por meio de associações inesperadas, jogos de palavras, condensações incompreensíveis e evocações oníricas, como as que se observam em *Paciente 67*. O discurso que rege a trama se constrói pela mente delirante do detetive-assassino, característica que converte a narrativa policial numa brilhante metáfora literária da psicose. As dissonâncias, lacunas e aberturas no discurso de Teddy apontam para a analogia entre a escrita de hoje e a linguagem psicótica. Sendo assim, “todo texto, por mais realista que se pretenda, continua um ser de ficção, o que o prende ao fantasma” (GREEN, 2002, p. 236). As enfermidades psíquicas que abalam Teddy, e que nos revelam a obscuridade de seu caráter, ou o outro “mais cruel” (PIGLIA, 2004, p.) apontam para o relativismo de papéis detetive, criminoso, vítima. Mas, acima de tudo, os sintomas que acometem o personagem podem ser lidos como sintoma do mal-estar contemporâneo, provenientes da perda de referentes da própria cultura. Não é aleatória a escolha da esquizofrenia como elemento que sustenta a cadeia de significantes da trama, causando estranhamento ao leitor: o homem que deveria ‘instaurar a ordem’ era o indivíduo que a ameaçava. O deslizamento de um papel a outro se torna um traço distintivo entre o *noir* contemporâneo de Lehane e a escola *hard-boiled*. Embora as ações de Chandler ou Hammett ocorressem em ambientes escuros, sombrios e misteriosos, não havia a revelação de que o detetive era o assassino. Em *Paciente 67*, a transgressão já começa a partir do momento que a história é apresentada pela perspectiva deste criminoso esquizofrênico que se mascara de detetive. A permanência deste segredo até grande parte da trama deve-se ao fato de o romancista justapor duas investigações: uma de natureza policial e outra de caráter psiquiátrico.

Ludibriados pelo narrador – aquele que tem o poder de controlar o discurso – acreditamos que o detetive dirigira-se ao hospital Ashecliffe para descobrir não só paradeiro de Rachel Solando (a criminosa psicótica), mas também o de localizar Andrew Laeddis: “zelador do prédio” e responsável pelo incêndio que matara Dolores [esposa de Teddy]. As nossas expectativas se frustram quando deparamos com um investigador (que despido de qualquer lógica ou razão) organiza seus relatos sob a armadura de sonhos (ou pesadelos). Ao conferir poder a um narrador que não se enquadra nos padrões de normalidade, Lehane relativiza conceitos como verdade, realidade, razão e lógica, tão louvados pelos escritores do policial clássico de enigma. A única verdade com que Teddy se depara é

a de que era ele o perigoso criminoso, encerrado naquela instituição psiquiátrica há dois anos. Então, juntamente com o problema dos desajustes psicológicos de seus personagens, o autor utiliza o gênero policial para evidenciar questões que se cruzam com reflexões realizadas por Foucault. A começar pelo seguinte questionamento: “A partir de que momento o hospital foi programado como um instrumento terapêutico, instrumento de intervenção sobre a doença e o doente, instrumento suscetível, por si mesmo ou por alguns de seus efeitos, de produzir cura? (FOUCAULT, 1979, p. 99).

Ao discorrer sobre o assunto, o historiador explica que, antes do século XVIII, tal instituição fora projetada para dar assistência aos pobres. Mas não apenas isso: funcionava também como local de separação e exclusão, já que deveria proteger os outros do perigo que ele encarnava. Não surpreende o fato de ter sido descoberto que os hospitais não curavam tão bem quanto deviam. A partir do momento em que a clínica é concebida como local de cura e a distribuição do espaço torna-se instrumento terapêutico, o médico passa a ser o principal responsável pela organização hospitalar – e cujo papel era o de produzir a verdade ‘crítica’ da doença. Isso faz com que ele detenha um saber científico que é do mesmo tipo que o do químico ou do biólogo. O poder que o asilo dá ao psiquiatra deverá então se justificar e ao mesmo tempo se mascarar como sobre-poder primordial produzindo fenômenos integráveis à ciência médica: “O poder do médico lhe permite produzir a realidade de uma doença mental” (FOUCAULT, 1979, p. 123), ideia que atravessa a narrativa a partir da imagem que se faz do Dr. Cawley: “uma verdadeira lenda em seu campo de trabalho”, e capaz de escrever “o primeiro artigo sobre patologias alucinatórias aos vinte anos de idade” (*P67*, p. 41). Tal poder se manifesta, inclusive, pela liberdade de ação de Cawley e Sheehan ao prepararem uma encenação onde o louco (Teddy) representa o papel de detetive – tudo para arrancá-lo do surto e impedir que ele passasse pela cirurgia de lobotomia transorbital. No entanto, falham por não impedi-lo de cometer atos violentos e pelo fato de não libertá-lo dos delírios esquizofrênicos. O leitor até acredita no êxito do tratamento quando, ao admitir a ‘verdadeira’ identidade para os médicos, o assassino afirma: “Não vou ter nenhuma recaída”. Mas as expectativas se quebram no dia seguinte, ao constatarmos que Teddy retorna ao estado inicial: “Não sei, Chuck. Acha que já nos sacaram?” (*P67*, p. 339). O desfecho do livro leva-nos a algumas reflexões: o asilo consegue impedir a violência de Andrew através da exclusão e do confinamento? Não se questiona o valor de verdade da psiquiatria em termos de conhecimento, de precisão do diagnóstico ou da eficácia terapêutica? Poderíamos, dizer, então, que o que está em jogo é o próprio saber científico do médico?

Foucault explica que os abalos que sacudiram a psiquiatria, desde o fim do século XIX, questionaram o poder do médico, que estava implicado na verdade daquilo que dizia, e inversamente, a maneira pela qual a verdade podia ser fabricada e comprometida pelo seu poder. O saber da

psiquiatria moderna é atravessado pela antipsiquiatria, se por isto se entende tudo aquilo que recoloca em questão o papel do psiquiatra, antigamente encarregado de produzir a verdade da doença no espaço hospitalar. Na narrativa de Lehane, Cawley e Sheehan, os responsáveis pelo tratamento de Teddy, simbolizam o embate entre psiquiatria e antipsiquiatria (ou mesmo entre a psicanálise e a psiquiatria). Estes dois personagens representam, talvez, o movimento de “despsiquiatrização”, que na visão de Foucault, não pretende anular o poder da medicina: mas de deslocá-lo em nome de um saber mais exato, dando-lhe outro ponto de aplicação e novas medidas. Uma delas seria tornar a produção da loucura em sua verdade mais intensa possível, porém fazendo de maneira que as relações entre médico e doente sejam investidas equitativamente nesta produção. Tudo no sentido de guardar o controle da loucura.

Neste sentido, “a psicanálise pode ser decifrada historicamente como outra grande forma de despsiquiatrização” (FOUCAULT, 1979, p. 125), conforme se percebe pela narração de Cawley: somos “homens que acreditam que o melhor meio de acesso ao espírito não são furadores de gelo ou doses cavalares de medicamentos perigosos, e sim uma verdadeira aceitação da própria individualidade” (P67, p. 317). Até o advento da antipsiquiatria, eletro-choques e lobotomias praticadas cotidianamente no interior das masmorras nosocômicas contra pacientes indefesos permaneciam impunes (GOLDGRUB, 1994, p. 36). Isso evidencia o pensamento de Foucault de que tudo é questão de poder. Por isso, deve-se dominar o louco, neutralizar os poderes que de fora possam se exercer sobre eles, através de um poder terapêutico e de adestramento. No final da trama, essa ideia se instaura, quando o diretor do hospital – aquele que detém o “puro poder” – ordena que quatro homens levem Teddy para a sala de cirurgia a fim de submetê-lo à lobotomia. E nem mesmo os médicos que o assistem são capazes de resistir ao sobre-poder do diretor, conforme admitem a Teddy minutos antes do ex-xerife libertar-se do surto: “Nosso prazo está se esgotando. Tudo está mudando. A psiquiatria. Já há algum tempo se trava uma guerra nas suas fronteiras, e estamos perdendo” (P67, p. 317), o que corrobora a ideia foucaultiana de que “o saber funciona na sociedade dotado de poder” (FOUCAULT, 1979, p. 8).

Enquanto constructo deste mundo, a verdade é construída graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder: “Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua política geral de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolher e faz funcionar como verdadeiros” (1979, p. 12). A partir daí, as relações de poder que constituíam o *a priori* da prática psiquiátrica passam a ser questionadas. Principalmente, porque elas condicionavam o funcionamento da instituição asilar, aí distribuíam as relações entre os indivíduos, regiam as formas de intervenção médica (FOUCAULT, 1979, p. 127). Sob as justificações de um internamento que permitiria, num

lugar de exclusão, constatar o que se passa e intervir onde, quando e como se deve, ela [exclusão] faz aparecer as relações de dominação próprias à relação institucional. A antipsiquiatria evidencia que todas as grandes reformas (não só da prática psiquiátrica, mas também do pensamento psiquiátrico) se situam em torno desta relação de poder. São tentativas de deslocar a relação, mascará-la, eliminá-la e anulá-la. (FOUCAULT, 1979, p. 124).

A fusão entre o gênero policial e o psicanalítico não só abre caminho para discussões relevantes no cenário atual – a verdade, razão ou subjetividades perdidas e fragilizadas – mas também lança um olhar crítico sobre o modo como instituições responsáveis pela ‘ordem’ exercem seu poder disciplinar ou corretivo. A análise de um e de outro romance (ainda que de forma distinta) evidenciam fatos que se tornaram alvos da crítica de Foucault em obras como *Vigiar e punir* (1977) e *Microfísica do poder* (1979). A maneira de agir (totalmente diversa) do aparelho da penalidade corretiva torna-se foco das reflexões do autor francês, que mostra as formas de coerção utilizadas para a aplicação da pena. O corpo e a alma, como princípios dos comportamentos, formam o elemento que agora é proposto à intervenção punitiva. Disposto a formar indivíduos submissos, o agente de punição deve exercer um poder total, que nenhum terceiro pode vir a perturbar. O indivíduo a ser corrigido deve estar inteiramente envolvido no poder que se exerce sobre ele e manter tudo em segredo. Castigos secretos e não codificados pela legislação; um poder que se exerce na sombra de acordo com critérios e instrumentos que escapam ao controle, “ameaça ser tão arbitrário, tão despótico quanto aquele que antigamente decidia [as penas]” (FOUCAULT, 1977, p. 115).

Não é isso que se observa nos romances em questão? Detetives que sofrem retaliações, ameaças e agressões físicas, não apenas de bandidos, mas também de autoridades que deveriam estabelecer a lei? Lembremos que quando Marlowe decide enviar para o *Journal* um documento que comprovava a inocência de Terry, é advertido pelo jornalista acerca das retaliações que poderia sofrer, pois gente importante como “O procurador-geral, o juiz, o pessoal do xerife, gente barra-pesada”, iria fazer com que o detetive terminasse “no hospital ou na cadeia de novo” (LA, p. 291). A arbitrariedade do poder que se manifesta nas sombras torna-se um dos temas que atravessam as narrativas do *roman noir* clássico e também do contemporâneo. Ao ser interrogado por um chefe de polícia, Patrick assinala a coerção da polícia quando declara que “numa sala de interrogatório, (...) esse cara legal pode ficar feroz feito um tubarão” (S, p. 220). Em *O longo adeus*, diante do comentário de Marlowe acerca dos maus tratos que sofrera do policial, o advogado discorre acerca do abuso de poder ao encerrar um homem numa prisão na condição de testemunha. E acrescenta: “mas ‘o pessoal que aplica a lei sempre consegue arrumar uma maneira de fazer o que quer’ (LA, p. 51).

De forma similar, a tentativa de desmascaramento do Centro Terapêutico por Patrick e pelo jornalista (em *Sagrado*) coloca-os em situações de perigo, começando pelo bloqueio das contas bancárias do detetive, agressões que sofre a mando de um dos chefões e do processo aberto contra o *Tribune*, como admite o amigo: “Eles estão tentando nos neutralizar. E estão conseguindo” (*S*, p. 164). O narrador, sugestivamente, denuncia o esquema de corrupção das instituições terapêuticas e religiosas, capazes de comprar juízes ou qualquer outra autoridade a fim de obter dinheiro e poder. As práticas desmedidas dos médicos são problematizadas, também, em *O longo adeus* no episódio em que a polícia encontra Eileen Wade morta por envenenamento. As “quarenta e seis pílulas de Demerol” ainda com a última receita” leva o policial a questionar a eficácia de tal medicamento e acusa-o de fazer parte da máfia dos médicos: “Eles entram e saem das celas dos tribunais, das salas de interrogatório. Escrevem relatórios de quinze páginas” *LA*, p. 285).

Ao introduzir nos livros a questão do alcoolismo, Chandler mostra, ainda, o despreparo dos agentes de saúde diante de um problema tão recorrente no cenário cultural dos anos de 1930 e de 1940 – vítimas assoladas pelo vício da bebida. A morte dos dois personagens (Terry e Roger) provocadas, inclusive, pela ação do álcool aponta para a ineficácia de medidas práticas de combate a este mal. Esta dependência alcoólica atinge Teddy (em *Paciente 67*) e ajuda-o a ignorar os sinais da doença mental de sua esposa e do conseqüente assassinato dos filhos. Mesmo seguindo orientações médicas e afastando a mulher da grande cidade, o protagonista não a impede de assassinar os filhos. A formação dos indivíduos, que se assemelha à teoria militar americana ao lidar com os recrutas “acabem-com-eles-para-tornar-a moldá-los” (*S*, p. 92), aponta para a ideia de que por detrás da lavagem cerebral realizada nos clientes esconde-se (mais uma vez) o dinheiro e a questão do poder: visto aqui como instrumento de análise capaz de explicar a produção dos saberes. E neste sentido, mais uma relação importante se estabelece entre os discursos da psiquiatria (ou da psicanálise) e o gênero policial: estes profissionais são pessoas que fazem seu trabalho e recebem um pagamento. Portanto, o exercício da violência, em suas diferentes faces (assassinatos, roubos, fraudes, extorsões, sequestros) aponta para a ideia de que o “elo é sempre econômico” (PIGLIA, 1994, p. 79). A manifestação da agressividade aparece nos romances *noir* pelo fato de os detetives seguirem à risca o pacto firmado com seus clientes – tal como se observa entre pacientes e psicanalistas ou psiquiatras. O sigilo de Marlowe (assim como o de Archer ou Patrick) coloca-o em desfavoráveis circunstâncias, quando não fornece informações ao policial que o agride fisicamente. O parentesco das narrativas de Lehane ou Chandler com a psicanálise advém do fato de seus detetives comportarem-se como ‘terapeutas’ ao tentarem entender comportamentos e atitudes dos personagens envolvidos nos casos labirínticos em que estão envolvidos. Da mesma forma que para Freud não há ato que não seja pelo

menos sintomático nem discurso que não seja polissêmico, subentende-se, em Chandler, Macdonald e Lehane, que ninguém é inocente.

Todos os seus personagens são detentores de algum segredo, o que demonstra que a inocência de alguns indivíduos não evita sua cumplicidade traduzida em ambiguidade e desconfiança (GOLDGRUB, 1994, p.32). Essa relação entre o exercício do crime, do dinheiro e do poder conduz-nos a reflexões importantes de Foucault. O aspecto negativo do poder – sua força destrutiva (ele ‘exclui’, ele ‘reprime’, ele ‘recalca’) não é tudo. Sua eficácia produtiva é o que merece ser pensado: o poder tem o corpo humano não para mutilá-lo, mas para aprimorá-lo, adestrá-lo. Essa ideia atravessa a trama de *Sagrado*, quando o narrador admoesta-nos: “Os terapeutas usam um estratagema que leva o cliente a ir se despindo aos poucos”; então, organizam dossiês sobre os pacientes que contêm “informações completas de caráter físico, emocional, psicológico e financeiro” (S, p. 96). Lehane traz à tona reflexões de Foucault acerca do tipo de poder que se expande por toda a sociedade, assumindo as formas mais concretas, investindo em instituições e tomando corpo em técnicas de dominação. Este é o poder que intervém materialmente, atingindo “a realidade mais concreta dos indivíduos – o seu corpo – penetrando na vida cotidiana” (FOUCAULT, 1979, p. XII).

A obra de Chandler já produzia um olhar crítico referente a médicos especializados em tratamentos de toxicômanos e alcoólatras, como se percebe no diálogo de Marlowe com a Sra. Wade, que o contrata para descobrir a causa das bebedeiras do marido: “A maioria usa droga nos clientes. Ele precisa de um psiquiatra... se é que conhece algum que não seja charlatão” (LA, p. 97). Após disseminar para a cliente a descrença pelas práticas psiquiátricas, o detetive reforça a ideia de que o crime só é importante pelo efeito que causa na ação dos personagens. Eis o motivo de sua prática associar-se a de um psicólogo ou psicanalista: “No meu ramo, a gente precisa ser um pouco psicólogo” (LA, p. 98); e principalmente, pelo desejo de explorar o lado obscuro do interior humano. A perscrutação do sórdido e do abjeto também se revela, em *Paciente 67*, como formas de aprofundar a experiência da dor e do sofrimento. Esse é o caso do detetive Teddy (ou Andrew) que cria um enredo denso e complexo, onde passa de assassino a herói. Escondendo-se por detrás de um discurso psicótico, convence-se de que ainda era xerife e de que precisava resolver dois casos importantes: a fuga de Raquel Solando (produto da mente delirante do personagem) e a dissolução de atos conspiradores no interior do hospital Ashecliffe. A partir daí, o paciente 67 – o próprio Teddy – comete atos que externalizam ‘uma monstruosidade’ desmedida, como afirma o diretor da instituição: “Talvez pudéssemos deixá-lo viver no seu mundo de fantasia. Mas você é violento, você é extremamente violento. E, dado o seu treinamento militar, você é muito bom nisso (P67, p. 304). Ao acompanhar esta trama labiríntica, o leitor se depara com dilemas existenciais do agente federal que,

até certo ponto, não se diferenciam dos demais detetives que configuram o cenário atual. Teddy e o parceiro Chuck chegam ao centro de tratamento a fim de investigar casos misteriosos, começando pelo desaparecimento de Rachel Solando. A atmosfera de medo e suspense se instaura antes mesmo dos detetives entrarem em ação.

Nos diários (ficcionais) do doutor Lester Sheehan, as marcas do *noir* tornam-se presentes: um hospital que “lembrava mais um internato” situado numa ilha de aparência “sombria e cinzenta” onde os “ratos eram os animais mais numerosos” da fauna. Ao apresentar este cenário, o médico introduz os mistérios, os males, a violência que toma conta dos personagens confinados neste local: “Pensei em Teddy e em sua finada mulher, Dolores Chanal, e naquela dupla aterrorizante, Rachel Solando e Andrew Laeddis, no caos que semearam na existência de todos nós” (P67, p. 14). A relação do policial com a psicanálise evidencia-se aqui de imediato. Seguindo o estilo *noir*, os detetives chegam ao hospital e colhem depoimentos sobre a ‘perigosa’ fugitiva. Não nos surpreende, porém, que eles se embarquem no jogo de versões que se constrói ao redor do caso. Na qualidade de um *noir* contemporâneo, o livro é repleto de ação, suspense, perigos, ameaças e contradições: sendo a maior delas o detetive que se converte em assassino.

Interessante é que a onisciência daquele que conduz a história permite ao leitor colher algumas pistas. Ao narrar a trajetória dos investigadores para Shutter Island, o narrador considera que “naquele dia, o ferryboat não estava transportando pacientes para o asilo, apenas Teddy e seu novo parceiro, Chuck Aule”. Isso nos leva a questionar a identidade do agente federal: seria ele o detetive ou paciente da referida instituição? Neste mesmo contexto, o narrador invade as memórias do protagonista e demonstra como o violento se manifesta por meios inusitados. É neste instante que o perfil psicológico deste personagem nos é revelado: seus delírios dão-se em função da esposa morta há dois anos, mas que “revivia à noite, nos sonhos dele”. Novos indícios são fornecidos pelo narrador-personagem, que embora não revele (inicialmente) que Teddy era o Paciente 67, faz-nos entender sua mente perturbada: “A gente emerge sem história. Depois, entre um piscar de olhos e um bocejo, reorganiza o passado, dispondo os fragmentos em ordem cronológica, reunindo forças para enfrentar o presente” (P67, p. 29). Esse novo olhar para o passado ajuda-o a construir versões diferentes da realidade traumática que experimentara. Uma destas construções fantásticas refere-se ao modo como a esposa morreria: vítima de um incêndio no prédio do casal (enquanto ele estava no trabalho). Ao contar para Chuck o fato, Teddy (inconscientemente) livra-se da culpa alegando que Dolores não “sentiu dores”, visto que fora morta pela fumaça, e não pelo fogo. A fragilidade psíquica do policial somatiza-se no corpo físico – o que se torna evidente pelo fato de sentir-se “desidratado” ao retomar o passado. Por mais que tivesse aprendido a suportar o fardo da lembrança, acabava por

fraquejar. Tal sensação levava-o a sentir “dor no lado esquerdo da cabeça e enxaquecas que o atormentavam desde a adolescência, tão fortes que “lhe tiravam a visão de um olho temporariamente” (*P67*, p. 30). Para a psicanálise, processos de assimilação quer do espiritual para o material e vice-versa se dão de formas análogas e complementares. Se a sensação de nojo muitas vezes é de origem psicológica e se processa quando o eu sente repulsa por algo com que lida ou do qual não consegue se afastar, a sensação de abjeção do *self* interfere nas reações do corpo do protagonista.

De modo que tais enfermidades só não o atingiam se ele se mantivesse em ação, um dos traços principais dos agentes do *roman noir*. A violência que aparece nos livros – quase sempre associados à tensão entre o detetive particular e a polícia, que variando de tenso a abertamente hostil, aponta para o “paralelismo com a guerra fria entre a psicanálise e a psiquiatria” (GOLDGRUB, 1994, p. 21). Isso porque as práticas adotadas por psiquiatras não são capazes de solucionar as doenças que atingem seus pacientes, como se observa em *Paciente 67*. A solução para a não resolução do caso clínico de Teddy-Andrew seria a realização de lobotomia? De igual modo, em *Sagrado*, a crítica se constrói em torno da Libertação da Dor, que vendia religião “religião sob a capa da psicologia” (S, p. 93). Práticas terapêuticas atuam como forma de destruição sistemática da psique, seguida de uma reconstrução rápida. Da mesma forma que psiquiatras (e psicanalistas) não obtêm as respostas de que necessitam, os detetives sentem-se incapazes de lidar com a doenças (como esquizofrenias, psicopatias, traumas, medos) que os atingem no cenário cultural contemporâneo.

3.3- Medos, traumas, psicoses e neuroses: doenças culturais contemporâneas

Atentando para a análise dos romances de Dennis Lehane e de Garcia-Roza, percebe-se que a relação alma/crime vai além de doenças psíquicas que atravessam seus personagens-pacientes. O problema das relações entre a arte literária e a atividade psicanalítica vem sendo tratado conjuntamente, como assinala Green. Apesar de suas respectivas propriedades, ambos fazem parte do mesmo universo cultural, e por isso, apresentam pontos de contato. Reconhecendo que a psicanálise se faz presente nos três lados do triângulo literário – o escritor, o leitor e o crítico – o estudioso ocupa-se, então, com o efeito da psicanálise sobre a literatura, sendo esta abundante em escritos de um saber psicanalítico. Trata-se de um saber que não pode ser ignorado e que impregna o escritor contra a sua vontade. Saber este com o qual ele terá de contar em seus embates com a escrita: “Se o escritor toma o partido de escrever com este saber, é então, porque este revela ser apenas o que é, um saber sem verdade” (GREEN, 2002, p. 225).

Ora, tal reflexão nos remete a pensamentos de Friedrich Nietzsche: pensador que questiona a unilateralidade da verdade. Ele desponta como um dos primeiros a assinalar que, se os fatos só podem ser transmitidos por meio de palavras, eles são carregados de subjetividade (NIETZSCHE, 1978, p. 47). E se a interpretação factual não constitui necessariamente uma máxima inquestionável, isto significa que o discurso psicanalítico e o literário também se sustentam em suposições e conjecturas permeadas por duplicidades e incertezas. Ainda assim, a psicanálise e a literatura se esforçam para traçar leituras a partir do simbólico, propondo possíveis decodificações da psique humana. Com base nesta articulação, torna-se possível um estudo comparativo entre Garcia-Roza e Dennis Lehane, onde encontramos o crime e o exercício da suspeita como base para as investigações a partir de lacunas, vazios e elipses em busca de manifestações do inconsciente.

Os dois romancistas assumem o papel do que seria um crítico literário: aquele que visa ao estudo e à interpretação das relações entre o texto literário e o inconsciente sem impor máximas absolutas ou apresentar interpretações unívocas (GREEN, 2002, p. 226). Assim sendo, a ambiguidade torna-se um ingrediente essencial ao universo ficcional (e ao psicanalítico) a partir da recusa do óbvio, do dado e do construído. São os fragmentos, as peças aparentemente desconexas que conduzem detetive e psicanalista ao trauma velado no inconsciente – razão pela qual fracassam em suas missões. Freud, que se dedica a investigar as “doenças culturais ou as grandes neuroses que perpassam a contemporaneidade, considera que o perfil de uma comunidade interfere diretamente na formação do indivíduo. Então, se o coletivo afeta o subjetivo, “não temos nós justificativa em

diagnosticar que, sob influências culturais, algumas civilizações se tornaram neuróticas?”(FREUD, 1996, p. 146). Lidar com uma sociedade neurótica, psicótica ou esquizofrênica não se transforma no maior desafio do detetive atual? Maior até do que lidar com o crime propriamente dito? Os perigos que tememos transcendem nossa capacidade de agir. E em função disso, o sentimento de impotência – o impacto mais assustador do medo – reside, sobretudo, não nas ameaças percebidas ou imaginadas em si, “mas no espaço amplo que se estende entre as ameaças de que emanam os medos e nossas reações” (BAUMAN, 2008, p. 32). No cenário contemporâneo, o medo e o mal apontam para uma só experiência – um deles se referindo ao que se vê e ouve, o outro ao que se sente. Um apontando para o ‘lá fora’, para o mundo, o outro para o ‘aqui dentro’, para você mesmo.

