UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

Raquel Vieira Parrine Sant'Ana

Contradições do detetive: a literatura policial como problema para a teoria literária em
obras de Machado de Assis, Jorge Luis Borges e Roberto Bolaño.

(versão corrigida)

São Paulo
2012

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

Raquel Vieira Parrine Sant'Ana

Contradições do detetive: a literatura policial como problema para a teoria literária em
obras de Machado de Assis, Jorge Luis Borges e Roberto Bolaño.

(versão corrigida)

Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Piason Natali

São Paulo
2012

Raquel Vieira Parrine Sant'Ana

Contradições do detetive: a literatura policial como problema para a teoria literária em obras de Machado de Assis, Jorge Luis Borges e Roberto Bolaño.

Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria Literária

Orientador: Prof. Dr. Marcos Natali

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Ao Gilberto e à Suely.

Agradecimentos

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo pela bolsa que possibilitou todo este trabalho;

Aos funcionários do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, em especial ao responsável pela pós-graduação, Luiz de Mattos, pelo apoio material indispensável;

Aos meus colegas do grupo de estudos Narrativas da Modernidade, cujas ideias, objeções, discussões, dúvidas sempre guiaram meu caminho acadêmico e estão entranhadas em todas as linhas deste trabalho;

Aos professores e colegas que contribuíram diretamente para o levantamento bibliográfico e audiovisual desta dissertação, inclusive com textos raros e inacessíveis de outra forma: Caroline Theml, Carolina Chagas, Lina Lopes, Héctor Ayala, Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães, Profª Drª Renata Philipov, Profª Drª Eliane Robert Moraes, Profª Drª Adriana Kanzepolsky, Prof.Dr. Eduardo Victorio Morettin, Profª Drª Karin Volobuef, Profª Drª Graciela Ravetti, Profª Drª Regina Delcastagnè;

Ao Prof. Dr. Júlio Pimentel Pinto, por seus comentários muito valiosos da minha iniciação científica, que levaram a um reenaminhamento muito mais interessante da minha visão sobre a literatura policial;

Ao companheirismo e à amizade dos meus colegas de pós-graduação, que fizeram deste um trabalho compartilhado e coletivo: Fabiana Carneiro da Silva, Carolina Correia dos Santos, Geruza Zelnys de Almeida, Meritxell Hernando Marsal, Renato Prelorentzou, Mariana Ruggieri;

Aos meus amigos e comentaristas de diversas versões deste trabalho: Alexandre Porres, Andrea Azevedo Pinho, Bruno M. Morais, Cecília Rosas Mendes, Daniela Piva Reyes, Débora Parrine, Elisa Rosas Mendes, Fábio Macedo Mendes, Iury Porto, Kelly Marques, Leandro Rafael Perez, Lina Lopes, Marcele Guerra, Maria Virgínia Maciel Jordana, Mariana Fioravanti de Almeida, Mario Rodriguez, Naiara Rodrigues, Rafael Lasevitz, Rafael Veggi, Ruy Veggi, Thais Rimkus Devus;

Aos meus colegas de apartamento, que tiveram de enfrentar, sem querer, a dor e a delícia do trabalho acadêmico, especialmente Francesca Columbu, Mario Schenk, Liane Santullo, Heluiza Bragança, Anne-Kathrin Finger, Lea Ferno e Talita Ferreira;

Ao Pierre-Ludovic Viollat, pela ajuda com as traduções do francês;

À minha família querida, meu princípio e meu fim;

Ao Prof. Dr. Marcos Piason Natali, o agradecimento impossível, porque tudo que está aqui é fruto da sua enorme generosidade.

*Un livre de philosophie doit être pour une part une espèce
très particulière de roman policier (...).
Par roman policier, nous voulons dire que
les concepts doivent intervenir,
avec une zone de présence,
pour résoudre une situation locale.
Ils changent eux-mêmes avec les problèmes.
Ils ont des sphères d'influence, où ils s'exercent (...)
en rapport avec des «drames»
et par les voies d'une certaine «cruauté».
Ils doivent avoir une cohérence entre eux,
mais cette cohérence ne doit pas venir d'eux.
Ils doivent recevoir leur cohérence d'ailleurs.*

Gilles Deleuze

Resumo

Este estudo parte de uma visão teórica da literatura policial para analisar obras de três escritores latino-americanos: Machado de Assis, Jorge Luis Borges e Roberto Bolaño. O objetivo é fornecer um novo subsídio teórico para a leitura destes autores e, por outro lado, aprofundar a visão sobre o gênero policial no Brasil, ampliando, a partir dele, as discussões relacionadas à teoria literária. “A causa secreta” é um conto contemporâneo ao marco do nascimento do gênero policial nos Estados Unidos, com Edgar Allan Poe. Neste momento em que a literatura policial ainda não está consolidada, Machado de Assis cria também um personagem apaixonado pela análise dos caracteres humanos, o médico Garcia. Desde o título, como nos livros policiais, o leitor está procurando um segredo, cuja solução depende de sua confiança na autoridade narrativa, mas, em última análise, nunca pode ser realmente liquidado, porque nele reside o enigma fundamental da literatura: a impossibilidade de apropriação do Outro. Em “*El jardín de senderos que se bifurcan*”, Jorge Luis Borges usa o gênero para travar uma discussão sobre o tempo na narrativa e revolve o relato sobre si mesmo, usando uma autoinserção temporal. Foi considerado, assim, uma subversão na medida em que, pretensamente, destrói as balizas de gênero. Entretanto, segundo Jacques Derrida, um gênero é formado não só de marcas que identificam uma obra com a outra, mas também por alterações dentro da forma, que aumentam os limites genéricos. Desta forma, Borges, do ponto de vista da literatura policial, ajuda a criar um novo subgênero, o policial metafísico. Desde a perspectiva de um novo policial que discute seu próprio estatuto, analisamos o romance do escritor chileno Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, em que lemos a história da busca de uma pessoa que, na verdade, está morta e só sabemos de sua morte no final da narrativa. Isso opera uma diferença fundamental: esta obra narra pela lente do luto, enquanto no policial esta dimensão é suplantada pela necessidade da intriga. De outra forma, o percurso dos personagens também responde à sombra do enigma que é a voz do Outro. A literatura policial, assim, é um gênero caracterizado por uma busca incessante, motivada por um enigma que o detetive precisa solucionar. Tradicionalmente, esta demanda é bem sucedida. Entretanto, nunca vemos o personagem, satisfeito por mais um trabalho resolvido, voltar para casa, o que prova que, de alguma forma, nem ele mesmo está convencido da solução do enigma. O segredo, portanto, exige uma dedicação infinita. De alguma forma, o personagem modelar do detetive reflete o trabalho do crítico literário. A busca incessante, o solilóquio que esconde o enigma, a necessidade de autoridade narrativa são questões importantes do nosso trabalho. Qual seria a responsabilidade, portanto, do crítico? Estaria disposto a sacrificar sua autoridade pela verdade?

Palavras-chave: literatura policial, detetive, enigma, segredo, alteridade.

Abstract

This research begins with a theoretical vision of crime fiction to analyze works of three Latin-american authors: Machado de Assis, Jorge Luis Borges and Roberto Bolaño. The objective is to offer a new theoretical basis for reading these writers and also to deepen the study of crime fiction in Brazil, widening, thus, the debates regarding literary theory. "*A causa secreta*" is a short story contemporary of the birth of crime fiction in the United States, with Edgar Allan Poe. In that moment, when crime fiction wasn't consolidated yet, Machado de Assis also created a character passionate for the analysis of human character, doctor Garcia. From the title, as to the mystery book itself, the reader is looking for a secret, and the solution will only be brought through the reader's distrust of the narrative settings. But the enigma, in fact, can never be solved because within it there is the fundamental secret of literature: the impossibility of appropriation of the Other. In "*El jardín de senderos que se bifurcan*" Jorge Luis Borges uses the genre to discuss time in fiction and turns the narrative upon itself by creating a temporal auto insertion. It is considered, thus, a subversion as it allegedly destroys the laws of the genre. However, according to Jacques Derrida, a genre is formed not only by the marks that defines it, but also by the alterations within its form, which enlarges its limits. In this way, through the point of view of crime fiction, Borges contributes to create a new subgenre: the metaphysical crime fiction. Through the perspective of a new crime fiction that questions its own statute, we analyzed the novel *Los detectives salvajes*, by Chilean author Roberto Bolaño, in which we read the story of a search of a person who, actually, is already dead, and we only get to know it in the end of the novel. This operates a structural difference: the book narrates through the lens of mourning, while in crime fiction this sentiment is superseded by the necessity of intrigue. In another way, the course of those characters also responds to the shadows of the enigma that is the voice of the Other. Crime fiction, thus, is a genre based on a relentless quest, motivated by an enigma that the detective has to solve. Traditionally, this demand is well succeeded. But we never see the detective, satisfied after another job well done, going back home, which proves that, in a way, not even he is convinced that the enigma is solved. In a way, the model character of the detective reflects, as some authors suggest, the work of the literary critic. The endless search, the monologue that hides the enigma, the necessity of narrative authority – all this elements are important to our work. Then, what is the responsibility of the critic? Is he willing to sacrifice his authority for the truth?

Key-words: crime fiction, detective, enigma, secret, alterity.

Sumário

APRESENTAÇÃO	9
CAPÍTULO 1: ONDE SE PRESTAM CONTAS SOBRE O PARADEIRO DO POLICIAL.....	13
UM.....	17
DOIS.	21
TRÊS.	24
QUATRO.	29
CINCO.	35
CAPÍTULO 2: ONDE TENTAMOS NOS APROXIMAR AO SEGREDO DE “A CAUSA SECRETA”	39
UM.....	39
DOIS.	41
TRÊS.	44
QUATRO.	49
CINCO.	52
SEIS.	54
SETE.	57
CAPÍTULO 3: ONDE FINALMENTE CONTEMPLAMOS O LABIRINTO (NÃO SE SABE DE DENTRO OU DE FORA).....	67
UM.....	67
DOIS.	72
TRÊS.	74
QUATRO.	80
CINCO.	82
CAPÍTULO 4: ONDE NOS PERGUNTAMOS O QUE FAZER QUANDO O OUTRO MORRE	84
UM.....	84
DOIS.	90
TRÊS.	92
QUATRO.	93
CINCO.	99
SEIS.	102
SETE.	103
CONCLUSÃO OU QUANDO O DETETIVE VOLTA PARA CASA.....	105
BIBLIOGRAFIA	114
OBRAS CITADAS:	114
AUDIOVISUAL.....	121
BIBLIOGRAFIA GERAL:	121
ANEXO 1: IMAGENS <i>FILM NOIR</i>	137

Apresentação

Segundo o escritor italiano Umberto Eco, que, além de muitos assuntos, também se dedicou ao policial, “Toda definição do fenômeno em termos gerais corre o risco de constituir uma nova contribuição àquela genericidade típica da mensagem de massas” (ECO, 1998, p. 26). O fato é que a literatura policial representa um dos gêneros mais bem-sucedidos de todos os tempos. Poucos estilos foram capazes de florescer em lugares tão diferentes – desde os Estados Unidos à adaptação perfeita à cultura britânica, o *giallo* italiano, o *polar* francês, o *suirishousetsu* japonês, etc. – e influenciar tão massivamente a evolução de outras artes, como o cinema, e ainda o teatro, o rádio e a televisão. Suas origens já foram apontadas em lugares tão diferentes quanto no *Oedipus Rex*, no *Zadig*, ou em *As mil e uma noites*. Muitos outros gêneros se originaram dele, como a ficção científica, o drama de tribunal, além de suas próprias subdivisões, como o policial duro, o filosófico, o analítico... Talvez seja o único gênero literário a se tornar um jogo de tabuleiro.

O grande apelo do policial à literatura de seus contemporâneos talvez se deva a sua habilidade de falar do presente. Um de seus maiores autores, o escritor inglês G. K. Chesterton definiu: “*A rude, popular literature of the romantic possibilities of the modern city was bound to arise. It has arisen in the popular detective stories, as rough and refreshing as the ballads of Robin Hood*”¹ (CHESTERTON, 2011-a). A literatura policial é aquela que mimetiza as grandes cidades, o caos urbano, as grandes multidões. Ela nasceu na sopa primordial da fumaça saída das chaminés da industrialização tardia do continente americano. Por mais que possa parecer muitas vezes bruta e enfadonha, tem algo a dizer sobre nós, e não só num sentido histórico, mas especialmente num sentido estético.

¹ Uma literatura grosseira e popular das possibilidades românticas da cidade moderna estava fadada a surgir. Ela surgiu nas histórias populares de detetive, tão bruta e revigorante quanto as baladas e Robin Hood. (Minha tradução)

Foi este mesmo norte que guiou Edgar Cavalheiro e Raimundo de Menezes, em 1956, para montar a antologia *Histórias de Crimes e Criminosos*, reunindo autores canônicos brasileiros – Álvares de Azevedo, Humberto de Campos, João do Rio, Machado de Assis, Monteiro Lobato – de formações, estilos e épocas diferentes, em torno de um mesmo tema. Claro está que Cavalheiro e Menezes não estão pensando na literatura policial como gênero e nem mesmo em traçar uma genealogia, mas em colocar questões estéticas em paralelo, de forma a agregar elementos. O exercício inspira o que fizemos aqui. De forma nenhuma pretendemos esgotar o tema e o aprofundamento visado não está exatamente na obra de cada um dos autores tratados, mas na proliferação do assunto, no levantamento de questões que a literatura policial oferece às obras escolhidas. Como Cavalheiro e Menezes, estamos tratando de autores muito diferentes, unidos pela escolha comum do crime como elemento narrativo. O objetivo, portanto, é desviar da “generalidade” com que é tratado o policial na perspectiva de literatura de massa e aprofundar as questões que ele levanta. Desta forma, este trabalho tenta unir uma perspectiva de literatura surgida de perturbações provocadas pelo percurso da literatura policial com certas questões suscitadas por autores latino-americanos em diferentes momentos da história.

No primeiro capítulo, estabelecemos as balizas teóricas das leituras que faremos a seguir, num apanhado sobre a literatura policial que contemple suas principais linhas de força, além dos estudos mais importantes sobre o tema. A preocupação principal é indicar ao leitor brasileiro uma localização mínima sobre o tema, mas centrando-se nos pontos que serão abordados nos capítulos seguintes.

No capítulo 2, nos debruçaremos sobre o conto “A causa secreta”, de Machado de Assis, que dialoga de uma forma muito especial e contemporânea com o nascimento do policial. Nele, podemos identificar um protodetetive, além dos grandes temas do policial

novecentista. Operaremos por meio de uma leitura detida da fortuna crítica deste conto, em especial em Paul Dixon, Silviano Santiago, Abel Barros Baptista e Eliane Robert Moraes.

Em terceiro lugar, saltaremos quase cem anos para analisar um conto célebre do escritor argentino Jorge Luis Borges, um verdadeiro estudioso da narrativa policial. Entre outras obras particularmente representativas do gênero, *“El jardín de senderos que se bifurcan”* pareceu, para muitos estudiosos, secundário. Entretanto, afastar este conto da leitura proporcionada pelo policial – uma leitura muito específica, como veremos adiante – é destituí-lo de sua forma. Além disso, embora os contos policiais de Borges também tenham sido declarados como uma ruptura definitiva do gênero, um sinal de sua pretensa superação, demonstraremos o contrário: a longevidade e diversificação do policial nos últimos 150 anos derivam, especificamente, da faculdade do gênero de incorporar mudanças.

No capítulo 4, trataremos do estatuto particular que o policial confere à morte, a partir do assassinato da personagem Cesárea Tinajero em *Los detectives salvajes*, romance do escritor chileno Roberto Bolaño, publicado em 1998. Diferentemente dos outros capítulos, seguindo uma espiral de desprendimento, este será menos dedicado a uma leitura específica do romance do que a uma hipótese de leitura baseada em um único episódio deste livro colossal — uma forma de assegurar, talvez, que o enigma seja preservado e a experiência de leitura não seja resumida e arredondada. Para isso, analisaremos a morte de Cesárea de acordo com a visão do filósofo lituano Emmanuel Lévinas, para quem a morte do Outro provoca uma responsabilidade com a qual eu nunca poderei estar quite, a responsabilidade do sobrevivente. Este romance, assim, ao jogar com a estrutura clássica do romance policial, transforma a experiência de leitura em luto.

Por fim, a conclusão apresenta um paralelo, esboçado durante toda a dissertação, entre o ofício do detetive (ou do “analista”, como sugere Abel Barros Baptista) e do crítico

literário, por meio da ansiedade em relação à solução do enigma e seu subsequente e inevitável fracasso.