Em outras palavras, o mal tende a ser invocado quando se insiste em explicar o inexplicável; sua origem pode ser atribuída aos seres humanos – a seus atos iníquos e pensamentos pecaminosos – ou monstruosos. Daí advém uma substancial associação entre os detetives e os psicanalistas: explorar as camadas mais íntimas do sujeito a fim de livrá-lo de experiências dolorosas. Para isso, a investigação de um e de outro tem o intuito de pressionar o indivíduo para que confesse seus ‘pecados’ ou ‘crimes’ e se liberte da culpa. A dificuldade para solucionar ‘enigmas’ e mistérios tem a ver com as obscuras manifestações da natureza humana, que faz com que a cidade fique sujeita a uma séria ameaça de desordem. No contexto das obras de Garcia-Roza e de Lehane, a geografia da cidade emerge como um ambiente onde a insegurança e o medo tornam-se um assombro que assola a humanidade. O medo, na era da liquidez, apresenta como traço mais opressor a sua abstração e difusão, isto é, ele pode vir de toda parte e de quem você não é capaz de desconfiar.

Embora compartilhemos com os animais a experiência do medo, o ser humano é dotado de uma espécie de medo de “segundo grau”, ou seja, social e culturalmente “reciclado” (BAUMAN, 2008, p. 82). Esse tipo de medo orienta o comportamento humano, quer haja ou não uma ameaça imediatamente presente. E pode ser visto como um rastro de uma experiência passada de enfrentamento da ameaça direta – um resquício que sobrevive ao encontro e se torna um fator importante na modelagem da conduta humana. O medo derivado é uma estrutura mental estável que pode ser descrita como o sentimento de ser suscetível ao perigo. Provoca-nos uma sensação de insegurança e vulnerabilidade, que tornam as vítimas impotentes no caso de o perigo se concretizar. As tramas policiais de Garcia-Roza e de Lehane refletem esse mal-estar contemporâneo e tornam os indivíduos indefesos e/ou incapazes de lidar com situações que ponham em risco sua vida: “The solving of the mystery is still at the heart of a detective story but today it is no longer isolated from

contemporary society”³⁷ (JAMES, 2009, p. 156). Tanto em um quanto em outro romancista, a paisagem citadina se converte num meio onde a violência se mostra tanto como ameaça quanto válvula de escape para desejos aprisionados no interior do homem. Aprender a lidar com as ‘monstruosidades’ contemporâneas (medos, traumas, psicoses, neuroses) torna-se o desafio do policial de Garcia-Roza – para quem as cidades, que costumavam ser a metonímia da proteção e da segurança, se transformaram em fontes de ameaça e violência (BAUMAN, 2008, p. 92). Em *Espinosa sem saída*, o assassinato de Magro (o sem-teto) ocorre num *cul-de-sac* sombrio, em plena madrugada de chuva – corroborando a ideia de que a escuridão não constitui a causa do perigo, mas é o *habitat* natural da incerteza e, portanto, do medo. Este é o sentimento que acomete Aldo Bruno (o autor do crime), que oscila entre a alternativa da fuga ou da agressão. Após a experiência traumática da infância, o arquiteto atravessa a adolescência fugindo do malfeitor (Nilson). Já adulto, assassina o mendigo, acreditando extirpar a figura do mal (simbolizado pelo agressor ou malfeitor), como ele declara a Espinosa no final: “_Eu não o matei! Ele me matou!” (ESS, p. 206).

Neste sentido, o réu não deve ser classificado como criminoso, mas como pessoa “doente, psicopata ou sociopata, devendo ser submetido a tratamento psiquiátrico, e não à prisão ou força” (BAUMAN, 2008, p. 82). A dificuldade do detetive advém destes males produzidos por seres humanos que parecem, agora, tão inesperados. Para compreendê-los, é necessário que os fatos sejam vistos em retrospecto, fato que exige destes profissionais a capacidade de adentrar camadas profundas do inconsciente dos ‘criminosos’. Como um detetive ‘psicanalista’, Espinosa descobre que o arquiteto assassinara, também, a doutora Camila Bruno, em função de atos promíscuos. O comportamento “degradante da esposa”, que aparece transformada numa pessoa sexualmente perversa, poderia facilmente se tornar público – o que atingiria a honra dos filhos, daí a atitude do homem de “colocar um ponto final na história” (ESS, p. 207).

Todos os personagens que cruzam o caminho do policial são atravessados por uma série de enfermidades psíquicas, reforçando a ideia de que pensamentos e comportamentos humanos não podem ser explicados de forma racional (FREUD, 1996, p. 138). Não é aleatório, então, o fato de suas subjetividades literárias viverem em constantes dúvidas e incertezas, haja vista que elas compõem um universo simulado, onde se apaga a diferença entre original e cópia, verdadeiro ou falso. No romance, Espinosa chega à conclusão de que a opção mais óbvia para Aldo era matar a esposa de modo que o crime parecesse obra de “algum maníaco sexual...um psicótico... um psicopata... um tipo bem distante da imagem que o *socialite* passava para as pessoas. Ao criarem para

³⁷ A resolução do mistério ainda se encontra no cerne da história detetivesca, mas hoje não está mais isolada da sociedade contemporânea.

si um lugar imaginário, as singularidades de *Espinosa sem saída* perdem cada vez mais a noção de referência: “esses lugares de fantasia são sempre duplos”, pois oscilam entre a realidade e a representação, entre o que são e o que pretendem ser” (PEIXOTO, 1987, p. 207). Eis o grande dilema contemporâneo na visão do crítico da cultura: a descrença na verdade, na razão, na objetividade e na lógica.

No cenário das narrativas atuais, tais valores dão lugar ao simulacro, à duplicidade, que direta ou indiretamente, atingem todos os personagens envolvidos nos casos de que cuida *Espinosa*. Camila Bruno, por exemplo, praticava algumas excentricidades em sua prática clínica, a começar por manter relações sexuais com algumas pacientes. Uma delas, Antonia, aliás, Mercedes, esconde da terapeuta o fato de trabalhar com Aldo – que mais tarde se torna, também, seu amante. O jogo de falsidade e simulação chega ao fim quando o detetive desmascara a arquiteta e exige-lhe esclarecimentos referentes à identidade: Mercedes, Antonia, Maria Antônia? No entanto, surpresa maior recebe o parceiro quando o delegado lhe revela a “múltipla identidade da doutora Mercedes e das diferentes personalidades que elas representam” (*ESS*, p. 199). A questão da identidade e do relativismo de papéis configura-se na trama como indício de que a psicanálise convoca a todos como sujeitos trágicos (PIGLIA, 2004, p. 52) – e que ninguém é apenas bom ou mau.

Acrescenta-se a isso o apagamento que se faz entre as noções de verdade e mentira, que fica claro no relato de Mercedes: “Não há mentira na prática psicanalítica”, assim como não há verdade absoluta (ou definitiva) nos relatos daqueles envolvidos nos crimes. A plena consciência do policial do quão fugidia se torna a verdade manifesta-se quando Mercedes confessa que a troca de nome não fora feita com o intuito de matar a doutora Camila: “é um raciocínio pobre. Ele matou sozinho a doutora Camila. Eu a amava. Nós nos amávamos” (*ESS*, p. 200). Isso nos dá margem a seguintes reflexões: não são os equívocos de *Espinosa* frutos da própria relação entre o discurso policial e o psicanalítico? Tendo que lidar com as neuroses, psicoses, psicopatias, traumas, medos – esses grandes ‘monstros’ da cultura contemporânea – o detetive se sente capaz de vencê-los? Afinal, era preciso que *Espinosa* fosse um detetive da alma para que obtivesse o êxito esperado.

Se nem mesmo Freud, que tem a cooperação do analisado, se propõe a ser um ‘detetive da alma’, como o personagem de Garcia-Roza o conseguiria sem a contribuição do ‘suspeito’? Para descobrir os crimes contra Magro (sem-teto) e contra a esposa, o delegado precisaria alcançar o recôndito, o traumático, o fobiaco e o doentio do interior do arquiteto, da amante e da psicanalista. O homem é marcado por traumas de infância e acometido de sintomas psiconeuróticos: daí a manifestação da pulsão da crueldade em suas formas passiva e ativa e domina quase invariavelmente a conduta social do doente: “Por intermédio dessa ligação da libido com a crueldade que se dá a

transformação do amor em ódio, das moções afetuosas em hostis, que é característica de um grande número de casos de neurose e até, ao que parece, da paranoia em geral” (FREUD, 2002, p. 44).

Desafios e equívocos nosso herói enfrenta em *O silêncio da chuva* ao investigar a morte de Ricardo Carvalho, diretor executivo da Planalto Minerações. Acreditando o tempo todo tratar-se de um crime, Espinosa engendra-se no labirinto investigativo que se constrói no entorno deste empresário. A começar pela perseguição de suspeitos como Max e Rose, verdadeiros “alvos móveis”, se quisermos traçar um paralelo com romance de Macdonald. Archer, detetive de *O alvo móvel*, percorre a trama atrás de pistas que o levem a descobrir o paradeiro de Sampson (marido da cliente). No entanto, todas as pessoas envolvidas no caso o ludibriam com versões deturpadoras da verdade. O próprio homem desaparecido não parecia real: era como fantasma que se esfumara pelas ruas da cidade. De igual modo, Espinosa desloca-se de um ponto a outro da cidade carioca, na tentativa de encontrar Max e Rose – indispensáveis para a elucidação do caso do empresário. Mas os dois convertem-se em espectros, de modo que a ambiguidade se mantém até o fim da aventura. Os fantasmas que ‘assombram’ os personagens das narrativas fantásticas e conferem à história a atmosfera de ambiguidade, figuram, mesmo que de forma distinta, como a pedra de tropeço para que Espinosa chegue à resolução e à verdade dos fatos (TODOROV, 1970, p. 32).

A perda de referencial e os enganos do policial são flagrados em vários momentos no livro. Primeiramente, por deixar de levantar a hipótese de suicídio (que foi o que acontecera a Ricardo) e por nunca cogitar a hipótese de ser o amigo um criminoso em potencial. Em *O silêncio da chuva*, onde a relativização de papéis também se torna patente, o detetive também se perde em meio às pistas falsas, deixando-se envolver pelo discurso mentiroso do ex-colega de profissão. Essa sucessão de imagens fragmentadas e distorcidas diferencia a trama policial contemporânea das narrativas que lhe antecederam – especialmente as de enigma. Outra questão que tangencia a ficção policial atual é o fato de representantes da lei se deixarem levar pela corrupção e pela ganância – vistos como grandes motivadores do crime: “We know that the police are not invariably more virtuous and honest than the society from which are recruited, and that corruption can stalk the corridors of Power and lie at the very heart of government and the criminal justice system”³⁸ (JAMES, 2009, p. 157).

A corrupção a que James se refere motivou Aurélio a sequestrar a secretária de Ricardo, mantida em cativeiro durante longo período. Tudo no intuito de tomar posse de uma enorme quantia deixada pelo empresário. A dificuldade maior de Espinosa de ‘enxergar’ o verdadeiro criminoso teria a ver com a crença de que se “a função da polícia” é capturar os desviantes – não poderia um ex-

³⁸ Sabemos que a polícia não é invariavelmente mais virtuosa do que a sociedade a que pertence e que a corrupção passeia pelos corredores do poder e da mentira, e no seio do governo e do sistema judicial criminal.

colega de profissão ser visto como suspeito. Parece-nos que o investigador se esquece de algo importante no cenário da pós-modernidade: “como pode uma cultura supostamente definida pelo abandono decisivo da originalidade e da autenticidade ser exemplificada de forma ‘original’ ou autêntica’? (CONNOR, 1992, p. 47). Lembremos, porém, que as fronteiras entre legalidade e ilegalidade já se perdem nas narrativas *hard-boiled*, em função da emergência do capitalismo dos anos de 1920 e da instituição e definição do crime organizado (MANDEL, 1988, p. 77). Se por um lado, a certeza, a estabilidade e identidades fixas (que sustentavam o gênero policial de enigma) já não existem mais nas tramas detetivescas atuais, por outro, lacunas abertas, incertezas, atmosferas irrealis, indivíduos sem identidade definida já compunham o cenário do *roman noir*. As fendas aparecem em *O silêncio da chuva* pela falta de argúcia de Espinosa (ingrediente essencial dos detetives clássicos) em perceber que Aurélio era o culpado. Ignora detalhes escondidos pelo esquecimento, mas que emergem à consciência de Espinosa ao se lembrar de que ele mesmo fornecera informações do caso ao amigo, em almoços marcados com tanta insistência: “A experiência do ex-policia, investigador da companhia de seguros fazia de Aurélio o suspeito óbvio... e tão impossível” (SC, p. 241).

A não percepção da ‘verdadeira’ identidade do amigo está ligada (mais uma vez) à dificuldade do detetive em lidar com enfermidades psíquicas, tais como as que atravessam Aurélio – psicopata em potencial. Ou mesmo Rose, capaz de seduzir Max para roubar-lhe a carta lucrativa ou de manter relações sexuais com o próprio sequestrador. Atitude que a deixa “numa espécie de loucura”, repetindo coisas sem sentido, “como se estivesse fora de si” (SC, p. 242). Decifrar estes personagens (e assim solucionar os crimes) exige do protagonista ser capaz de ver o lapso, o ato falho nos seus pensamentos. No entanto, é completamente impossível apreender aquilo de que se trata a não ser se apoiando sobre seu material, constituído pela linguagem em todo seu mistério. Este discurso aberto e lacunar com o qual o detetive precisa lidar reforça a teoria de Freud de que o campo do inconsciente apresenta-se como irracional, ilógico, incompreensível e inexplicável (FREUD, 1996, p. 172). E também a de Lacan, a respeito do caráter linguístico do inconsciente (LACAN, 2006, p. 37).

Neste sentido, as narrativas policiais atuais – como reflexo deste mal-estar da cultura contemporânea – não podem ser centradas, racionais e perfeitamente coerentes. Isso porque a não compreensão das reais intenções dos crimes tem a ver com a obscuridade que rege o comportamento dos seus representantes. No caso de Aldo Bruno, assassinatos praticados por atos defensivos e decorrentes de traumas; Mercedes ou Antonia, duas pessoas distintas: a paciente sensual e amante de Camila e a arquiteta, colega e amante de Aldo Bruno. E “perversa o bastante para suportar essa dualidade, obter dupla vantagem, além de duplo prazer da situação” (ESS, p. 209), como conclui

Espinosa no final da trama. No caso de *O silêncio da chuva*, a cegueira do inspetor pode ser interpretada com base na concepção de Freud de que os dados da consciência apresentam um grande número de lacunas. Tanto nas pessoas doentes como nas sadias ocorrem atos psíquicos que só podem ser explicados pela pressuposição de outros atos para os quais a consciência não oferece qualquer prova (FREUD, 1996, p. 178). Na perspectiva de Espinosa, Aurélio era um cidadão normal, sadio e, portanto, livre de qualquer suspeita; o detetive ignora, porém, que as maiores ameaças, as que o provocam e o assustam mais são exatamente as que são próximas e (ao mesmo tempo) invisíveis. Daí a impossibilidade de o detetive entender o comportamento daqueles que o rodeiam; ou suas próprias motivações e anseios. No cenário contemporâneo, o detetive não faz nada além de apagar e perder pistas; quanto mais investiga, mais levanta dados que não consegue explicar e articular, que o enganam. O investigador se lança, cegamente, ao encontro dos fatos, se deixa levar pelos acontecimentos e sua investigação fatalmente produz novos crimes; uma cadeia de acontecimentos cujo efeito é a descoberta, o deciframento (PIGLIA, 1994, p. 78).

Não é o que acontece, também, em *Paciente 67* e *Sagrado*, exemplos típicos de *noir* contemporâneo? Passando de aparência a aparência, nada é o que parece ser: os indícios se revelam, sucessivamente, insuficientes ou mesmo inexistentes. As intervenções dos detetives, alertando os suspeitos, denotam uma série de acontecimentos que embaralham ainda mais as pistas e provocam a morte daqueles que poderiam ajudar (PEIXOTO, 1987, p. 69). Os equívocos de Patrick e Angie, em *Sagrado*, são flagrados a todo momento: aceitam a missão de reencontrar a filha do cliente, um homem cujo câncer lhe comia as carnes paulatinamente; a crença no discurso subversivo de Desiree (a *femme fatale*) que os leva a acreditar ser o pai o assassino da mulher e dela mesma – visto os traumas que provocara no seu íntimo. E finalmente a surpreendente descoberta de que a jovem inocente era o ‘monstro’ agenciador de todos os crimes – incluindo os do amigo (Jay) e da própria mãe. De vítima, a mulher converte-se na maior de todas as criminosas em *Sagrado*, corroborando a visão de que o conhecimento dos fatos só traz frustração ao detetive – seja ele *noir* ou contemporâneo.

As histórias de crimes e traições que são apresentadas aos detetives falam de tudo o que não é, o que parece outra coisa. De lugares mergulhados na penumbra, de gente que se esconde e mascara sua identidade e intenções, de mistérios intrincados e insolúveis. O vazio criado pela desaparecimento das coisas e pessoas passa a ser preenchido por mentiras, disfarces e sombras: produção de simulacros. Desiludido, o *private eye* percebe que todos estavam comprometidos nos atos criminosos e ilícitos e a “violência seria o resultado inevitável da ambição geral dessa gente sem moral” (PEIXOTO, 1987, p. 72). Ludibriado pelos que o rodeiam, o empenho do detetive de Lehane (como os investigadores

noir) acaba se convertendo em neurose de angústia, dado o desejo que sente não só em desvendar o caso. Esse foi o caso de Jay, o detetive contratado anteriormente para localizar a filha de Trevor – e por quem é seduzido e destruído.

No contexto de *Sagrado*, onde tudo é marcado pelo jogo do duplo e pelas aparências, nada é real. A simulação daquilo que desapareceu – a mulher – constitui o objeto de sua obsessão. Entretanto, uma vez achada, ela nunca corresponderá à imagem que se criara através dos discursos construídos, dos retratos ou da lembrança. Disso, resulta a intenção do detetive de fazer justiça com as próprias mãos. Patrick e Angie acabam punindo os criminosos, levando-os a autodestruição no final da trama. A atitude punitiva seja (talvez) uma forma de compensar a incapacidade do ser humano de lidar com as psicopatias de indivíduos como Trevor e Desiree. Diante da revelação do cliente de que Julian (seu advogado) era o verdadeiro pai da moça, a reação da mulher surpreende o detetive: “estou me lixando para esses padrões de comportamento sexual considerados normais. O que aconteceria se Julian fosse meu pai biológico?” (*S*, p. 328). Seguindo o perfil dos investigadores *noir* – éticos e para quem a fidelidade coloca-se acima de tudo – o protagonista percebe que os atos de perversão da moça suplantavam os limites de compreensão humana. Metáfora da cultura do simulacro, a *femme fatale* reproduz as intenções deste estilo: apagar permanentemente as origens, inventando logo outras, recriando-as sem parar, ou seja, um processo simultâneo de destruição e construção. Todo o discurso da herdeira de Trevor não passa de uma grande mentira, a começar pela fantasia de que ela e o pai tiveram um caso sexual. O romance de Lehane revela-nos, de forma sugestiva e metafórica, que o cenário contemporâneo desponta como um ambiente inseguro, onde as relações de controle provocam diferentes distúrbios no sujeito. Isso fica patente no final do livro, quando leitor e detetive descobrem que a monstruosidade de Desiree foi fruto de uma ainda maior: a ganância e obsessão de Trevor Stone pelo dinheiro e pelo desejo de controlar tudo que estivesse ao seu redor.

Como assinala Foucault, para obter este poder, nada melhor do que a organização de um discurso que não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação: mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar (FOUCAULT, 2004, p. 10). A importância de uma oratória bem construída e persuasiva aparece no diálogo de pai e filha: “Lembre-se, se seu discurso é confuso, pode dar a impressão de que suas ideias também são confusas”, ao que ela responde: “As regras de Combate de Trevor Stone” (*S*, p. 327). A perspectiva de James novamente se reafirma: as narrativas policiais de hoje não se dissociam da corrupção e do desejo de poder (JAMES, 2009, p.157) – bem como aquelas do *roman noir*. A ficção contemporânea (como a de seus antecessores) passa ao leitor a imagem de uma sociedade degenerada formada por cidades

que além de abrigar indivíduos perigosos, como Desiree e Trevor, ocultam sua identidade na multidão – esse foi o caso de Jay, que se infiltra numa organização perigosa como a Libertação da Dor criando, para isso, “uma identidade para uso seu”: David Fisher (*S*, p. 176). Essa é a cidade imaginada como labirinto, lugar de mistério e zona de perigo. Essa ideia atravessa, também, as páginas de *Paciente 67*, bastando substituir organizações mascaradas sob a forma de Religião, por aquelas que se escondem sob a capa da psiquiatria e da antipsiquiatria.

Neste livro, a associação entre o detetivesco e o psicanalítico (ou psiquiátrico) estabelece-se de forma visceral. Atentemos para o fato de que os relatos do narrador são pontuados pelo discurso de um delirante, que não mais é do que uma ficção com a qual ele pretende exorcizar o mundo que o ameaça. Essa ficção, em si mesma, pode ser perfeitamente lógica, o que lhe falta é correspondência com a realidade – daí advém a perfeita analogia entre os campos. As doenças que tomam conta dos personagens – os traumas, a esquizofrenia, os medos não se separam do jogo de referências que se instaura no âmbito narrativo. Como produto de um processo engendrado pelo jogo, a figuração não tem propriedade tangível, seria descrita como fantasma que desde o princípio sustenta seu caráter de irrealidade e possui primariamente a função de representar uma outra coisa (ISER, 1996, p. 355). Esse é o caso do ex-xerife federal (Teddy Daniels), indivíduo assombrado por traumas da guerra e assombrado por fantasmas (marcas inconscientes da estrutura psíquica do sujeito) dos filhos e da esposa assassinados. Tal fator demonstra que o homem urbano sofre de esquizofrenias, e torna-se vítima do próprio sistema totalitário que é falível. Os poderes, aparentemente ausentes, acabam sendo assimilados pelo indivíduo, criando-se, assim, um ciclo vicioso.

Refletindo sobre algumas questões que desencadeiam um sentimento de mal-estar nos indivíduos de hoje, Freud explica que cada um de nós se comporta (em algum ponto) de maneira semelhante ao paranoico, corrigindo um aspecto insuportável da realidade por meio da formação de desejo e introduzindo esse delírio na realidade (FREUD, 2010, p. 72). A ausência de sistemas coerentes produz um mundo em que indivíduos (como Teddy) sentem-se perdidos, confusos, estupefatos com a própria profusão de objetos e acontecimentos ao redor deles. A saída para o homem contemporâneo é romper o discurso da ordem bem como os laços sociais estabelecidos – daí a importância da esquizofrenia na trama de *Paciente 67*. O grande número de modificações na fala – que este tipo de psicose provoca – faz com que a construção de suas frases passe por uma desorganização peculiar, que as torna incompreensíveis para nós.

A ausência de referência, que não permite a construção de representações, é o que aproxima a loucura da literatura (TODOROV, 1980, p. 81). Não é isso que se percebe no livro? Ao apagar as noções de verdade, identidade, razão e lógica, ninguém é aquilo que diz ser, a começar pelos

investigadores. Um deles (Teddy) nos leva a acreditar que é xerife, cuja missão é localizar o paradeiro de uma fugitiva perigosa (Rachel) e de outro criminoso: Andrew Laeddis. O outro, Chuck, também não é o que diz ser: ao invés de parceiro, é psiquiatra de Teddy-Andrew. Neste sentido, o simulacro manifesta-se a partir do fantasma, caracterizado pela dualidade e pela ausência de autenticidade: “o fantasma é alguma coisa, mas não é em si mesmo; o fantasma torna-se um meio para a aparição daquilo que não é” (ISER, 1996, p. 356).

Os demais personagens que atravessam o caminho do investigador participam da encenação arquitetada por Cawley e Sheehan (médicos de Andrew) e apresentam discursos que se constroem sob o signo da falsidade – ainda que com pitadas de verdade. Um dos episódios onde simulacro e fantasmagoria se misturam refere-se ao encontro do detetive com Rachel Solando (médica de Ashecliffe), “uma desequilibrada mental em pleno delírio” (S, p. 250), e fruto dos devaneios do personagem. Como afirma Iser, em literatura, a encenação torna concebível a extraordinária plasticidade dos seres humanos, pois, precisamente porque parecem não possuir uma natureza determinável, podem expandir-se no raio praticamente ilimitado dos padrões culturais. Sendo assim, “o jogo, como infraestrutura da apresentação, se torna a força motriz para as figurações fantasmáticas da vida encenada” (ISER, 1996, p. 359). O suposto diálogo entre Teddy e Rachel aponta, fantasmaticamente, para as intenções do romancista: relativizar as noções entre loucura e sanidade, verdade e mentira, razão e emoção. Não ignoremos o fato de que no simulacro permanece inscrito o desmentido de sua aparente representação, mostrando que toda a aparição dá acesso ao que não se pode tornar presente, como no caso de Rachel.

Se alguém é considerado louco, todos os atos que, de outro modo, provariam que o indivíduo não o é passam a ser vistos como ações de uma pessoa louca. No romance, o ponto de vista autoral se evidencia quando a falsa Rachel declara: “Seus protestos veementes são classificados como negação. Os medos justificados, paranoia. Os instintos de sobrevivência, mecanismos de defesa. Não há saída. Se está aqui, não pode sair” (S, p. 251). O que a trama de *Paciente 67* (sugestivamente) nos revela é que o investigador privado é um simulacro de si mesmo: uma sombra, sempre a ponto de desaparecer – como acontece no final, quando Andrew é submetido a práticas de lobotomia. Entretanto, não é no jogo entre a morte e a máscara, sumindo no escuro para se converter numa imagem brilhante de detetive, que ele é capaz de existir? No gênero policial atual, tudo é espectro e reflexo num cenário fantasmagórico de luzes e escuridão – ou mesmo de ratos, metáfora de podridão e sujeira.

Essa ideia aparece nos diários do doutor Lester Sheehan, quando lhe vem à mente lembranças da ilha, de Teddy, Dolores e da dupla aterrorizante Rachel Solando e Andrew Laeddis. E no caos que eles semearam na existência de todos que vivenciaram aquela história: “Imagino que, se Teddy

estivesse ao meu lado, também teria visto o rato” (*P67*, p. 14), isto é, a simulação, o jogo de interesses e de poder que regia aquele lugar. E ao invés da morte, faria parte do espetáculo e “teria batido palmas”. Neste romance (como nos de Garcia-Roza), a violência se expressa no universo da fantasia, e permite que os demônios assassinos, os psicopatas, os maníacos sexuais se manifestem. Por isso, leitor, detetive ou médicos não são capazes de domar enfermidades como esquizofrenia, cujo ego fica sob o domínio do Id – e, portanto fora da ordem de normalidade ou razão: “muito do que é expresso na esquizofrenia como sendo consciente, nas neuroses de transferência só pode revelar sua presença no inconsciente através da psicanálise” (FREUD, 1996, p. 202).

A desconstrução que o autor faz, em *Paciente 67*, desperta nossa atenção: especialmente no que tange à inversão do papel policial/criminoso. No emaranhado de leituras possíveis para os fatos narrados, conceitos aparentemente opostos como sanidade e loucura, verdade e imaginação, inocência e culpa são pouco a pouco relativizados neste livro onde a fusão entre discurso psicótico e poético se faz de forma intencional. O detetive faz do enigma o caminho da descoberta e por onde ele constrói o seu saber sobre a cidade: isto é, o enigma é o que a urbe dá a ver da sua desordem. Sua função é restituir a ordem e o caos urbanos, tornando a cidade transparente e linear, de forma que impedisse o “criminoso nato” de se esconder nas suas sombras; e que nem suas formas fossem mais convidativas às práticas ilegais. Contrariando essa ideia, aparece-nos um detetive inconfiável e irracional – que ao invés de devolver a ‘ordem’, é o que a mais a transgride: a começar por se configurar como o criminoso em potencial da trama (e o mais violento). Tal fato demonstra que a transformação da literatura policial revela o quanto a cidade se transformou e o quanto o próprio detetive se transformou diante das mudanças da cidade (PECHMAN, 2002, p. 387).

Como explica o teórico, a urbe sempre foi para o investigador um texto. Isto quer dizer que, através de sua leitura, ele procura recuperar a ‘verdade’ do discurso (o estabelecimento da ordem). Sendo assim, o romance policial, bem como a ação concreta do detetive, têm a dicção da cidade, ou seja, a própria cidade em movimento, investigando sua alma e interpretando seus mistérios. Teddy Daniels contraria tal perfil: ao invés de razão, loucura; no lugar de harmonia e paz, violência e agressividade; ao de ordem, desordem e caos. Estas transformações ocorridas no interior do gênero policial contemporâneo – a que pertencem Lehane e Garcia-Roza – seja através de psicoses e neuroses, como a de Aldo e Teddy, seja através de psicopatias, como as de Aurélio ou Desiree, constituem traços significativos do pós-modernismo. Ou algumas das maneiras pelas quais o novo pós-modernismo expressa a verdade intrínseca dessa nova ordem social recém-emergente do capitalismo tardio (KAPLAN, 1993, p. 27).

Quando as fantasias se tornam exageradamente profundas e poderosas, explica Freud, elas desencadeiam a neurose ou a psicose – e devem ser vistas como um amplo desvio que conduz à patologia. Por isso, não surpreende o fato de um e outro (coincidentalmente) explorarem em sua ficção elementos como culpa, dor, corrupção, violência e agressividade. No entanto, a importância dos sonhos e devaneios aqui ultrapassa o sentido meramente patológico e assume dimensão estética. Se os sonhos noturnos são realizações de desejos, da mesma forma que os devaneios constituem fantasias que atingem a todo ser humano, não seria correto afirmar que o escritor imaginativo pode ser comparado a um “sonhador em plena luz”? Ou não poderíamos dizer que o romancista está para o homem que devaneia, sendo a sua criação literária o devaneio propriamente dito? O indivíduo que devaneia oculta suas fantasias dos demais, porque se envergonha delas. Contudo, quando o escritor criativo nos apresenta suas peças, ou nos relata o que julgamos ser seus próprios devaneios, sentimos um grande prazer. Ao suavizar o caráter de suas fantasias egoístas por meio de alterações e disfarces, o romancista nos suborna com o prazer puramente formal, isto é, estético, que nos oferece na apresentação de suas fantasias. E conclui o teórico: “todo prazer estético, que o escritor criativo nos proporciona é da mesma natureza desse prazer preliminar e a verdadeira satisfação que usufruímos de uma obra literária procede de uma libertação de tensões em nossas mentes” (FREUD, 1992, p. 207). Parte desse efeito é, talvez, devido à possibilidade que o escritor nos oferece de nos deleitarmos em nossos próprios devaneios, sem auto-acusações ou vergonha. Isso demonstra que, nos romances de Lehane e de Garcia-Roza, a associação entre a literatura e a psicanálise permite-nos leituras que vão além de distúrbios psíquicos no sentido clínico do termo.

Problematizando o sociológico e psicanalítico, o autor norte-americano e o brasileiro exploram as trevas viscerais do interior humano, perscrutando o sórdido e o abjeto, aprofundando a experiência da dor e do sofrimento via memória ou delírio. Evocando o violento por meios inusitados, as tramas policiais de um e de outro abrem caminho para interdiscursos com a psicanálise a partir de doenças culturais da pós-modernidade e são atravessadas pelo pensamento de James: “I see the detective story becoming more firmly rooted in the reality and the uncertainties of the twenty-first century”³⁹ (JAMES, 2009, p. 154). Daí advém a qualidade estética e ousadia das narrativas de Garcia-Roza e de Dennis Lehane: deixar aflorar a ‘loucura’ e usar a ‘razão’ para transformar tudo isso literariamente. Ainda que sejam os próprios escritores incapazes de domar os demônios do inconsciente – seja de seus personagens, do texto ou dele mesmo.

³⁹ Vejo a trama detetivesca retornando cada vez mais enraizada na realidade e incertezas do século XXI [tradução minha].

Por estas e outras razões, as tramas de detetive emergem como uma das mais paradoxais e atraentes formas literárias que vêm atravessando épocas e fronteiras. E juntamente com o discurso da psicanálise acaba por simbolizar o mal-estar cultural que atravessa a contemporaneidade. Quanto ao impulso de agressividade do homem, o pai da psicanálise assinala: “a hostilidade de cada um contra todos e de todos contra cada um se opõe a esse programa da cultura” (FREUD, 2010, p. 142). E a subjetividade detetivesca, como se configura neste cenário de degradação social, física, moral e psicológica? Solitário, desencantado pelo combate sem futuro que empreende na cidade, conforme veremos a seguir.

4- AS SUBJETIVIDADES FICCIONAIS DE GARCIA-ROZA E DENNIS LEHANE

Nos romances policiais de Garcia-Roza e de Dennis Lehane, a violência e o crime são motivados por indivíduos atingidos por diferentes enfermidades comportamentais. Se por um lado, isso aproxima a narrativa policial dos estudos psicanalíticos, por outro, nos ajuda a entender os desajustes das subjetividades literárias que compõem o cenário onde se situam suas obras. O mal-estar vivenciado pelos personagens de um e de outro romancista pode ser analisado levando em conta transformações da própria esfera da sociedade contemporânea. O esvaziamento da subjetividade tem a ver com o fim do ego burguês ou do descentramento do próprio sujeito – que acarreta, ainda, no esmaecimento do afeto no contexto atual. Muitas das qualidades de vida no capitalismo tardio têm seu eco no âmbito cultural, num novo fascínio pela confusão, pela desintegração da subjetividade, pelo que Jameson resume como uma espécie de esquizofrenia.

O crítico não se refere ao termo no sentido meramente clínico, ou com propósitos diagnósticos. Seguindo a concepção lacaniana, que descreve a esquizofrenia como sendo a ruptura na cadeia dos significantes (JAMESON, 1997, p. 53), Jameson considera que o indivíduo perde gradativamente a capacidade de organizar seu passado e futuro como uma experiência coerente; principalmente porque está imerso numa cultura cada vez mais dominada pela lógica espacial. Por isso, torna-se bastante difícil perceber como a produção cultural de tal sujeito poderia resultar em outra coisa que não “um amontoado de fragmentos” que apontam para um comportamento ‘esquizofrênico’. Este nada mais é do que consequência do mal-estar que toma conta do indivíduo dominado pelo medo e pela insegurança diante da violência e da desordem social. Esse caos é reforçado pela perda de valores como segurança, felicidade, a paz. E pela substituição do princípio de prazer pelo princípio da realidade, que traz a insatisfação e “dá origem ao mal-estar de se sentir perdido. Então, cada sociedade produz [indivíduos] estranhos” (BAUMAN, 1998, p. 27)

Embora pertençam a contextos culturais distintos, as narrativas policiais de um e de outro romancista não deixam de refletir os problemas da vida urbana. Ainda que seus textos sejam diferentes quanto à caracterização do detetive ou pela técnica de construção artística, eles exploram (literariamente) as angústias, ambições e paixões que movem os homens da metrópole. Espinosa e Patrick enveredam-se pelo mundo do crime e compartilham o sentimento de vazio e solidão diante de um cenário onde a frustração, o cinismo e a monstruosidade tornaram-se táticas de sobrevivência. Herdando dos investigadores *noir* o desejo de entender as ‘verdadeiras motivações do crime’, saem à

rua em busca de pistas e suspeitos. Mas diferente do modelo clássico, que trazia um gênio absoluto, as narrativas contemporâneas do autor brasileiro e do americano apresentam detetives falíveis e cheios de incertezas. A partir disso, algumas questões devem ser evidenciadas: o que mais o detetive de Lehane teria em comum com o policial brasileiro? Embora as realidades socioeconômicas sejam diferentes, bem como o ritmo de vida de seus países, que tipo de inquietação os aproxima? Seria o fato de Espinosa e Patrick sentirem-se estrangeiros dentro da própria pátria? A sua dificuldade em lidar com o impacto do global, do inovador teria a ver com a sensação de estranheza que se apodera dos dois? As sociedades a que se inserem os personagens são marcadas pela mudança rápida e permanente; distingue-se das tradicionais, onde o passado é venerado e os símbolos valorizados, porque contêm e perpetuam a experiência das gerações (HALL, 1998, p. 14). Neste sentido, a tradição torna-se um meio de lidar com o tempo e com o espaço – o que explica o apego do detetive brasileiro e americano às coisas antigas e conservadoras. Então, observemos o modo como se configura (inicialmente) a subjetividade de Espinosa e Patrick, atentando para fatores responsáveis pela sensação de estranheza que lhes assombra.

4.1- Espinosa e Patrick: detetives estrangeiros de si mesmos

O protagonista de Garcia-Roza procura realizar o trabalho mantendo a ética e a integridade – o que por si só já o torna um elemento diferenciador no interior da corporação policial a que pertence. Sente dificuldade de lidar com problemas de sua vida: os relacionamentos amorosos, os avanços tecnológicos que ele não consegue acompanhar, o culto a um passado que lembra, a todo o momento, quem verdadeiramente é. Trata-se de um sujeito comum, que poderia caminhar pelas ruas do bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro. Ele não se impõe pela força física, nem é grande atirador; não é perito em vinhos e rosas, não é gênio, como os detetives ingleses; e nem uma máquina institucional como Sam Spade. No entanto, a solidão torna-se uma marca importante para a condição de estrangeiro: “Adepto da solidão, incluindo a que sente no meio das multidões, ele é fiel a uma sombra ou a imagens do passado” (KRISTEVA, 1994, p. 13). Tanto em *O silêncio da chuva* quanto em *Espinosa sem saída*, o policial vive sozinho: seja em casa, na rua ou no trabalho. Ele se sente isolado, “um estrangeiro” no Departamento de Polícia onde trabalha. Apesar de contar com a ajuda do inspetor Ramiro e do detetive Welber, a corrupção que domina a corporação faz com que Espinosa não divulgue os seus procedimentos e não envolva outros policiais na investigação. É como se a falta de pessoas ao redor de Espinosa fosse uma condição necessária para que ele consiga manter sua integridade diante deste mundo corrompido. Seu apartamento, suas andanças pelo bairro Peixoto e até mesmo os casos em que trabalha lembram pessoas que já fizeram parte da sua vida, como os pais que faleceram quando ainda era criança; ou a avó, que terminou de cuidar do neto órfão. Há ainda a ex-exposa e o filho, que há dez anos deixaram o Rio e se instalaram nos Estados Unidos. Todos estes personagens povoam a casa e as recordações do protagonista e, embora não façam parte de sua rotina, contribuem para amenizar o sentimento de ser estrangeiro no mundo, como ele mesmo admite: “Não era estrangeiro apenas em relação aos seus colegas de profissão, era estrangeiro em relação a tudo, seu espaço e seu tempo eram outros (SC, p. 204).

Embora o detetive não tenha experimentado numerosos “momentos de real perigo de vida”, ele enfrenta o que Bauman (2008) considera um dos traços mais opressores do medo: ele se tornou difuso e abstrato. Por isso, a ameaça pode vir de toda parte. Segundo o sociólogo, o medo leva à exclusão do outro, do “diferente” e sacrifica a liberdade em prol de um pouco mais de segurança e conforto: sentimentos que o delegado desconhece dada a instabilidade de suas relações afetivas. No contexto da vivência líquida, amar se caracteriza como um ato arriscado, perigoso, pois não se conhece de antemão o resultado final das nossas experiências afetivas (BAUMAN, 2008, p. 18). A

não adaptação de Espinosa aos novos tempos fica bem marcada a partir da relação com Alba Antunes. Embora admita ter namorado, a mulher compartilha com o policial momento de ardoroso prazer, levando-o a admitir: “Perdi meu código antigo e não conheço o novo (...) a espontaneidade de Alba era quase escandalosa comparada ao meu sentimento de ser estrangeiro no mundo” (SC, p. 160, 164). E mesmo com Irene (que aparece nos demais romances) por quem nutria um sentimento afetivo e com quem compartilhava noites que se transformavam “numa festa báquica para duas pessoas”, “havia uma perda notável na permeabilidade amorosa” (ESS, p. 32).

O isolamento do policial é duplicado por uma sensação de abandono, pelas recordações e vestígios de parentes e amigos do passado, que não fazem mais parte de sua vida, mas deixaram suas marcas. Os becos e caminhos escuros que costuma freqüentar ressaltam, também, sua exclusão, levando Peixoto a arriscar uma justificativa: é como se o personagem se condenasse à solidão por se recusar a fazer parte de um mundo corrompido e cheio de tramóias (PEIXOTO, 1987, p. 17). As refeições rápidas de Espinosa, normalmente, reforçam a falta de companhia. São comidas congeladas e sobras de outros dias, sanduíches em balcões ou almoços em restaurantes rotineiros. A solidão, neste contexto, pode ser vista como um traço da personalidade do detetive: ele trabalha e vive sozinho, não tem amigos e nem esposa. Daí o gosto pela leitura, uma forma de compensar o vazio, a violência e a instabilidade (econômica, política, social e afetiva) que marca o cenário contemporâneo. Como explica Bauman, no auge da era da liquidez, o ser humano se despersonaliza e adquire o estatuto de coisa a ser consumida.

Logo em seguida, essa coisa é descartada quando a outra pessoa se cansa do uso continuado do objeto “homem”, facilmente repostos por modelos similares. O que não deixa de ser uma espécie de violência simbólica contra a dignidade da condição humana – e um dos aspectos opressores do medo. Esse processo de despersonalização do indivíduo, imerso no oceano da indiferença existencial, é a característica por excelência da ideia de ‘vida líquida’, problematizada por Bauman – isto é, uma vida precária, em condições e incerteza. Imerso nesse processo rotativo de inclusão e exclusão instantâneas nas suas relações afetivas, a humanidade líquida teme cada vez mais afirmar a potência unificadora do amor (BAUMAN, 2006, p. 10). Daí a pergunta: é possível, nesta era da liquidez, expressar adequadamente tal afeto por alguém? Quando amamos, amamos a pessoa pelo que ela é ou pelo que ela representa para nós?

A misteriosa fragilidade dos vínculos humanos, o sentimento de insegurança que ela inspira e os desejos conflitantes recaem sobre o personagem de Garcia-Roza. Em *Espinosa sem saída*, pelo vazio que sente ao acordar segunda-feira de manhã e perceber que o prazer proporcionado por Irene acabara tão rápido quanto começara. Como os suspeitos envolvidos nos crimes, a jovem namorada

desaparece como fantasma e comete ‘inconscientemente’, um dos maiores crimes: o de matar os sonhos do investigador (através de frustrações no seu interior) de adquirir um romance sólido e duradouro. Tarefa quase que impossível no líquido cenário contemporâneo, onde os laços tornam-se ‘frouxos’ e “os relacionamentos talvez sejam os representantes mais comuns, agudos e perturbadores da ambivalência” (BAUMAN, 2004, p. 8). O que novamente demonstra o quanto a cultura do simulacro – que se estende ao campo afetivo – contribui para a falta de estabilidade e equilíbrio do indivíduo que compõe o universo de Garcia-Roza.

Os triângulos amorosos (Espinosa/Alba/Júlio, Espinosa/Bia/Júlio), em *O silêncio da chuva*, reafirmam a condição de estranheza do inspetor. O agir espontâneo de Alba, deixando-se ser, enquanto ele “ficava procurando signos orientadores” dos seus atos (SC, p. 164) aponta para o seu caráter de perdição diante do mundo e da vida. Bia, por sua vez, torna-se uma figura inacessível para o personagem, sendo responsável pelo recalque formado no inconsciente do detetive. No processo de recalque, uma determinada representação ligada à pulsão e oriunda do sistema inconsciente procura sua expressão consciente. O recalque nada mais é que uma operação pela qual o indivíduo procura repelir ou manter no inconsciente representações (pensamentos, imagens e recordações) ligadas à pulsão. A não realização do desejo que sente por Bia acentua o sentimento de impotência e frustração: marcas das subjetividades contemporâneas: “policiais são uma classe inferior de homens, e classe inferior relaciona-se com classe inferior. Em vez de luta de classes, ajustamento de classes” (SC, p.165).

Ao mesmo tempo em que se sente inferiorizado diante da mulher, Espinosa busca respostas para o elemento que diferenciava o professor universitário dele próprio [Espinosa]. Na perspectiva do protagonista, embora Júlio fosse “bem-apegoado” e tivesse “uma bela voz”, não passava de um sujeito “medroso, hesitante, ambivalente nas relações afetivas, profissionalmente ambíguo, sedutor inconseqüente...” (SC, p. 165). Tal fator, aliás, intensifica o desprezo do detetive em relação à sua pessoa, visto que ele reafirma a liquidez das relações afetivas de que fala Bauman – e da qual Espinosa procura se afastar. O vazio e o isolamento de Espinosa (e dos detetives contemporâneos em geral) não estão relacionados apenas a uma busca de integridade ou pelo afrouxamento das relações afetivas. Sua vida constitui um reflexo das mudanças nas esferas públicas e privadas. Tais transformações aconteceram, sobretudo, devido ao crescimento das grandes cidades, que acarretaram num individualismo exacerbado e numa freqüente solidão.

Em *o declínio do homem público: as tiranias da intimidade*, Richard Sennett (2001) descreve como o surgimento das metrópoles fez o homem se isolar, em busca de proteção, valorizando, assim, cada vez mais a esfera privada. A partir do século XVIII, as cidades passaram a assumir um caráter

cosmopolita e a plateia de observadores foi aumentando, até se transformar numa multidão de desconhecidos. Ao seu redor, o homem não tinha mais uma vizinhança amiga, mas um conjunto formado por estranhos. Nas ruas, os indivíduos eram vistos por outros passantes, pelas pessoas nas janelas dos edifícios. Segundo o estudioso, o aumento da visibilidade levou ao isolamento, como o do homem que, em *Espinosa sem saída*, assiste ao espetáculo da violência. O menino que sofrera a agressão (Aldo Bruno) tinha apenas sete anos e “viu ao longe o homem, mas ele estava longe e nunca saía da janela” (ESS, p. 11). As pessoas passaram a circular em vias e espaços públicos, sem se olhar, presas em seus mundos. Para enfrentar o olhar do outro, se proteger da grande exposição, o homem se fechou no silêncio. A intimidade, então, passou a ser cultivada e preservada, ocorrendo uma importante cisão entre estas duas esferas.

Para o crítico, a tendência para a superexposição é a diminuição da sociabilidade, visto que as pessoas passaram a se proteger, fechando-se no silêncio e preservando sua vida íntima. O outro passa a ser olhado com desconfiança e o sujeito se volta para o seu núcleo familiar. Os assuntos íntimos deixaram de fazer parte das conversas diárias e passaram a ser discutidos apenas dentro de uma esfera limitada de pessoas. Fora de suas residências, os indivíduos adotaram comportamentos socialmente aceitos, numa espécie de encenação da vida pública. Dentro das casas, o espaço de cada membro da família, sua intimidade, passou a ser mais ainda valorizado. Com o aumento das horas de trabalho, estimulado pela sociedade de consumo, o cidadão passou a prolongar seus momentos privados em locais considerados públicos, como as ruas, os transportes e o escritório. Este é o caso de *Espinosa*, que para compensar a ausência familiar, sente necessidade de marcar encontros informais em locais devidamente selecionados, como assinala Kristeva: “O estrangeiro crédulo, ávido por encontros, alimenta-se deles e os atravessa, eterno insatisfeito” (KRISTEVA, 1994, p. 18).

Neste momento, o espaço da rua converte-se num prolongamento de sua própria casa, dada a sensação de bem-estar do detetive. Em contrapartida, enquanto no trabalho os demais policiais gozam das inovações tecnológicas – cada um com seu computador, navegando em *sites* e fazendo a sua viagem individual – o delegado resiste a estas mudanças e faz da intimidade e do lar uma forma de afirmação e/ou preservação da sua identidade. Dentro de casa, *Espinosa* protege-se da velocidade do mundo, da sua transitoriedade e da impessoalidade da metrópole. Trata-se do local onde ele sabe quem é, marca os seus gostos e enaltece seu passado – aspecto, aliás, que reforça a sua condição de estrangeiro: “Enamorado melancólico de um espaço perdido, ele não se consola é por ter abandonado uma época de sua vida. Nostálgico, o estrangeiro é um sonhador que faz amor com a própria ausência, um deprimido extravagante” (KRISTEVA, 1994, p. 20). Se a metrópole atua como palco do *flâneur*, a moradia guarda o homem da cidade grande e conserva todos os seus vestígios e

pertences, sem deixar que estes se percam. A rua torna-se o lugar impessoal, da multidão, onde Espinosa precisa lutar para se diferenciar e não se tornar obsoleto, como os muitos artigos produzidos num mundo em constante transformação: “Os conteúdos da subjetividade dependem, cada vez mais, de uma infinidade de sistemas maquínicos. Com isso chegamos a nos indagar se a própria essência do sujeito não estaria ameaçada por essa nova maquina-dependência da subjetividade” (GUATTARI, 1993, p. 177). Por isso, o lar é o espaço onde o detetive reforça sua identidade, agrupando pertences que marcam sua personalidade e objetos que contam sua história: fotos, lembranças trazidas de viagens, utilitários doados por parentes. O protagonista de Garcia-Roza, enquanto morador da cidade grande, precisa lutar para manter a sua individualidade e ressaltar a sua diferença. Esforça-se, pois, para não se transformar numa subjetividade massificada, como o velho do conto “O homem da multidão”, (Poe) que perde seus contornos numa massa de indivíduos anônimos.

Sendo assim, investir nos detalhes, num mundo onde tudo parece descartável e substituível, é uma forma de preservar a sua individualidade. A casa é nosso canto no mundo, nosso primeiro universo; espaço que nos permite viver fixações de felicidade, à medida que nos faz reviver lembranças de proteção e multiplica nossos conselhos de continuidade. Em *O silêncio da chuva* ou *Espinosa sem saída*, o apartamento do policial torna-se o abrigo do devaneio, protege o sonhador [Espinosa], permitindo-o sonhar em paz: “A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (BACHELARD, 1993, p. 30). Para o investigador brasileiro, o espaço onde reside torna-se o local marcado por uma intimidade inesquecível e que lhe possibilita momentos de irrealidade diante da nova realidade sociocultural da qual procura se afastar. Através da leitura, dos sonhos ou dos devaneios, o detetive luta contra os efeitos destrutivos da agressividade social; ou ante as ameaças que sofremos diariamente diante do caos urbano e da onda de violência que impera em nossa vertiginosa e líquida sociedade tecnocrática.

O detetive de Dennis Lehane difere-se de Espinosa em muitos aspectos: ao contrário do personagem brasileiro, Patrick herda dos investigadores *noir* a ação e a impetuosidade como ferramentas para chegar à verdade dos fatos. Para ele e sua parceira Angela (Angie), a investigação deixa de ser passatempo de gabinete e torna-se uma atividade perigosa, mas de forma alguma menos importante do que aquela realizada pelo gênio das narrativas de enigma. Quanto comparados a estas, a ficção de Hammett e Chandler – que influencia a de Lehane – apresenta evoluções no que diz respeito à elaboração dos temas e dos personagens. Há, também, avanços nas construções temporais: a fusão das duas histórias (a do crime e a do relato dele) em benefício da ação no presente. Os temas de Lehane, bem como os de seus predecessores, estão impregnados das vicissitudes do modo de vida urbano, cada vez mais marcado pela violência imoral, além das cargas explosivas do sexo. Tais

dramas cotidianos atingem o investigador atual, que abandona o *status* de máquina pensante para aproximar-se dos fatos do dia a dia, vivenciando perseguições, lutas, ameaças e traições. Por isso, a incerteza contamina todas as relações do detetive, que age sozinho e rechaça uma corrupção onipresente. Ao afastar-se de todos, Patrick (como Espinosa) tenta manter a sua integridade, evitando relações mais íntimas com supostas vítimas ou testemunhas – daí o seu esforço para não se tornar presa de Desiree – a mulher fatal de *Sagrado*. Tais características do personagem não são inovadoras se comparadas ao comportamento de Philip Marlowe ou de Sam Archer.