Capítulo 1

Onde se prestam contas sobre o paradeiro do policial

*La organización y aclaración, siquiera mediocres,
de un algebraico asesinato o de un doble robo,
comportan más trabajo intelectual
que la casera elaboración de sonetos perfectos
o de molestos diálogos entre desocupados de nombre griego
o de poesías en forma de Carlos Marx
o de ensayos siniestros sobre el centenario de Goethe,
el problema de la mujer, Góngora precursor,
la étnica sexual, Oriente y Occidente, el alma del tango,
la deshumanización del arte,
y otras inclinaciones de la ignominia.*

Jorge Luis Borges, "Leyes de la Narración Policial"

Se, nesta dissertação, nos propomos a fazer uma abordagem de como a literatura policial se manifestou em obras de autores consagrados latino-americanos de períodos, estilos e países diferentes, precisamos estabelecer do que estamos falando quando dizemos "literatura policial". Em primeiro lugar, é um juízo de valor por si só, uma vez que nem todos os autores, talvez uma minoria, consideram o policial um gênero. Em segundo lugar, há uma descendência muito específica, que faz evocar uma tradição, em que se hierarquizam esse conjunto de obras específico, em um marco histórico muito particular porque preciso e razoavelmente unânime. Neste capítulo, entretanto, não pretendemos dar conta da historiografia da literatura policial, uma vez que isto já foi feito com bastante rigor anteriormente, por um grande número de autores. Apresentaremos, no entanto, discussões pertinentes sobre o gênero que rondaram a crítica e que serão necessárias para a análise das obras dos capítulos seguintes.

A literatura policial – uma denominação muito estranha, aliás, porque poucos detetives são policiais de verdade – é um gênero cuja criação está comumente associada aos trabalhos de Edgar Allan Poe, especialmente ao conto “Murders in the Rue Morgue” (Crimes na Rua Morgue), de 1841. O autor norte-americano é também responsável pela consolidação do conto moderno: sua teoria do conto é um dos primeiros escritos sobre o assunto e foi difundida especialmente a partir da leitura que Charles Baudelaire fez da sua obra. No ensaio bastante celebrado “A filosofia da composição”, Poe afirma que:

Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que pareça com totalidade é imediatamente destruído (POE, 1999-a, p. 103)

A importância da unidade de impressão e do efeito da obra é uma questão fundamental para Poe, que chega a afirmar, em certo ponto, que toda obra de arte deve ter seu começo pelo fim, pois só tendo o epílogo constantemente em vista está assegurado o desenvolvimento da intenção (POE, 1999, p. 108). Assim, se a intenção ou o efeito dependem da unidade e esta só está assegurada pela curta extensão, o tamanho do texto é uma questão fundamental para esta teoria de conto.

Se a ideia de que um conto deve ser curto e denso nos parece óbvia é porque a definição de fato vingou e influenciou todos os escritores de aí por diante. Mas a noção não era de fato intuída pelos contemporâneos de Poe. Muitos contos novecentistas são constituídos de várias páginas – um exemplo brasileiro é “O alienista” – com muitos personagens e com a estrutura muito parecida com o romance, inclusive divididos em capítulos².

² Considerado o primeiro romance moderno, *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, ao contrário, tem características de uma série de contos: sua fragmentação e diferença de estilos permitem ler muitos de seus episódios em separado.

A ideia do conto como um relato curto, aparentemente simples, de fato é a teoria hegemônica até os nossos dias, tendo sido reforçada, especialmente, em nosso continente, pelo ensaio também célebre “*Aspectos del cuento*”, do escritor argentino Julio Cortázar. O escritor afirma, citando um amigo fã de boxe

*en ese combate que se entabla entre un texto apasionante y su lector, la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por knock-out. Es cierto, en la medida en que la novela acumula progresivamente sus efectos en el lector, mientras que un buen cuento es incisivo, mordiente, sin cuartel desde las primeras frases.*³ (CORTÁZAR, 2011)

Observe-se que a questão é, ainda, o *efeito* do texto – algo que nos faria pensar na teoria da recepção. O efeito do conto é o de um nocaute: um golpe único e sem trégua, capaz de derrubar o leitor no chão. A tensão é constante e crescente, até que seu fim seja responsável por eliminá-la. Ao passo que a tensão do romance é ondulante, por isso ele ganha por pontos – seduz o leitor a uma experiência longa, maior do que uma assentada, e deve convencê-lo a envolver-se até o final.

Neste sentido, é modelar que Poe só tenha escrito um romance, em sua vasta produção, que envolve contos, poemas, ensaios e tratados filosóficos. Cortázar também tem uma produção contística vasta. Seu romance *Rayuela* joga exatamente com essa construção particular da tensão romanesca, construído por fragmentos que podem ser lidos em ordens diferentes, mudando o sentido do enredo.

Outra questão que emerge da obra variada de Poe é sua versão particular da modernidade. Poe é romântico e, portanto, enxerga o crescimento das grandes metrópoles, os avanços científicos, a capitalização da economia de uma forma muito desconfiada. A multidão

³ Nesse combate travado entre um texto apaixonante e seu leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto o conto deve ganhar por nocaute. É verdade, na medida em que o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto que um bom conto é incisivo, agressivo, sem trégua desde as primeiras frases. (Minha tradução)

que se forma nas metrópoles será tematizada no conto “*The Man of the Crowd*” (O homem da multidão), que será responsável por inspirar Baudelaire e seu *spleen*. O homem moderno está perdido numa multidão de seres anônimos, entranhado nela, sem possibilidade de singularidade. Essa imagem ilustra a contraposição romântica do poeta genial *versus* o universo vulgar que não o reconhece, ou da esfera espiritual da literatura *versus* o materialismo das novas relações sociais. Entretanto, Poe escreve também sobre a alternativa ao anonimato: a detecção.

Em “*The Man of the Crowd*”, o narrador é um homem capaz de inferir várias coisas de pequenos detalhes das pessoas que andam na rua. Ele está em um café em Londres, observando o ir e vir da multidão através da vitrine. Vislumbra um velho caminhando. Seu aspecto é interessante e o homem decide segui-lo por ruas mal afamadas⁴ da capital inglesa. A expectativa é de que o ancião deverá ter cometido um crime, mas o conto termina sem uma resolução. Segundo Ricardo Piglia, crítico argentino, a multidão, neste conto, se opõe ao mundo individual e, encarnada na figura do ancião que “não se deixa ler”, está a figura do mal. Piglia afirma que

A noção moderna de multidão aparece pela primeira vez nesse relato de Poe com a característica do anonimato e do ilegível. A multidão se opõe ao mundo do indivíduo privado que olha através da vidraça de um café o torvelinho da multidão vespertina da cidade e resolve seguir um ancião ao acaso. Ao amanhecer, depois de horas de caminhada, ele se rende à evidência de que não há nada a descobrir: ‘Vai ser inútil segui-lo; pois não vou aprender nada, nem com ele, nem com seus atos’. Nesse momento, o ancião é representado como o homem na multidão, o exemplo do mal, precisamente na medida em que encarna alguma coisa que ‘não se deixa ler’, como escreve Poe: ‘Foi muito bem dito, de um certo livro alemão, que *es lässt sich nicht lesen* – ele não se deixa ler. Há certos segredos que não se deixam contar (...) e assim a essência de todo crime permanece irrevelada’./O que se deve ler, o ilegível, aquilo que se esconde na multidão está associado com o crime. Leitura e crime já estão ligados um ao outro. Em ‘O homem na multidão’ surgem as condições sociais

⁴ Note-se o mesmo movimento de Garcia e Fortunato de “A causa secreta”, de Machado de Assis, no capítulo seguinte.

do gênero *antes* da construção da figura do detetive como resolução deste conflito. (PIGLIA, 2006-a, p. 80).

O movimento é repetido, em parte, no conto de 1841, *"The Murders in the Rue Morgue"* (Crimes na Rua Morgue). A metrópole é Paris e o anonimato das ruas leva ao crime, dessa vez consumado: o assassinato cruel e sangrento de duas mulheres. A polícia não está apta a resolver o crime, dado a alta arbitrariedade das pistas. O conto tem um narrador anônimo que nos conta a história de seu amigo e colega de apartamento C. Auguste Dupin, homem de habilidades racionais incríveis. O objetivo do narrador, a princípio é analisar a natureza do que ele chama raciocínio analítico, entretanto, o conto é conhecido por ser o primeiro conto policial da história. C. Auguste Dupin, um tipo de intelectual *flâneur*, erudito e obscuro, é a imagem do escritor romântico contemporâneo a Poe. Seu sucesso na solução deste mistério – e de outros que se seguiram, como *"The Purloined Letter"* (A carta roubada) e *"The Mystery of Marie Rôget"* (O mistério de Marie Rôget) –, ante as tentativas frustradas da força policial incumbida de resolvê-lo, simula o êxito do homem livre-pensante frente à ordem estabelecida. Assim, frente ao caos da existência, à degradação da vida nas grandes cidades, está a figura do intelectual, que é capaz de organizar a experiência e conferir a ela um sentido.

Um.

Para o historiador italiano Carlo Ginzburg, a detecção é o modelo exemplar de um tipo de conhecimento que ele chama de "paradigma indiciário", oposto ao "paradigma galileano", fundado na razão derivada do empirismo. Este está fundamentado na reprodução de causas a fim de identificar uma lei absoluta, cuja elaboração suprime a individualização do objeto, ao passo que aquele consiste em "a capacidade de, a partir de dados negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente" (GINZBURG, 1990, p. 152). Assim, a base do pensamento é a interpretação de sinais da realidade, estabelecendo uma categoria de

sintomas decodificáveis. Esse saber indiciário teria sua origem na Mesopotâmia, na decifração de sinais das estrelas. Seria o mesmo utilizado pelos caçadores que procuram suas presas⁵, lendo em seus rastros as pistas para o seu destino. Mas, o exemplo mais característico, para Ginzburg, é o da medicina. Não podemos entrar no corpo de alguém e enxergar um vírus se manifestando: temos o diagnóstico da doença somente por seus sintomas. Dor de cabeça, febre alta e manchas pelo corpo, por exemplo, evidenciam a catapora. É muito diferente do tipo de saber que pode ser reproduzido *ad aeternum* no laboratório: não está dado por regras pré-estabelecidas, mas pela intuição, o bom senso e o golpe de vista (GINZBURG, 1990, p. 179), sob pena de um diagnóstico ruim.

Assim, o saber hermenêutico baseado nas pistas é uma espécie de raciocínio metonímico que nos leva a tomar a parte pelo todo. É o que o detetive usa para chegar às suas conclusões. Um fio de cabelo no chão é suficiente para traçar a personalidade do inimigo.

Dadas as devidas proporções, Ginzburg relaciona ao paradigma indiciário, além do método de caçadores pré-históricos, também o saber venatório dos adivinhos mesopotâmicos, a alquimia, a medicina, a detecção (como o saber do detetive), a psicanálise, a história, a paleontologia, a filologia e a semiótica. De certa forma, também descreve o trabalho do crítico literário, do qual é esperado formar uma narrativa totalizante e pacificadora dos sinais observados na obra literária. Os sinais discretos do estilo do autor podem deixar revelar seus objetivos mais implícitos e sentidos invisíveis à primeira leitura.

Este pensamento, segundo Ginzburg, foi transformado em método por um historiador de arte italiano, Giovanni Morelli, capaz de determinar se uma pintura seria original a partir de traços marginais. Nunca os temas principais ou as grandes alegorias eram tomados em consideração, mas sim as dobras da orelha da pintura, a posição das pálpebras. Essa ideia de que um objeto deve ser analisado por suas partes menos óbvias, ou seja, menos sujeitas ao controle racional do indivíduo (neste caso, do artista), influenciou, entre outras, a teoria do

⁵ Essa é uma imagem clássica do policial, presente num dos precursores do gênero, o *Zadig* de Voltaire.

inconsciente de Freud. O que está pressuposto é a crença de que “Se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la” (GINZBURG, 1990, p. 177).

Morelli foi rejeitado por sua mecanicidade e pela "segurança arrogante" com que chegava às suas conclusões (GINZBURG, 1990, p. 144). Entretanto, posteriormente foi observado que seu método refletia o culto do gênio, a apreciação pelo conjunto da obra, ou seja, atitudes modernas ante a obra de arte, inspiradas pelo romantismo alemão. O método de Morelli foi comparado ao de Sherlock Holmes, personagem que era seu contemporâneo. Os pequenos detalhes dos quadros traíam seu autor, assim como as pistas traem os criminosos.

Muitas vezes, como no conto de Poe, “*The Purloined Letter*” (A carta roubada), o detetive não precisa nem sair de sua casa para resolver o mistério. As pistas fornecidas pelo relato do chefe de polícia são suficientes para que o detetive saiba onde está a carta. Não há outra solução possível. Segundo Juan Carlos Moraga

La novela criminal nace con ese héroe que está dentro de un cuarto (de hecho, el caso más paradigmático del género es el llamado “caso de la habitación cerrada”) y tiene la mirada puesta en lo mínimo, en lo microscópico. Este giro se explicita en un cambio de instrumento radical: mientras que en la novela de aventuras lo que aparece es el catalejo o el telescopio, instrumento de visión pero que trabaja a la distancia; el detective opta por la lupa. Este viene a ser un instrumento de lectura, y es por medio de ese instrumento como el detective lee el detalle, así como el lector lee las pistas que el autor le brinda. Se trata de ver la verdad en lo menos evidente, en lo marginal, lo que está escondido.⁶ (MORAGA, 2012)

A ideia do microscópio é interessante porque descreve com facilidade a noção do paradigma indiciário. A chave está em enxergar a verdade no mínimo, no fragmento.

⁶ O romance criminal nasce com este herói que está dentro de um quarto (de fato, o caso mais paradigmático do gênero é o chamado “caso do quarto fechado”) e tem a vista posta no mínimo, no microscópico. Este giro se explicita numa mudança radical de instrumento: enquanto no romance de aventuras o que aparece são os óculos de alcance, ou o telescópio, instrumento de visão, mas que trabalha a distância; o detetive opta pela lupa. Este vem a ser um instrumento de leitura, e é por meio desse instrumento que o detetive lê o detalhe, assim como o leitor lê as pistas que o autor lhe brinda. Trata-se de ver a verdade no menos evidente, no marginal, o que está escondido. (Minha tradução)

O conto policial é uma narrativa dentro de uma narrativa, uma narrativa sobre uma narrativa secreta.

*As a story that dramatizes the construction of a story, replacing the unintelligibility of mystery with explanation, detective fiction emphasizes the potential comforts of narrative: the apparent provision of order, of meaning, of a metaphoric map in time (with beginning, middle, and end) that seems to tell us where we are.*⁷ (THOMS, 2002, p. 133)

A ilusão de ordem que o policial oferece, com linhas certas que marcam o começo e o fim da experiência, representa o próprio ato de narrar, a operação ficcional. Dessa forma, o detetive é um leitor, no sentido em que tem que tirar significado das pistas que encontra. O leitor é um detetive, porque é compelido a descobrir o assassino. E o detetive se torna também autor, no sentido em que tem que narrar aos demais a sua solução para o crime (ibidem). De certa forma, a narrativa policial é, toda ela, meta-narrativa (o que discutiremos no capítulo 3). Ricardo Piglia organiza a metaficção, os sinais e a teoria do efeito de Poe em um comentário sobre a narrativa

A arte de narrar se baseia na leitura equivocada dos sinais./Tal como as artes divinatórias, a narração desvela um mundo esquecido em pegadas que encerram o segredo do futuro./ A arte de narrar é a arte da percepção errada e da distorção. O relato avança segundo um plano férreo e incompreensível, e perto do final surge no horizonte a visão de uma realidade desconhecida: o final faz ver um sentido secreto que estava cifrado e como que ausente na sucessão clara dos fatos. (PIGLIA, 2004, p. 103)

Penso que a ideia da leitura “certa” ou “equivocada” é marginal e depende de um julgamento que não pretendemos fazer aqui. Assim, distorço a visão de “erro” de Piglia nesse excerto como um movimento de desenvolvimento, de re-autoração. De todas as formas, a detecção,

⁷ Como uma história que dramatiza a construção de uma história, substituindo a ininteligibilidade do mistério pela explicação, a literatura policial enfatiza os confortos potenciais da narrativa: as provisões aparentes de ordem, de significado, de um mapa metafórico no tempo (com começo, meio e fim) que parece nos contar onde estamos. (Minha tradução)

como a leitura e a crítica literária, são atividades de elaboração autorais em cima de rastros deixados por outros.

Dois.

Desde que foi criada – com Poe e seus seguidores – a literatura policial foi cercada por uma ideia da qual nunca pôde se libertar: a de que a sua estrutura segue os preceitos de uma fórmula. Clubes de escritores se dedicaram a estabelecer essas fórmulas e elas passaram a ser discutidas, refutadas ou reformuladas a partir do projeto de cada um. O mais famoso conjunto de regras foi estabelecido em 1928 pelo escritor S. S. Van Dine, entre as quais figuram

- 3) O verdadeiro romance policial deve ser isento de toda intriga amorosa. (...)
- 4) Um romance policial sem cadáver não existe. (...)
- 5) (...) deve haver apenas um único detetive. (...)
- 11) O autor nunca deve escolher o criminoso entre o pessoal doméstico. (...)
- 12) Só deve haver um único culpado. (...) (BOILEAU, NARCEJAC, 1991, pp. 38-39)

Não é difícil, assim, imaginar obras que se esquivam dessas regras, daí o seu caráter eminentemente idiossincrático. Quanto mais específicas, mais elas tendem a demonstrar somente o *modus operandi* de um tipo específico de policial, denunciando as filiações de seus autores.

Diante disso, entretanto, não é certo considerar que o policial não tenha nenhuma regra, principalmente se pensamos nele como um gênero⁸. O crítico francês Roger Caillois, em *Puissances du Roman* (1945) afirma que a literatura policial está em uma situação especial no âmbito romanesco, na medida em que substitui a ordem da descoberta à ordem do acontecimento. Dessa forma, a razão eliminaria a sensação (CAILLOIS, 1945, pp. 57-58). Em comparação ao romance de aventuras, o policial significa um aumento do papel da razão em

⁸ Discutiremos com maior profundidade a questão do gênero no capítulo 3.

lugar do perigo (idem, p. 62). Isso acontece numa estrutura reversa à da narrativa de aventuras.

...le roman policier semble un film projeté à l'envers. Il prend le temps à rebours et renverse la chronologie. Son point de départ n'est autre que le point d'arrivée du roman d'aventures : le meurtre qui met fin à quelque drame qu'on va reconstituer au lieu qu'on l'ait exposé d'abord. Dans le roman policier, le récit suit l'ordre de la découverte. Il part d'un événement qui est un aboutissement et, de cette donnée, remonte aux causes qui ont précipité la tragédie. Il retrouve successivement les différentes péripéties que le roman d'aventures aurait relatées dans l'ordre où elles se sont produites. Il est ainsi très simple de tirer d'un roman d'aventures un roman policier ou inversement : il suffit de les retourner.⁹ (idem, p. 57)

A estrutura piramidal, como a chama o crítico francês, se constituiria de três partes: a primeira, a revelação do cadáver e a formulação do enigma; a segunda, muito mais longa, conta os sucessos da investigação do detetive; a terceira seria outra volta no tempo que revelasse os pormenores e a solução do enigma (CAILLOIS, op. cit.).

Essa teoria foi reformulada posteriormente pelo crítico franco-búlgaro Tzvetan Todorov, em seu livro de ensaios *As estruturas narrativas*. Estruturalista, seu objetivo é chegar às linhas primordiais que compõem os diferentes gêneros literários. Dessa forma, estipula

Na base do romance de enigma encontramos uma dualidade, e é ela que nos vai guiar para descrevê-lo. Esse romance não contém uma, mas duas histórias: a história do crime e a história do inquérito. Em sua forma mais pura, essas duas histórias não têm nenhum ponto comum. (TODOROV, 1970, p. 96)

Segundo o crítico, a história do inquérito seria sempre contada no presente e narraria as peripécias do detetive, ao remontar a primeira história, a do crime. Esta seria a

⁹ ...o romance policial é como um filme projetado ao revés. Ele captura o tempo ao contrário e reverte a cronologia. Seu ponto de partida não é outro senão o ponto de chegada do romance de aventuras: o assassinato que põe fim a qualquer drama que será reconstituído no lugar que havia sido exposto no início. No romance policial, a narrativa segue a ordem da descoberta. Ela parte de um evento que é um resultado e, deste dado, remonta às causas que precipitaram a tragédia. Ela investiga sucessivamente as diferentes peripécias que o romance de aventuras teria relatado na ordem em que foram produzidas. Assim, é muito fácil tirar um romance policial de um romance de aventura, e vice-versa: basta invertê-los. (Minha tradução. Agradeço a Pierre-Ludovic Viollat pelas revisões da tradução do francês.)

verdadeiramente relevante, mas está invisível até o final da narrativa. Essa dupla articulação só seria possível por meio de inversões temporais e visões particulares, narradas sempre pela voz do narrador limitado. Cada observação coletada na primeira história é necessariamente pessoal, por isso o narrador policial não pode ser onisciente.¹⁰ Essa dualidade remete a um conceito geral da literatura, conforme descrita pelos formalistas russos. A história do crime é a *fabula*, o que realmente aconteceu, e a história do inquérito é a *trama*, a forma específica em que é representada, contada por alguém.

A segunda história, a história do inquérito goza pois de um estatuto todo particular. Não é por acaso que ela é freqüentemente contada por um amigo do detetive, que reconhece explicitamente estar escrevendo um livro: ela consiste, de fato, em explicar como essa própria narrativa pode ser feita, como o próprio livro é escrito. A primeira história ignora totalmente o livro, isto é, ela nunca se confessa livresca (...). Em compensação, a segunda história deve não só levar em conta a realidade do livro, mas ela é precisamente a história deste livro. (TODOROV, 1970, pp. 96-97)

Como uma dobradiça, a história do inquérito está ligada à história do crime. O inquérito surge da necessidade de revelar, de fazer entender, de contar uma história. A história do crime, ao contrário, existe sob o signo do enigma, na escuridão, disposta a esconder-se ao máximo possível. A história do crime, para Todorov, é a história de sua ausência. Sua principal característica é a impossibilidade de estar manifesta e quando está, sempre é uma história em segunda mão.

Por outras palavras, o narrador não pode transmitir-nos diretamente as réplicas das personagens que nela estão implicadas, nem descrever-nos seus gestos: para fazê-lo, deve passar necessariamente pelo intermediário de uma outra (ou da mesma) personagem que contará, na segunda história, as palavras ouvidas ou os atos observados. (TODOROV, op. cit.)

Só dessa forma particular, portanto, e recorrendo a estratégias como o narrador limitado e as regressões narrativas, as duas histórias podem coexistir no mesmo relato.

¹⁰ O que não é, de fato, verdade. Muitos romances policiais têm narradores oniscientes, seria mais correto dizer que o foco narrativo normalmente está concentrado na figura do detetive.

O que não fica explícito na argumentação de Todorov é o fato de que o policial é formado da tensão entre um impulso imperialista do sentido, que busca a iluminação da narrativa, inclusive do processo de produção da narrativa, corporificado na figura do detetive, e o vetor inverso, o obscuro, representado pelo enigma. O policial parece narrar, portanto, a vitória do conquistador, entretanto, cabe a nós, leitores, avaliarmos se a solução nos satisfaz. Em outras palavras, está sempre implícita na narrativa a possibilidade de contestar a dissolução do enigma operada pelas circunstâncias iluminadoras.

Três.

O crítico literário norte-americano Richard Fusco, em seu artigo sobre o legado de Poe para a literatura policial¹¹, argumenta que o paradigma do detetive centrado na figura de Dupin não é exatamente preciso. Para ele, os contos *“Thou Art Man”* e *“The Gold-bug”* deveriam ser considerados paralelamente àqueles vistos como precursores do gênero, ou seja, *“Crimes na Rua Morgue”*, *“A carta roubada”* e *“O mistério de Marie Rogêt”*.

Em *“The Gold Bug”* (O escaravelho de ouro), o protagonista é William Legrand, também um grande decifrador. O conto lida com criptografia e o desvelamento de um mistério, tendo como personagem principal um homem cuja capacidade de análise – conforme estipulada nas primeiras páginas de *“Murders in the Rue Morgue”* – é triunfal. Este poder de análise está ligado, não tanto em Poe, mas principalmente nos detetives que o seguiram, a uma fé inabalável na lógica científica. A solução do mistério não é só única, mas a narrativa faz parecer, também, inevitável. A explicação do detetive tornará clara que não existe outra possibilidade de desfecho.

O triunfalismo dos detetives parece estranho se comparado aos outros personagens de Poe. Enquanto a maioria parece estar na ponta do precipício da morte, sucumbindo a um

¹¹ Agradeço a indicação e disponibilização deste artigo à professora Renata Phillipov.

mundo imoral e degradado (FUSCO, 2011, pp. 2-3), os detetives logram se resolver nas regras deste mesmo mundo e dominá-las na forma da decifração. Ao colocar, por exemplo, o narrador anônimo de *“The Black Cat”* ao lado de Dupin, a comparação fica clara: o primeiro parece cometer seus atos de crueldade por uma força do destino, sua força de vontade se afigura pífia frente às insinuações de violência e fúria que o universo lhe oferece. O narrador não parece fazer o que quer, ao contrário, está sempre vagando à mercê de uma vontade que não é a sua¹². Ao passo que Dupin, ou Legrand, são homens que passam por cima das vicissitudes do destino por meio de nada além de seu raciocínio afiado.

Isso também cria uma diferença estrutural entre os contos de Poe: nos primeiros, os góticos, o narrador em primeira pessoa é ardiloso. É preciso desconfiar dele para se entender melhor os meandros da narrativa. Nos contos de raciocínio, ao contrário, o narrador parcial em primeira pessoa serve para ajudar a ocultar o mistério.

Mas há uma limitação para o raciocínio quase divino do detetive, afirma Richard Fusco: ele só pode devolver a situação ao estado original, mas não pode melhorá-la. Muitas vezes, o detetive não é capaz de reaver o que foi perdido e certamente não poderá desfazer o que já ocorreu (FUSCO, 2011, p. 3). Outra vez, a literatura policial parece estar representando uma questão crucial que a envolve, na medida em que é uma obra ficcional. A única coisa que o detetive pode fazer é contar uma história, usando o código da justiça. O detetive não tem o poder de voltar ao passado, desfazer o mal, reaver o que foi perdido. Ele é obrigado a viver e reagir a um mundo não-desejado, enlutado, em que está faltando. Esta impotência em relação ao que passou talvez seja a verdadeira causa da amargura de alguns detetives. Nas palavras da ressentida Briony, de *Atonement*

The problem these fifty-nine years has been this: how can a novelist achieve atonement when, with her absolute power of deciding outcomes, she is also God? There is no one, no entity

¹² E de quem seria? Um dos aspectos mais apavorantes de Poe é o vislumbre de uma vontade alheia aos homens e que, da mesma forma, os rege, os condena. Algo tão abstrato que poderia ser a face do próprio mal – como sugere, por exemplo, o conto *“Never Bet the Devil Your Head”*.

*or higher form that she can appeal to, or be reconciled with, or that can forgive her. There is nothing outside her. In her imagination she has set the limits and the terms. No atonement for God, or novelists, even if they are atheists. It was always an impossible task, and that was precisely the point. The attempt was all.*¹³ (MC EWAN, 2002, p. 371)

Briony está se referindo a um erro gravíssimo que cometeu quando criança. O romance inteiro, daí seu título, se concentra na impossibilidade de se desfazer este erro. Através da ficção, então, a personagem, já adulta, tenta transformar o destino daqueles que ela condenou.

Uma questão a se perguntar é se a literatura policial, como ficção, também almeja a algum tipo de reparação. O sucesso quase absoluto do detetive em encontrar o responsável pelo crime e resolver o mistério não seria uma resposta, uma tentativa, de responder à impunidade a que esses crimes são condenados na realidade?

De todas as formas, a teoria de Fusco, que ele chama de “fin de millénaire”, é uma extensão da ideia de “fin de siècle”: a visão de um mundo degradado e que está chegando ao fim, no qual os homens tentam sobreviver.

[Poe's detectives] pursue truth — not with the intention or hope of adding to mankind's knowledge — but only to satiate their own curiosity. These quests, then, become a temporary intellectual diversion from the boredom of everyday life. This is what constitutes the attitude I call fin de millénaire: The world is decaying, but so what — annihilation does not lie just seconds away but in the far, far future. Thus, the ratiocinative man (whether it be Dupin in Paris, Legrand in South Carolina, or Poe in Philadelphia) can control the world around him — not for civilization's benefit, but for his own intellectual amusement. A mystery facilitates a momentary retreat from a

¹³ O problema desse cinquenta e nove anos tem sido este: como uma escritora pode conseguir uma reparação quando, com seu poder absoluto de decidir desfechos, ela também é Deus? Não existe ninguém, nenhuma entidade ou ente superior a quem ela pode apelar, ou se reconciliar, ou que pode perdoá-la. Não existe nada fora dela. Em sua imaginação, ela estabeleceu os limites e os termos. Não há reparação para Deus, ou para escritores, mesmo que sejam ateus. Sempre foi uma tarefa impossível, e este era exatamente o motivo. A tentativa era tudo. (Minha tradução)

*monotony of existence, functioning in the manner of a fix for the intellectual addict.*¹⁴ (FUSCO, 2011, pp. 3-4)

Fusco sublinha, portanto, uma relação que não parece clara à primeira vista: o desprendimento intelectual do detetive, suas razões e seus objetivos, e a visão de mundo que esta literatura romântica e moderna tem. O detetive por *hobbie* é uma espécie de crítico sarcástico da sociedade em que está inserido, agindo nela de forma a se burlar dos seus valores.

Ricardo Piglia também elabora uma ideia de “viciado intelectual”

Dupin é antes de mais nada um grande leitor, um novo tipo de leitor (...). Como em Hamlet, como em D. Quixote, a melancolia é uma marca vinculada à leitura, em certo sentido, à doença da leitura, ao excesso de mundos irreais, ao olhar caracterizado pela contemplação e o excesso de sentido. Mas não se trata da loucura, do limite produzido pela leitura a partir do exemplo clássico do *Quixote*, mas da lucidez extrema. Dupin é a personificação do grande raciocinador. A leitura não é, aqui, a causa da doença, ou seu signo; antes, assume a forma de uma diferença, de um traço distintivo; parece mais um efeito da estranheza do que sua origem. (PIGLIA, 2007, p. 78)

Não deixo de pensar se Piglia não estará errado e o excesso de mundos irreais de fato provoque, em qualquer um, algum tipo de loucura. E a loucura de Dupin seja aquela que o permite estar neste mundo, na cidade, ainda que como um *outlaw*, um estranho. Se não é necessária uma boa dose desses mundos para viver simplesmente a experiência urbana moderna. Piglia também organiza os mesmos elementos de Fusco – o policial, a sociedade, o vício – na forma de um comentário mais geral sobre o gênero.

¹⁴ [Os detetives de Poe] vão atrás da verdade – não com a intenção ou esperança de acrescentar conhecimento à Humanidade – mas simplesmente para saciar sua própria curiosidade. Estas buscas, então, se transformam em uma distração intelectual temporária do tédio da vida cotidiana. Isso é o que constitui a atitude que chamo de *fin de millénaire*: o mundo está em decadência, mas e daí – a destruição não está a segundos de distância, mas num futuro muito longínquo. Assim, o homem raciocinador (quer seja Dupin em Paris, Legrand na Carolina do Sul, ou Poe na Filadélfia) pode controlar o mundo em volta dele – não para o benefício da civilização, mas para seu próprio divertimento intelectual. Um mistério facilita um escape momentâneo da monotonia da existência, funcionando como uma dose para o viciado intelectual. (Minha tradução)

Surge aqui um paradoxo que o gênero (e Poe mais que ninguém) resolve de um modo exemplar: como falar de uma sociedade que por sua vez nos determina, de que lugar externo julgá-la, se também nós estamos dentro dela? O gênero policial dá uma resposta que é extrema: o detetive, ainda que faça parte do universo que analisa, pode interpretá-lo porque não tem relação com nenhuma instituição, nem sequer com o casamento. É solteiro, é marginal, está isolado. O detetive não pode incluir-se em nenhuma instituição social, nem a mais microscópica, a célula básica da família, porque, uma vez incluído, não poderá dizer o que tem de dizer, não poderá ver, não terá distância suficiente para perceber as tensões sociais. Há um elemento alheio a toda instituição no sistema interpretativo que o detetive encarna, ele está fora, e muitos dos seus traços marcam essa distância (a vida noturna e algo perversa de Dupin, a cocaína de Sherlock Holmes, o álcool e a solidão de Marlowe), suas manias são formas de sublinhar a diferença. (PIGLIA, 2004, pp. 58-59)

Esta ambivalência do detetive representa o paradoxo de se viver num mundo cujos valores não se compartilha. O escárnio e a indiferença estão no subtexto de toda a literatura policial – quem sabe também uma amargura incontornável. Os detetives são infalíveis porque nunca poderiam pedir perdão para uma sociedade que os condena. Essa atitude se traduz, na maioria das vezes, em uma arrogância descomedida.

A propósito das desculpas, a conduta imprudente de Sherlock Holmes no clássico *The hound of the Baskervilles* (O cão dos Baskerville) leva o enredo a consequências extremas. O detetive de *tweed* confessa, em um dos seus mais raros casos de humildade:

-A culpa é mais minha do que sua, Watson. Para ter o meu caso bem esclarecido e completo, joguei fora a vida do meu cliente. É o maior golpe que já me aconteceu na minha carreira. (DOYLE, 1998, p. 159)

De fato, Holmes havia escolhido permanecer incógnito em uma caverna durante as investigações, deixando Watson, seu fiel escudeiro, a cargo de mandar-lhe relatórios diários. Este romance é muito curioso exatamente por este erro descomunal do detetive, levando à morte de seu cliente, inclusive dando origem a reprimendas de seu colega intelectualmente mais limitado. No fim do romance, Watson reclama:

Um dos defeitos de Sherlock Holmes – se é que na verdade se pode chamá-lo de defeito – era que ele relutava ao máximo em comunicar todos os seus planos a qualquer outra pessoa até o instante da ação. Em parte, isso provinha da sua natureza despótica, que gostava de dominar e surpreender os que estavam ao redor. Em parte, era também por cautela profissional, o que o levava a não querer assumir nenhum risco. No entanto, o resultado era muito penoso para os que faziam o papel de seus agentes e assessores. (DOYLE, 1998, p. 179)

Neste trecho, Watson está de fato criticando a estrutura do romance policial analítico do século XIX: o narrador totalizador, a necessidade de surpreender o leitor com a capacidade intelectual do detetive, o solilóquio deste personagem ao final da narrativa, a centralidade da detecção, o personagem secundário que é uma espécie de escudeiro, a solução totalizadora e inevitável. Doyle escreve as aventuras de Sherlock Holmes já no centenário, representando talvez o auge do modelo gestado por Poe.