Basta lembrar que os detetives de Chandler e Macdonald, respectivamente, eram homens íntegros e obstinados, que seguem à risca o pacto de fidelidade ao cliente. De igual modo, o protagonista de Lehane segue as pistas fornecidas por Trevor Stone (cliente), e localiza não só a sua filha, mas também o seu amigo detetive, envolvido na mesma busca. Então, o que torna Patrick uma figura ‘estranha’ e enigmática para seus leitores? Isto é, de que forma este homem da ação assume uma condição de estrangeiro segundo Kristeva, e, ao mesmo tempo, relaciona-se ao tema do “estranho” discutido por Freud? Em primeiro lugar, o personagem adquire uma característica que se torna a miragem do estrangeiro: a cumplicidade, mais atroz que ausente. Ela é o único elo, utópico, perdido, que se apresenta sob a forma de qualquer humanismo bem-pensante, que, é claro, “ele aceita, porém mantendo-se insensível, cético, indiferente” (KRISTEVA, 1994, p. 20). Não foi a cumplicidade um dos motivos que fizeram Patrick e Angie aceitar o caso Stone?

Lembremos que o cliente já se apresenta aos dois como um homem sem limites e inconfiável, ao utilizar a violência física para levá-los a sua mansão: “‘Sequestro’, disse Angie. ‘Cárcere privado. O senhor conhece estes termos, senhor Stone?’” (S, p. 17). Na condição de subjetividades contemporâneas, e, portanto, sujeitos a falhas e equívocos, os protagonistas identificam-se com a imagem da dor e do sofrimento que o velho constrói. Palavras como “Agora estou impotente” ou “Todo mundo sabe que estou morrendo”, levam-nos a acreditar que o homem “estava em plena decadência” (S, p. 26). No entanto, o que o milionário não esperava é que as duas qualidades que mais apreciava na dupla de detetives – honestidade e implacabilidade – pudessem ser revertidas para a sua destruição [de Trevor].

A falta de cumplicidade remete o estrangeiro para a sua própria desolação. Principalmente, quando se defronta com a possibilidade de que o “Eu é um outro”, ou uma “identidade desdobrada, caleidoscópio de identidades” (KRISTEVA, 1994, p. 21). Frustração e desolação foram os sentimentos de Patrick e Angie quando descobrem que não passaram de marionetes nas mãos de Trevor e de Desiree. Despontando no cenário ficcional de Lehane como duas subjetividades

criminais e monstruosas⁴⁰, pai e filha são capazes de provocar em Patrick e Angie o maior de todos os desafios: lidar com a obscuridade da natureza humana. Esta tarefa, quase impossível na cultura contemporânea, remete-nos ao tema do estranho discutido por Freud, segundo o qual, a origem do sentimento de estranheza tem a ver com a incerteza: “o estranho seria algo que não se sabe como abordar” (FREUD, [19--], p. 277). Lembremos a todo instante que a investigação é uma série de encenações e falsificações de provas, e todo mundo tenta enganar o outro. Estrangeiros neste universo onde não há mais suposição de indivíduos verdadeiros, e onde tudo se transforma num simulacro, que táticas de sobrevivência os dois são capazes de utilizar? Uma delas seria entrar no jogo de mentiras proposto pelos líderes da Libertação da Dor, tarefa que Patrick realiza ao assumir a falsa identidade de Deforest, um indivíduo que vinha “sofrendo um pouco do mal-estar do século XX” (S, p. 58).

O interessante neste episódio é que a mentira de Patrick converte-se em verdade, visto que ele mesmo se insere no quadro descrito por Manny: “da solidão” e “da sensação de estar deslocado” no mundo (S, p. 59). A passagem pela Libertação da Dor intensifica ainda mais o desejo e a obstinação do detetive: revelar o segredo de todas as pessoas que escondem algo e encontrar aquele que desapareceu. Não por acaso, Patrick e Angie decidem acabar com o teatro de máscaras escondido sob a capa de organização terapêutica, mesmo que para isso ameacem a sua própria existência. O privado, explica Peixoto, tem um envolvimento direto, físico mesmo, com o mundo (o que o torna o oposto do detetive clássico): “Arrisca a sua vida para estabelecer o que aconteceu e o paradeiro de coisas e pessoas perdidas. Por curiosidade, teimosia, honra. Não desiste fácil. É um cara duro de roer, um *hard boiled*. É o homem contra a cidade” (PEIXOTO, 1987, p. 15).

A descrição do narrador está bem de acordo com o perfil de Patrick: ele segue até os extremos – chegando a quase perder a mulher que ama (Angie), e não desiste de fazer justiça com as próprias mãos. Não por acaso, no final de *Sagrado*, o castigo que impõe aos criminosos é a tortura física e psicológica: pai e filha amarrados, face a face, num processo de autodestruição mútua. Ainda que Patrick e Angie se caracterizem como detetives da ação, e que não titubeiem em confrontar mafiosos, contrabandistas ou criminosos da elite, enfrentam a solidão, nostalgia e frustração. Esta é uma das razões pelas quais se configuram como subjetividades literárias que trazem a marca do ‘estrangeiro’ segundo Kristeva. Ou mesmo do ‘estranho’ se optarmos por uma concepção freudiana. Utilizando um ou outro conceito, chegaremos a um denominador comum: a solidão do investigador privado é

⁴⁰ No item 4.3, do respectivo capítulo, discutiremos as subjetividades criminais nos romances de Dennis Lehane e Garcia-Roza. E tal como demonstra Freud e Kristeva, veremos como as psicoses, paranóias e neuroses de seus personagens (responsáveis pelo crime e pela violência) reforçam o tema do estranho e do estrangeiro no cenário cultural contemporâneo.

duplicada por um sentimento de abandono e pela fluidez das relações afetivas atuais. A questão do isolamento estaria ligada à sociedade líquida, onde manter-se à distância parece a única forma razoável de proceder (BAUMAN, 2008, p. 93). Uma vez que a realidade exterior se apresenta diante de nossa limitada percepção como ameaçadora e violenta, as grades de proteção, os muros intransponíveis delimitam nosso espaço vital e as câmeras de monitoração cumprem o papel de garantir psicologicamente a segurança de todos nós. No entanto, o preço dessa vigilância ostensiva contínua seja, talvez, a perda da espontaneidade: as pessoas passam a viver como que participando da exibição ao vivo de uma peça de teatro em que os papéis não foram devidamente encenados.

A consequência disso é a falsa crença de que nada poderá nos afetar enquanto estivermos dentro do espaço confortável de isolamento em relação às pessoas do mundo externo. Refletindo sobre esta questão, Freud assinala que contra o sofrimento que pode advir dos relacionamentos humanos, a defesa mais imediata é o isolamento voluntário: “o homem civilizado trocou uma parcela de suas possibilidades de felicidade por uma parcela de segurança” (FREUD, 1996, p. 72). Seria este o caso de Angela Gennaro? A parceira de Patrick desponta na trama literária de Lehane como uma subjetividade abalada “pela violência psicótica” que lhe custou a vida de seu ex marido, Phil. Vítima da realidade social ameaçadora, Angie precisa lidar com a “insuportável pestilência e podridão moral” da mente doentia de Gerry Glynn”, contraventor perigoso que com a mesma gana que valera à sócia “uma bala no corpo, fizera marcas no rosto de Patrick, lesão no nervo de uma mão, e deixara em seus braços Phil, o ex marido da mulher, “agonizante, ofegante e apavorado” (S, p. 39).

A questão dos traumas e desajustes da parceira, bem como a sua adequação [como a do próprio Patrick] ao cenário líquido que marca a contemporaneidade chega até ao leitor por meio de reflexões do narrador. Admitindo que Angie tivera doze anos de um casamento marcado pela violência e condenado ao fracasso, ele afirma: “O meu foi um casamento de cinco minutos com a irmã dela, Renee, e uma sucessão de parceiras por uma noite e casos rápidos reveladores de uma patologia tão previsível, tão tipicamente masculina que me faria rir, se eu não estivesse tão preocupado em dar vazão a ela” (S, p. 89). Angie, por sua vez, acredita que o mais conveniente é se relacionar com alguém sem que haja afetivamente qualquer tipo de interação completa entre os parceiros. Este é o momento em que vivencia sua “fase do desbunde”, que era o que ela chamava a época em que arranjava um encontro após outro, depois que se separou de Phil. Eram relações curtíssimas, como explica Bauman, sem o menor vínculo, “em que a busca do sexo se dava da forma mais descontraída que era possível depois da descoberta da Aids” (S, p. 131). Embora a inadaptação e desorientação de ambos sejam evidentes, eles desejam se encontrar, firmar raízes e solidificar suas relações. A busca incansável de um e de outro se torna o paradigma de seu isolamento (PEIXOTO, 1987, p. 16) e,

portanto, de sua condição de estrangeiro. Em se tratando de Patrick, essa luta pela estabilidade e pela permanência [em meio às inovações] aparece de forma distinta no romance. Uma delas é atingir o objetivo de reconquistar a parceira, com quem fizera amor aos dezesseis anos e de quem não conseguira esquecer: embora ambos tivessem seguido seu caminho.

No entanto, o caso Trevor-Desiree reaproxima os dois de maneira tal, que o homem da ação, obstinado em perseguir a verdade, converte-se no romântico galanteador, como ele declara: “Voltei, contornei a cama, ajoelhei-me ao seu lado, toquei o seu rosto quente com a palma da mão, beijei seus lábios levemente, senti seu cheiro” (S, p. 259). Ao descrever gradativamente seus atos, o detetive de Lehane demonstra que deseja se libertar desse ameaçador inimigo que é o medo, encarnado em diversas figurações sociais e existenciais. O ser humano é capaz de tornar a vida, ainda que espreitada pelo medo, mais saudável e afirmativa se esforçar-se pela instauração de uma prática ética que valorize, de fato, a interatividade entre as pessoas – interatividade essa que é cada vez mais liquefeita nos ansiosos tempos pós-modernos (BAUMAN, 2008, p. 171). Outra maneira que o detetive (viajante ou estrangeiro) encontra para sobreviver a este vazio seria a busca e/ou conservação de sua identidade e raízes através do sentimento local – que se opõe, em *Sagrado*, pelo impacto do global.

Segundo Peixoto, quanto mais orientada a pessoa está, em seu ambiente, menos prontamente terá a impressão de algo estranho em relação aos objetos e eventos nesse local. Daí a tentativa destes “personagens de nosso tempo” de retomar imagens perdidas: “Os estrangeiros no seu próprio país erguem cenários em meio às ruínas” (PEIXOTO, 1987, p. 8). Tal reflexão ajuda-nos a compreender o apego demasiado do detetive de *Sagrado* aos espaços locais e seu gosto pelas marcas tradicionais do passado. A desordem global e a violência armada alimentam-se, reforçam-se e se animam mutuamente. Isto quer dizer que a globalização altamente seletiva do comércio e do capital, da vigilância e da informação, da coerção de armas, do crime e do terrorismo desdenha da soberania nacional e desrespeita quaisquer fronteiras entre os Estados: A pervertida ‘abertura’ das sociedades implementada pela globalização negativa é ela própria a causa primeira da injustiça e, assim, indiretamente, do conflito e da violência (HUYSSSEN, 2002, p. 20).

Neste cenário literário que Lehane constrói – e que reflete o forte impacto da globalização, o detetive trava uma batalha pela conservação da identidade. A condição de estrangeiro de Patrick relaciona-se a um forte traço apontado por Kristeva: melancolia: “Enamorado melancólico de um espaço perdido” (KRISTEVA, 1994, p. 22), ele tem consciência de que este se torna uma miragem do passado que jamais poderá ser reencontrada. Eis a razão da nostalgia e indignação do protagonista ao analisar as infraestruturas de grandes metrópoles como Boston ou Flórida. Em *Sagrado*, estes

espaços permitem que o investigador seja capaz de ver o desenvolvimento de uma arquitetura do medo, que modificou lentamente as disposições estéticas dos paisagistas urbanos. Estes, por sua vez, se encontraram na urgência de planejar prédios e shoppings hiperseguros, como defesa contra as ameaças dos ‘outros’. Nesse contexto, não apenas os marginais sociais devem ser afastados, mas os criminosos da elite – basta lembrar que a ameaça de Patrick e Angie, no início do livro, partiu de dois sujeitos alinhados e acima de qualquer suspeita, que estavam a serviço de um magnata social (Trevor). É desta cidade anônima, que foge ao olhar, se disfarça e se oculta é que o detetive precisa fugir: “Para quem tinha a cidade como algo familiar, é perturbante andar por aí sem saber ao certo onde se está, sem conhecer todos os caminhos” (PEIXOTO, 1987, p. 38). Tal foi a sensação da dupla ao chegar à Flórida. O simples fato de não estar em sua cidade acentua a estranheza e perda dos personagens, a ponto de Angie confessar: “E isso me deixa louca” (S, p. 160).

Andando por espaços indefinidos, capazes de tornar o exterior ainda mais ameaçador e violento, e circulando por ambientes distintos – terrenos baldios, quarteirões decadentes, depósitos, interiores de prédios e escritórios abandonados – os investigadores não sabem mais a que servem e nem em quem acreditar. Locais marginais como os bandidos, policiais corruptos ou clientes criminosos, o território, como o indivíduo que o habita, se oculta, escapa à localização. Isso explica a preferência do detetive de *Sagrado* por construções vitorianas, que ajudam a conservar um passado, que mostram a cidade tal como era antes. São lugares identificados e datados, que se tenta revestir de personalidade e história. Talvez, a rejeição do detetive pelas marcas do moderno, sobretudo, a arquitetura, seja pelo fato desta espelhar o mundo de mudanças a que ele está inserido – e com o qual precisa lidar. Trata-se de um cenário marcado pela duplicidade e mistério, onde todos procuram se disfarçar, virar outras pessoas, esconderem-se por detrás das sombras. Este tipo de arquitetura que ele rechaça é o oposto do lugar tradicional, que tem identidade própria, com suas linhas e objetos particulares.

O próprio detetive, com seus princípios e sua obsessão em achar coisas perdidas e estabelecer o fio dos acontecimentos, “é uma figura do passado”. Paradoxalmente, aquele que persegue indivíduos desaparecidos e esquadrinha lugares abandonados não se sente à vontade no anonimato e na impessoalidade da grande cidade. Para ele, “é um mundo mudado para pior, que se perdeu” (PEIXOTO, 1987, p. 59). Por isso, o privado é um homem fora do tempo, figura ultrapassada, fora de moda. Por sua própria função, ele está comprometido com a ordem das coisas, com a lei; mas como já acontecia no *noir* de Chandler e Hammett, os clientes para quem presta serviço só desejam usá-lo para encobrir os próprios crimes. Em *Sagrado*, Patrick e Angie tem a falsa ideia de que reencontrar Desiree amenizaria o sofrimento de Trevor, e realizaria o último desejo de ver a filha. Já em fase de

câncer terminal, o milionário narra para os investigadores o atentado que sofrera juntamente com a esposa. E diante do seu olhar pela janela, “perdido”, como o detetive “imaginava”, os dois partem na perigosa missão de resgatar a jovem. Só mais tarde descobrem os verdadeiros motivos do cliente – vingar-se da filha, mandante do atentado que sofrera e que tirara a vida da esposa. Se por um lado, Patrick conserva a integridade e a ética dos detetives do *roman noir*, num universo onde a corrupção e o crime são práticas generalizadas, deles se afasta ao se caracterizar como um homem à antiga, “romântico”, capaz de ser fiel a uma única mulher. Em meio à liquidez e fluidez do cenário a que pertence, Patrick luta para estabelecer um vínculo afetivo estável com Angie, tarefa que realiza no término da obra.

Contrariando os finais das tramas *noir*, onde o detetive termina sozinho e decepcionado com a *femme fatale* que o ludibriara, *Sagrado* nos surpreende com um desfecho para lá de romântico. O que não deixa de ser um paradoxo se pensarmos que o romance espelha relações socioculturais atuais – portanto, sem lugar para ‘finais felizes’. As ações finais dos detetives se passam na mansão dos Stone, que amarrados, permanecem lá, enquanto os sócios atravessam o jardim ao som de dois tiros: “o primeiro como uma bombinha”; “o segundo, como uma comunhão” (S, p. 350). O epílogo, contudo, constitui a surpresa maior: Patrick relata-nos a temporada que passara com “amada” em Maine, num “pequeno bangalô com vista para o mar”, com refeições no quarto, a fim de passarem “as manhãs inteiras na cama, observando o preguiçoso movimento das vagas hibernais do Atlântico” (S, p. 352). Em meio a tanta violência, tiros, corrupção e monstruosidades humanas, há uma descontinuidade nas ações detetivescas.

E Lehane, tal como Patrick, enquadra-se em uma das marcas do ‘estranho’ na concepção freudiana: a liberdade que o escritor imaginativo tem de poder escolher o seu mundo de representação, de modo que este possa coincidir ou não com as realidades que nos são familiares – ou afastar-se delas o quanto quiser (FREUD, [19--], p. 310). Então, a estranheza, aqui, foi justamente a quebra na expectativa do leitor, que, certamente, esperava um final nada romântico e feliz por se tratar de *noir* contemporâneo. Em se tratando do romancista, esta pode ter sido a sua tentativa própria de preservar as relações afetivas e torná-las estáveis e concretas. Tarefa difícil (mas não impossível) na visão de Bauman, visto que o medo, de tanto afligir a afetividade do homem pós-moderno, transforma-se num sentimento abstrato: “não sabemos mais efetivamente quem motiva e por quê” (BAUMAN, 2008, p. 30). E isso aponta para a falta de confiança e atitude defensiva em relação ao outro, que se apresenta como o ‘estranho’ ou ‘desconhecido’.

Lehane e Garcia-Roza, ainda que explorando, artisticamente, realidades de países distintos, aproximam-se de forma considerável. A começar pelo modo como configuram as subjetividades de

seus detetives: nostálgicos e deslocados desta época marcada por intensas mudanças: sociais, políticas, econômicas e tecnológicas. Espinosa e Patrick são dois sujeitos “fora do tempo”, cujas missões é lidar com o crime em suas diferentes facetas. E tornam-se homens obstinados não só em desvendá-lo, mas também entender as verdadeiras motivações. Daí o grande vazio e frustração que sentem: viver num mundo mutante e efêmero, em que nada é mais o que parece ser – e onde até mesmo aquele que parecia ser de confiança, torna-se ameaçador: “O estranho é aquela categoria do assustado que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, [19--], p. 277). Apesar disso, um e outro não desistem de cumprir suas tarefas: seja pelo contrato estabelecido (Patrick com o cliente, Espinosa com a corporação policial), seja pela questão da honra e da integridade que fazem questão de manter.

Além disso, ambos são personagens de romances policiais atuais, mas afastam-se da dureza e insensibilidade dos agentes *noir*. Tanto Espinosa quanto Patrick não obtiveram êxito nos casamentos; mas preservam o romantismo e desejam estabelecer relações afetivas sólidas. O inspetor, por exemplo, sofre um impacto diante das ousadas investidas de Alba Antunes, que não espera a iniciativa do protagonista. Patrick resiste até o fim a sedução de Desiree, em função do sentimento verdadeiro que nutre pela parceira. Convém lembrar que estas não são atitudes comuns nas narrativas de Chandler, Hammett ou Macdonald, onde, geralmente, o investigador mantém relações sexuais com diferentes mulheres, sendo a principal delas a *femme fatale*. Outro fator, talvez o mais significativo, que aproxima o detetive brasileiro e o estadunidense é a relação que mantêm com a arquitetura⁴¹.

No caso de Espinosa, o bairro e o prédio onde mora conservam as lembranças da avó materna, que se mudara para o apartamento para cuidar da educação do neto. Visto pelo protagonista como “herança”, bem como os “livros da avó”, o apartamento torna-se o local de refúgio para este solitário em potencial, ou como assinala Peixoto: “isolado na cidade, perdido nas suas ruas e locais, o investigador só encontra conforto em seu apartamento, [pois] é só lá que consegue estabelecer suas coordenadas espaciais, um lugar que ele conhece e domina” (PEIXOTO, 1987, p. 43). Para Espinosa, o apartamento aparece como um esforço de manter um mundo interior, contraposto ao caos e à violência reinantes do lado de fora. Apesar de o policial ter o hábito de marcar encontros informais

⁴¹ A importância da arquitetura nos romances em foco já foi discutida no capítulo 2, “Paisagem urbana e crime nos romances de Garcia-Roza e Dennis Lehane”. A relevância de retomarmos esta questão tem a ver com aproximações entre o detetive brasileiro e o americano.

com ‘suspeitos’ e sentir prazer em realizar *flâneries* diariamente, segue uma geografia previamente delimitada.

Com Patrick não é diferente. Caracterizado pela sócia como um “bostoniano até a raiz dos cabelos”, o que *per si* já denuncia o seu gosto por coisas antigas, o detetive particular de Lehane demonstra seu amor por Boston, e por tudo que a compõe. Para ele, tudo na cidade natal tem um passado, e apresenta as marcas dos indivíduos que a habitam o que passaram por ela. Os objetos, estabelecimentos, calçadas e praças têm algo de pessoal, denotam uma presença ou servem de lembrança. O que não deixa de ser uma forma de o personagem lutar contra o esvaziamento, da perda da identidade e da referência no cenário pós-moderno a que pertence. Um mundo em que o indivíduo dominado pelo medo das ameaças urbanas protege-se pela solidez dos muros (residências, shoppings, ambientes fechados) que delimitam o mundo “bárbaro” e a sua vida privada. Fruto da solidão e da fragilidade da subjetividade contemporânea, Patrick e Espinosa despontam nas obras de Lehane e de Garcia-Roza como dois estrangeiros perambulando por este universo marcado pelo crime e por outras mazelas sociais.

O mundo destes indivíduos desencantados e oprimidos condiz com o clima de nostalgia em que vivem: daí o seu apego a locais que contribuam para a afirmação de sua singularidade, de sujeito que possui uma identidade, uma história. No entanto, o estreito mundo fechado, criado como uma fuga confortável perante o mal-estar da vida urbana não passa de uma ilusão agradável criada pela necessidade burguês-líquida do próprio sujeito contemporâneo. Como assinala Bauman (1997), a preferência por espaços fechados ou bem delimitados tem a ver com o modo como as subjetividades se configuram hoje: pessoas inseguras, desorientadas, confusas e assustadas pela instabilidade e transitoriedade do mundo que habitam (BAUMAN, 1997, p. 156).

Assim, viver em condomínios, comunidades e freqüentar locais fechados parece uma saída; por outro lado, o elemento mais paradoxal desse mecanismo de controle permanente das aspirações individuais, conforme efetivado pelos aparelhos normativos da sociedade de vigilância, reside na ideia de que o bem-estar que o indivíduo tanto deseja obter somente pode ser conquistado pela supressão de sua liberdade pessoal. É justamente a excessiva flexibilidade das suas ações que acaba motivando as circunstâncias que prejudicam a ordem da frágil estabilidade social. Atravessando as falsas fachadas dos prédios, o *private eye* precisa resistir a esta hiper-realidade que transforma os diferentes períodos e paisagens inscritos na superfície sem historicidade nem dimensão existencial. E preservar o passado seja talvez uma de suas maiores tentativas.

4.2- A configuração da subjetividade literária no cenário ‘esquizofrênico’ contemporâneo

No contexto dos romances de Garcia-Roza e de Dennis Lehane, a esquizofrenia não deve ser lida apenas como problema clínico. Ela torna-se um componente da cultura e da arte, se considerarmos que o cenário pós-moderno é repleto de pessoas que já não conseguem unificar passado, presente e futuro da própria experiência biográfica ou de sua vida psíquica. Em *Espinosa sem saída*, Aldo Bruno é uma subjetividade doentia. Suas atitudes e reações são expressões simbólicas de conflitos psíquicos que têm raízes na história infantil. Basta lembrarmos que “devia ter sete ou oito anos” quando sofrera agressões físicas de um menino de rua, bem maior do que ele. A partir daí, o personagem desenvolve uma neurose traumática, desencadeada pela última cena de sua memória de infância: a atitude inerte do homem que “nunca saía da janela”, enquanto o agressor, e mais dois delinquentes, se afastavam deixando junto ao meio-fio a lata vazia de comida” (*ESS*, p. 11).

Instaura-se o mal-estar do jovem arquiteto, que passa a ser atormentado pelo fantasma do sem-teto que ameaçara sua segurança e roubara dele a estabilidade social e emocional. Vítima de um quadro de psicose oriundo de situações traumáticas, Aldo alimenta inconscientemente o desejo de eliminar Nilson. Transferindo a imagem do agressor para o mendigo que encontra exatamente num meio-fio sombrio, o arquiteto elimina-o num cenário de fantasia, portanto, deformado por processos defensivos e imaginários. Se para o leitor, o delito se justifica como forma de livrar a sociedade de doenças como medo, violência, miséria, para *Espinosa*, o ato torna-se infundado e fora de explicações racionais. A aparente normalidade do assassino confunde as investigações do delegado por ignorar que o fenômeno psicótico é a emergência na realidade de uma significação enorme que não se parece com nada: “ela pode, em certas condições, ameaçar tudo que está a sua volta (LACAN, 1988, p. 102).

A neurose do personagem transforma-se em paranoia, que se distingue de outras pelo desenvolvimento insidioso de causas internas, e, segundo uma evolução contínua, de um sistema delirante, durável e impossível de ser abalado, e que se instala com uma conservação completa de clareza e da ordem no pensamento, no querer e na ação. Esse se torna um dos motivos de *Espinosa* não ser capaz de relacionar, inicialmente, o crime do mendigo ao bem-sucedido profissional. Outra questão importante é que a elucidação do caso requer do policial um trabalho semelhante ao de um psicanalista: mergulhar nas camadas do inconsciente e descobrir as neuroses, os traumas, as psicoses e perversões que se escondem por detrás delas. Assumindo a incapacidade para realizar a tarefa, o narrador declara: “*Espinosa* não era psiquiatra, [portanto], seu interesse não era o distúrbio emocional

de Aldo Bruno, e sim o fato de ele ter matado duas pessoas” (ESS, p. 210). Acontece que, no cenário das obras de Garcia-Roza, o crime emerge como uma das principais doenças que atingem a sociedade. E a impossibilidade de decifração está relacionada, também, ao caráter de esquizofrenia cultural a que Jameson se refere. A lógica do simulacro, com sua transformação de novas realidades em imagens, converte o indivíduo em “uma espécie de ilha linguística, separado de todos os demais” (CONNOR, 1992, p. 43). Numa cultura supostamente definida pelo abandono de valores como verdade, originalidade e autenticidade, o sujeito acaba por fazer parte de um jogo puro e aleatório de significantes. A cadeia da significação pressupõe um dos princípios básicos do estruturalismo saussuriano: a proposição de que o significado não é uma relação unívoca entre o significante e o significado, entre a materialidade da língua, entre uma palavra ou um nome, e seu referente ou conceito (LACAN, 2006, p. 118).