Quatro.

A revista *The Black Mask* surgiu em 1920, com o objetivo específico de gerar lucro para sustentar outra publicação literária, *The Smart Set*, do mesmo editor. Durante os 10 anos que marcaram o auge do periódico, ele foi responsável por lançar um novo tipo de detetive, naturalista, que mais tarde seria o protagonista do que foi conhecido como uma nova linha do policial, o de detetive particular, ou duro (em inglês, *hard-boiled*; em francês *roman noir*; em espanhol, *serie negra*). Esta linha será muito popular e prolífica, não só no âmbito da literatura. Seus grandes nomes, pelo menos neste primeiro momento, são Dashiell Hammett, seu criador, e Raymond Chandler, responsáveis por trazer os olhos do policial de volta para os Estados Unidos.

Há uma diferença notável entre o estilo e os personagens das duas linhas de policial, a analítica e a dura. Em *Um estudo em vermelho*, primeiro romance de Sherlock Holmes, Watson descreve seu novo colega de apartamento desta forma:

Não era difícil conviver com Holmes. Era um sujeito sossegado e com hábitos muito regulares. Era raro encontrá-lo em pé depois das dez da noite e, invariavelmente, quando eu levantava pela manhã, já tinha tomado café e saído. As vezes, passava o dia no laboratório químico; outras, na sala de dissecação, e havia ocasiões em que dava longas caminhadas às partes mais baixas da cidade.(DOYLE, 2002)

Notem-se as longas caminhadas pela cidade, como Dupin, a solidão e a excentricidade típicas do detetive clássico. Mas também do detetive duro, com certas diferenças. Em *O Longo Adeus*, o detetive Philip Marlowe se descreve:

Sou um detetive particular com uma licença e não é de hoje. Sou um lobo solitário, solteiro, chegando à meia idade e pobre. Estive na prisão mais de uma vez e não trabalho em casos de divórcio. Gosto de bebidas, de mulheres, de jogar xadrez e de algumas outras coisas. Os tiras não vão muito com a minha cara, mas me dou bem com uns dois ou três. Sou daqui mesmo, nasci em Santa Rosa, pais mortos, sem irmãos ou irmãs, e quando levo porrada num beco à noite de vez em quando, como pode acontecer a qualquer um do meu ramo e a muita gente de qualquer profissão ou sem profissão nenhuma, nos dias de hoje, sei que ninguém vai achar que uma flor murchou na sua vida. (CHANDLER, 1985-b, p. 84)

Há uma troca evidente e radical de cenário: a urbanidade carvoeira do centro de Londres para a costa oeste, glamourosa e decadente, dos Estados Unidos.

Além disso, o policial duro é muito mais sangrento do que o analítico, pelo menos a princípio. “O detetive científico possui um laboratório reluzente e novo, mas lamentavelmente não possui um rosto” (CHANDLER, s/d, p. 171), critica Chandler. Para ele, o detetive deve ser

um homem completo, ao mesmo tempo um homem comum e um homem extraordinário. (...) Ele deve ser o melhor homem do seu mundo e um homem bastante bom para qualquer

mundo. (...) acho que ele pode seduzir uma duquesa e não faria mal a uma virgem. Se ele é um homem de honra em uma coisa, então o é em todas as coisas (idem, p. 184).

Enquanto o detetive analítico pode, inclusive, desvendar um mistério sem sair de casa, isso seria inimaginável para o detetive duro. Uma diferença fundamental entre os dois é o fato de o primeiro ser detetive por *hobbie* e o segundo, por profissão, o que faz daquele sumamente aristocrático, enquanto este é um trabalhador, que tem de lidar com uma polícia que não é só ineficiente, mas corrupta e violenta. O mundo em que o detetive duro vive, efetivamente, é decadente. Interessante o que os amantes do policial analítico¹⁵ têm a dizer sobre o *hard-boiled*. Para Otto Maria Carpeaux

...o romance policial norte-americano, o *hard boiled*, em que o detetive não é um raciocinador, mas um pugilista permanentemente alcoolizado. (...) em comparação com as pancadas e *knock-outs* e litros de *bourbon* e tiroteios do romance policial americano, em comparação com essa vulgaridade e brutalidade tôda é o romance policial inglês, com seus cadáveres na biblioteca do castelo, um gênero aristocrático. (CARPEAUX, 1968, p. 48)

De fato, o *private eye* do policial duro se envolverá em brigas em todos os capítulos do livro, conhecerá mulheres (os detetives são quase sempre homens) e disparará frases de efeito. Chandler é particularmente habilidoso com expressões, principalmente em comparações. Alguns exemplos são: “tem tanto charme quanto a cueca de um metalúrgico” (CHANDLER, 1985-b, p. 103), “Eu tinha tanto a ver com Idle Valley como uma rodela de cebola em uma banana split” (ibidem, p. 89), “Uma noite em claro é tão rara para mim quanto um carteiro gordo” (ibidem, p. 79), “Tinha um sorriso de aço e olhos que poderiam contar o dinheiro dentro de uma carteira no bolso” (ibidem, p. 101), “Ela abriu a boca como se fosse um balde e

¹⁵ Em outro lugar, Carpeaux é mais categórico: “Observa-se com inquietação o fato de que o romance policial do tipo inglês está nos Estados Unidos se degenerando: nos livros de Chandler e do desprezível Mickey Spillane, e até nos romances muito melhores de Dashiell Hammett, a ‘*ratiocination*’ está sendo gradualmente substituída pelo uso da violência física” (CARPEAUX, 2006, p. 902). E ainda: “A superioridade intelectual do romance policial inglês não me deixa esquecer o papel histórico do democrático Estados Unidos da América no desenvolvimento do aristocrático gênero britânico. Mas só foi um papel de intermediário.” (CARPEAUX, 1968, p. 48).

sorriu” (ibidem, p. 79), “Todas as loiras têm pontos em comum, exceto talvez as loiras metálicas, que são tão loiras quanto um zulu embranquecido e têm uma compleição tão macia quanto uma calçada” (ibidem, p. 81).

O cuidado com a forma não é alheio a um projeto estético do policial duro, como gênero – assim como também não era do analítico. Chandler afirma, comentando o trabalho de seu mentor:

Hammett devolveu o crime às mãos das pessoas que o cometem por razões fortes, não apenas para fornecer um cadáver... Ele situou essas pessoas onde elas realmente vivem, e as fez falar e pensar na linguagem que usam para alcançar seus propósitos. (CHANDLER, 1985-b, p. 334)

A intenção, portanto, é conferir realismo e emoção ao trabalho analítico e seco do detetive novecentista. Interessante contraponto, aliás, já que, como afirma Jorge Luis Borges, a intenção de Poe não era realista, mas criar um gênero fruto da inteligência, não apenas da imaginação (BORGES, 1979, p. 36). A narrativa policial se constrói a partir da assepsia, inclusive no que diz respeito ao enredo. Segundo Otto Maria Carpeaux

Num romance policial autêntico, a cadeia de hipóteses e deduções com a solução no fim é tudo e o crime, relato na primeira página, não significa nada. Já perceberam que o cadáver do assassinado é logo removido e não nos preocupa nunca mais? (CARPEAUX, 1968, p. 48)

Podemos dizer desde a crítica de Chandler e Carpeaux que o corpo morto é o estopim da narrativa, do desencadeamento da detecção, não exatamente uma tragédia. O noir repensou este ponto, mas não sei se pode-se dizer que realmente o tenha superado. Discutiremos isto no capítulo 4.

Foi no cinema das décadas de 40 e 50 que o policial duro atingiu uma forma consolidada. As longas descrições em primeira pessoa de Marlowe se transformaram no *voice-over* e nas paisagens sombrias do cinema *noir*. O jogo de luz e sombra e as silhuetas

desenhadas na textura da película formaram um estilo específico, uma escola, na qual o policial tem um papel muito importante¹⁶. Entre as estratégias cinematográficas aproveitadas do policial, estão as diferenças provocadas entre o que era narrado e o que era mostrado. No romance, isso acontece por causa dos comentários do narrador, como por exemplo

– (...)Gosto de ajudar. Isso vai adiantar para alguma coisa?
–Em nada – menti (...) (CHANDLER, 1985-b, p. 209)

No cinema, a cena seria como os primeiros momentos de *“Sunset Boulevard”* (1950) (em português, *“Crepúsculo dos Deuses”*), do diretor alemão Billy Wilder, em que o personagem fala, em *voice-over*, enquanto seu corpo aparece boiando na piscina¹⁷. O cinema *noir*, portanto, explora a diferença entre o que é dito e o que é visto – inspirado nas elegantes narrações em primeira pessoa de autores como Chandler.

De fato, uma das grandes diferenças estruturais entre o policial duro e o analítico é que o primeiro dispensa o narrador limitado do segundo e passa a trabalhar com uma narração em primeira pessoa sólida. Não se desconfia do narrador e ele ganha o poder de comentar retrospectivamente suas ações, criando assim mais um efeito de suspense. O detetive do policial duro não tem poderes mágicos e, apesar de ser bastante auto-confiante, não tem certeza de que pode solucionar o crime. Nas palavras de Marlowe, “Não sou Sherlock Holmes nem Philo Vance. Não fico pensando em examinar os lugares que a polícia já examinou, para ver se encontro uma caneta quebrada que me desvende tudo.” (CHANDLER, 1985-a, pp. 208-9).

Um dos temas do policial duro são os conflitos sociais da sociedade americana em crise. De fato, o discurso de Marlowe muitas vezes exhibe momentos de melancolia e amargura

¹⁶ Observe-se a exploração de textura e dramaticidade na construção da personagem de Gloria Swanson no filme *“Sunset Boulevard”* (1950) imagem 5, em anexo. A luz do projetor incidindo no rosto da atriz demonstra o perfil da obsessão de sua personagem por suas glórias passadas no cinema mudo. Swanson foi, de fato, uma das grandes atrizes da era do *sem som* e sua personagem reclama da falta de dramaticidade do novo cinema.

¹⁷ Imagem 4.

em relação ao mundo em que vive e se orgulha em ser uma espécie de pária social. Vê o crime como um sintoma de uma organização social específica. Diz ele:

Crime não é uma doença, é um sintoma. Policiais são como médicos que nos dão aspirina quando temos um tumor na cabeça, só que o policial preferiria curá-lo com uma porrada. Nós somos um povo grande, duro, rico, selvagem, e o crime é o preço que pagamos pela organização. O crime continuará conosco por muito tempo. O crime organizado é apenas o lado sujo do brilhante dólar. (CHANDLER, 1985, p. 309)

A pobreza e o desespero de uns Estados Unidos pós-crise de 30 ficam claros na ambientação dos romances de Chandler. Ricardo Piglia afirma que “Nesses textos, o detetive não decifra apenas os mistérios da trama, mas encontra e desvenda a cada passo a determinação das relações sociais. O crime é o espelho da sociedade, isto é, a sociedade vista a partir do crime” (PIGLIA, 2007, p. 92). Esteticamente, esta característica influencia, inclusive, na construção dos personagens, que são muito mais esféricos do que os tradicionalmente retratados no policial analítico do século XIX. Marlowe, por exemplo, reconsidera suas ações e repensa suas atitudes.

Uma parte de mim queria que ele ficasse bêbado e revelasse algo. (...) Outra parte de mim queria ir embora e ficar de fora, mas essa era a parte de mim que eu nunca escuto. Porque, se escutasse, teria ficado na cidade em que nasci, trabalhando no armazém local, casado com a filha do patrão, com cinco filhos, lendo para eles as histórias em quadrinhos dos jornais dominicais, dando-lhes uns tapas quando saíssem da linha e discutindo com a mulher a respeito do quanto estava gastando com as crianças e quais programas eles deveriam ouvir ou assistir no rádio e na televisão. Poderia mesmo ter ficado rico – rico de cidade pequena, com casa de oito quartos, dois carros na garagem, galinha na mesa todo domingo e as *Seleções* em cima da mesinha da sala, a mulher com permanente nos cabelos e eu com um cérebro como um saco de cimento. Siga você esse caminho, amigo. Eu prefiro a cidade grande, sórdida, aleijada, suja. (CHANDLER, 1985-b, p. 218)

Assim, Chandler constrói, em detalhes, o perfil do mundo que critica: o medíocre homem americano, envolvido unicamente com seus problemas familiares, no microcosmo do seu

cotidiano repetitivo e tedioso. Note-se, neste pequeno trecho, duas referências a momentos de leitura: a revista de variedades *Seleções* (ou *Reader's Digest*), talvez um símbolo da escolha literária do homem comum, e as histórias em quadrinhos, para as crianças, que talvez sejam signo de uma criação na literatura afastada do senso crítico. O detetive, assim, ainda precisa ser um homem extraordinário, com habilidades diferentes e excepcionais, mas desta vez vinculadas a uma experiência empírica.

Cinco.

O apogeu do romance duro não significou o fim do analítico. De fato, a literatura policial, de uma forma geral, e a analítica, em particular, teve um período muito produtivo e inovador entre 1918 e 1930. Quase todos os grandes autores produziram algo e o resultado envolveu uma diversificação de temas e modos de narrar, além da complexificação da estrutura narrativa.

Entre características muito específicas ligadas a este período¹⁸, podemos destacar a centralidade da narrativa no assassinato, o que antes não acontecia. Os policiais de Poe, por exemplo, envolvem a decifração de códigos, o roubo de cartas, sendo que o criminoso ocupa um lugar marginal. Outra faceta é que o cenário muda das grandes metrópoles modernas do século XIX (Paris, Londres) e passa a estar também no *countryside* inglês. De fato, o período vê a ascensão do policial britânico, em nomes como Agatha Christie, C. K. Chesterton, Dorothy Sayers, etc. É o período, também, da consolidação do romance jogo, ou *puzzle*, em que o leitor é desafiado a resolver o enigma junto ao detetive. Para isso, esses romances jogam *fair play*, jogo limpo, em que o romancista deve expor o leitor a todas as pistas que o detetive encontra. Daí a diferença entre um romance como *O cão dos Baskerville* e *Assassinato no Expresso Oriente*: Sherlock Holmes pode aparecer a qualquer minuto, usando truques de fumaça e

¹⁸ Ver Stephen Knight (2007).

espelhos, anunciando o culpado; Hercule Poirot, ao contrário, deve sentar-se com todos os suspeitos – como se estivesse dizendo a leitor “pare de adivinhar” – e narrar suas conclusões tiradas das pistas que lemos durante o romance.

Nas obras da idade de ouro, as vítimas são pessoas de pouco valor emocional e que não passarão, portanto, por um processo de luto e trauma (KNIGHT, 2006, p. 78). As mortes nunca são violentas – de fato, Agatha Christie é famosa por assassinar com veneno, ou por sufocamento. Há um componente racional e frio na narração das mortes que marca o perfil do policial no século XX, entretanto, o vocabulário sanguinário ganhará vazão, se comparado ao policial do período anterior (ibidem).

Mais radical ainda, talvez, foi o esforço de inclusão das mulheres num quadro em que elas sempre fizeram o papel, literalmente, de vítimas. Ainda que no romance duro elas tenham conquistado um espaço de maior relevância, sua participação ainda estava subordinada, como tudo nesta narrativa onde o foco em primeira pessoa é totalizador, à ação do detetive. Assim, uma das mais famosas detetives da era de ouro será Ms. Marple, uma senhora solteirona e provinciana que resolve os mistérios por meio de fofocas e histórias contadas por seus conterrâneos. A personagem foi criada por Agatha Christie em 1927.

Christie permanece sendo, até os dias de hoje, uma das escritoras de mais sucesso comercial da história da literatura. Seus livros são editados constantemente em muitas línguas e seus detetives tornaram-se modelares para várias gerações de policiais analíticos modernos. Ela foi a responsável por popularizar o ambiente burguês do Sul da Inglaterra como cenário, além de massificar a estrutura de múltiplos suspeitos (KNIGHT, 2007), incrementando a forma do romance-jogo a fim de criar mais tensão e provocar o leitor. Seu livro mais famoso, *O caso dos dez negrinhos*¹⁹, é narrado em 3ª pessoa, mas com focos diferentes, visitando assim a

¹⁹ O título original em inglês *Ten little niggers* foi alvo de muita controvérsia durante anos, tendo sido mudado, em algumas edições, para *Ten little indians*, até atingir a sua forma contemporânea como *And then there were none*. A forma altamente ofensiva, *nigger*, se refere a estátuas de crianças negras, centrais para a evolução da história, tendo sido traduzida ao português pelo menos contundente

consciência de cada um. É claro que todos parecem inocentes, o que não impede, entretanto, que os crimes aconteçam. É considerado um romance de quarto fechado, porque se dá em uma ilha deserta, cujo acesso foi temporariamente impossibilitado por uma forte chuva. Todos os suspeitos são, eles mesmos, ex réus inocentados de seus crimes, apesar de aparentemente terem sido os responsáveis. Assim, a autora discute as irregularidades entre justiça e lei, na medida em que esses suspeitos estão todos soltos, não condenados a nenhuma pena por seus crimes anteriores. É este também o tema de *Assassinato no Expresso Oriente*, em que a vítima é um assassino e seu algoz, portanto, só terá cumprido os desígnios da justiça – pelo menos é esta a conclusão a que o detetive Hercule Poirot chega. Nestes dois romances fica clara uma discussão em torno da questão da lei e da sentença. As atitudes do detetive, assim, não estão tão claras quanto antes, sendo passíveis de, no mínimo, hesitação. A decisão de Poirot de não entregar os culpados à polícia – e assim legitimar a justiça feita com as próprias mãos – pode ser considerada condenável, ainda que o romance não termine com um tom revisionista.