Nessa visão, o significado é gerado no movimento do significante ao significado, ou seja, o sentido ou o conteúdo conceitual de uma enunciação é uma miragem objetiva de uma significação gerada e projetada pela relação interna dos significantes. Quando essa relação se rompe, quando se quebram as cadeias da significação, ocorre a esquizofrenia, bem presente no discurso do arquiteto de *Espinosa sem saída*. Manifesta sob forma de um amontoado de significantes distintos e não relacionados, a esquizofrenia que toma conta do discurso do suspeito se torna um dos desafios de Espinosa na missão quase impossível de juntar os fios para a elucidação dos crimes. Como o mundo do psicótico se converte em signos que se manifestam através dos lapsos ou das falhas na cadeia comunicativa, entender as motivações do assassino requer do detetive uma primeira descoberta: as causas responsáveis por desencadear as psicoses que o abatem. Se elas são procuradas, “sempre se dá importância a um elemento emocional na vida do sujeito, a uma crise vital que se liga realmente a suas relações externas” (LACAN, 1988, p. 27).

Era preciso pensar como um “psicanalista” para chegar à conclusão que os acontecimentos relacionados ao crime tinham adquirido contornos fantasmáticos e ameaçavam o frágil equilíbrio emocional do ‘criminoso’. Além do mais, as falhas de memória introduziam dimensão de terror; a ausência que podia a qualquer momento tornar-se presente, vinda da própria interioridade do personagem. Mas se para Camila Bruno, enquanto psicanalista, era difícil levar “uma vida de casada feita de silêncios, de comportamentos evasivos e de mentiras”, mais árdua era a tarefa de Espinosa ao ter de lidar com a subjetividade do assassino - até porque o policial não consegue lidar com a dele própria. Lembremos que Espinosa é um homem tomado por devaneios, fantasias e que tem como melhores amigas a solidão e a reflexão. O que demonstra a sua inaptidão para alcançar os vazios, mistérios e imperfeições de indivíduos psiquicamente abalados como Aldo, que mata a esposa por se

sentir impotente diante do seu comportamento sexualmente perverso. O detetive segue em busca das pistas que o ajudem a entender todo esse mal-estar que, antes mesmo de se instaurar nos personagens de Garcia-Roza, já atinge a civilização contemporânea. E a pergunta de Freud é: “De que meio se serve a cultura para refrear a agressão que a ela se opõe, para neutralizá-la, talvez eliminá-la?” (FREUD, 2010, p. 144). O psicanalista explica que se tal agressividade for introjetada ou interiorizada, isto é, mandada de volta à sua origem – e, portanto, contra o seu próprio eu – a cultura acaba por dominá-la. O sentimento de culpa, neste caso, contribui para a não realização dos pensamentos “maus” dos indivíduos, e leva-o a admitir suas intenções ‘perversas’. Por outro lado, o mal não pode ser visto apenas como aquilo que é prejudicial ou perigoso para o eu. Ao contrário, trata-se de algo que ele deseja ou lhe dá prazer, como acontece com o personagem de *Espinosa sem saída*, que reflete ações e comportamentos de um sujeito enquadrado nas análises clínicas de Freud. Se ele perde o amor do outro, do qual depende, também perde a proteção contra muitos perigos e se expõe, sobretudo, ao risco de que esse outro prepotente lhe mostre a superioridade em forma de punição.

Enquanto as coisas vão bem para o indivíduo, a sua consciência moral é branda e permite ao eu fazer de tudo. Contudo, “quando uma desgraça o atinge, ele faz um exame de sua conduta, reconhece a pecaminosidade, eleva as exigências de sua consciência moral, impõe-se abstinências e se pune com penitências” (FREUD, 2010, p. 149). Essa é a conclusão a que se chega ao final do romance: diante da pressão que recebe de Espinosa, que o acusa de matar Nilson ou Elias, em função de sua fragilidade emocional, o arquiteto se defende: “_Eu não o matei! Ele me matou!”. Como explica o psicanalista alemão, na maioria dos casos e formas de neurose, o sentimento de culpa permanece inteiramente inconsciente, sem que por isso seus efeitos sejam menores. Mas mesmo na neurose obsessiva, como a que atinge o personagem, há tipos de doentes que não percebem a sua consciência de culpa, ou que apenas o sentem como um mal-estar opressivo, uma espécie de angústia, quando são impedidos de realizar determinadas ações.

Este, talvez, tenha sido o sentimento que se abatera sobre o arquiteto – que nem mesmo durante a adolescência ou já na fase adulta fora capaz de se livrar do fantasma do malfeitor. O leitor é capaz de perceber que o encontro de Aldo com o mendigo representa a extirpação de toda a angústia e sofrimento provocado pelo sem-teto da infância: era o momento da confrontação e por que não dizer de libertação da figura do mal. Espinosa, por sua vez, procura a todo custo entender os motivos do crime; percorrendo o caminho inverso do normalmente percorrido pela polícia, busca entender o comportamento do rapaz através de informações da esposa psicanalista. Mais interessado em saber quem tinha a arma ou quem viu o mendigo primeiro, Espinosa desejava saber quem, sob forte tensão

e movido por fantasmas poderosos, fora capaz de atirar num desconhecido no meio da noite, debaixo de chuva e trovões. Ao invés de êxito nas indagações, o delegado passa a constituir uma ameaça ao tentar ter acesso à subjetividade do rapaz, que desabafa com Camila: “_ O que ele está pretendendo? Virar psicanalista? (ESS, p. 120). O investigador, por sua vez, não é capaz de suportar o relativismo de papéis que se estabelece no cenário contemporâneo. Embora tenha ciência de que ninguém é apenas bom ou mau, embaralha-se, como o próprio arquiteto, na rede de mentiras construída por Mercedes, ou Antônia – amante e paciente de Camila. Se a literatura policial de Garcia-Roza é uma parte inseparável da cultura esquizofrênica, Espinosa sabe que nos casos que investiga algumas lacunas jamais serão preenchidas. Lendo e vivendo com a mesma intensidade, o policial tem consciência de que o conceito de verdade torna-se fugidio na condição pós-moderna. A começar pelos depoimentos onde encontra uma série de metáforas, que privilegiam o significante e tornam o texto obscuro. Isso não só afasta os romances de Garcia-Roza das narrativas de enigma, como também do próprio *noir*. Embora Spade, Marlowe ou Archer (protagonistas de Hammett, Chandler e Macdonald respectivamente) sintam-se perdidos diante do jogo de versões e não impeçam os delitos que os rodeiam, cumprem sua prática: aprendem a se orientar nos labirintos urbanos. A figura do detetive (do latim *detector*: a pessoa que descobre) cumpre o seu papel: esclarece para o leitor o autor do(s) crime(s) e apresentam-nos suas motivações.

No caso da ficção atual, tais explicações tornam-se quase ‘surreais’. A morte de um empresário, que dá início à trama de *O silêncio da chuva*, é prova disso. O inspetor Espinosa, perdido até o final das investigações, sequer cogita a possibilidade de suicídio. Ao invés de o personagem identificar a identidade do criminoso na multidão que desfila pela multidão urbana, ele confunde-se com os diferentes grupos e rostos que a compõem. Tal comportamento contraria até mesmo o motivo deste elemento ter sido criado, por se atribuir a ele a “decifração dos mistérios que o desconhecido representa na cidade” (PECHMAN, 2002, p. 285). Se nos romances clássicos de enigma o detetive é, pois, a figura-chave porque, com seu conhecimento da cidade, não se deixa enganar pelas “aparências”, a falta de profundidade que se vê prolongada na cultura da imagem e do simulacro contribui na perda da autenticidade do sujeito – e dificulta a missão do inspetor em decifrar o crime. Na trama de *O silêncio da chuva*, Max e Rose são subjetividades que representam esse outro que perambula pelos centros urbanos, tornando-se uma incógnita – além de constituir um perigo para o detetive, que precisa identificar na multidão o tipo suspeito.

Acontece que, na ficção atual, a certeza quanto às identidades esmorece, razão pela qual o investigador nem sempre é capaz de ler os sintomas do crime. Isso acontece com Espinosa em relação a Max, que embora não tenha matado o ricaço, constituía peça fundamental para a resolução

do mistério. A partir do desaparecimento do suspeito, o detetive inicia um vasto esquadrinhamento da cidade, à sua procura; mas, “Max desaparecia, engolfado pela multidão” (SC, p. 96). O mesmo se dá em relação a Rose, secretária do empresário suicida e o segundo elemento importante para o desvendar do caso. Após enganar o ingênuo rapaz, a mulher se apropria da carta e desaparece misteriosamente, confirmando a ideia de que na sociedade de massas, ou nas ruas das grandes cidades, desenvolve-se o anonimato, aberto e flutuante. O primeiro encontro do policial com a secretária só acontece por iniciativa dela própria – e não pelos méritos investigativos de nosso protagonista. Se o psicológico encontra-se submetido a anomalias tão profundas, e mantém relações com seu meio sociocultural (LACAN, 1988, p. 16), Max e Rose são indivíduos cuja produção da subjetividade associa-se a processos sociais e materiais. O rapaz, por exemplo, não é um criminoso de alta periculosidade; mas ao perder o emprego, passa a realizar assaltos em edifícios garagens. É no Menezes Cortes que tira proveito do suicídio de Ricardo Carvalho e se apropria da mala com vinte mil dólares e de uma carta que lhe renderia alguns milhões.

O personagem de Garcia-Roza se insere no grupo dos ‘excluídos’, uma vez que no mundo pós-moderno globalizado parece não fazer mais sentido pensar numa coletividade, numa perspectiva social. A sua subjetividade mostra um inconsciente “maquínico com os poros abertos às relações sociais circundantes, às interações econômicas” (MIRANDA, 2000, p. 37). Isso explica o seu desejo de possuir mais dinheiro ao deduzir que o suicida possuísse um seguro de vida: “Se ele tem um seguro, o valor deve ser alto. Minha proposta é que dividamos a quantia por três, se você se encarregar de convencer a viúva” (SC, p. 84). O que se pode observar, no romance, é que a heterogeneidade da subjetividade advém das inúmeras facetas que a compõem. Marcada por questões histórico-culturais, a compreensão da sua formação é imanente à rede social. Pensemos em Rose, amante e secretária do morto. Descontente com o baixo cargo que exercia na empresa, sentia-se ‘recalcada’ pela posição social privilegiada de Bia Vasconcelos, a esposa do patrão. Não titubeia em furtar a carta de Max, por se julgar a única merecedora da recompensa.

O desejo de “abrir um negócio, uma confecção”, leva-a a esquematizar um plano de negociação com a seguradora – deixando de fora Max e a própria viúva. Tal tentativa da mulher condiz com a sociedade capitalista onde está inserida: “A cultura de massa apresenta-se então como elemento fundamental da produção da subjetividade capitalística” (MIRANDA, 2000, p. 42). Neste cenário onde indivíduos são produzidos uns aos outros segundo sistemas de valores, a subjetividade pode ser entendida sob o ponto de vista social e encontra-se em todos os níveis da produção e do consumo.

Uma delas que se relaciona com a questão econômica é o ex-policial, Aurélio⁴², que representava a companhia onde o empresário estava seguro. Juntando-se ao amigo para descobrir detalhes sobre a morte do empresário, o homem estava interessado na quantia de um milhão de dólares, dependendo da cotação do dólar. Sua obsessão pelo dinheiro é tão forte que paralelos aos encontros frequentes com Espinosa seguem os crimes de sequestro e assassinato, sem que ao menos o policial seja capaz de perceber. Tal situação romanesca permite-nos fazer algumas considerações sobre a quebra de expectativas de nosso ‘herói’.

Embora o detetive não seja um criminologista, uma vez que não faz parte de sua vocação desfazer os labirintos urbanos, sua prática é, ao contrário, aprender a se orientar nestes. A cidade torna-se a condição para o exercício do labor dedutivo do investigador: sem ela, este desaparece enquanto agente social. No caso do protagonista, a cidade, como uma “teia densa de relações humanas, e, por isso mesmo, lugar de mistura e indiferença de seres, coisas e atividades” (PECHMAN, 2002, p. 284), contribui para o não cumprimento do seu ofício. Embora Espinosa soubesse intimamente que Max não tinha matado o executivo, equivocou-se ao libertá-lo, pois sua ação culmina no desaparecimento e morte do sujeito. O comportamento do policial surpreende até mesmo o rapaz, que sai da delegacia desnorteado, pois preferia “ter levado uns safanões e sofrido as ameaças costumeiras a ser bem tratado e de terem acreditado nele” (SC, p. 110).

As reflexões de Max intensificam o comportamento diferente do inspetor e contraria até o mesmo o modelo de narrativa policial *noir* – onde os policiais agiam à base da violência e da corrupção. O maior de todos equívocos do inspetor, no romance, é a não percepção das intenções de Aurélio. A falha que comete com Max ainda se justifica pelo fato de o rapaz ser um completo desconhecido para ele. Mas, no caso do ex-colega de profissão, a habilidade dedutiva de Espinosa passa a léguas. A violência praticada por Aurélio segue paralela aos encontros frequentes com o amigo. Se na cultura contemporânea, desenha-se um medo do desconhecido, que incita a se manter distância com o outro, na atípica situação do policial, a principal ameaça está diante de seus próprios olhos: “Na vida social, as classes sociais se enfrentam pelo olhar: cada um investiga o desconhecido no outro” (PECHMAN, 2002, p. 285).

Ao contrário do detetive clássico, capaz de realizar uma ‘perfeita’ leitura da cidade, expulsando dela o crime e a desordem, Espinosa não pode ser visto como um exímio descobridor de indícios que levem ao culpado. Até porque o personagem se configura numa cultura onde a identidade e as certezas não podem mais ser estabelecidas. E onde a formação da subjetividade, bem

⁴² Este personagem será analisado com maior profundidade no item final deste capítulo: “A subjetividade criminal em Garcia-Roza e Lehane”, juntamente com outras subjetividades que compõem as narrativas a que nos propomos estudar.

como a sua compreensão, subverte o estabelecido. Ao representar, esteticamente, as inquietações e ansiedades da civilização contemporânea, a trama detetivesca de Garcia-Roza apresenta a cidade como lugar do imponderável, cena de fatos imprevisíveis: “metáfora do caos, a cidade torna-se símbolo do misterioso e do incompreensível” (PECHMAN, 2002, p. 228). Isso demonstra que o romance policial e a psicanálise se sustentam em suposições e conjecturas permeadas por ambiguidades e incertezas, e quem interpreta os fatos (detetive e terapeuta) fala de um ‘crime’ que não é o dele, mas no qual se acha estranhamento implicado. Ambos os discursos sugerem leituras a partir do simbólico, propondo possíveis decodificações da psique humana. Ainda que os conteúdos de um e de outro discurso variem de acordo com as culturas e as épocas (TODOROV, 1980, p. 81), a esquizofrenia aparece num e noutra campo como componente da época presente. Por esta razão, o *noir* contemporâneo de Lehane também apresenta personagens cuja confusão mental advém de questões associadas ao contexto sociocultural a que pertencem. Atentemos para Teddy Daniels, em *Paciente 67*⁴³, cuja psicose não se separa do mal-estar social vivenciado por ele. Se por um lado, a esquizofrenia que o protagonista sofre tem a ver com traumas oriundos da perda da esposa, por outro, diz respeito às vozes de acusação que pairam em sua mente. Lembremos que o assassinato dos filhos acontece pelo fato de Andrew ignorar que Dolores era ‘maníaco-depressiva, tinha tendências suicidas e maltratava as crianças” (*P67*, p. 308). O processo de construção do eu implica a escuta e assimilação das palavras e discursos dos outros (pai, mãe, parentes, representantes de instituições religiosas, médicas, educacionais etc), todos dialogicamente processados.

Na verdade, não se desenvolve a individualidade contra o social, mas através dele. O eu se constitui pela aquisição das linguagens e discursos ambientais deste mundo. Nesse sentido, torna-se uma espécie de soma híbrida das práticas institucionais e discursivas relacionadas com a família, a classe, o sexo, a raça, a geração e o lugar: “o desenvolvimento ideológico é gerado por uma luta intensa e aberta, dentro de nós, pela hegemonia ente os vários pontos de vista, orientações e valores verbais e ideológicos disponíveis” (KAPLAN, 1993, p. 154). O conflito volta à tona quando o médico aviva a memória do paciente: “A única vez que ela [a esposa] procurou um psiquiatra foi porque tentou se matar. Nem você conseguiu controlar isso. E lhe disseram que ela era um perigo para si mesma. Disseram-lhe que ela era um perigo para as crianças” (*P67*, p. 308).

O episódio aponta para as diferentes vozes que vão ao encontro do eu. No campo de todos os processos de produção social e material, onde o indivíduo apresenta-se como um consumidor de subjetividade – através de traumas, desejos, ideias e ideologias (MIRANDA, 2000, p. 40). Por esse

⁴³ Neste item, a análise recairá sobre *Paciente 67*, visto que a nossa abordagem diz respeito à relação entre a subjetividade e a própria esquizofrenia. *Sagrado* será retomado no próximo item ao discutirmos as subjetividades criminais.

motivo, ela não se restringe à ordem do natural ou do universal: a ‘doença’ que assola Andrew – nome verdadeiro de Teddy – não nascera com ele. Fora produzida em função de sua relação com o *socius*. Como assinala Bakhtin, o indivíduo, mesmo em seus sonhos, é norteador pelo social. Embora o personagem de Lehane crie uma série de fantasias complexas que o impedem de enfrentar a verdade de seus atos, os próprios sonhos evidenciam as sombras da realidade. Isso é o que acontece quando em um de seus delírios, a esposa morta aparece-lhe e afirma que ele, “Laeddis”, estava naquele hospital. Isso demonstra que nem mesmo a esquizofrenia consegue separá-lo dos fantasmas da cultura; nem tampouco libertá-lo, ainda que de forma inconsciente, do sentimento de culpa após a realização de uma má ação. A culpa, sentimento que deveria, mais propriamente, ser chamado de remorso, refere-se a um ato que foi cometido e, naturalmente, “pressupõe que uma consciência já existia antes que o ato fosse praticado” (FREUD, 1996, p. 134).

Se a culpa aparece como um dos mais importantes problemas no desenvolvimento da civilização, e de demonstrar que o preço que pagamos é a perda da felicidade, qual seria a saída do personagem de Lehane? Uma delas foi criar a identidade de Teddy, cuja *persona* se constitui – ou se justifica – sob o estigma do delírio e da loucura. Esta análise nos remete à ideia de que o ‘inconsciente freudiano’ constituiu componente importante para a compreensão da subjetividade contemporânea: “A psicanálise tem vocação para engendrar uma subjetividade que escapa às modelizações adaptativas e está apta para se agenciar com as mutações de nossa época” (GUATTARI, 1993, p. 183). Os atos delirantes do ex-xerife não deixam de ser uma forma de superação do mal-estar atormentador, ou de ansiedades decorrentes das ações praticadas. No romance, a descrição médica de Laeddis contida no formulário de admissão permite-nos algumas reflexões: “O paciente é delirante. Sabe-se que tende a ser violento. Extremamente agitado. Não mostra nenhum remorso pelo crime, e nega-o de tal forma que parece não ter ocorrido” (P67, p. 301).

Em primeiro lugar, o comportamento agressivo e agitado do personagem tem a ver com o desejo de se libertar da ‘culpa’ oriunda de suas más ações. Então, era necessário afastar toda e qualquer pessoa cuja ‘voz’ tente levá-lo a admitir o crime que ele faz questão de negar. Freud mostrou que o inconsciente faz com que sua voz seja ouvida em todas as mensagens que escapam ao nosso controle: lapsos, atos falhos, sonhos, loucura. Aquilo que desejamos e que foi encoberto pelas convenções sociais se exprime numa nova linguagem: obscura, simbólica, dificilmente decifrável, mas perfeitamente verdadeira. A suposição de Freud a respeito do inconsciente é necessária e legítima; necessária porque os dados da consciência apresentam um número grande de lacunas; tanto nas pessoas doentes como sadias ocorrem atos psíquicos que só podem ser explicados pela

pressuposição de outros atos, para os quais a consciência não oferece qualquer prova (FREUD, 1996, p. 172).

Do inconsciente brota uma fala que não sou capaz de controlar, que procede de um eu que me é estranho, porém que me determina mais seguramente do que o eu que penso conhecer. Em *Paciente 67*, Teddy pode ser visto como a criação de um outro “eu”, capaz de restituir a segurança, a paz e a estabilidade perdidas. Aquilo que a sociedade o impede de exprimir, que é sufocado pelos estereótipos, e que a linguagem tem de vivo e pessoal, encontra no inconsciente do personagem um caminho aberto. Se o desejo do homem é o desejo do Outro (LACAN, 2006, p. 50), pode-se fazer necessário que seu desejo, o do homem, seja o seu próprio. Isso quer dizer que o fato de matar a esposa não significa que ele seja um assassino, tal como um outro que o é por paixão ou por um desejo feroz de derramamento de sangue (DE QUINCEY, 1985, p. 85). O ex-xerife é atravessado por uma série de forças opostas, responsáveis pela produção e/ou formação de sua subjetividade. Uma delas foi a sua participação na Segunda Guerra, que, além de acentuar os instintos agressivos do rapaz, deixou-lhe sequelas irreparáveis. Ao longo da trama romanesca, Andrew é bombardeado por lembranças - todas elas ligadas a mortes e sanguinolência – do evento que direta ou indiretamente desencadeou na sua *persona* sintomas que englobam psiconeuroses de defesa e formações reativas.

Freud considera que há uma classe de pessoas, os neuróticos, que reagem a determinadas frustrações – por exemplo, a não realização de um instinto – através de um comportamento associal. Entre esses desejos instintuais encontram-se os de “canibalismo, do incesto e da ânsia de matar” (FREUD, 1996, p. 20), como a que se apodera do personagem de Lehane. Andrew Laeddis realiza o crime, instintivamente, como reação ao ato doentio da esposa. Ao mesmo tempo, sua ação tem a ver com a tentativa de libertá-la (e a ele mesmo) do sentimento de culpa pelas ações violentas. Essa tarefa torna-se um tanto quanto difícil se levarmos em conta o fato de estarem presentes em todos os homens tendências destrutivas e, portanto, anti-sociais e anticulturais. Num grande número de pessoas, essas tendências são suficientemente fortes para determinar o comportamento delas na sociedade humana.

No romance, a não aceitação dos sinais doentios de Dolores pode ter a ver com o desejo de Andrew de permanecer no programa do princípio do prazer, capaz de proporcionar ao indivíduo felicidade e realização plena de seus instintos. Freud nos ensina que, embora domine o funcionamento do aparelho psíquico desde o início, o princípio do prazer encontra-se em desacordo com o mundo inteiro, tanto com o macrocosmo quanto com o microcosmo (FREUD, 1996, p. 85). Os nossos relacionamentos com os outros homens constituem o sofrimento que mais nos ameaça, e também ao protagonista de *Paciente 67*. Não admira que, sob a pressão e influência do mundo

externo, o prazer se transforme no mais modesto princípio de realidade a partir do momento em que Andrew admite a loucura de Dolores. Este reconhecimento desconstrói a ideia – seja do personagem ou de cada um de nós – de que um homem pense ser ele próprio feliz, simplesmente porque escapou à infelicidade ou sobreviveu ao sofrimento.

A mudança do princípio de prazer para o de realidade pode ser analisada a partir da morte dos filhos, razão da tomada de consciência do agente federal e do crime que pratica contra a esposa. Tais acontecimentos apontam para a forçosa entrada do personagem na realidade caótica e atormentadora de que fala Freud. Contra o sofrimento que pode advir dos relacionamentos humanos, a defesa mais imediata é o isolamento voluntário, o manter-se à distância das outras pessoas: “Contra o temível mundo externo, só podemos defender-nos por algum tipo de afastamento dele, se pretendermos solucionar a tarefa por nós mesmos” (FREUD, 1996, p. 87). A pressão da realidade faz com que Andrew encontre refúgio num mundo próprio – o mundo de Teddy Daniels – com melhores condições de sensibilidade. Por não suportar a perda dos filhos e nem da esposa, este universo paralelo representa o retorno do personagem ao princípio do prazer, à irrealidade e ao sonho. E neste sentido, a esquizofrenia assume novo sentido no cenário estético que Lehane constrói. Aqui, o psicótico emerge como uma subjetividade para quem o mundo começou a ganhar uma nova significação. Se o indivíduo não pode engolir a perda, o dano causado, sua vida parece centrada em torno da compensação dos prejuízos sofridos.

Talvez essa constitua uma das razões de o xerife federal, convertido em paciente 67, ter permanecido no surto durante dois anos. O que significa negar a identidade de Andrew e defender veementemente a de Teddy? Na perspectiva lacaniana, seria garantir a existência de “um sujeito normal, que não leva a sério um certo número de realidades cujas vivências ele reconhece” (LACAN, 1988, p. 90). Enquanto subjetividade delirante, o personagem ainda pode nutrir a esperança de se libertar de uma parte de seus sofrimentos, agindo sobre os impulsos instintivos. Uma vez que a realidade é demasiado forte para ele, torna-se um louco, o que para Freud constitui a tentativa de recuperar a felicidade perdida: “Cada um de nós se comporta, sob determinado aspecto, como um paranoico, corrige algum aspecto do mundo que lhe é insuportável pela elaboração de um desejo e introduz esse delírio na realidade” (FREUD, 1996, p. 89).

Segundo o psicanalista, nunca nos achamos tão indefesos contra o sofrimento como quando amamos, e nunca tão desamparadamente infelizes como quando perdemos o nosso objeto amado. Esse pode ser um dos motivos de Andrew persistir na busca da felicidade e do prazer que só a presença da esposa é capaz de lhe proporcionar. Se o inconsciente não conhece a categoria de tempo, essa busca acontece numa dimensão psicológica, como acontece com o detetive psicótico de Lehane.

Deixando o imaginário aflorar, a imagem de Dolores compõe os delírios de Teddy, ainda que fantasmaticamente: “A cabeça de Teddy pesava, dolorida e latejante. Sentiu o corpo da mulher como se fosse lixa. Ela passou as mãos entre as pernas dele; ela lhe mordida o peito de leve (P67, p. 122). Mesmo em sonhos ou devaneios, os encontros com Dolores simbolizam o retorno ao princípio da realidade – e uma espécie de punição pelas ações destrutivas do passado. A voz da mulher constituiu uma ameaça quanto à identidade delirante, e expõe o ex-agente federal ao perigo. Como censura, ela atua como “o superego que atormenta o ego pecador com o mesmo sentimento de ansiedade” (FREUD, 1996, p. 129).

Bakhtin assinala que o mundo se constrói no diálogo que remonta a inúmeras vozes, apontando para uma realidade polifônica (BAKHTIN, 1981, p. 75) Se a subjetividade se constrói como uma dinâmica do indivíduo no que diz respeito a sua historicidade social, como Teddy se desprenderia das inúmeras vozes que ecoam na voz de um único sujeito? Isso se torna impossível visto que ao lado do caráter social da subjetividade, inscreve-se a mesma perspectiva em relação à linguagem. Interessante é que, embora o personagem tente se refugiar num mundo próprio, a fim de se afastar do mal-estar e da pressão da realidade, os fenômenos da consciência acabam por atingir um estágio mais elevado. Essa ideia se revela a partir do momento que Dolores invade os delírios de Teddy, não de Andrew. Como isso é possível se os sonhos, enquanto realizações simbólicas do inconsciente, não estão presentes no campo efetivo da consciência? E o que diremos dos fantasmas que pontuam toda a narrativa? Mesmo fazendo parte do inconsciente, os espectros corroboram na tarefa de trazer à tona lembranças e conteúdos recalçados, que o personagem faz questão de repelir. Conseguimos entender estes acontecimentos se levarmos em conta que nada pode ser escondido do superego, nem sequer os pensamentos. Ele “fica à espera de oportunidades para fazê-lo ser punido pelo mundo externo” (FREUD, 1996, p. 130).

No romance, os médicos representam, também, essa “voz” de censura – daí a tentativa constante de fazer com que Teddy saia do surto (do princípio do prazer) e retorne ao princípio de realidade. A primeira coisa que eles desejam é que o ex-xerife tenha consciência do lugar onde se encontra: um hospital psiquiátrico para “alienados criminosos”. Tal reconhecimento já aponta para o comportamento desviante do paciente e indica que a sua permanência no local (há quase dois anos) nada mais é do que uma forma de punição. Todo o esforço de Cawley e de Sheehan, dupla que se encarrega desta função, é de restabelecer a consciência do rapaz quanto às suas más ações. Para atingir o objetivo, eles resolvem (temporariamente) entrar no delírio de Teddy, deixando-o acreditar que ainda era investigador. Entretanto, como vozes esmagadoras, um e outro médico se empenham

na missão de devolver a lucidez ao ex-xerife e assim cumprir os preceitos do superego cultural dominante.

Para isso, criam um cenário de ilusão, onde os atores são os próprios funcionários da instituição, o que mais uma vez mostra a força da cultura do simulacro que atravessa a subjetividade contemporânea. Abandonando valores como verdade, lógica e autenticidade, os psiquiatras abraçam o princípio de performatividade que está presente na vida e na arte atual. A *performance* de todos que participam do jogo para trazer o paciente 67 de volta à razão acontece em depoimentos que lhe prestam, começando pelo próprio Cawley. Elaborando um discurso sobre Rachel, invenção dos delírios de Teddy, o médico evidencia acontecimentos traumáticos da vivência do paciente. Admitindo para este que a criminosa era muito engenhosa em seus jogos, o psiquiatra afirma: “Suas alucinações – principalmente as que lhe permitem imaginar que os filhos ainda estão vivos – são de arquitetura muito delicada e extremamente complexa. Para sustentar a estrutura, ela se vale de uma narrativa bem elaborada e totalmente fictícia” (P67, p. 56). Como se percebe, Cawley finaliza sua fala com uma mensagem direta ao transgressor – bastando para isso a troca do pronome ‘ela’ por ‘ele’; ou do substantivo Rachel por Teddy. Em outra situação, o protagonista conversa com uma paciente, Bridget Kearns, que produz um discurso voltado para os piores conflitos do agente federal: “Fui diagnosticada como maníaco-depressiva, e não tenho dúvidas contra isso” (P67, p. 114). Diante das vozes que fazem soar os ecos da realidade opressora, sendo uma delas “a de uma doente mental”, o personagem apresenta os momentos de lucidez, ainda que tomado pelo surto: “*Veja aonde cheguei, Dolores*” (P67, p. 115).

O narrador onisciente revela-nos as contradições presentes no discurso de Teddy – uma identidade que nada tem a ver com Dolores e Andrew; e denuncia a condição pós-moderna vivenciada pelas personagens de Lehane: o mundo de simulação, mentiras e perda de autenticidade e referência. Se “o signo mascara e perverte uma realidade básica” (CONNOR, 1992, p. 52), ele não tem relação com nenhuma realidade: ele é seu próprio simulacro puro. No regime de simulação que é a cultura contemporânea, a incessante produção de imagens reforça a ideia de que a vida atual pode ser desmontada e reproduzida. Assim, não se trata mais de perguntar que significam estas imagens, já que não é a sua referência à realidade que interessa: não há mais a suposição de indivíduos verdadeiros sob a pele desses personagens fictícios, de lugares reais por detrás dessas falsas fachadas: tudo neste mundo é, desde logo, simulacro (PEIXOTO, 1987, p. 8).

Em *Paciente 67*, os fantasmas de Teddy se mascaram sob o discurso de Dolores – que não pode ser uma prática individual; sua fala representa um entrecruzamento de diversas vozes que lhes são anteriores. Para que o leitor compreenda os enunciados proferidos pelo ex-xerife – especialmente

aqueles que constituem seus delírios – é necessário que eles estejam relacionados com o seu contexto de vida. Entretanto, como na narrativa de Lehane a esquizofrenia aparece como componente cultural e, portanto, elemento que interfere na formação da subjetividade contemporânea, as palavras, bem como os enredos da vida, estão fora do lugar. Num cenário sociocultural, em que os significantes e significados não correspondem mais aos sentidos originais, e onde tudo não passa de um jogo de linguagem, os limites entre a sanidade e a loucura são completamente apagados. A análise desta narrativa permite-nos ver que a investigação e a viagem são atividades centrais num universo marcado fundamentalmente pelo artifício; os personagens sem identidade e raízes só podem pertencer a um lugar simbólico ou imaginário.

Tudo isso demonstra que o deslocamento ou a condensação, o velamento ou a máscara, a forma ou a aparência lingüística, são os ingredientes da técnica da *ars* poética de Lehane. O artista não toca somente seu Imaginário, dando sentido à obra, mas acaba por articulá-lo com o Simbólico cultural: “o desejo do artista e seus fantasmas estão diluídos sob o efeito da escritura” (WILLEMART, 1995, p. 84). Da mesma maneira, a escritura representa os fantasmas da contemporaneidade, e, se a obra continua sendo lida, metaforiza os espectros da humanidade em geral. Essa constitui uma das razões de a esquizofrenia poder ser lida de formas distintas no texto do autor americano. Por um lado, ela aparece como válvula de escape para o personagem, que não consegue tolerar a frustração que a sociedade lhe impõe, a serviço de seus ideais culturais. Vivendo como Teddy, fora dos laços sociais, ele compõe um mundo à parte, construído em cima de devaneios e fantasias. Neste sentido, ela também faz parte do processo de composição estética, já que os significantes literários desviam-se de seus significados normais. Por outro lado, sendo um componente da cultura, a esquizofrenia é responsável pela confusão e pelos desajustes mentais que atingem as subjetividades contemporâneas. Isso aponta para a impossibilidade de o indivíduo articular significantes e significados culturais; da mesma forma que o leitor não está apto a dar sentido ou explicar racionalmente os textos literários.

O final do romance pode ser analisado de forma distinta. Se Teddy tivesse saído do surto – como acreditamos na transição do penúltimo ao último capítulo – a punição do personagem seria concretizada pela recuperação da consciência e da lucidez do personagem. Entretanto, o retorno do investigador à psicose delirante demonstra que, no cenário contemporâneo, valores como razão, verdade, identidade são uma construção. E neste sentido, o romance corresponde às expectativas propostas: “Refletindo um cenário de simulacros, locais de fantasia e ilusão: estamos em plena contemporaneidade” (PEIXOTO, 1987, p. 28). Andrew, que antes se encarregava de descobrir coisas ou pessoas perdidas e estabelecer os fatos – lembremos que ele era agente federal – tenta ocultar e esquecer o que acontece: eis a sua esquizofrenia. Embora Teddy não deixe se sofrer o castigo

proveniente de seus atos – ao final ele é submetido à lobotomia cerebral – a condenação acontece já com o seu retorno ao delírio, corroborando a visão de Peixoto: a obscuridade das motivações e identidade dos indivíduos se estende também aos lugares em que eles estão.

O detetive nunca se sente à vontade neste mundo asfíxiante, feito de sombras e de portas fechadas – e onde indivíduos, como Teddy, desaparecem para ressurgirem com nomes falsos. Inconformados com sua condição, com sua falta de perspectivas, eles resolvem ser, a qualquer preço, o que acham que deveriam ser. Daí a necessidade de assumir um papel, se apropriar de uma outra identidade, que acreditam ser mais condizente com eles próprios. As encenações que compõem a trama de *Paciente 67* não só apontam para a falta de lógica e de verdade das narrativas contemporâneas, mas também para a noção de que os significados ‘reais’ já não podem ser alcançados. As verdadeiras identidades dos indivíduos, o lugar e o sentido original das coisas são definitivamente suprimidas neste teatro de máscaras e sombra. Tudo é, desde logo, artifício; tudo é, desde logo, simulacro. Essa falta de coerência no livro não se dá apenas pelo fato de o protagonista ser um psicótico delirante. O livro é atravessado pelo fenômeno da psicotização: um discurso sem referência que não permite a construção de representações (TODOROV, 1980, p. 82). Tal característica torna-se inerente aos romances atuais: desorientados, repletos de proposições inacabadas e desviadas de sentido – o que denuncia uma das marcas características da esquizofrenia.

A literatura, enquanto construção que se basta a si mesma, privilegia o significante, as metáforas, a obscuridade do texto – daí a relação que o estudioso estabelece entre o discurso psicótico e o artístico. Sendo assim, se a arte é uma instituição cujo conteúdo varia com as culturas e as épocas, ela seleciona aspectos da vida e os representa através da imaginação. Entretanto, cada elaboração escritural toca o real de maneira singular, e o indizível simbolizado na arte dará lugar “a outro indizível, que, por sua vez, passará pelo nada, se anulará e será sublimado no texto” (WILLEMART, 1995, p. 105). Em se tratando de narrativas policiais, como as de Leane ou Garcia-Roza, a obscuridade se torna ainda maior. A variedade dos modos de escrever é bastante desorientadora, e sua riqueza e diferencial têm a ver com as diferentes vozes que lhe chegam aos ouvidos, até porque “the crime novelist today needs to understand something of the ethos, ramifications and problems of this rapidly world, particularly if his detective is a Police officer”⁴⁴ (JAMES, 2009, p. 147).

A desconexão que o leitor percebe nas falas dos personagens, bem como a falta de lógica entre discurso e prática relacionam-se à vida inconsciente do escritor – que decorre de experiências

⁴⁴ O escritor de romance policial atual precisa entender algo sobre o ethos, ramificações e problemas de um mundo com mudanças súbitas e contínuas, principalmente se o detetive for um policial.

acumuladas e de uma pluralidade de vozes que compõem o imaginário coletivo. Esse conjunto de transformações culturais, responsável pelo aumento da violência, faz do crime um elemento formador de subjetividades na contemporaneidade. Isso explica a razão de nossa época experimentar um *boom* de filmes e livros que atraem o leitor pela desconstrução que realizam da imagem clássica de detetive: o cérebro que identifica e captura o criminoso, logo após descrever as reais motivações do crime. Veremos, a seguir, na discussão sobre “A subjetividade criminal em Garcia-Roza e Lehane” que seus investigadores já não são capazes de chegar a tal compreensão – da mesma forma como os agentes privados do *roman noir* de Chandler, Hammett ou Macdonald. Ainda que alguma verdade fosse revelada no final de seus livros, assassinatos não deixam de acontecer e os culpados nem sempre são capturados. O que não deixa de apontar, novamente, para a desordem, a impunidade e o caos da sociedade em que vivemos.

4.3- A Subjetividade criminal em Garcia-Roza e Dennis Lehane

A subjetividade, como explica Guattari, não é passível de totalização ou de centralização no indivíduo. Já de início, o autor esclarece que a subjetividade não implica uma posse, mas uma produção incessante que acontece a partir dos encontros que vivemos com o outro. Nesse caso, o outro pode ser compreendido como o outro social, mas também como a natureza, os acontecimentos, as invenções, enfim, aquilo que produz efeitos nos corpos e nas maneiras de viver. Tais efeitos difundem-se por meio de múltiplos componentes de subjetividade que estão em circulação no campo social: “a subjetividade é essencialmente fabricada e modelada no registro do social” (GUATTARI, 1993, p.178). Ao mesmo tempo, o estudioso fala sobre a existência de uma tradição filosófica que atribuiu ao sujeito uma “natureza humana”. Sob esse ponto de vista, o simples fato de existir enquanto espécie seria suficiente para atribuir ao humano uma essência.

Em larga medida, somos atravessados por essa concepção que, por diferentes vias, colabora para que a nossa vida seja organizada de maneira bastante fixa, valendo-se de regras e valores instituídos que, ao ganharem uma configuração dominante, são legitimados como algo que deve assim permanecer. As reflexões de Guattari tornam-se relevantes no processo de construção das subjetividades criminais de Garcia-Roza e de Dennis Lehane. Primeiramente, porque suas tramas se organizam em torno da morte, que, sob o olhar da psicanálise, constitui um ato de rompimento e/ou desvio definitivo dos parâmetros da lei. Por isso, os estudos de Freud sobre o inconsciente auxiliam, também, na compreensão da subjetividade criminal contemporânea. A começar pela dificuldade de se distinguir a natureza dos homens, sempre ligada a esse Outro regido por instintos primitivos – daí a identificação de suas ações com o caos, com o mistério e com o ilógico (FREUD, 1996, p. 347).

O que a psicanálise reconhece como crimes ou delitos provenientes da censura inconsciente são aqueles cujas condutas tornam-se claras à luz da interpretação edipiana. Mas o que as distingue como mórbidas é o seu caráter simbólico. Sua estrutura psicopatológica não está na situação criminal que elas exprimem, mas no modo irreal dessa expressão: “as estruturas da sociedade são simbólicas. O indivíduo, na medida em que é normal, serve-se delas em condutas reais; na medida em que é psicopata, exprime-as por condutas simbólicas” (LACAN, 1998, p. 134). Não é este o caso de Aurélio, cuja conduta imaginária permite a sua adaptação parcial ao real? Se o supereu, enquanto manifestação individual, está ligado às condições sociais do edipianismo, as tensões criminosas se instauram e se tornam patogênicas nas sociedades quando essa própria situação se desintegra. Por

isso, homem e animal se igualam na violação da lei de castração e na busca incessante de realização dos desejos – ‘instintivos’, ‘primitivos’ ou ‘animalescos’. Acerca desta ideia, Georges Bataille (1980) explica que as proibições passaram a separar o animal do homem, sendo este o único a observá-las. Para a humanidade primitiva, o animal não podia ignorar uma lei fundamental: que o seu próprio movimento, a sua própria violência era uma violação da lei. “Em comparação com uma vida calculada, morte e violência são delírio, pois que nem o respeito nem a lei, que socialmente ordenam a vida humana, as podem deter” (BATAILLE, 1980, p. 74). A morte, para uma consciência ingênua, só pode vir duma ofensa, duma falha – que mais uma vez, destroem violentamente a ordem legal.

O saber psicanalítico incorpora-se ao discurso literário a partir da problemática enfocada pelos romancistas: suas narrativas focam o mal-estar contemporâneo que se traduz em atos de violência distintos. *Espinosa sem saída* e *O silêncio da chuva* são atravessados por esta ideia a partir do próprio eixo temático. No primeiro romance, dois crimes, aparentemente sem conexão, conduzem o delegado Espinosa para o mesmo autor: Aldo Bruno. No segundo, o suicídio de um diretor executivo torna-se o pivô de outros assassinatos que se convertem para o ex- amigo de profissão do inspetor: Aurélio. Na construção da subjetividade criminal de seus personagens, o romancista permite ao leitor examinar criticamente diferentes estágios de sua formação. Até certo momento, um e outro despontam como sujeitos atentos à lei imposta pela cultura, que ligada ao recalçamento dos gestos, daquilo que é considerado ‘baixo’, inscreve-se no avesso da sexualidade animal. O crime, porém, configura-se de forma distinta nos romances.

Em *Espinosa sem saída*, ele foi proveniente do trauma sofrido pelo arquiteto ainda criança. Agredido por um menino de rua (Nilson), cujas ações foram regidas pelas mesmas leis da selva primitiva, o sujeito ficcional submete-se à castração pelo negar-se de si próprio. Se os impulsos humanos devem ser domados em impulsos de meta inibida, ou seja, anestesiados, o personagem incorpora as grades do decoro social em seu corpo e mente. Mas o regresso ao que primeiramente havia negado acontece em função das experiências traumáticas infantis, provenientes de conflitos reais com o mundo externo. Sandor Ferenczi (1992) considera que a reação imediata ao trauma é uma comoção, uma agonia psíquica e física que acarreta uma dor incompreensível e insuportável. A dor é tão extrema que a criança precisa distanciar-se de si mesma, afastar-se de seu psiquismo e de seu corpo.

As descrições de Ferenczi em relação à comoção psíquica aludem sempre ao terror, à catástrofe, à morte. O desprazer causado pela comoção é tão superlativo que não pode ser superado, exigindo uma válvula de escape: "Tal possibilidade é oferecida pela autodestruição, a qual, enquanto fator que liberta da angústia, será preferida ao sofrimento mudo" (FERENCZI, 1992, p. 111). Nasce,

assim, a desorientação psíquica que, se por um lado destrói a consciência, por outro ajuda a suportar a dor moral. A subjetividade, enquanto processo de produção no qual comparecem e participam múltiplos componentes, é produto de uma heterogeneidade de elementos presentes no contexto social. Assim, valores, ideias e sentidos ganham um registro singular, tornando-se matéria-prima para expressão dos afetos vividos nesses encontros. Essa produção de subjetividades, da qual o sujeito é um efeito provisório, mantém-se em aberto uma vez que cada um, ao mesmo tempo em que acolhe os componentes de subjetivação em circulação, também os emite, fazendo dessas trocas uma construção coletiva viva.

Esses componentes ganham importância coletiva e são atualizados de diferentes maneiras no cotidiano de cada vivente. A angústia, que parece constituir a humanidade – mesmo aquela ultrapassada – destrói o caráter de passividade do personagem (Aldo) que após situação traumática acaba por se converter numa subjetividade criminal. Freud demonstrará que apesar de o sonho da civilização ser o de anular todos os resquícios do bárbaro no humano, mormente daquela violência intrínseca no estado selvagem, as restrições impostas pela cultura à natureza geram a *desumanização do humano*. No caso do personagem, o desumano inicia-se a partir da animalidade e da ferocidade do garoto de rua, que nos remete para a própria crueldade do ser humano: “É um semelhante que ela visa, mesmo num ser de outra espécie” (LACAN, 1998, p. 149).

As ações de Nilson – que também se traduzem como criminosas – correspondem a uma constante irracional que se relaciona à agressividade característica da alienação fundamental do indivíduo. Pode-se dizer, então, que os múltiplos componentes de subjetividade difundem-se como fluxos que percorrem o meio social, dando-lhe movimento. Obviamente, há sempre o risco de que essas invenções sejam capturadas e transformadas em novas referências a serem simplesmente reproduzidas pela coletividade. Diversas são as tentativas que buscam fixar a força subjetiva produtiva e dar-lhe uma determinada direção. Ao tomarem uma posição dominante e organizada, a reprodução desses componentes desqualifica aquelas ações que colocam a vida em movimento: “Tudo o que é do domínio da surpresa e da angústia, mas também do desejo, da vontade de amar e de criar deve se encaixar de algum jeito nos registros de referências dominantes” (GUATTARI, 1993, p. 180).

Isso mostra como o sujeito trava uma verdadeira luta para abafar aquilo que Guattari denomina como “processos de singularização”, compreendidos como uma espécie de desvio, de escapatória frente às tentativas de traduzir a existência pelo crivo dominante do capital. Portanto, quando recorreremos em nossos estudos à noção de subjetividade, tal qual pensada por Guattari, referimo-nos a uma matéria-prima viva e mutante a partir da qual é possível experimentar e inventar

maneiras diferentes de perceber o mundo e de nele agir. No universo ficcional, a subjetividade do arquiteto se configura em função das experiências dolorosas da infância. Na concepção de Ferenczi, o termo introjeção designa um processo peculiar à neurose, análogo ao que representa a projeção na psicose paranoica. Em toda manifestação neurótica há, no fundo, uma transferência. Trata-se de um "esbanjamento aparente" das energias afetivas. Esse "esbanjamento aparente" é visto, num primeiro momento, como um "deslocamento da energia afetiva dos complexos de representações inconscientes sobre as ideias atuais, exagerando sua intensidade afetiva (FERENCZI, 1992, p. 6).

No universo da ficção, o personagem aparece como um neurótico que procura neutralizar a dor e o sofrimento decorrentes das experiências traumáticas infantis. Entretanto, o desprazer cresce e exige uma válvula de escape, oferecida pela destruição de si e dos outros. Numa posição extrema, como a de ameaças, medos, e perigos, o personagem passa a desejar aquilo que faz perigar a sua vida. Se o perigo é demasiado pesado, se a morte é inevitável, em princípio, o desejo fica inibido. Contudo, se a sorte nos auxilia, "o aspecto que mais ardentemente desejamos é o mais susceptível de nos arrastar para gastos loucos e de nos arruinar" (BATAILLE, 1980, p. 77). A sorte de que fala o estudioso atravessa o caminho do arquiteto na ladeira da infância de Espinosa. No ápice do delírio, o rapaz 'instintivamente' atira à queima-roupa, a fim de eliminar definitivamente o agressor. Como assinala Nietzsche (1998), se o ressentimento é em si o que está proibido aos doentes, - o seu mal – infelizmente é, também, a sua tendência mais primitiva e natural.

Relacionado a um problema fisiológico, o ressentimento serve para evidenciar aquele homem sem forças para reagir diante dos imprevistos e das dificuldades da vida e que, também, não consegue digerir os maus sentimentos, aqueles sentimentos nocivos, venenosos, produzidos por sua incapacidade de realizar a verdadeira reação, a dos atos. Dessa forma, esse indivíduo passa a manifestar um desequilíbrio psicológico que o impossibilita de viver de forma espontânea, ativa; e movido por "uma vingança imaginária", passa a viver em função de "um 'fora', um 'outro', um 'não-eu', próprio do ressentimento. A compreensão de sua própria fraqueza e o sentimento de decepção em decorrência da impossibilidade da ação gera um rancor, uma vontade de ferir e magoar aquele que o desprezou. Assim, surge nele um desejo de vingança que a sua covardia o impossibilita de realizar, a não ser de um modo falso e inventivo, uma vez que o homem do ressentimento é afeito a atitudes suspeitas e evasivas.

O homem do ressentimento não é franco, nem ingênuo, nem honesto e reto consigo. Ele ama os refúgios, os subterfúgios, os caminhos ocultos, tudo escondido lhe agrada como seu mundo, sua segurança, seu bálsamo; ele entende do silêncio, do não esquecimento, da espera, do momentâneo, e da humilhação própria (NIETZSCHE, 1998, p. 22). O personagem de Garcia-Roza é esse sujeito

ressentido, cujo desejo de vingança foi capaz de transpor qualquer covardia ou lei. As vivências o afetam com demasiada profundidade, e as recordações tornam-se feridas tão purulentas que ele parte para o caráter de autodestruição. Sobre esta questão, Ferenczi também salienta que em toda manifestação neurótica há, no fundo, uma transferência. Trata-se de um "esbanjamento aparente" das energias afetivas visto, num primeiro momento, como um "deslocamento da energia afetiva dos complexos de representações inconscientes sobre as ideias atuais, exagerando sua intensidade afetiva". Além de fenômeno psicanalítico por excelência, a transferência se encontra na base de toda relação humana, seja no homem 'normal' seja no 'neurótico'. Se uma criança é atingida por uma agressão inevitável, ela 'entrega a alma' com a convicção de que esse abandono total de si mesma (desmaio) significa a morte. O crime por transferência transforma o personagem de Garcia-Roza num criminoso, e dá-lhe o poder de aplicar ao malfeitor o castigo merecido – característica essencial da ideia do homem que prevalece numa dada sociedade.

Os impulsos criminosos advêm da desordem das categorias sociais, e só são apreensíveis no estado psicopático em que se instaura o indivíduo. Por outro lado, permite-lhe ir ao encontro do 'gozo' impossível, descrito por Lacan como a alucinação fundamental: "se todos os homens, ou melhor, os neuróticos, vivem constantemente alucinados, poderiam ser considerados como loucos e se aproximam dos psicóticos, uma vez que ambos se sustentam de uma projeção imaginária" (WILLEMART, 1995, p. 19). Na trama de *Espinosa sem saída*, Aldo tenta suprimir os males sociais através da neutralização da agressividade – mandada de volta à origem e dirigida contra o próprio eu. A cultura humana, aquela em que a vida humana se elevou acima de suas condições animais e distinta da vida dos bichos, abrange, por um lado, todo o saber e capacidade adquiridos pelo homem com o fim de dominar as forças da natureza; por outro, todas as instituições necessárias para regular as relações e ações dos homens entre si e, em especial, a divisão dos bens acessíveis.