De uma forma enviesada, portanto, as discussões inerentes ao trabalho do detetive e à sua honra penetram o policial, mesmo o clássico analítico, dando espaço ao surgimento do romance policial contemporâneo, que será tema do capítulo 3.

Nos capítulos seguintes, trataremos dos temas caros à tradição policial de acordo com seu desenvolvimento proposto em três obras: a arte da detecção do policial novecentista em “A causa secreta”, de Machado de Assis no capítulo seguinte; a metaficção do policial metafísico do século XX em “*El jardín de senderos que se bifurcan*”, de Jorge Luis Borges, no capítulo 3; e a questão da morte e do luto em *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño, no capítulo 4. Exceto o conto de Borges, os textos escolhidos não fazem parte do gênero policial.

“negrinhos”. Entretanto, a palavra inglesa está vinculada ao ódio racial, principalmente no contexto da escravidão, tendo figurado nos dicionários desde então com várias ressalvas.

A intenção não é somente provar a influência do gênero, mas também a de trazer à tona discussões suscitadas pelo comparativismo.

Capítulo 2

Onde tentamos nos aproximar ao segredo de “A causa secreta”

*Whereas literature is the place of all these secrets
without secrecy, of all these crypts without depth,
with no other basis than the abyss of the call or address,
without any law other than the singularity
of the event called the work*

Jacques Derrida, “Literature in Secret”

No meio do século XIX, mais de 40 anos depois da publicação do conto que foi marco do início do que temos chamado de literatura policial, era publicado, no Brasil, “A causa secreta”, um dos contos mais célebres de Machado de Assis, que por sua vez apresenta muitos paralelismos com o gênero, apesar de não fazer parte, especificamente, dele.

Por algum motivo nebuloso, os contos machadianos não receberam a mesma atenção que os romances, tendo sido considerados, muitas vezes, uma espécie de esboço. Desta forma, resolvemos que a abordagem deste capítulo passará, necessariamente, por uma análise desta (escassa) fortuna crítica, colocando em evidência o aproveitamento que estes autores fizeram uns dos outros e a contribuição que estas leituras têm para um paralelo com a literatura policial.

Um.

“A causa secreta” foi publicado originalmente em 1885, na Gazeta de Notícias, e foi um dos poucos contos de Machado selecionados para serem publicados, posteriormente, em livro. Este está em *Várias Histórias*, de 1896.

O conto parece começar, como as grandes epopeias homéricas, *in medias res* (BAPTISTA, 1997) (SANTIAGO, 2008), apresentando uma cena em que os protagonistas se encontram reunidos, transtornados por uma “cousa grave e feia”. Entretanto esse *in medias res* é falso²⁰, porque o narrador logo recolhe essa primeira cena para começar a história do seu devido começo, diferença entre este conto e a *Ilíada*. Os primeiros parágrafos não entregam nada, não fazem concessões. O que fazem é lançar um a um vários mistérios: quem são esses personagens? Que casa de saúde é essa, que mais tarde se irá contar? Que tipo de segredo tem de esperar a morte dos envolvidos para tornar-se público? Que será essa “cousa feia e grave”? O que faz um homem na casa de um casal tão tarde? O *in medias res* deste conto, portanto, não é o mesmo “no meio da coisa” helênico. Ele cumpre uma função muito singular e específica, a de retardar ao máximo a apresentação dos personagens, do enredo e, finalmente, da causa secreta.

Os personagens são Garcia (que, apesar de não ser o narrador, conduzirá o foco narrativo), Fortunato e Maria Luísa, um casal recém casado. No começo do conto, Fortunato ainda é solteiro e é perseguido por Garcia, um verdadeiro decifrador de almas, por causa de uns comportamentos estranhos. Em certa feita, Fortunato salva um homem, vítima de facadas, no meio da rua. Entretanto, quando esse mesmo homem, Gouveia, aparece em sua casa para agradecer-lhe a assistência, trata-o secamente. É visto também frequentando ruas escuras e de má fama, assistindo peças de teatro regadas a facadas, batendo em cachorros vadios e envenenando bichos em seu laboratório, no hospital. Os encontros fortuitos entre os dois personagens, Fortunato e Garcia, se tornam uma constante, até que o acaso faz deles amigos e Fortunato convida o médico para jantar em sua casa. Lá, Garcia conhece a futura esposa de Fortunato, Maria Luísa, que se tornará logo uma mulher melancólica e doente. Fortunato

²⁰ É possível pensar que todo *in medias res* é falso, no sentido de que não há como estabelecer o começo de uma história. Isso tem a ver com os contornos artificiais que balizam o que chamamos de conto, e é isto que Abel Barros Baptista discutirá, em outros termos, em “A emenda de Sêneca”, a seguir.

propõe a Garcia que abram uma clínica. Este aceita, para a estranha decepção da esposa do amigo. Ainda intrigado pela sombria compleição do colega, Garcia um dia surpreende-o torturando um rato em seu gabinete. Sua expressão demonstra

Nem raiva, nem ódio; tão somente um vasto prazer, quieto e profundo, como daria a outro a audição de uma bela sonata ou a vista de uma estátua divina, alguma coisa parecida com a pura sensação estética.²¹ (ASSIS, 2008, p. 167)

O segredo da natureza de Fortunato está resumido nesta cena. “Castiga sem raiva (...) pela necessidade de achar uma sensação de prazer que só a dor alheia pode dar: é o segredo deste homem” (p. 168).

Esta é justamente a “cosa feia e grave” do início do conto – o que prova que o *in medias res* é falso, pois se volta ao momento inicial. Pouco tempo depois, Maria Luísa morre e em um momento de desespero, Garcia, que já havia se apaixonado por ela, beija sua boca morta no caixão. Esta última cena é vista a partir da consciência de Fortunato, que a assiste como o “epílogo de um livro adúltero”. Outra vez, nem raiva nem ódio, “saboreou tranquilo essa explosão de dor moral que foi longa, muito longa, deliciosamente longa” (p. 170).

Além da experimentação formal, este conto possui um traço mórbido muito característico e singular. Seu cenário e seus personagens fazem eco a uma tradição neo-gótica que volta à tona no século XIX nos romances românticos alemães e nos contos de escritores como Edgar Allan Poe.

Dois.

Em 1992, Paul Dixon escreve o primeiro livro inteiramente dedicado à contística machadiana. Analisa dez contos em dez ensaios curtos, entre eles, “A lei dos escravos: ‘A causa secreta’”. O ponto fundamental da análise de Dixon está na observação, repetida por todos os

²¹ Todas as citações de “A causa secreta” pertencem a esta edição.

teóricos seguintes, de que há no conto uma sobreposição de olhares. Assistimos a um padrão, que se inicia no primeiro encontro fortuito entre os dois personagens, no teatro: “o de Garcia, observando Fortunato, que por sua vez está a observar algo”²² (DIXON, 1992, p. 63). Dixon duvida que este olhar de testemunha seja inteiramente casto. Segundo ele, há algo de paralelo entre esses dois olhares que se detêm sobre o sofrimento alheio. De fato, se Fortunato é um sádico a torturar animais, chutar cachorros na rua e envenenar gatos; Garcia é um “dissecador de almas” (DIXON, op. cit.). A diferença é que seu sadismo, segundo Dixon, é mais aceito em sociedade. O fascínio de Fortunato ao torturar o rato só seria compatível ao fascínio de Garcia ao observar seu comportamento.

Dixon vê o episódio do rato como complemento ao episódio do beijo, em que Fortunato observa Garcia, e não o contrário, e é ele quem se delicia ao olhar o comportamento alheio. Podemos considerar os dois momentos, a cena do rato e a cena do beijo – paralelas que são uma da outra – como dois momentos de injunção do conto. Eles serão o alvo de todas as críticas posteriores.

Em suma, este comportamento dos dois personagens poria em cena a questão do estranho de Freud, um comportamento que se repete, que é estranho e familiar e que “envolve o leitor num jogo de comparações e contrastes, obrigando-o a colocar em dúvida os limites entre sagradas oposições como sujeito e objeto, normalidade e anomalia, estranho e familiar” (DIXON, 1992, p. 64). Esse é um movimento que se poderia localizar em toda a obra de Machado, na medida em que oferece uma dissolução da hierarquia moral em voga na literatura do século XIX, em geral (DIXON, op. cit.). O leitor não pode ancorar-se no herói para julgar o comportamento dos demais personagens – o conto é um tanque de areia movediça, em que cada movimento do leitor para determinar as personagens só acaba por comprometê-

²² Não deixo de pensar na sobreposição de olhares que existe no filme “Vertigo” (“Um corpo que cai”), de Alfred Hitchcock. Há algo de característico do policial na figura da testemunha, tema que é central no romance do escritor brasileiro Luiz Alfredo Garcia Roza, *Uma janela em copacabana*, além de outros filmes do diretor britânico, como o “Rear Window” (“Janela Indiscreta”).

lo. Neste conto, especificamente, o leitor incauto pode acabar se tornando cúmplice de Garcia, ao aceitar todas as suas soluções e, neste lance infeliz, enrolar-se numa teia de intenções muito mais tenebrosa do que aparenta²³. Assim, nossas categorias de julgamento são postas em análise, porque “o produto natural do contato entre as pessoas é a cumplicidade” (DIXON, 1992, p. 66). *A priori*, portanto, participamos das intenções das pessoas antes de rechaçá-las. É assim que, conforme o crítico, as vítimas, uma vez libertas, produzem suas próprias vítimas, como é o caso de Prudêncio de *Memórias Póstumas*, mas também da dinâmica diabólica do conto “Pai contra mãe”.

Em “A causa secreta”, essa cumplicidade está no olhar encerrado de Fortunato nos olhos de Garcia, apresentado no conto através de um foco narrativo em terceira pessoa, chamado por Dixon de “terceira pessoa limitada” (DIXON, op. cit.). Esta estratégia sugere ainda, segundo o crítico, mais um par de olhos: os do leitor. Lembre-se que Garcia tortura o rato com uma sensação que parece “a pura sensação estética”, a mesma que assumimos quando observamos uma obra de arte, uma “estátua divina”, uma “bela sonata”, mas também um conto...

Dixon arremata: “A causa secreta de Machado se refere não somente ao sadismo de Fortunato, como também a um segredo ainda mais obscuro – à idéia de que Fortunato tem cúmplices, e que estes existem dentro e fora do mundo fictício do conto.” (DIXON, 1992, p. 67). O crítico implica a todos nós nesse jogo de alianças que o conto fabrica, por meio de sua narrativa ardilosa que soa como uma flauta mágica. Envolve-nos, leitores, num turbilhão onde as noções de normalidade e perversidade, auxílio e abuso, leitor e personagem se confundem e são pesadamente questionadas. “Serão a narrativa e o *voyerismo* duplos?” (DIXON, op. cit.), pergunta-nos. Nem a instituição literária se salva da armadilha do segredo de Machado,

²³ Veremos a seguir, no ensaio de Eliane Robert Moraes, o quanto o “segredo” deste conto tem a dever ao puro Mal.

acusada, ela mesma, de compactuar com os desejos mais íntimos de uma intenção mancomunada.

Três.

O machadiano português, ou português machadiano, Abel Barros Baptista, publica na revista *Espelho*, em 1997, o ensaio “Entre o rato e o beijo: analista e segredo em ‘A causa secreta’”, em que insere uma epígrafe do conto “*The Murders in the Rue Morgue*”. Embora as relações propostas entre os dois contos terminem aí, considero relevante dizer que “Crimes na Rua Morgue”, publicado, como já dissemos, em 1841, discorre sobre o “amor de análise” de um outro personagem, similar e estranho a Garcia: C. Auguste Dupin, o primeiro detetive. O conto de Poe parte de uma investigação a respeito da natureza mesma da análise. O que tem de comum com “A causa secreta” é justamente o que Dixon aponta sobre o fantástico em Machado: ambos estão preocupados em averiguações a respeito da natureza do homem. O homem de Machado será Fortunato, ou Garcia, como sugerirá mais adiante Baptista. O homem de Poe é Dupin. A preocupação deste é analisar o movimento analítico do personagem principal, o analista; a preocupação daquele, a princípio, seria observar o caráter de outro personagem, o sádico, através do analista. A primeira tese de Abel Barros Baptista – e daí a aproximação com este conto de Poe – é que “A causa secreta” não é a história da natureza íntima de um sádico, mas um conto sobre a análise do gesto analítico. A tese principal de Baptista é a de que o conto não narra exatamente a história da decifração de um mistério. Existe algo ali muito mais complexo, e talvez até adversário da análise, que determina uma região não contemplada pelo gesto resolutivo do hermeneuta.

Baptista critica Dixon quando este afirma um paralelismo entre a cena do rato e a cena do beijo. Para o crítico português, isto sugeriria um paralelismo do segredo. Na primeira cena, Garcia descobre o segredo de Fortunato; na segunda, Fortunato descobre o de Garcia.

Entretanto, diz o narrador, este poderia ser “o epílogo de um livro adúltero”, mas não é, exatamente porque o segredo de Garcia não é o mesmo segredo de Maria Luísa. Ele a ama, mas não sabe que ela tem conhecimento disso. Então, o segredo descoberto por Fortunato no fim do conto (ou seja, o amor de Garcia por Maria Luísa) não pode contemplar o fato de que existem dois segredos independentes, o que determinaria a diferença, na relação dos dois, entre a afeição e o adultério. Fortunato não pode ver o invisível, a partilha secreta do segredo entre a esposa e o amigo (BAPTISTA, 1997, pp. 18-20). E se a visão de Fortunato encontra empecilhos na cena final, porque esses mesmos entraves não valeriam para a cena do rato? Na cena do beijo, ocorre algo mais do que a confirmação do segredo de Fortunato. Há uma fratura ambígua na proposição inicial de que este conto seria uma narrativa de decifração, porque

Se a finalidade da narrativa era dizer a verdade sobre Fortunato, a conjunção do recurso ao analista e da ‘terceira pessoa limitada’ vem pôr em causa a possibilidade de a narrativa dizer a verdade sobre Garcia, o qual, entretanto, é o principal factor da possibilidade de dizer a verdade sobre Fortunato! (BAPTISTA, 1997, p. 23)

Esta fratura é tematizada pelo conto e está na essência do trabalho do analista. O conto seria, portanto, menos um exercício de decifração do que uma análise deste exercício. Este começa pelo momento da descoberta, que não se faz senão de dois movimentos: a ação do acaso que revela o momento único em que o mistério se desfaz, e a consciência que dá testemunho deste momento.

O jornalista argentino Juan Bautista Ritvo (2009)²⁴, ao tratar da literatura policial, chama esse momento de decifração de “instante demoníaco”. Não é exatamente o mesmo a que Baptista se refere, porque não depende de uma coincidência fortuita, mas ambos delimitam o momento preciso em que o detetive, ou analista, investe-se de um poder absoluto para decidir a verdadeira versão, única e final, dos acontecimentos.

²⁴ Agradeço à professora Adriana Kanzeppolsky pela indicação deste ensaio.

Voltando à leitura de Abel Barros Baptista, o processo de decifração de Garcia também passa por um momento de conflito de versões sobre a natureza de Fortunato, que o episódio do rato e, depois, o do beijo, irão sanar. O método consistiria em avaliar, ao longo das pistas que Fortunato dá, quais dessas características são fortuitas e quais fazem parte da sua verdadeira natureza. Esse seria o processo de exclusão do segredo. Depois do “momento único”, da revelação da “verdadeira natureza” de Fortunato, Garcia dá-se por satisfeito e não considera que haja mais ali para perscrutar.

As conclusões de Garcia, na verdade, dançam ao sabor do capricho de seu olhar. O segredo da causa é esgotado, não porque se chegou à conclusão sobre a natureza de Fortunato, mas porque Garcia perde o interesse nela. Baptista considera que a atividade analítica do médico é uma ilusão, causada pela pressuposição de que sua análise é continuada, quando na verdade ela é por vezes interrompida, postergada, atenuada. Supõe-se que o que Garcia vê é algo que apenas se torna visível, e não fruto de sua atividade de olhar. Um só momento é capaz de solapar a atividade analítica do conto inteiro, mostrando o poder da crença no olhar, na ilusão de que o que se vê é o que lá está. É assim que o conto realmente fala sobre a “denúncia dos limites do olhar” (BAPTISTA, 1997, p. 31).