Entretanto, como a subjetividade criminal é regida por uma mente infantil primária, ela viola as intermediações do superego e cede à satisfação dos impulsos. Por isso, precisa ser corrigido pelo fato de ter burlado a lei, o controle representado pelo Pai – e deve ser punido pela sociedade. No plano da ficção, *Espinosa* - metáfora da ordem e do cumprimento da lei – precisa lidar com mais um assassinato – o da esposa do arquiteto. Se o primeiro crime realizado pelo homem justifica-se, de certa forma, pelas angústias decorrentes do trauma, o segundo pode ser entendido como um desejo de vingança (punição) pelo agir frio e degradante de Camila. Na trama do romance, ela não escapa do perfil de um criminoso ao violar a moral e ordem instituídas. Ao se transformar "numa pessoa sexualmente perversa, com um comportamento que poderia facilmente se tornar público" (*ES*, p. 206), a mulher não deixa de ameaçar a imagem da família, daí a responsabilidade do personagem –

marido e pai – de aplicar o castigo oriundo do ato de transgressão. De acordo com Lacan, o crime torna o indivíduo um foracluído, mas ao mesmo tempo permite-lhe experimentar um poder perdido – o da sua castração como ser, lá quando era criança (LACAN, 1998, p. 139). Ser juiz e decidir sobre a vida ou a morte de outros não seria uma forma de o criminoso reverter sua castração? O poder de matar ou de poupar a vida da esposa não se torna a prova maior da filiação do personagem à categoria criminal?

Ao discorrer sobre o nosso gozo na destruição dos outros, Freud desenvolve um conceito de impulso de agressividade – um derivado e principal representante do impulso da morte ou de destruição. Freud apresenta a paisagem de nossa cultura marcada pela violência, por um impulso incontrolável de agressão que põe por água abaixo a visão humanista e iluminista do homem racional como o centro do mundo e o coroamento da natureza. O sujeito freudiano não porta coroa alguma: “ele na verdade carrega uma natureza instintiva dentro de si e nunca poderá dominá-la” (FREUD, 2010, p. 32). Por isso, o mal-estar tem seu local garantido por conta dessa limitação que a cultura impõe aos impulsos, que frustra nossos desejos. O mal-estar que assola Camila e Antônia (ou Mercedes) em *Espinosa sem saída* é proveniente da limitação que a cultura impõe aos impulsos – acarretando uma frustração de seus desejos. Os crimes de perversão podem ser lidos como um retorno aos instintos como medida de ação. E neste sentido, a única coisa que podem fazê-las se sentir culpadas é a rendição ao desejo e ao prazer.

E se a lei moral se afirma contra a satisfação dos impulsos e do prazer, é preciso pagar com alguma coisa: “essa alguma coisa se chama gozo, o bem que se paga pela satisfação do desejo” (LACAN, 1997, p. 386). No sentido psicanalítico, a sexualidade humana, no fundo, pode ser definida como ‘perversa’, na medida em que nunca se desliga inteiramente das suas origens, que a fazem procurar sua satisfação não numa atividade específica, mas no ganho do prazer ligado a funções ou atividades que dependem de outras pulsões (FREUD, 2002, p. 45). O criminoso deseja reverter sua castração pelo poder de ameaça que ele representa. Se a lei moral se afirma contra o prazer, a morte de Camila significa a punição do indivíduo que faz dos instintos a lei natural da realização dos desejos? Ou a sua libertação plena de uma sociedade castradora, incapaz de saciar os desejos de qualquer sujeito?

Se atentarmos para este significado, a morte pode ser vista como auge, o fim da angústia de alguém cuja vivência não passa de um evento de ficção. Freud sustenta que o indivíduo é virtualmente inimigo da civilização, visto o pesado fardo dos sacrifícios impostos pelos poderes coercitivos aos impulsos e aos desejos naturais. O psicanalista considera, também, que é impossível desprezar o ponto até o qual a civilização é construída sobre a renúncia ao instinto, o quanto ela

pressupõe exatamente a não satisfação (pela opressão, repressão, ou algum outro meio?) de instintos poderosos. Essa ‘frustração cultural’ domina o grande campo dos relacionamentos sociais entre os humanos e, como já sabemos, é a causa da hostilidade contra a qual todas as civilizações têm que lutar: “toda civilização tem de se erigir sobre a coerção e a renúncia aos instintos (FREUD, 1996, p. 88). Ocorre que o avanço e as conquistas proporcionadas pelo processo civilizatório impuseram alto custo. A aquisição da *segunda natureza* e o seu confronto com a situação original do homem acaba por deixar restos, vestígios de uma infância que perdurará até a idade adulta. A frustração inicia-se a partir do que ocorre com cada um de nós ao passar pelo Complexo de Édipo: o assassinato é simbólico, mas não menos traumático nem menos estruturante de nossa vida anímica. Freud analisa a gênese do superego como introjeção dessa culpa.

As desgraças apresentam-se como castigos de um pai severo e alimentam tal sentimento. O desejo é insaciável, e sua aparição automaticamente dispara o aguilhão da culpa no homem de cultura aparelhado com sua consciência moral. Para esse indivíduo, o simples pensamento ou qualquer outra manifestação do desejo já traz o espectro da figura do pai castrador com as tábuas das leis de conduta: “nossa cultura é geradora de enorme culpa. Quanto mais cultura, mais culpa e mais mal-estar” (FREUD, 2010, p. 37). O peso da culpa, atrelado àquilo que realmente deseja – a angústia até a morte – conduz o arquiteto do romance de Garcia-Roza à atitude suicida. Seria o fim trágico do rapaz com a vitória da sociedade castradora e punitiva? Ou o estado de auge de um herói? Lembremos que um dos maiores desejos deste criminoso era se livrar de Espinosa, “que tinha o poder de perturbar-lhe a paz” (ESS, p. 170). O suicídio do personagem não deixa de apontar para mais um dos insucessos do delegado: devolver o criminoso – após cumprimento da pena – ao convívio social.

Uma leitura psicanalítica remete-nos, também, para a ideia de que o sentimento de culpa induz o criminoso a procurar punição por seus atos de transgressão. Isto quer dizer que considerando suas ações justificadas, ele despede-se do mal-estar e de todos os conflitos com a sociedade. Em outras palavras, dá-se um basta no obscuro sentimento de culpa oriundo do complexo de Édipo. A cultura estabelece, portanto, uma situação paradoxal: a necessidade da supressão de instintos, desejos e pulsões que permanecem latentes no homem. E a ambigüidade se fortalece em razão de a civilização prometer felicidade pelo controle coercitivo dos desejos e esta restrição mesma provocar seu oposto: sofrimento. O preço a ser pago pela permanência dos restos não usufruídos da primeira na segunda natureza é o sentimento de culpa – ou a necessidade inconsciente de punição pela qual a culpa se expressa. Provocado pela obstrução aos desejos e por remeter à natureza primeva do humano, ele se encontra submerso, adquire pouca aderência, se mantém inconsciente ou aparece em forma de mal-estar. Freud afirma que através do sentimento de culpa a civilização impede que a

potência dos instintos se transforme em ato. Se a culpa atormenta o arquiteto de *Espinosa sem saída*, ela não se torna aparente nas violações morais e criminosas praticadas por Aurélio, em *O silêncio da chuva*. Aqui, os processos de singularização apontados por Guattari podem ser entendidos como algo que frustra esses mecanismos de interiorização dos valores capitalísticos, e que pode conduzir à afirmação de valores num registro particular, independentemente das escalas de valor que nos cercam e espreitam por todos os lados (GUATTARI ; ROLNIK, 1996, p. 47).

Por isso, há todo um empreendimento que busca nos convencer dos perigos presentes nas tentativas de romper com os valores capitalistas de referência, como se eles garantissem algum tipo de segurança ou ordem. A recusa, assinalada por Guattari, envolve uma aproximação da dimensão desejante da vida para que, conectados a ela, possamos inventar novas maneiras de experimentar e perceber os encontros. Se valores como limpeza, beleza e ordem (segurança) ocupam espaço privilegiado na cultura, permitindo inclusive serem dimensionados em termos de felicidade, o custo para garantir sua satisfação é demasiado ao humano – que não consegue abandonar seus instintos primários.

No romance de estreia de Garcia-Roza, a coerção que o indivíduo sofre pelo sistema social maquínico, atrelado ao seu desejo de ambição, transforma-o num criminoso, e demonstram a sua forclusão ou assujeitamento diante da ordem vigente. No caso de Aurélio, a tensão entre o severo superego e o ego não consegue dominar o seu perigoso desejo de agressão, “enfraquecendo-o, desarmando-o e estabelecendo no seu interior um agente para cuidar dele, como uma guarnição numa cidade conquistada” (NIETZSCHE, 1998, p. 19). Assim, se em Freud a restrição aos impulsos produzirá sentimento de culpa, em Nietzsche o sentimento provocado pela repressão aos desejos naturais do homem, o não-gozar da liberdade experimentada no estado de natureza, gera ressentimento. A civilização, nas proposições nietzschiana e freudiana, se constitui como cultura inumana de recalque dos desejos, sendo o mal-estar e a angústia os efeitos do excesso das restrições impostas pelas agências moralizadoras.

Neste sentido, além de ser uma forma de expelir aquilo que nos fere, o crime em *O silêncio da chuva* pode ser visto como uma prática libertadora e de extremo prazer. Agindo como se não fosse viver o amanhã, Aurélio segue lado a lado com Espinosa, sem ao menos sentir medo da punição. Para Freud, estes são os criminosos adultos que praticam crimes sem qualquer sentimento de culpa; que, ou não desenvolveram quaisquer inibições morais, ou, em seu conflito com a sociedade, consideram sua ação justificada (FREUD, 1996, p. 348). Tais ações são típicas de delinquentes psicopatas ou sociopatas cujo crime corresponde ao de um perverso agindo friamente – lembremos que todas as mortes provocadas por Aurélio no romance exploram a violência por mutilação. Daí a dificuldade de

Espinosa na captura deste tipo de desviante: “Não há retrato que corresponda ao perverso. Pode parecer com qualquer um de nós” (SC, p. 125). O agir do personagem – metaforizando o agir de qualquer sujeito de nossa realidade – estaria relacionado à satisfação do prazer aniquilado pela cultura. E se a lei moral se afirma contra a satisfação dos impulsos e do prazer, é preciso pagar com alguma coisa: “essa alguma coisa se chama gozo, o bem que se paga pela satisfação do desejo” (LACAN, 1997, p. 386).

A grande questão é que cada maneira de explicar o crime vai ser fundamentada a partir de diferentes concepções sobre a vida e o mundo. Ele pode ser visto como uma transgressão à lei, uma manifestação de anormalidade do criminoso, ou como produto inadequado de algumas partes da sociedade (grupos sociais, classes, favelas etc.). Na trama de *O silêncio da chuva*, duas outras subjetividades burlam o controle representado pelo Pai e devem ser punidas: Max e Rose. As ações criminosas do rapaz (assaltos, apropriação indevida de bens, obstrução de informações da justiça) podem ser atreladas ao caráter de marginalização e injustiça social. A violação da lei de castração decorre, inconscientemente, de um desejo que o atormenta: dinheiro, poder e visibilidade. Seria também uma espécie de vingança de um mundo que só lhe confronta dores e horrores: “estes vêm tanto do corpo, como do ambiente externo, com suas armadilhas terríveis; mas, sobretudo, advém das relações humanas” (FREUD, 2010, p. 29).

Regidas por uma mente infantil primária, as ações do criminoso ficcional rompem com limites da consciência, em função do mal-estar instaurado pela cultura castradora. Analisemos a secretária, que demonstra sua insatisfação no quadro social onde se insere e torna-se uma foracluída quando experimenta o gozo de esconder da polícia (lei) as provas para a resolução do crime. O comportamento destes dois personagens condiz com a produção da subjetividade contemporânea, que segundo Guattari, está ancorada em dispositivos capitalistas (GUATTARI, 1993, p. 183). Mas, como toda sociedade manifesta a relação do crime com a lei através de punições, ambos pagam o preço pelo agir pautado no desvio da lei: Max é assassinado e Rose torna-se refém de Aurélio sofrendo a maior de todos os castigos – a perda da racionalidade.

Os crimes do ex-policial, passando para a esfera do simbólico, não são submetidos a correções ou castigos. Ao contrário, a ideia de que para a mente criminosa a morte representa o término em seu auge se cumpre nos momentos finais do livro – quando o transgressor morre de infarto fulminante após atingir plena satisfação sexual. A crença na morte como um retorno ao paraíso perdido ou encerramento definitivo de consciência impulsiona o criminoso para um sentimento quase suicida: a criminalidade, vista como um suicídio justificado. O final de *O silêncio da chuva* mostra o fim glorioso de Aurélio, que morre após experimentar o gozo pleno da atividade

sexual. Mediante a desvalorização da vida e dos valores humanos, o criminoso valoriza a morte – o inverso da castração. Por isso experimenta o poder soberano, perdido pela lei castradora: “este não pode ser outro do que decidir sobre o direito da vida ou da morte dos outros” (FREUD, 2010, p. 145). A coisa que esquecemos, lembra Lacan, e que é próprio do comportamento humano é a mudança repentina das ações, dos desejos, dos valores (LACAN, 1988, p. 32). Quando se fala de conduta humana desviante, pode-se pensar numa gradação que chega em último grau ao comportamento criminal de Trevor e Desiree Stone em *Sagrado*. O querer e o agir de pai e filha, que parecem homogêneos a tudo o que esperamos dos seres normais, é regido por esse outro desconhecido que vai além da compreensão da dupla de detetives. No início da trama, esse lado monstruoso do ser humano aparece na atitude de Trevor, que além de praticar o crime de sequestro, mantém-nos em cativeiro.

São as relações sociais, que se caracterizam como relações de poder, especialmente “por serem permeadas por estratégias de dominação, de controle, por tentativas de interferir sobre a ação ou sobre o pensamento de outras pessoas” (FOUCAULT, 1979, p. 5). Segundo o estudioso, o poder não pertence à política, no sentido da política estatal, mas ao mundo cotidiano, às relações entre os indivíduos. Para convencer os detetives de Dennis Lehane, o cliente utiliza táticas que assegurem sua dominação e quase sempre elas estão ligadas à violência. Apontando para a escuridão – habitat natural da incerteza – esse lado desconhecido do ser humano torna o pior de todos os medos da atualidade. Em *Sagrado*, a neblina, metáfora do inescrutável, impermeável e opaco mundo contemporâneo, é o esconderijo favorito do mal. Na trama de *Sagrado*, pai e herdeira escondiam, por detrás de toda riqueza, elegância e compostura social, uma monstruosidade sem limites.

O simulacro torna-se, desde o início, o principal oponente dos investigadores de Lehane, e os impele cada vez mais para uma zona cinzenta em que os papéis atribuídos podem ser intercambiados instantaneamente e com pouco esforço. Quem poderia imaginar que o constructo discursivo do pai – sobre a morte e a dor – não era mais uma de suas estratégias de combate? As relações com o outro – que apontam para o criminoso primitivo, ‘delirante’ e instintivo – não são mais espaços de certeza, tranquilidade e conforto; ao contrário, transformaram-se numa fonte profunda de tensões e ansiedades (BAUMAN, 2008, p. 96). É uma vida cheia de alerta, principalmente a do detetive, cujo trabalho o impulsiona para uma relação direta com as intenções criminosas dos personagens. No contexto ficcional, a sua subjetividade é marcada por dois sentimentos ignorados pelos investigadores: ressentimento e a sede de vingança. Lembremos que o cliente fora vítima de uma trama diabólica planejada pela própria filha – e guarda a dor da ofensa a fim de esperar o momento oportuno da vingança. No sentido nietzschiano, o ressentimento – produto direto da repressão da raiva – nada mais é do que o alimento e o desejo de sobrepormos nosso ego ferido em relação ao ego

do ofensor (NIETZSCHE, 1998, p. 13). As feridas ocasionadas no personagem cliente – o atentado da filha que provoca a morte de sua esposa – são tão corrosivas que tornam as pulsões naturais – fonte de seu ressentimento – sobrepostas à lei de castração.

Isso não quer dizer que sua natureza criminal tenha se instaurado a partir do momento em que sofrera o atentado organizado pela filha. Em *Sagrado*, crime e poder aparecem como algo indissociável, e se manifestam como práticas de dominação e de controle. Foucault afirma que o poder se manifesta como uma estratégia, e seus efeitos de dominação não são atribuídos a uma ‘apropriação’, mas a disposições, a manobras, a táticas, a técnicas e a funcionamentos que apontam para relações sempre tensas (FOUCAULT, 1977, p. 29). Na trama ficcional, a prática de dominação se manifesta claramente num diálogo entre o cliente criminoso e Jay, outro detetive que sofrera ameaça direta por descumprir ordens: “Sou muito mais poderoso do que você possa imaginar. Sou dono de juízes, de policiais, de políticos, de governos inteiros de alguns países e agora sou dono de você” (S, p. 194).

O que parece evidente nas investigações de Foucault é uma espécie de “funcionalidade” do poder. Isto é, a ideia de que o poder funciona como uma maquinaria que não está localizado em um lugar específico, mas que se dissemina por toda a estrutura social e a perpassa: “O poder está em toda parte; não porque englobe tudo, e sim porque provém de todos os lugares” (FOUCAULT, 1977, p. 30). No contexto de *Sagrado*, nada nem ninguém está livre do poder, uma vez que ele está em toda parte e se exerce como uma multiplicidade de relações de forças. Embora fosse um homem perigoso, a surpresa maior da dupla de detetives acontece com a revelação de uma das maiores mentes criminais do romance: a da mulher fatal. Como constata o detetive, para ela o “destruir pessoas” estava associado “à ganância nua e crua, à superfície polida de uma máquina que só conhecia a cobiça” (S, p. 323).

Bauman considera que ao ser regido pelas leis do inconsciente, esse outro desconhecido é capaz de destruir a ordem: “os vínculos humanos se transformam em territórios de fronteira em que é preciso travar, dia após dia, intermináveis conflitos de reconhecimento” (BAUMAN, 2008, p. 93). As ações dos personagens criminosos reforçam ainda mais a ideia de que é quase impossível anular a violência intrínseca no ser humano – oriunda dos resquícios do bárbaro. A subjetividade criminal do poderoso cliente e de sua herdeira se justificam pela ambição e pela cobiça, mas apresentam diferenças no que tange às verdadeiras motivações. O magnata é o típico criminoso que age não se preocupando com o amanhã – lembremos que ele apresenta câncer em fase terminal. Escapa de si mesmo pela negação de si, e busca no crime a validação de sua exclusão, pela morte. Para um sujeito que segue uma trajetória de vida em busca de poder, acredita que o maior de todos os poderes é o de

decidir sobre a vida e a morte dos outros. Seria o crime, então, visto como forma de dominação total? Em contrapartida, a filha deseja eliminar o pai para se apoderar de sua fortuna e poder. Esse tipo de crime, cometido por pessoas de alto *status* socio-econômico, “se manifesta de acordo com a lógica de acumulação e competitividade desenfreada do sistema capitalista” (DORNELLES, 1992, p. 48).

Observa-se que, neste caso, o extermínio da figura do pai biológico aponta para o desejo inconsciente de todo e qualquer sujeito: destruir o nome do Pai de Lacan, isto é a lei que governa o mundo (LACAN, 1997, p. 240). As ações de criminosos psicopatas como Desiree regem-se por valores delirantes que os libertam da castração imposta pela cultura – daí a perversão que toma conta de seu caráter. Em *Sagrado*, a jovem declara ao progenitor: “estou me lixando para esses padrões de comportamento sexual considerados normais” (*S*, p. 328). Os indivíduos têm a oportunidade de escolher entre a alternativa criminosa e a não-criminosa; no cálculo sobre os custos e os benefícios de cada escolha de ação, devem-se considerar as vantagens e desvantagens que estariam ligadas à sensação de poder, de dominação, de aventura ou de aquilo a que os criminosos costumam chamar “adrenalina”, isto é, uma sensação intensa de estímulo e exaltação relacionada, muitas vezes, ao perigo e ao risco.

Na concepção de Lacan, o instinto de morte é uma fuga de toda realidade possível, ao passo que o gozo da destruição é a própria virtude da morte, o mal buscado pelo mal. A ideia de morte como gozo e apropriação plena do poder aparece na fala da criminosa: “‘Se eu morrer disso’, disse ela levantando o cigarro, eu terei tido a minha participação – o controle – em minha própria morte” (*S*, p. 315). Freud também salienta que não há medidas para a satisfação de uma pulsão, mesmo que esta impulsione o sujeito para a destruição. Neste sentido, o crime pode ser visto como uma das formas de retorno aos nossos instintos, pois subverte a ordem do poder legal e permite aos criminosos ficcionais atingir o maior de todos os intentos – a destruição mútua. Esta ideia se revela no final de *Sagrado*: “Desiree acertara um tiro na barriga do pai, ele lhe metera uma bala no peito” (*S*, p. 352).

A morte, neste caso, não deve ser vista como punição. Para o milionário criminal do romance, a libertação de tudo que é maligno: o câncer e a própria herdeira. Para a jovem, destruição do pai e do poder que ele representa – o “Em nome do Pai”, de Lacan. O que a sociedade pode fazer para reverter esse quadro? O romance é transgressor no que se refere à ordem social: os criminosos não cumprem penas e nem passam a fazer parte do convívio com o outro. Então, fazem exatamente aquilo que desejam: o encerramento da consciência – motor da criminalidade – pelo simples puxar do gatilho. Em *Paciente 67*, o criminoso também opta pelo fim através da morte – que aparece sob a forma de lobotomia. Nem mesmo a prisão onde está encerrado o protagonista criminal aparece como medida punitiva para ele. Considerando que todo tipo de ordem social produz fantasias dos perigos

que ameaçam a identidade do indivíduo, o quadro psicótico apresentado pelo ex-agente federal pode ser analisado como uma forma de rejeição diante dos valores socioculturais estabelecidos. Foucault explica que loucura, no sentido literal, não existia: o que existia era a diferença e o lugar da diferença. Se o ficar louco implica diretamente na perda da racionalidade e no descumprimento da ordem, era necessária a criação de práticas de dominação e de controle da loucura (FOUCAUT, 1978, p. 38). Neste sentido, importava à psiquiatria apresentar o louco como criminoso. A prisão torna-se uma espécie de teatro artificial e coercitivo e o castigo, uma técnica punitiva aplicada pelos psiquiatras – encarregados de resguardar a sociedade da ameaça que o sujeito perigoso representava.

Contudo, o passo seguinte ao da denúncia da loucura não era propriamente a cura, mas o controle disciplinar do indivíduo: “O louco não era curado, mas domado. Esse é o momento em que a loucura deixa de ser vista apenas como desrazão, para ser vista como paixão descontrolada” (FOUCAUT, 1978, p. 40). Se levarmos em conta o enredo do romance, não é isso que a relação entre Teddy Daniels e seus médicos (Cawley e Sheehan) demonstra para o leitor? Na qualidade de psiquiatras, eles tinham a missão de livrar a sociedade da ameaça chamada Teddy. Para controlar seus impulsos violentos era necessário criar um processo de simulação, como assinala um dos criminosos do hospital: “Isso é um jogo. Uma peça de teatro bem montada (P67, p. 224). De acordo com Iser, o que caracteriza as ações performáticas são apresentações dirigidas pelo jogo ou pelo fantasma, que “se caracteriza pela dualidade ou pela ausência de autenticidade” (ISER, 1996, p. 355). Se o discurso do médico pretende ser verdadeiro, como se justificam as encenações de que participam?

Os representantes da razão e da lei apresentam um desdobramento caleidoscópico de identidades, e participam das ações delirantes de Teddy; então, em que deste se diferenciam? As fronteiras entre razão e delírio, verdade e mentira encontram-se fragilizadas em *Paciente 67*, de modo que se torna impossível que a subjetividade criminal do ex-agente federal seja controlada. O abandono dos padrões de consciência e verdade não torna as ações dos médicos também criminosas? Dada a impossibilidade de restauração do protagonista, medidas punitivas foram criadas ao final. O paciente é submetido à prática de lobotomia cerebral, como forma de se extirpar o agente causador do mal social: “Ocorre até que a sociedade se considere tão alterada em sua estrutura que recorre a processos de exclusão do mal sob a forma de um bode expiatório, ou então de regeneração através de um recurso externo” (LACAN, 1998, p. 129). Acrescenta o psicanalista que o recurso à confissão do sujeito, uma das chaves da verdade criminológica, e a reintegração à comunidade social, que é uma das finalidades de sua aplicação, encontram uma forma privilegiada no diálogo analítico. A frustração dos médicos é tamanha diante da revelação de que a confissão de Teddy não representa a

sua cura, nem sua reintegração ao corpo social. Ao contrário, sua morte metaforiza a libertação de um duplo sentimento de culpa: a perda dos filhos e assassinato da esposa. Neste romance, a morte também rompe os paradigmas da lei e da ordem – que como vimos, metaforizam a castração a que Freud se refere. A natureza criminal de Teddy está ligada ao obscuro sentimento de culpa antes da má ação, que fora vivenciado por um outro (o seu primeiro): Andrew Laeddis. Como Freud assinala, essa espécie de causa desempenha um papel considerável no crime humano (FREUD, 1996, p. 348).

Sendo assim, todas as narrativas em análise nos remetem para a ideia de incapacidade – seja do detetive, do médico ou do leitor – de entender as subjetividades criminais que atravessam nosso caminho. E tal impossibilidade não se manifesta apenas na contemporaneidade. Lembremos que as ações da personagem de Conan Doyle em “Um escândalo na Boêmia” também não puderam ser previstas por Holmes. Mesmo sob o domínio consciente dos processos da ciência, em um terreno novo, que é o dos comportamentos (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 18), Holmes falha na recuperação de uma carta comprometedora. Isto quer dizer que Spade e Marlowe não são os pioneiros na arte da frustração. E nem Espinosa ou Patrick no que diz respeito à não compreensão acerca das verdadeiras motivações do criminoso. A falibilidade já se fazia presente na “mais perfeita máquina de raciocinar e observar que o mundo jamais viu” (DOYLE, 1999, p. 7), bem como a incapacidade para lidar com a subjetividade ‘criminal’ de Irene: “O senhor não a conhece, ela tem alma de aço. O rosto é como o das mais belas mulheres, mas a mentalidade é como a dos homens mais resolutos” (DOYLE, 1999, p. 16).