O ardiloso está em voltar à cena do beijo com essa mesma perspectiva, que é o que faz o crítico português: se os sentimentos de Fortunato servem para confirmar a descoberta de Garcia, aqueles não estão acessíveis a este, o que faz da confirmação impossível. Seu olhar não pode acessar o íntimo de Fortunato: é isso o que o deslize do foco narrativo denuncia, “a arte de Machado consiste em privilegiar a dimensão óptica para denunciar o logro do privilégio da dimensão óptica” (BAPTISTA, 1997, p. 32).

O conto faz saltar o fato de que existe uma dimensão invisível aos olhos daquele que conta uma história. Há sempre uma região escura e inacessível que contrasta com aquela a que se tenta dar luz. Nenhum trabalho analítico que pretenda dar conta de um evento pode

terminar. Existirá sempre uma dimensão por revelar. Em suma, ninguém pode ter êxito na empresa de excluir o segredo.

Poderíamos falar sobre uma poética do resto, daquilo que sobra na negligência do hermenêuta; do moto-contínuo da análise, que nunca se deixa esgotar. Mas essa história é a da resistência do segredo, da preservação da pergunta sobre a causa secreta.

A argumentação de Baptista toca em muitos pontos a discussão sobre o segredo desenvolvida por Jacques Derrida em *Paixões* (1995-b) e *"Literature in Secret"* (1995-a). O filósofo francês afirma

Se o analista, de fato, encontra limites ao seu trabalho de objetivação científica, é bastante normal: ele é a parte interessada do processo que desejaria analisar, pode virtualmente aí desempenhar (quer dizer, também aí arremedar) todos os papéis. Esse limite dá positivamente a condição de sua inteligência; de sua leitura, de suas interpretações. (DERRIDA, 1995-b, p. 41)

O "analista" aí é o mesmo de "Crimes na Rua Morgue", de Poe (DERRIDA, 1995-b, p. 9). A análise, segundo o crítico francês, é uma qualidade pouco passível de análise, só vista através de seus efeitos, que são o divertimento de seu possuidor. É uma intuição que leva a decifrar o que há por trás das coisas, segundo Poe (2011-b). Assim, se Garcia, esse analista, encontra dificuldades em sua arte de detecção de caracteres, é porque ele preenche todos os papéis de sua atividade: é o interessado e o verdadeiro ator. Aquilo que não é contemplado por seu gesto interpretativo é o que mostra os seus limites, é o que ressalta a existência de uma consciência gestora do processo. Em outras palavras, se há algo que excede, que sobra, é exatamente aquilo que revela a ilusão da interpretação totalizadora. Ninguém pode deter a verdade total a respeito de algo que não é seu. Ainda segundo Derrida, "Aquilo que tentamos pôr à prova é a possibilidade, na verdade, a impossibilidade de que qualquer testemunho fique seguro de si mesmo, enunciando-se sob esta forma e nesta gramática: 'Testemunhemos que...'" (DERRIDA, 1995-b, p. 41). Na verdade, ninguém pode responder com segurança e

definitivamente por algo, seu testemunho será sempre inseguro de si mesmo, poderá ser confrontado a qualquer momento por alguma coisa que lhe escape. Porque há algo no testemunho ao qual nunca se pode prestar contas, que nunca pode responder por si. A condição para essa impossibilidade da segurança do discurso que pretenda dar conta de algo, de testemunhar, seria o segredo. “Há segredo”, diz Derrida.

Esse segredo de Derrida não tem nome, ou se esconde no nome comum de outros nomes. Não é da dimensão filosófica, religiosa, ou científica.

Heterogêneo em relação ao escondido, ao dissimulável, até mesmo ao não-manifesto em geral, ele não é desvendável. Permanece inviolável até quando se acredita tê-lo revelado. Não que se esconda para sempre numa cripta indecifrável, ou atrás de um véu absoluto. Simplesmente excede o jogo do vendar/desvendar; noite/dia, esquecimento/anamnésia, terra/céu etc. Portanto, não pertence à verdade... (DERRIDA, 1995-a, p. 44)

Nos termos de Baptista, “há sempre um resto que fica por analisar e que nesse resto se guarda o segredo da narrativa” (BAPTISTA, 1997, p. 33). Esse “resto” é o segredo. É uma dimensão de que o discurso nunca pode dar conta. É uma esfera impenetrável, mas que, ao mesmo tempo, é referida, é apontada.²⁵ Tem o nome de segredo como muitas outras coisas têm, e ele se esconde nessa homologia.

“Há segredo aí”, diz Derrida.

Não se trata de um segredo como representação dissimulada por um sujeito consciente nem sequer do conteúdo de uma representação inconsciente, algum motivo secreto ou *misterioso* que o moralista ou o psicanalista teria a arte de detectar, em outras palavras, de des-mistificar. (DERRIDA, 1995-a, p. 42) (Grifos do autor)

O segredo não é algo a espera de ser revelado, não é como o inconsciente, que pode escapar deixar-se antever, ou revelar. O segredo não pode ser confessado, não está guardado. Ele é impossível.

²⁵ Voltaremos à ideia de rastro no capítulo 4.

O segredo é o oposto da decifração, mas é também alheio a ela. A literatura é o segredo exemplar, é aquilo que pode dizer qualquer coisa sem tocar no segredo.

Segundo Derrida, a literatura também é a descendente do segredo de Abraão, que teve que esconder de todos o pedido de sacrifício de seu próprio filho. Ela pressupõe o direito de dizer/esconder tudo; exime o autor de qualquer responsabilidade em relação à escritura; pode não corresponder, inclusive suspender a realidade; sua única lei é a singularidade da obra artística; forma eventos com vários destinatários e respostas possíveis; possui ao mesmo tempo autonomia e heteronomia em relação ao seu contexto (DERRIDA, 1995-a, p. 157).

Correndo todos os riscos de tentar concluir alguma coisa de um desconstrucionista, podemos dizer que o que Baptista aponta como o limite do texto, a dimensão que ele não é capaz de responder e que não é satisfeita pelo trabalho de análise de Garcia, é esse segredo que Derrida diz. Talvez não seja “o” segredo: é difícil diferenciar um segredo de outro segredo, seria necessário pensar numa genealogia dos segredos (ou hierarquia do segredo, como propõe Baptista).

Assim, se o conto tematiza os limites do processo de análise, ele é um conto sobre o segredo – sugerido também no título “A causa secreta”. Ninguém pode dizer que o segredo do título é o mesmo segredo de Fortunato, entretanto, com certeza há uma dimensão claramente insondável neste conto, no mínimo insegura. Nossas conclusões não se sustentam, nem de uma forma, nem de outra, o que sugere essa faculdade da literatura de falar sobre o segredo. Ela pode ser um discurso sobre algo que não está completamente explícito e que o leitor não pode estar seguro de compreender completamente. Há algo de impossível no discurso literário, ou pode haver. Neste conto, há.

Quatro.

Em 2006, Abel Barros Baptista reformula parte da argumentação anterior em um ensaio muito mais geral sobre a contística de Machado chamado “A emenda de Sêneca – Machado de Assis e a forma do conto”. Refazendo a argumentação do ensaio ao revés, chegamos ao momento em que o crítico retoma, nas mesmas linhas, o momento demoníaco da tortura do rato, quer dizer, um único momento em que todo o segredo se desfaz e sabemos da “verdadeira natureza” de Fortunato. Este momento, imponente e totalizante, é a própria emenda de Sêneca.

A emenda de Sêneca é uma teoria retirada de um trecho do conto “O empréstimo”, de *Papéis Avulsos*. Segundo Sêneca, “cada dia é, em si mesmo, uma vida singular”, uma “vida dentro da vida” (ASSIS apud BAPTISTA, 2006, p. 212). O adendo feito por Machado, neste conto, diz que uma só hora também pode conter uma vida inteira. Segundo Baptista, esta é precisamente a diferença entre o conto e o romance: “Este narra o percurso de uma vida, enquanto aquele a surpreende representada em trinta ou sessenta minutos” (BAPTISTA, op. cit.). Eis aí o poder totalizador do instante demoníaco, em “A causa secreta”, o poder metonímico pressuposto na brevidade do conto, em que um só momento pode dar conta de uma vida, ou melhor, da natureza de uma pessoa.

Afirmamos que “A causa secreta” é um conto sobre a análise, ou talvez sua impossibilidade, e que esta tematização é a grande estratégia de Machado. E para Baptista, no conto machadiano, a possibilidade da metonímia é constantemente questionada. Como apertar a vida em uma hora, em nome de que, com quais pressupostos? Um deles, seguramente, é a necessidade de uma testemunha, que homologue o efeito e “lhe decifre o sentido” (BAPTISTA, 2006, p. 213). É nessa conjugação entre a forma apertada do conto e a necessidade de uma testemunha crítica, segundo Baptista, que emerge a forma do conto moderno. Neste gênero, é necessária a reiteração de uma pessoa que terá presenciado o

momento em que a vida parece completa. É preciso que se reafirme esse testemunho, na forma da autoridade do narrador.

Há mais uma questão envolvendo a forma do conto. Segundo Baptista, “a forma breve supre e ao mesmo tempo mascara a falta de elementos discretos que assinalem o começo e o fim da representação apertada de uma vida inteira” (BAPTISTA, 2006, p. 214). Isso quer dizer que a forma do conto é absolutamente artificial. Não há o que garanta o recorte que a narrativa irá dar para o momento que escolhe – vimos o mesmo na seleção de Garcia das características de Fortunato. Sempre assinala, assim, que alguma coisa não está lá, que não foi contemplada, a saber, o caos da existência, os restos (BAPTISTA, op. cit.). A mesma matéria, note-se, que forma o segredo de “A causa secreta”.

Seguindo o raciocínio do crítico português, a história breve seleciona e exclui com violência, entre a matéria do caos da existência, aquilo que o narrador deve transformar em sentido, o sentido de uma vida inteira. Deve, inclusive, mascarar a artificialidade desta ação e apresentá-la como um movimento natural. Assim, a emenda de Sêneca consiste, justamente, em ver o conto como algo da vida que é sempre exterior a ela. O artista moderno seria aquele que deixa de se pautar na natureza e faz dessa artificialidade seu ofício, na forma de um “simulacro de autorização” (BAPTISTA, 2006, p. 216).

Mesmo assim, cada conto possui, dentro de si, sua própria teoria do conto (BAPTISTA, 2006, p. 231). Em se tratando de Machado, especialmente, generalizações tendem a redundar em erro. Baptista desenha uma conclusão endereçada àqueles que procuram um sentido geral dos contos:

...os contos machadianos, parafraseando o filósofo, falam de homens que actuam e representam a ruína da interpretação para dizerem que o sentido da acção humana não é dado, nem ilustrável, nem decifrável, nem transmissível. Não porque seja destituída de sentido, antes porque lhe falta sempre a autoridade do narrador. Mas essa é a razão de ser da emenda de Sêneca” (BAPTISTA, op. cit.)

A razão de ser da emenda de Sêneca, da ação metonímica do conto, é provar a artificialidade da voz narrativa. É provar que a experiência humana não possui um sentido único, surpreendido nas ações de um personagem. Penso que é o mesmo que o crítico sugere como sentido para “A causa secreta”, a resistência da natureza humana à interpretação.

Cinco.

A Casa de Rui Barbosa publica, em 2008, uma edição com cinco contos seguidos de cinco críticas, em uma obra chamada *Machado de Assis: cinco contos comentados*. “A causa secreta” ficou a cargo de Silviano Santiago e seu ensaio é intitulado “Solidariedade do aborrecimento humano”, cuja primeira versão é do ano anterior.

Santiago faz uma revisão detida do conto, apontando muitas referências – do romantismo francês ao cinema contemporâneo de Hong Kong. Começa sua análise a partir da estrutura, apontando o início *in medias res*, na cena do constrangimento dos três protagonistas, entreolhando-se na sala. O segredo e o silêncio desse momento, segundo Santiago, são responsáveis por impulsionar a narração do relato, uma espécie de ativador narrativo (SANTIAGO, 2008, p. 177). Esta ordem artificial, que começa pelo meio e depois retorna ao princípio, está direcionada para criar o suspense e instigar a curiosidade do narrador e do leitor.

Silviano Santiago, como Paul Dixon (1992), percebe uma cumplicidade entre Garcia e Fortunato, o que ele chama de “empatia de mão dupla” (SANTIAGO, 2008, p. 180) e, mais tarde, de “familiaridade” (SANTIAGO, 2008, p. 181).

O que há de novo em seu diagrama de cumplicidades é questionar as intenções de Garcia ao perseguir Fortunato.

Haveria motivo profissional para Garcia freqüentar a Santa Casa; haveria motivo para Fortunato freqüentá-la e, dias mais tarde, haveria motivo para o capitalista caminhar por ruas

suspeitas da cidade até deparar com um passante ferido mortalmente por capoeira? Haveria motivo para prestar assistência ao desconhecido? Ou estaria sorvendo até a última gota o prazeroso licor oferecido pelo espetáculo do sofrimento de estranhos? Pouco acaso para muita coincidência. (SANTIAGO, 2008, p. 182)

No meio de um inquérito sobre a natureza de Fortunato, passam despercebidas aos olhos do leitor as intenções de Garcia, que frequenta exatamente os mesmos lugares daquele e estaria, assim, suscetível às mesmas suspeitas.

Mais adiante, num segundo movimento de suspeita, Santiago começa a indagar-se o sentido da coincidência desses encontros entre os dois homens. Chega a sugerir que Fortunato teria encomendado as facadas desferidas em Gouveia (SANTIAGO, 2008, p. 193). O crítico nos recorda que o especialista em “apalpar camadas morais” (p. 163) é Fortunato, não Garcia, que é meramente um aprendiz. Inverte-se, assim, o jogo de espionagem, sendo o estudante o observado e o capitalista o perseguidor.

A respeito do narrador, Santiago o denomina uma “terceira pessoa falsa”, porque não é onisciente e segue a perspectiva de Garcia, na maior parte do conto (SANTIAGO, 2008, p. 185). Na teoria literária, esse paradoxo também é contemplado numa análise que pense o foco narrativo. O foco está em Garcia, mas a narração é, de fato, feita em terceira pessoa. As consequências desta escolha de foco – Garcia e não Fortunato, o observado – estão relacionadas ao segredo. Ao escolher o ponto de vista mais ignorante, o segredo se sustenta por mais tempo (SANTIAGO, 2008, p. 185). É a mesma solução da literatura policial analítica desde Edgar Allan Poe. Seu melhor exemplo é o também doutor ignorante Watson, dos livros de Sir Arthur Conan Doyle.

Santiago apresenta Garcia como um tipo bizarro de doutor. Ele não estaria, como seria de se supor, interessado nas moléstias do corpo das pessoas, e sim das suas almas. Esta característica seria influência do *Roman d'analyse* francês (SANTIAGO, 2008, p. 186).

A tese principal, que dá título ao ensaio, é a da “solidariedade do aborrecimento humano”, retirada do capítulo 42 de *Memórias Póstumas*. Santiago lembra-nos do significado que essas palavras tinham no século XIX. Aborrecimento, mais próximo do espanhol *aburrimiento*, estaria relacionado a tédio, lassidão, ódio, raiva, horror. O conceito, para o crítico, estaria ligado à “comunhão de interesses” dos personagens, que substituiria o aparente acaso de suas relações. De fato, o motor do encontro entre eles está menos ligado ao acaso com que a história se apresenta à primeira vista, do que aos interesses particulares e pecuniários de cada um – entre eles, a fundação da casa de saúde (SANTIAGO, 2008, pp. 196-198).

A solidariedade do aborrecimento humano seria uma espécie de rede de cumplicidades, como a de Paul Dixon, que também englobará o leitor e será transformada em uma solidariedade da leitura (SANTIAGO, 2008, pp. 202-203).

A leitura desabrocha no leitor nem raiva, nem ódio, apenas o vasto prazer, quieto e profundo. Os minutos de silêncio subseqüentes à leitura levam-no a saborear a explosão de dor moral dos personagens, que é longa, deliciosamente longa. (SANTIAGO, 2008, p. 204)

O crítico tira proveito das palavras de Machado para demonstrar seu ponto de vista e indicar exatamente onde, no conto, esta cumplicidade está. É um recurso vertiginoso que, ao mesmo tempo em que expõe, também demonstra seu posicionamento.

Seis.

O ensaio de Eliane Robert Moraes, “Um vasto prazer, quieto e profundo”²⁶, de 2009, aborda uma faceta ainda não aprofundada nas análises anteriores: os pormenores do prazer

²⁶ Gostaria de agradecer à autora pela solicitude com que me indicou e disponibilizou este artigo, de importância fundamental para o desenvolvimento deste trabalho.

do sádico. Para isso, ela compara o conto com a obra do Marquês de Sade, especialmente *Les 120 journées de Sodome*. Para Moraes, é interessante saber a *forma* deste prazer.

Para falar sobre o suplício, Moraes convoca o Michel Foucault de *Vigiar e Punir*. A tortura seria não uma consequência de sentimentos, mas uma técnica pormenorizada, que consiste em prorrogar a dor ao máximo possível, a fim de atingir o maior resultado. “O suplício repousa na arte quantitativa do sofrimento” (FOUCAULT apud MORAES, 2009, p. 79). O ato é racional, não emocional, e possui uma regulação específica (MORAES, op. cit.).

Assim, para que o suplício aconteça, é necessário não poupar os pormenores. Além disso, é indispensável uma plateia. “Sem cumplicidade com o carrasco”, diz a crítica, “não há como tocar o coração do terror”. A cumplicidade está entre o narrador e o sádico, ambos dotados de “precisão cirúrgica”.

Há em Moraes, como nos outros autores, uma forte desconfiança de que a chave para a causa secreta seja aquela que o narrador está disposto a nos dar facilmente. Para a crítica, a explicação não convence porque o conto lança mão de expedientes científicos, que sugerem que a causa secreta não seja uma questão pessoal. O próprio sadismo, diz ela, citando Deleuze, é uma subordinação de outros elementos a si (MORAES, op. cit.).

Alimentando seu paralelismo entre o Bruxo e o Marquês, Moraes afirma:

a causa secreta não pode mesmo se resumir a essa cena [a tortura do rato], nem a qualquer outra, uma vez que ela implica uma idéia pura do Mal – ou, se quisermos, uma negação pura – impossível de conformar-se a qualquer particularidade. Neste sentido, Fortunato e Dolmancé são irmãos de sangue e obedecem à mesma lei. (MORAES, 2009, p. 84)

Abel Barros Baptista refere-se a este conto como a história da resistência do segredo ante a tentativa de decifração. Nesta passagem, Moraes parece sugerir que a cumplicidade do segredo jaz além das pessoas envolvidas. Ele parece emergir a partir de um pacto definitivo com as forças do subsolo.

Retornando à ideia de Bautista Ritvo do instante demoníaco, este sugere algum tipo de pacto, que leva à decifração do mistério. O momento é aquele de surpreender a natureza humana, habitada pelo instante demoníaco, que destrói as distâncias entre a visão de bem e a visão de mal, uma treva que só pode ser apreciada do lado de cá (BAUTISTA RITVO, 2009, pp. 31-32). Esse pacto é o fator indispensável para a solução do mistério, o que implica o analista (Garcia, o detetive, o leitor...) numa cumplicidade demoníaca. Afinal, “sem cumplicidade com o carrasco não há como tocar o coração do terror”. Não há como entender a “ideia pura do Mal” sem sucumbir a ela.

Em outro passo interessante, Eliane Robert Moraes evoca Foucault a fim de contar-nos o percurso do sadismo – das praças públicas às quatro paredes – entre o dezessete e o dezenove, o que ela chama de “privatização do tormento”. Na rua ou em casa, entretanto, o mal surge invariavelmente como dado da condição humana (MORAES, 2009, p. 88). Localizamos o rato dentro da privacidade da casa de Fortunato e chamamos sua predisposição de uma causa *secreta*. Mas fato é que a sua crueldade não é nada particular.

Moraes questiona a ideia, comum a todos os autores que citamos, de que na última parte do conto, o foco narrativo muda de Garcia para Fortunato. Segundo a crítica, o foco da observação ainda é Fortunato e seus gestos rendem comentários no mesmo teor daqueles feitos pelo discernimento afiado de Garcia – o *voyeur* das almas humanas ainda está presente, anotando as feições do sádico. Desta forma, ela desconfia do final edificante do conto e aposta num ocultamento final dos motivos daquele que narra (MORAES, 2009, p. 90).

A crítica, assim, conclui seus argumentos com um gesto universalizante.

Estaria, esse narrador seletivo, ocultando alguma coisa por trás de seu discurso humanitário e edificante? E essa coisa sem nome, grave e feia, não seria justamente a convivência silenciosa do *voyeur*, a quem cabe uma estranha ciência do prazer vasto, quieto e profundo que o algoz experimenta? Não há como sabê-lo. Impossível conhecer a fundo a misteriosa motivação humana para a crueldade. A causa, que viria a explicar a remota origem do mal no coração dos homens,

permanece fechada em seu inviolável segredo. (MORAES, op. cit.)

Este trecho propõe algumas características importantes para o segredo. Ele é, de alguma forma, primeiro indecifrável (“Não há como sabê-lo”), depois “inviolável”, na medida em que corresponde à crueldade inerente em todos os homens. Lembremos que o segredo, segundo a autora, tem um pacto particular com o puro Mal. Este é um mal específico, escreve-se inclusive com letra maiúscula e relaciona-se intimamente com a crueldade e a tortura. Mas não só isso. O Mal ainda é o lar do obscuro, daquilo cuja resposta não está disponível, mas que ainda desfila aos nossos olhos, dando notícia de sua existência. O Mal está lá: não pode ser contido, dissolvido, ou decifrado.

Sete.

O que há de comum em todas as leituras recentes de “A causa secreta” é uma desconfiança da autoridade de Garcia como solucionador do mistério. Em parte, podemos relacionar esse movimento à crise da legitimidade do narrador contemporâneo de forma geral²⁷, e do narrador machadiano em particular, a partir da década de 60²⁸. Entretanto, a matéria da desconfiança não se encerra completamente na figura do narrador. O leitor me permitirá uma pequena digressão.

Quarenta anos antes de “A causa secreta”, publicava-se, nos Estados Unidos, o conto “Crimes na Rua Morgue”²⁹. Como sugere Abel Barros Baptista, o conto é um tratado sobre a natureza humana da análise. Poe mimetiza o discurso científico de sua época como forma de investir a narrativa de autoridade e, a partir daí, conta a história da resolução de um crime que

²⁷ Refiro-me a discussões que surgem em torno de, entre outros, “A posição do narrador no romance contemporâneo”, de T. Adorno.

²⁸ Abel Barros Baptista (1994) chama a geração de críticos que passou a enfrentar os narradores machadianos como “Paradigma do pé atrás”.

²⁹ Para mais aprofundamento a respeito da importância da relação entre Machado e Poe, ver Cunha (1995), Phillipov (2011) e Parrine (2009).

desafia a polícia. Como já sabemos, seu detetive, Auguste Dupin, é uma espécie de dândi, um intelectual *flâneur*³⁰ cujo “amor de análise” leva a investigação a uma solução totalizadora. Apesar de ser visto como o espaço da decifração e do triunfo da análise, o policial é o terreno por excelência do segredo. Sem mistério, não existe o gênero.

De fato, os primeiros policiais demonstram uma batalha entre a razão do detetive e a ótica obscurantista do seu tempo. É muito similar ao que acontece no conto “A cartomante”, de Machado, com o triunfo invariável da razão³¹. Poe, na verdade, toma partido do obscuro muitas mais vezes do que da razão. Em “*Facts in the Case of Mr. Valdemar*” (“O estranho caso do Sr. Valdemar”), encena a ressuscitação de um homem por um magnetista – dá testemunho, portanto, do que acontecia nos porões das casas e das almas dos homens, criando um discurso verossímil em cima de uma premissa absurda.

Em um ensaio sobre o gênero, Jorge Luis Borges (1979) afirma que a literatura policial marca uma virada decisiva na história da literatura: que a arte de narrar seja matéria do intelecto e não das emoções, como vimos no capítulo anterior. O escritor argentino também advoga que Edgar Allan Poe cria, quando escreve seus contos detetivescos, uma espécie de leitor especial, que hoje se conta aos milhões, devido à popularidade do gênero. Esse leitor desconfia de tudo, mas com uma desconfiança especial. Borges vê o gênero como uma espécie particular de leitura. Para fazer um exercício, lê os primeiros parágrafos do Quixote de Cervantes como um leitor policial o leria. Que lugar da Mancha que o narrador não se lembra? Será que não pode ou não quer se lembrar? O que teria acontecido para que não se lembrasse? Junto à crise do narrador contemporâneo, portanto, emerge um tipo de leitor disposto a interagir e questionar o texto literário. O leitor policial é só um deles, mas talvez o mais emblemático (voltaremos a isto no capítulo seguinte).

³⁰ O termo é, propositalmente, anacrônico. Baudelaire inspira-se em Poe para criar essa figura.

³¹ O “triunfo” da argumentação da razão contra a lógica mística da cartomante acontece no momento em que os protagonistas são assassinados. Machado relaciona, na forma de uma disputa de argumentos, a razão com a morte.

O gatilho dessa leitura policial é o título do texto. “Crimes na Rua Morgue”, “Assassinato no Expresso Oriente”, “O mistério de Marie Rôget”: os títulos dos policiais preparam o leitor para a existência de uma dimensão a ser decifrada, uma segunda camada que precisa ser tirada da primeira instância narrativa³².

É o mesmo que acontece com “A causa secreta”. A princípio, não sabemos nada a respeito do conto, a não ser que existe um segredo. Somos ativados a procurá-lo desde o primeiro momento, porque o segredo está em primeiro plano. Isso explica, em parte, a estrutura complicada do conto, que começa num *in medias res* falso, mas logo se adianta a voltar no tempo e contar a história desde o começo. Esta é uma estratégia para antecipar, não só a resolução do enigma, mas a postulação deste. Não sabemos a que se refere a causa secreta até a metade do conto. Este gatilho, o título, provoca o leitor, não só a ler o texto, mas a já, automaticamente, a desconfiar dele. Mas há ainda algo mais.

Se for verdade o que Todorov aponta, o fato de que o policial se caracterizaria por duas histórias, a do crime e a do inquérito, essa dupla articulação aparece, em parte, em “A causa secreta”, na injunção do falso *in medias res*. A cena na sala de Fortunato é o presente, seria o inquérito do policial. A narração dos fatos até ali é a reconstituição do crime, o que leva ao descobrimento da “verdadeira natureza” de Fortunato. Essa diferença estrutural, que pode ser considerada marginal a princípio, conduz uma leitura especial do conto, que permite que a solução apareça como clímax de um enredo baseado na dúvida e no mistério.

Não é à toa que os críticos insistem em questionar a autoridade narrativa e encontram cumplicidade até na figura do leitor: Machado faz uso da mesma estrutura que sustenta a narrativa de enigma até os dias de hoje. Se os críticos desconfiam das intenções dos

³² Em *Pós-escrito a O Nome da Rosa*, Umberto Eco nos conta que o título de trabalho deste romance era “A abadia do crime”, entretanto, para despistar o leitor – ou, melhor, para não ativar-lhe as ferramentas policiais – trocou o nome do livro.

personagens, como Borges desconfia do Quixote, é porque o texto está organizado exatamente para dar esse sentido.

Ademais, os personagens deste conto são muito parecidos aos personagens do grotesco e do policial. Fortunato, aliás, é o nome do personagem emparedado em *“The Cask of Amontillado”* (“O barril de Amontillado”), de 1846, um homem “respeitado e até temido” (minha tradução) (POE, 2011-a), como o personagem de Machado. O Fortunato de *“The Cask of Amontillado”* também é rico, mas o seu destino trágico parece sugerir uma nota de ironia mórbida na escolha de seu nome.

Mas as comparações ainda não se esgotaram. Eis o relato do narrador de *“Murders in the Rue Morgue”* sobre como conheceu seu colega:

*Our first meeting was at an obscure library in the Rue Montmartre, where the accident of our both being in search of the same very rare and very remarkable volume, brought us into closer communion. We saw each other again and again.*³³
(POE, 2011-b).

Um encontro fortuito de dois homens em ruas mal afamadas da cidade, às voltas de algum tipo de interesse cultural comum. É exatamente a forma que Silviano Santiago enxerga as dinâmicas dos encontros entre Garcia e Fortunato. Entretanto, enquanto Dupin e seu colega estão à busca de um livro raro, os brasileiros vão ao teatro assistir a um dramalhão regado a facadas – o que diz muito sobre eles.

Fortunato também poderia muito bem ser descrito com as mesmas palavras que Watson usa para caracterizar Holmes: “Às vezes, passava o dia no laboratório químico; outras, na sala de dissecação, e havia ocasiões em que dava longas caminhadas às partes mais baixas da cidade.” (DOYLE, 2002). Fortunato estaria também em seu laboratório, mas não exatamente realizando experimentos. Também faria suas dissecações, mas com pouco

³³ Nosso primeiro encontro foi em uma biblioteca obscura na Rue Montmartre, onde o acidente de ambos buscarmos um volume muito raro e muito notável, nos levou à comunicação mais íntima. Vimos-nos outras vezes, de novo e de novo. (Minha tradução)

interesse anatômico. Mesmo assim, levando os dois à mesma balança, qual seria efetivamente a diferença entre as práticas de um e do outro?

O foco narrativo escolhido, nas histórias clássicas de detetive do dezenove, é a de uma terceira pessoa, normalmente um colega do detetive. Essa escolha está nos contos de Dupin, mas foi popularizada na figura de Watson, o colega de Sherlock Holmes. Quanto mais ignorante o personagem, mais o mistério se preserva. O objetivo do policial é prolongar ao máximo a experiência do enigma, ao dar a resposta do mistério no último minuto possível, frequentemente nas últimas páginas. Esta é a mesma escolha feita em “A causa secreta”. Ainda que a narração em terceira pessoa seja muito complexa, ora dando a entender um observador externo, ora penetrando nos personagens (primeiro Garcia, depois Fortunato), o foco privilegiado no médico ignorante³⁴, prestando contas de sua investigação, é muito similar.

Há, entretanto, uma diferença elementar entre a estrutura de “A causa secreta” e a da tradição policial. O final do conto de Machado não é a revelação triunfal do mistério. Esta acontece antes, na descrição do episódio do rato. Essa extensão talvez ocorra, como sugere Abel Barros Baptista, porque a causa secreta não é a tal natureza do caráter de Fortunato. A pergunta, então, torna-se esta: se o objetivo do conto é descobrir a causa secreta que move a natureza bizarra de Fortunato, como propõe o narrador, por que ele não termina no momento em que isso acontece? O efeito de solução, então, se dissolve com a continuidade do conto e o leitor não opera mais no sentido de entender a decifração do mistério. A propulsão da leitura é outra.

O conto termina com o episódio do beijo, a revelação do segredo de Garcia aos olhos de Fortunato. Segundo Abel Barros Baptista, é o momento da falsa confirmação do segredo de Fortunato, porque nos mostra os limites da visão de Garcia, que nunca poderá acessar a verdadeira natureza de seu amigo. Essa estrutura, portanto, sugere uma conclusão diferente

³⁴ Watson é, justamente, um médico, talvez porque a profissão fosse sinônimo, naquele tempo, de intelectual versado em diferentes áreas. Conan Doyle também era médico. Para a relação particular entre medicina e a arte da detecção, ver Carlo Ginzburg (1990).

para o conto daquela que o narrador tão prontamente quer nos dar, qual seja, a verdadeira natureza de Fortunato, o sádico. Como a narrativa não termina ali, antevemos uma causa secreta para o conto, outro motivo para ele existir – o que todos os críticos, a seu modo, notaram. Esse novo motivo, diferente do primeiro, não está disponível.

Além do mistério, o policial está fundamentado na morte, em uma morte premeditada. A ciência do assassinato é algo que se desenvolve em paralelo à atividade do detetive e longe do foco narrativo da obra. Está na mesma dimensão do Mal, conforme entendemos a concepção de Eliane Robert Moraes, demoníaca e obscura, cruel e inacessível – e, no entanto, descrita pormenorizadamente através de uma cumplicidade com o carrasco. O assassino é uma espécie de sádico³⁵ (como também o detetive) e a narrativa policial guarda tantas características em comum com os romances do Marquês quanto “A causa secreta”.

A ciência do assassinato, portanto, ocorre fora dos olhos do leitor. Armam-se duas instâncias, presididas por dois personagens: o detetive, à luz do holofote e o assassino, ocultado pelo manto do segredo³⁶. O objetivo do primeiro é acessar a consciência do segundo, a fim de remontar os episódios do crime.

É esse mesmo jogo que “A causa secreta” faz: um personagem querendo responder pelas ações do outro personagem. No século XIX, isso era associado a um conhecimento científico que pretendia verificar a índole dos seres humanos a partir de valores externos, como seu estágio evolutivo³⁷. Lembre-se de como Sherlock Holmes consegue determinar a personalidade do criminoso através de detalhes circunstanciais como um fio de cabelo, ou o tamanho do sapato. De certa forma, este traço não murchou nem nos romances policiais

³⁵ Consideramos uma espécie de assassino abstrato. Nem todos os assassinos do policial são homens racionais e metódicos. Muitos nem são humanos, como é o caso de “Crimes na Rua Morgue”. Na verdade, o ganha-pão do policial é justamente a imprevisibilidade da solução do mistério.

³⁶ Isso não vale, exatamente, para o policial contemporâneo, que pressupõe essa dualidade, mas a subverte, mostrando que há algo de inconsciente e obscuro na luz (ver capítulo 3).