A percepção de Holmes, como a de Espinosa e a de Patrick, não é boa o bastante para perceber as sutilezas psicológicas da mente criminosa da mulher. Ainda que se identifique com uma subjetividade marcada pela consciência e pela razão, o modelo clássico de enigma não tem “olhos” suficientes para penetrar nas camadas internas do id, identificado como “o inefável e o ilógico” (FREUD, 1996, p. 177). Na concepção do pai da psicanálise, o lugar ocupado pelo inconsciente é do estado bruto e impermeável a qualquer inteligibilidade. Não foi o caso de Holmes? Embora detentor da razão e do poder de detecção, seus olhos não conseguiram ‘enxergar’ os paradoxos da alma humana – o que fica evidente pela surpresa do detetive ao perceber que a moça antecipa-lhe os passos e segue viagem pela madrugada, levando consigo a carta tão almejada por ele. No conto, a incapacidade de lidar com a subjetividade enigmática e delirante de Irene, leva-o a enaltecer a figura feminina, de quem zombara até aquele momento. Para Holmes, Irene passaria a ser “sempre a *mulher*”, uma vez que “eclipsava e se sobrepunha a todas as outras mulheres” (DOYLE, 1995, p. 7).

A força desta personagem feminina enfraquece o mito da infalibilidade de um gênio. Sem falar de Watson – o amigo-narrador que reforça a soberania intelectual de Holmes – que já aponta

para as dúvidas, hesitações e ilogismos que sustentam a ficção policial atual: “_ Minha cabeça está rodando. Quanto mais se pensa a respeito desse caso, mais misterioso ele fica. Devo confessar que não consigo ver uma forma de juntar todos esses fatos” (DOYLE, 1999, p. 36). No cenário atual, o leitor ouvirá Espinosa confessando a seus amigos: “Não tínhamos propriamente uma trama, ou ainda, não tínhamos um universo de fatos no centro do qual estava o assassinato de Ricardo Carvalho. Eu estava perdido e minha bússola quebrara” (SC, p. 163). Isso demonstra que a configuração do detetive atual recebe influência direta do *noir*, mas algumas de suas marcas já aparecem no romance policial clássico. Em “Um escândalo na Boêmia”, o jogo de disfarce se manifesta a partir do momento em que o contraventor se apropria de máscaras para esconder a verdadeira identidade – caso ela exista (PEIXOTO, 1987, p. 40). O conto de Doyle já sinaliza a natureza primitiva do criminoso, bem como a incapacidade de sua total compreensão.

O fato que persiste são as tensões decorrentes do mal-estar proveniente das relações entre a cultura e a natureza humana. Lacan considera que não podemos captar a realidade concreta do crime sem referi-lo a um simbolismo cujas formas positivas coordenam-se na sociedade, mas que se inscreve nas estruturas radicais que a linguagem transmite inconscientemente (LACAN, 1998, p. 131). Esse simbolismo foi também o primeiro sobre o qual a experiência psicanalítica demonstrou, através de efeitos patogênicos, que limites até então desconhecidos ele repercute no indivíduo, tanto em sua fisiologia quanto em sua conduta. E neste sentido, o criminoso também pode ser considerado um estrangeiro, cujo interior caótico é carente de recursos que lhe confirmam uma identidade sólida e duradoura. O desligamento do estrangeiro é apenas a resistência com a qual ele consegue combater a sua angústia matricida” (KRISTEVA, 1994, p. 16).

O simbolismo se estende aos horizontes da linguagem literária ou ‘psicótica’, pelo fato de o texto jogar contra seus mundos de referência, ou com posições nele reunidas para além de si mesmo. Além de descortinar possíveis mundos, joga com as expectativas dos leitores potenciais. Isso quer dizer que o prazer estético pode ser lido também como uma armadilha do inconsciente; bem como a arte literária dos romancistas americano e brasileiro, incapazes de descreverem com propriedade e clareza o mal-estar nos ares culturais da contemporaneidade. Por isso, a encenação torna-se uma técnica indispensável às narrativas policiais de hoje, pois abala todas as concepções do ser humano como sujeito, eu ou ego transcendental. Tudo o que se materializa na arte literária está a serviço do que está ausente: a encenação se origina da infraestrutura da apresentação, ou seja, do jogo. Embora materializada através do que está sendo encenado, não pode presentificar e nem explicar a si própria: “Ela empresta forma ao inacessível, à medida que mostra mundos impenetráveis” (ISER, 1996, p. 361). Outra relação que a arte literária estabelece com o discurso psicanalítico refere-se aos

pensamentos oníricos. Sendo, também, encenados furtam-se ao perfeito conhecimento e à lógica: os sonhos tornam presentes estados de coisas não passíveis de objetivação, e nunca podem se tornar realmente presentes. Os detetives atuais, diferente dos clássicos, admitem a incapacidade de lidar com a obscuridade das subjetividades criminais que atravessam seu caminho.

No cenário líquido da pós-modernidade – a que pertencem os romances de Garcia-Roza e de Lehane – o espectro da vulnerabilidade paira sobre o planeta “negativamente globalizado”. O fato de estarmos todos em perigo, e sermos perigosos uns para com os outros já desconstrói qualquer tentativa de dominação e de revelação do outro: “Em um mundo como o nosso, os efeitos das ações se propagam muito além do controle necessário” (BAUMAN, 2008, p. 129). Por isso, qualquer fuga do estado de incerteza, insegurança e do medo torna-se dificilmente concebível. Holmes, que alimentava a falsa crença na infalibilidade e genialidade, esquece-se de que o acesso a esse Outro – o inconsciente – que toma conta de cada um de nós torna-se restrito. A perda do controle não acontece só com os detetives atuais: o fracasso dos planos de Holmes em “um escândalo na Boêmia” escandalizou mais os leitores e admiradores do que aquele que sofreria o grão-duque caso a carta da amante chegasse às mãos de seus opositores. O que revela que o mal-estar a que Freud e Bauman associam à época presente já se fazia presente nos contextos do século XIX – sentimento que nem mesmo o mestre do enigma fora capaz de despistar.

5- CONCLUSÃO

A análise dos romances *O silêncio da chuva*, *Espinosa*, *Sagrado* e *Paciente 67* demonstrou que os dois romancistas seguem a linha do gênero policial para diluir antigas fronteiras entre a literatura erudita e a cultura de massa, o que desperta a atenção do leitor para esta nova fisionomia literária. Associando o discurso policial ao psicanalítico, Garcia-Roza e Lehane cultivam o gosto e o prazer da leitura sem degradar o texto literário pela vulgarização ou banalização. E seduzem o grande público atravessado pela imagem e pelos meios de comunicação de massa. Nesse constructo discursivo em que o mundo aparece como palco, os detetives que protagonizam as tramas brasileiras e norte-americanas emergem como subjetividades literárias que não encontram respostas para seus questionamentos – o que desconstrói a noção de totalidade e infalibilidade do investigador das narrativas clássicas de enigma.

O discurso elaborado pelos romancistas, ao revisitar a tradição do gênero policial – clássico e *noir* – mostrou que o romance policial contemporâneo retoma ingredientes do cânone para subverter internamente seus valores. A emergência das narrativas de Garcia-Roza e de Lehane tem a ver com o desenvolvimento da civilização urbana e do conseqüente crescimento do crime, que atrai um público cada vez maior. Através de questionamentos em torno das relações entre escrita literária e discurso psicanalítico, do ponto de vista da cena crítica, foi possível atentar para o contexto cultural caótico que configura as tramas dos dois romancistas. Ao utilizarem as técnicas da literatura policial, eles acabam por indicar os sintomas do mal-estar cultural que atinge o sujeito ficcional, metáfora do indivíduo de hoje.

Um e outro escritor constroem romances em que os crimes já não aparecem como pretexto para se prender o culpado; mas, sim, expor as dúvidas sobre os impasses humanos. Em meio a uma sociedade culturalmente ‘esquizofrênica’, temáticas ligadas a crimes, mortes e qualquer outro tipo de violência encontram solo fértil nos romances policiais do autor brasileiro e norte-americano, e questionam a emergência deste novo contexto sociocultural. Criam, ainda, uma prosa em vitrine, na qual personagens sem fundo circulam sem profundidade e identidades definidas. De modo que seus detetives não são capazes de juntar os pedaços de informações ou reconstituir os fios narrativos necessários para o desvendamento dos crimes.

Numa perspectiva atualizada da *flânerie*, Garcia-Roza e Lehane incorporam em sua *mímesis* o cenário carioca e o bostoniano, misturando o desconhecido e o familiar. Embora *Espinosa* não seja

o típico flâneur da modernidade de Benjamin, prefere, como este, as ruas para ‘trabalhar’ informalmente, quase sempre andando, sem deixar de ser um observador, e, portanto, um detetive. Através de deslocamentos constantes associados à paisagem, ele procura converter o trabalho ao prazer. Mas se afasta do modelo benjaminiano porque trabalha e vincula sua *flânerie* à tarefa de desvendar os crimes urbanos e de alcançar a interioridade dos assassinos. Se na fase clássica, a ociosidade levava o caminhante à observação, nas tramas de *O silêncio da chuva* e *Espinosa sem saída*, é a necessidade de exercer a profissão, mesmo que fora do ambiente burocrático da delegacia, que impulsiona o investigador. Os seus passeios pela *urbe* vinculam-se, então, à estética do gozo da paisagem, ainda que esta seja assombrada pelo caos.

Em *Sagrado*, o estudo da paisagem chamou a atenção para o modo como, através de uma linguagem artística do simulacro, Lehane utiliza um estilo que retoma o *roman noir* dos anos de 1930 e 1940. Ao expressar, ficcionalmente, um cenário sociocultural que, nos EUA, associa-se à lógica do pós-modernismo, conduz seus detetives a uma *flânerie* que lhes permita captar as mudanças econômicas, políticas, artísticas e sociais; e que situem o leitor no contexto em que a obra se insere. Nestes deslocamentos constantes dos *private eyes* em busca do desvendamento dos crimes urbanos, a arquitetura não pode ser ignorada. Sua análise ocorre sob a ótica do sentimento interno do narrador, que já constitui sentido novo à *flânerie*. Ao construir, esteticamente, um cenário onde todos procuram se disfarçar, os próprios lugares são revestidos de duplicidade e mistério.

Nos ângulos de uma paisagem repleta de fantasmagoria, e numa nova abordagem da noção de *flânerie*, os autores levam-nos a visualizar não mais um cenário real, mas uma criação imaginária reconstruída sob a ótica de seus narradores-detetives. A geografia do crime construída nos romances configura-se em projeções fantasmagóricas oriundas da fusão entre interior e exterior. O que novamente aponta para a re-emergência do sentimento local, responsável pela construção da *mimesis* urbana e/ou da paisagem nos romances.

A convergência entre a estrutura da narrativa policial e os métodos do discurso psicanalítico demonstrou que as tramas de Garcia-Roza e de Dennis Lehane extraem figuras e temas da psicanálise e/ou psiquiatria a fim de mostrar que para seus detetives torna-se difícil a missão de atingir o lado mais prejudicial do ser humano. As perturbações psíquicas constituem o desconhecido, o outro, regido pelo inconsciente, remetendo para uma pertinente analogia: enquanto linguagem, narrativa psicanalítica ou policial são discursos obscuros e inexplicáveis. *O silêncio da chuva* e *Espinosa sem saída*, *Sagrado* e *Paciente 67* apontam para a ideia de que as experiências do sujeito contemporâneo são marcadas por descontinuidades e vazios. A função do detetive e do psicanalista deve ser a de escavar as lacunas da experiência subjetiva através do método

investigativo. Tentativa semelhante é a do escritor literário que utiliza seu imaginário delirante e criativo para dar vazão às vivências de seus personagens. O gênero policial constitui solo fértil para a discussão de temas ou questões pertencentes ao universo da psicanálise ou da psiquiatria. Sobretudo, possibilita a reflexão sobre a configuração do cenário cultural e das personagens que o povoam – metáforas do labirinto humano como *lócus* de psicoses, neuroses, ansiedades e medo existencial. O estudo destes romances, bem como a aproximação entre literatura policial e loucura, constatou que o mal-estar vivenciado por diferentes personagens relaciona-se a transformações discursivas da sociedade contemporânea.

O esvaziamento das criaturas ficcionais vincula-se ao fim do ego burguês ou do descentramento do sujeito; e contribui para o esmaecimento do afeto no contexto de Garcia-Roza e Lehane. O fascínio pelo caótico e pela desintegração das personagens torna-se patente nos protagonistas dos romances. A solidão e inquietações dos detetives acontecem em função de sua imersão num cenário dominado pela frustração, cinismo e monstruosidade humanos. Neste universo literário, a esquizofrenia pode ser vista não apenas como problema clínico; ela desponta como componente da cultura e da própria técnica de construção literária. Em *O silêncio da chuva*, *Espinosa sem saída*, *Sagrado* e *Paciente 67* o crime emerge como uma das principais doenças que atingem a sociedade, e a impossibilidade de decifração está atrelado, também, ao caráter de esquizofrenia cultural que a acomete.

Ressentimento, culpa, remorsos – disseminados na trama romanesca – apontam para o processo de construção das personagens criminais de Garcia-Roza e Lehane. Tais fatores impulsionam os personagens a agressões inexplicáveis, fazem com que as ações criminosas possam ser apreensíveis no estado psicopático do indivíduo, permitindo-lhe ir ao encontro do ‘gozo impossível’. O ego ocupa uma fortaleza assediada por um inimigo dotada de forças agressoras- o id. O grande dilema para os detetives lidarem com a desordem e com o caos urbanos, haja vista que não conseguem organizar sua própria interioridade. Nas tramas de *O silêncio da chuva*, *Espinosa sem saída*, *Sagrado* e *Paciente 67*, a verdade, lógica e objetividade cedem espaço para a simulação e para o jogo de imagens, para a duplicidade e para a mentira. Os escritos de um e de outro romancista, questionando a emergência do cenário atual, fazem do simulacro uma arma de combate; ou alternativa para figurar o caráter insubstancial de vidas inautênticas.

Os atores fictícios de Garcia-Roza e de Lehane apontam para o simulacro de uma época presente, que se configura através de máscaras e modos falsificados de acesso à realidade. No cenário de seus romances, não existe mais fluidez ou transparência; é a era dos contornos fantasmáticos, típicos da ficção em vitrines. O leitor, assim, vê-se diante de um jogo ficcional cujas

regras desconhece e, se quiser captar o sentido da nova dinâmica, necessita de um novo pacto com o texto. Os romances *noir* contemporâneos de Lehane não só reforçam a falibilidade e a impotência do detetive, mas também demonstram que a realidade é feita de aparências e imagens. Num cenário onde nada é o que parece ser, os indícios se revelam insuficientes ou mesmo inexistentes; de lugares mergulhados na penumbra, de gente que se esconde e mascara sua identidade e intenções, de mistérios intrincados e insolúveis. O vazio criado pela desaparecimento das coisas e pessoas passa a ser preenchido por mentiras, disfarces e sombras: produção de simulacros.

As narrativas brasileiras, por sua vez, não se constroem pelo puro *noir*. Garcia-Roza mistura ingredientes das tramas de enigma com o próprio romance negro: o resultado é um detetive falível, sem os excessos de dureza e xingamento dos *hard boiled*. Espinosa conserva, ainda, dos predecessores clássicos o gosto pela leitura e pela reflexão – sem falar do construto discursivo brando ao entrevistar suspeito (a)s. Ele não é um detetive *a la* Dupin ou Holmes, e nem segue o estilo puro de um Sam Spade ou Philip Marlowe. Trata-se de um investigador que gasta as horas sentado no banco refletindo, enquanto mais e mais crimes estão acontecendo. O que serve para apontar para o *modus vivendi* brasileiro, lento e atrasado para a resolução de problemas graves que atingem a sociedade e à população.

Outra contribuição do romancista brasileiro diz respeito à desconstrução de antigos preconceitos – a começar por optar pela literatura policial- há muito vista como gênero menor e ligado à massa inculta. A interdiscursividade no interior de sua trama, obtida pela fusão do policial com o psicanalítico, confere requinte à produção ficcional do autor – sem falar da retomada de grandes nomes como Edgar Allan Poe e Conan Doyle, responsáveis pela formação do cânone detetivesco. Aproxima o público da chamada literatura de massa, mas não apenas o leitor de histórias de crimes e mistérios. Suas tramas atraem os aficionados pela enigmática fusão de policial e psicanalítico, capaz de nos despertar para a monstruosidade sem limites do ser humano e completamente despida de explicação ou sentido lógico.

O gênero policial, atravessado pelo discurso psicanalítico, demonstrou-nos que a obscuridade de caráter das subjetividades criminais de Garcia-Roza e de Lehane aponta para o relativismo de papéis detetive, criminoso e vítima. Contudo, o mais importante no que tange à contribuição destes dois romancistas, diz respeito aos sintomas que se apoderam de seus personagens, lidos como sintoma do mal-estar contemporâneo – proveniente da perda de referentes da própria cultura.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção Tópicos).
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992 [1929b].
 _____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro Forense-Universitária, 1981.
- BARBIERI, Therezinha. *Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- BATAILLE, Georges. O crime e o sacrifício. In: *O erotismo: o proibido e o transgressor*. 2. ed. Lisboa: Moraes Editores, 1980. p. 73-79.
- BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
 _____. *Tempos líquidos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
 _____. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2004.
 _____. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama & Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
 _____. *Globalização: as consequências humanas*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1997.
- BENEVOLO, Leonardo. *A cidade e o arquiteto: método e história na arquitetura*. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa & Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BOILEAU, Pierre ; NARCEJAC, Thomas. *O romance policial*. Trad. Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.
- BORGES, Jorge Luis. O conto policial. In: *Borges oral*. Trad. Rafael Gomes Filipe. Lisboa: Veja, [19--]. p. 63-74.
- CHANDLER, Raymond. A simples arte de matar. In: *A simples arte de matar*. Trad. Beatriz Viegas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 1997. p. 393-412.

_____. *Janela para a morte*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *O longo adeus [The Long Goodbye]*. Trad. Flavio Moreira da Costa. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

CONDE, Luiz Paulo Fernandez ; ALMADA, Mauro. Panorama do Art Déco na arquitetura e no urbanismo do Rio de Janeiro. In: CZAJKOWSKI, Jorge (Org.). *Guia da Arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro/Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio Janeiro*. 3. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. Trad. Adail Ubirajara Sobral & Maria Stela Gonçalves. SP: Edições Loyola, 1992.

DE QUINCEY, Thomas. *Do assassinato como uma das belas artes*. Trad. Henrique de Araujo Mesquita. Porto Alegre: L&PM, 1985.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DORNELLES, João Ricardo W. *O que é crime*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

DOYLE, Conan. *Um estudo em vermelho [A Study in Scarlet (1887)]*. Trad. Antonio Carlos Vilela. São Paulo: Melhoramentos, 1999.

_____. *Aventuras de Sherlock Holmes*. 2. ed. Trad. Carlos Chaves. São Paulo: Melhoramentos, 1955.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FERENCZI, Sandor. A psicanálise do crime. In: *Obras completas: psicanálise II*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p.1-10.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. O assassino é o leitor. *Matraga*, Rio de Janeiro, v.2, n.4/5, p.20-26, jan./ago. 1988. FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 10. ed. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2004.

_____. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. *História da loucura*. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978.

- _____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Lígia M. Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1977.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- _____. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Trad. Paulo Dias Corrêa. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- _____. Criminosos em consequência de um sentimento de culpa. In: *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 347-348.
- _____. *O futuro de uma ilusão, o Mal-estar na civilização e outros trabalhos*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996 [1929]. v. XXI.
- _____. O inconsciente. In: *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos*. Trad. Jayme Salomão. RJ: Imago, 1996. v.XIV.
- _____. *A interpretação dos sonhos (I)*. Trad. Jayme Salomão. RJ: Imago, 1996. v. IV.
- _____. *Escritores criativos e devaneios*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. v.IX (Obras Psicológicas).
- _____. O estranho. In: *Obras completas*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, [19--] v. XVII. p. 271- 315.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Espinosa sem saída*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *O silêncio da chuva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- GOLDGRUB, Franklin. Marlowe como modelo. In: *Freud, Marlowe & Cia*. São Paulo: Nova Alexandria/EDUC, 1994. p. 13- 46.
- GOMES, Paulo César da Costa. Cenários para a geografia: sobre as espacialidades das imagens e suas significações. In: ROZENTAL, Zeny ; CORRÊA, Roberto Lobato. *Espaço e cultura: pluralidade temática*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008. p. 186- 209.
- GREEN, André. Literatura e psicanálise: a desligação. In: LIMA, Luis Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 221-251.
- GUATTARI, F. ; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.
- GUATTARI, Félix. Da produção de subjetividade. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem-máquina, a era das tecnologias do virtual*. Trad. Rogério Luz et al. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. p. 177-191.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomás Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

HAMMET, Dashiell. *O falcão maltês*. Trad. Cândida Villalva. São Paulo: Nova Cultural: 1988.

HUBIN, Allen. Plotting Gothic and Detective. In: _____. *The Bibliography of Crime Fiction 49-1975): Listing of All Mystery, Detective, Suspense, Police and Gothic Fiction*. Huston: U. B. Press, 1979. p. 44.

HUTCHEON, Linda. O problema da referência. In: *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 183- 202.

HUYSEN, Andréas. Literatura e cultura no contexto global. In: MARQUES, R.; VILELA, L. H. (Org). *Valores - arte, mercado, política*. Belo Horizonte, Editora UFMG/ Abralic, 2002. p. 15-35.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

JAMES, Phyllis Doroth. *Talking about detective fiction*. Oxford: Bodleian Library, 2009.

JAMESON, Fredric. A lógica cultural do capitalismo tardio. In: _____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática. 1997. p.27-79.

KAPLAN, E. Ann (org.). *O mal-estar no pós-modernismo*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. Approaching Abjection. In: *Powers of Horror; on Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982. p. 1-17.

LACAN, Jacques. *Meu ensino*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. O seminário sobre “a carta roubada”. In: _____. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p.13-66.

_____. *O seminário, Livro 7: a ética da psicanálise*. Trad. Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. *O seminário, Livro 3: Introdução à questão das psicoses*. Trad. Aluisio Menezes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LA FONTAINE, Jean. *Fábulas*. Trad. Vários tradutores. São Paulo: Martin Claret, 2008.

LAPLANCHE, Jean ; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário da Psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LEHANE, Dennis. *Paciente 67*. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Sagrado*. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MACDONALD, Ross. *O alvo móvel*. Trad. Edmundo Barreiros. Porto Alegre: L&PM, 2007.

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

MANNONNI, Octave. *Objeto em psicanálise*. Trad. Cosac Naify. São Paulo: Papyrus, 1989.

MARCONDES, Danilo. *Textos básicos de filosofia: os pré-socráticos a Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

MATTOS, A.C. Gomes de. *O outro lado da noite: filme noir*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

MELLO, João Baptista Ferreira de. O Rio dos símbolos oficiais e vernaculares. In: ROZENTAL, Zeny ; CORRÊA, Roberto Lobato. *Espaço e cultura: pluralidade temática* Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008. p. 173-185.

MIRANDA, Luciana Lobo. Subjetividade a (des) construção de um conceito. IN: SOUZA, Solange Jobim e (Org.). *A subjetividade em questão: a infância como crítica da cultura*. Rio de Janeiro : 7 Letras, 2000. p. 29-44.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução Paulo Cesar de Sousa. 9. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Ecce homo: ou como se chega a ser o que se é*. Trad. Artur Morão. SP: Companhia das Letras, 1998.

- _____. Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral. In: *Obras completas*. 2. ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 43-52. (Os pensadores).
- PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenários em ruínas: a realidade imaginária contemporânea*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- PELLEGRINI, Tânia. Gêneros em mutação. In: *A imagem e a letra*. Campinas: Fapesp, 1999. p. 79-240.
- PIGLIA, Ricardo. Os sujeitos trágicos. In: ____ *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004
- _____. Sobre o gênero policial. In: *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p.77-80.
- POE, Edgar Allan. *Ficção completa: Poesias e ensaios*: Trad. Breno Silveira e outros. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.
- _____. *Histórias extraordinárias*. Trad. Breno Silveira e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- _____. O homem da multidão. In: *Histórias extraordinárias*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. “The Purloined Letter”. The Internet Books on line. 1844.
- _____. “The Murders in the Rue Morgue”, 1841. Disponível em: <<http://www.mindspring.com/~thorazine/Poe/murdes.htm>> _____. “The Mystery of Marie Roget”. *Tales*, 1845, p.151-199. Disponível em: <<http://www.eapoe.org/works/tales/rogetb.htm>>
- REIMÃO, Sandra Lúcia. *Literatura policial brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- _____. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- ROBBE-GRILLET, Alain. Pistas para uma autópsia da narrativa policial. *Matraga*, Rio de Janeiro, v.2, n.4/5, p.96, jan./ago.1988.

ROUANET, Sérgio Paulo. A verdade e a ilusão do pós-moderno. In: _____. *As razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 229-274.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra*. RJ: Rocco, 2002.

_____. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9 - 26.

SANTOS, Francisco Venceslau dos. *Subjetividades da ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Europa, 2004.

SENNETT, Richard. As agruras da intimidade. In: *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das letras, 2001. p. 411-414.

SÜSSEKIND, Flora. Ficção 80: dobradiças e vitrines. In: *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993. p. 239-252.

TODOROV, Tzvetan. O discurso psicótico. In: _____. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

_____. Tipologia do romance policial. In: *Poética da prosa*. Lisboa: Edições 70, 1979. p. 57-67.

VILLARI, Rafael Andrés. Relações possíveis e impossíveis entre a psicanálise e a literatura. In: *Literatura e psicanálise: Ernesto Sábató e a melancolia*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2002. p. 17-29.

WHITE, Hayden. As formas do estado selvagem: arqueologia de uma ideia. In: *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001. p. 169-202.

WILLERMART, Philippe. A força do inconsciente na literatura e na criação literária. In: *Além da psicanálise: a literatura e as artes*. São Paulo: FAPESP, 1995. p. 63-105.