³⁷ Essa mesma premissa faz surgir, nesta mesma época, as ciências sociais modernas, em especial a Antropologia.

modernos. Entretanto, pode-se notar uma dissolução das linhas que separam o que está na luz e o que está na sombra. Nas palavras do padre Brown, o brilhante detetive do escritor inglês G. K. Chesterton

Ninguém é realmente bom até descobrir o que tem de mal dentro de si, ou que poderia ter; até que perceba exatamente qual o direito que tem a todo esse esnobismo, e debochando, falando sobre ‘criminosos’ como se eles fossem macacos numa floresta a quinze mil quilômetros de distância; até que se livre de todas as sujas autodecepções [ilusões] (SIC) de falar a respeito de tipos baixos e crânios deficientes; até que tenha espremido de sua alma a última gota do óleo dos fariseus; até que a sua única esperança seja, de uma forma ou outra, a de haver capturado um criminoso que mantém são e salvo por baixo do seu chapéu. (CHESTERTON, 1980, p. 10)

Chesterton parece estar dialogando com uma tradição determinista (ver FERRI, 1923) que marcou o ofício do detetive durante muito tempo. Mas, na verdade, essa é uma falsa questão, porque próximo ou distante, o objetivo sempre alcançado é a luz envolver a sombra e o detetive colocar o assassino “embaixo do seu chapéu”. É o mesmo movimento que faz Garcia poder responder pela verdadeira natureza de Fortunato. Entretanto, a resposta de Garcia *não* é a verdadeira natureza de Fortunato. Em parte, porque os seus recursos analíticos estão limitados pela própria razão de ser da análise e, em parte, porque Fortunato está no outro pólo da detecção, coberto pelo escuro. Ele está na sombra, alheio ao foco narrativo.

Em parte, por uma razão muito mais fundamental. Em que medida o Outro pode ser absorvido, pode ser preso embaixo do meu chapéu? A que razão eu posso ser responsável pelo discurso do outro, narrar a verdade sobre o que existe nos seus recônditos mais profundos? Qualquer narrador é não confiável, porque nunca pode acessar o *segredo*, que é a existência de algo a que eu sempre me remito, mas que nunca está acessível para mim: a outra pessoa. O segredo é a essência da alteridade (ver capítulo 4).

Na obra de Machado, essa questão não é marginal. O “subalterno”, usando as palavras de Gayatri Spivak (2010), ou simplesmente o Outro, aparece muitas vezes na forma da

mulher³⁸, ou do escravo, a cuja consciência não temos acesso. Estamos presos à visão de mundo que o narrador nos traz e, por mais enviesada que ela esteja, é o único registro disponível. O risco enfrentado todo o tempo pela crítica machadiana é concluir da complexa e artilosa organização da obra do Bruxo – quer sejam os contos, quer sejam os romances – um sentido único e revelador.

A respeito de “A causa secreta”, esse equívoco aparece nas afirmações de que teria um sentido claro, ou até uma tese. Abel Barros Baptista criticou este mesmo ponto no ensaio de Salvatore D’Onófrio (1979). Donald M. Decker, por exemplo, descreve o conto como parte de um conjunto que exhibe certas características em comum: *“These are but a few of the stories illustrating clear-cut psychological phenomena or ‘cases’, as Machado sometimes calls them...”*³⁹ (DECKER, 1965, p. 78). Pensar neste conto como um “caso”, ou mesmo dizer que há algo nítido do seu complexo emaranhado de narrativas é algo um pouco apressado. Não podemos dizer com segurança, como ele parece sugerir, que este conto seja sobre o sadismo. Vimos que há muitos temas evocados e camadas invisíveis no entranhado narrativo. Mas Decker não é o único que simplifica o conto⁴⁰. Como ele, Salvatore D’Onófrio afirma que “...o conteúdo significativo se encontra expresso claramente no texto, segundo o costume machadiano...” (D’ONÓFRIO, 1979, p. 34). Concluir que o costume machadiano é o de tratar as coisas claramente talvez posicione essas críticas em um *continuum* não afetado pelos questionamentos que foram feitos à obra do escritor nos últimos 50 anos. Carmelo Virgilio, considera a “causa secreta” um traço estrutural da obra de Machado.

³⁸ Talvez seja um aproveitamento da experiência do escritor no *Jornal das Famílias*, que muitos críticos se esforçam por contornar. Cito, a título de ilustração, a opinião de Salete de Almeida Cara: “Desprezar, portanto, aqueles contos quase sempre longos publicados no *Jornal das Famílias*, afirmando que o escritor apenas mirava suas leitoras, não é tudo o que se pode dizer sobre a produção daqueles anos” (CARA, 2008, p. 216), ou seja, a visão da mulher como leitora é também subalterna nos estudos machadianos hoje.

³⁹ Estes são apenas alguns contos que ilustram fenômenos psicológicos nítidos, ou “casos”, como Machado às vezes os chama. (Minha tradução)

⁴⁰ Luís Augusto Fischer, em um comentário sobre “A emenda de Sêneca”, afirma que os machadianos até então “tentavam ver indícios de perversão, desamor, maldade ciúmes e sabe-se lá mais o quê” (FISCHER, 2008, p. 165) onde Abel Barros Baptista viu a estrutura do conto.

*...true love generally appears in his works as a device concealing an ulterior motive deeply rooted in self-love. This motive Machado himself has called the 'causa secreta' or the ugly side of human beings, which his functional characters try to conceal behind a mask of selfless humanity.*⁴¹ (VIRGILLO, 1966, p. 778)

Veja-se que a generalização das características da obra machadiana passa por uma didatização inexplicada de suas características estruturais. A fala conferida ao “próprio Machado” é mesmo aquela que está em “A causa secreta”. A confusão entre o autor e o narrador do romance é uma falta, já em si mesma, mas a caracterização dos personagens como “funcionais” parece ecoar a famosa crítica de Machado a *O Primo Basílio*.

Podemos, portanto, notar que há um embuste na estratégia deste conto. Um sentido é declaradamente oferecido, mas esconde as estratégias de *chiaroscuro* muito sutis que estão em jogo.

Ao lado da “emenda de Sêneca”, que conferiria ao conto a possibilidade de contar a vida inteira em uma hora, escondendo inclusive a violência com que seleciona da realidade o seu recorte, está o segredo, o nome daquilo que nunca pode ser reduzido ou sequer dimensionado – o que responde, talvez, pelo caos da existência.

Essa é a grande lição do policial no século XXI: não é possível responder pela consciência – as razões, a “verdadeira natureza” – do Outro, traduzindo-se às vezes na falência da detecção e na impossibilidade de prender o assassino. A mesma falência está encenada em “A causa secreta”. Talvez esteja presente na obra de Machado uma tentativa de demonstrar e indicar uma dimensão insondável, que nem a literatura poderia, com sucesso, representar.

⁴¹ ...o amor verdadeiro geralmente aparece em sua obra como um artifício para ocultar segundas intenções arraigadas profundamente no amor-próprio. Este tema foi chamado pelo próprio Machado como a “causa secreta” ou o lado mau dos seres humanos, que seus personagens funcionais tentam esconder atrás de uma máscara de humanidade abnegada. (Minha tradução)

O erro, portanto, está em pensar que “A causa secreta” se aninharia num grupo de narrativas que representam “casos” ou “teses”, ou seja, que figurasse num filão do revelador. Existe neste conto, como os críticos observaram, uma compactuação com o Mal, que faz que “A causa secreta” se identifique com a literatura de horror e de mistério, a pleno vapor na época de Machado. A expectativa, assim, não pode ser de luz. Temos que jurar nossa fidelidade ao carrasco – o autor não nos dá outra alternativa além de estarmos aquém, do lado de cá do horror. A moral da história é impossível, nenhum comportamento é justificado e a humanidade se expõe com tudo o que tem de ingovernável.

Capítulo 3:

Onde finalmente contemplamos o labirinto (não se sabe de dentro ou de fora)

O conto de Jorge Luis Borges, *“El jardín de senderos que se bifurcan”* (“O jardim de caminhos que se bifurcam”), publicado originalmente em 1941, é o único dos textos deste corpus reconhecidamente policial⁴². Tanto é assim que foi publicado, em inglês, na famosa *Ellery Queen’s Mystery Magazine*⁴³, em agosto de 1948. Entretanto, no âmbito da crítica borgeana, tem este lado ofuscado por outros trabalhos modelares de Borges no gênero, notadamente o conto *“La muerte y la brújula”*, também de *Ficciones*, em que se configuram mais claramente o personagem detetive e o criminoso. Além disso, em parceria com Adolfo Bioy Casares, o autor argentino publicou sob o pseudônimo de Honório Bustos Domecq, *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), e como Benito Suárez Lynch, *Un modelo para la muerte* (1946).

Um.

O policial é central na obra de Borges. Ele, de fato, foi um dos seus grandes difusores na Argentina, principalmente porque, como afirma Ricardo Piglia

por un lado buscaba una recepción adecuada para sus propios textos y trataba de hacer conocer un tipo de relato y manejo de la intriga que estaba en el centro de su propia poética y que por otro lado hizo un uso excelente del género: *La muerte y la brújula* es el *Ulises* del

⁴² O próprio Borges o afirma no prólogo de *Ficciones*: *“El jardín de senderos que se bifurcan – es policial...”* (BORGES, 2007-1, p. 511).

⁴³ Criada em 1941 com edição mensal, é provavelmente o principal meio de divulgação de novos autores de literatura policial. Editada pela Mercury Press, está em atividade até hoje. Esta também foi a primeira tradução para o inglês de uma obra de Borges.

relato policial. La forma llega a su culminación y se desintegra.⁴⁴
(PIGLIA, 2001, p. 60)

Se o leitor de policial é o leitor exigido por Borges para seus próprios textos, então me parece relevante que seja, com vimos no capítulo anterior, “um tipo de leitor atual, o leitor de ficção policial. Este leitor, que se encontra em todos os países do mundo e que se conta aos milhões foi criado por Edgar Allan Poe.” (BORGES, 1979, p. 32). Este tipo de leitor examina o texto com uma certa desconfiança desde o início, reunindo elementos relevantes que possam apontar para a solução de um mistério que ainda não se deu. Borges chama esta “incredulidade” de “uma desconfiança especial”. É curioso, assim, que os contos policiais de Borges sejam categorizados em um subgênero responsável por subverter, e não exatamente propagar, os meios e formas do policial. Esta corrente, derivada do policial analítico⁴⁵, foi chamada por alguns autores de policial metafísico, antipolicial, pós-moderno, ontológico, ou ainda policial desconstrucionista⁴⁶ (ver MARCUS, 2007 e MERIVALE, SWEENEY, 1998) e não corresponde exatamente a um corte temporal, mas à motivação do escritor de dissolver o gênero. De forma mais simples, o policial metafísico não está preocupado em encontrar uma resposta clara para um enigma perfeito dado *a priori*, mas em investigar o sentido do próprio texto. Sua forma de fazer isso é subvertendo os papéis clássicos dados ao detetive, à trama, às pistas e desconstruir o processo de detecção. O carro chefe deste tipo de literatura policial está afinado com o pós-modernismo em geral: a metalinguagem.

Segundo Roberto Ferro, crítico literário argentino,

⁴⁴ O romance policial inglês havia sido difundido com grande eficácia por Borges, que por um lado procurava uma recepção adequada para seus próprios textos e tratava de fazer conhecer um tipo de relato e manejo da intriga que estava no centro de sua própria poética e que por outro lado fez um uso excelente do gênero: *La muerte y la brújula* é o *Ulises* do relato policial. A forma chega ao seu apogeu e se desintegra. (Minha tradução).

⁴⁵ Roberto Ferro opõe, no âmbito da literatura argentina, o policial analítico de Borges e seus precursores ao de Rodolfo Walsh, influenciado pelo policial duro. O primeiro tem fascinação pela “narração como artefato” (FERRO, 2010, p. 244), enquanto o segundo usa a fórmula não-ficção para fazer denúncia.

⁴⁶ Alguns destes termos, como “desconstrucionista” e “pós-moderno” são muito contestáveis.

A produtividade do texto, a escrita como releitura, a dissolução das personagens e a identidade do narrador, o tramado indecível entre o metatexto e a intriga ficcional, a exibição escancarada da ficção como procedimento, o duplo jogo entre o discurso objeto e o matadiscurso aparecem de um modo mais nítido nas variações operadas a partir da narrativa policial do que em outras formações discursivas. (FERRO, 2010, p. 235)

Estas características abundam no policial, por causa de sua estrutura mais ou menos estável, que pressupõe um rompimento de expectativas em relação ao leitor, mas também à tradição de que ele faz parte. Não só é importante que o culpado seja *sempre* a pessoa menos provável, mas também a forma do inquérito deve ser sempre diferente – o que levou os autores do policial à experimentação, trocando os papéis de assassino e detetive, muitas vezes para o autor, o leitor, etc. Além disso, o *mise en abyme*, que caracteriza a literatura pós-moderna está sempre presente no policial, uma vez que ele é a dramatização da narrativa de uma história (como vimos no capítulo 1).

Mas o policial também foi responsável por consolidar estas características do romance-jogo, da denúncia dos artifícios da ficção, também pela influência que os trabalhos de Borges tiveram na história da literatura. A reflexão de Ferro, portanto, pode ser pensada como um bonito anacronismo: a narrativa policial é o gênero mais nítido de experimentação pós-moderna por causa das escolhas afetivas de Borges e não o contrário. Segundo Piglia, em seu ensaio “Teses sobre o conto”, “Para Borges, a história 1 é um gênero e a história 2 é sempre a mesma. Para atenuar ou dissimular a essencial monotonia dessa história secreta, ele recorre às variantes narrativas que lhe oferecem os gêneros” (PIGLIA, 2004, p. 93). Para o crítico argentino, todo conto apresenta duas histórias: uma secreta e elíptica e outra que está à vista, mas que se reporta continuamente à primeira. Assim, Borges se valeria de uma história secreta, que é sempre a mesma, escondida em algum tipo de gênero – o policial, o *criollista*, o fantástico. O conto de que tratamos será um destes relatos.

A variante fundamental que Borges introduz na história do conto constitui em fazer da construção cifrada da história 2 o tema do relato./ Borges narra as manobras de alguém que constrói perversamente uma trama secreta com os materiais de uma história visível (...) Borges (como Poe, como Kafka) sabia transformar em anedota os problemas da forma de narrar. (PIGLIA, 2004, p. 93)

Outra obra modelar do policial filosófico, *The New York Trilogy*, de Paul Auster, apresenta uma reflexão sobre o policial, logo no começo do primeiro dos romances, *City of Glass* (Cidade de Vidro)

*What he liked about these books [políciais] was their sense of plenitude and economy. In the good mystery there is nothing wasted, no sentence, no word that is not significant. And even if it is not significant, it has the potential to be so – which amounts to the same thing. The world of the book comes to life, seething with possibilities, with secrets and contradictions. Since everything seen or said, even the slightest, most trivial thing, can bear a connection to the outcome of the story, nothing must be over-looked. Everything becomes essence; the center of the book shifts with each event that propels it forward. The center, then, is everywhere, and no circumference can be drawn until the book has come to its end.*⁴⁷ (AUSTER, 1987, p. 14-15)

O narrador está se referindo ao personagem principal, Daniel Quinn, que é um escritor bem sucedido de romances policiais e que os publica sob o pseudônimo de William Wilson, o célebre *Doppelgänger* do conto homônimo de Edgar Allan Poe. Quinn tem a visão típica (e um pouco ingênua) de um escritor de romance policial do tipo analítico, da escola da unidade de impressão de Poe, mas também uma certa visão de literatura em que não há espaço para o irracional, para o excesso, para aquilo que não pode ser interpretado, que não tem uma razão de ser. A descrição que o narrador faz da visão de Quinn sobre o policial ao mesmo tempo que

⁴⁷ O que ele gostava sobre estes livros [políciais] era o seu sentido de plenitude e economia. No bom mistério, nada é desperdiçado, nenhuma frase, nenhuma palavra que não é significativa. E mesmo que não seja significativa, tem o potencial de sê-la – o que é mais ou menos a mesma coisa. O mundo do livro se torna vivo, borbulhando com possibilidades, com segredos e contradições. Já que tudo o que é visto ou dito, mesmo a coisa mais sem valor, mais trivial, pode ter uma conexão com o desfecho da história, nada pode ser negligenciado. Tudo vira essência; o centro do livro muda com cada evento que o leva para frente. O centro, portanto, está em qualquer lugar, e nenhuma circunferência pode ser desenhada até que o livro chegue ao fim. (Minha tradução)

trata do fragmento – o que faz ecoar momentos desconstrucionistas – também não consegue conceber um mundo arbitrário e sem sentido.

Dessa forma, o que ocorre em *City of Glass* é exatamente o oposto do esperado em um livro policial. Os fios não se juntam, as pistas não desencadeiam uma solução triunfal do detetive⁴⁸. O plano de Quinn de viver a sua ficção é frustrado. Isto ainda não é importante na página 11, em que o narrador continua expondo as considerações de Quinn sobre a narrativa policial

*The detective is one who looks, who listens, who moves through this morass of objects and events in search of the thought, the idea that will pull all these things together and make sense of them. In effect, the writer and the detective are interchangeable. The reader sees the world through the detective's eyes, experiencing the proliferation of its details as if for the first time. He has become awake to the things around him, as if they might speak to him, as if, because of the attentiveness he now brings to them, they might begin to carry a meaning other than the simple fact of their existence. Private eye. The term held a triple meaning for Quinn. Not only was it the letter "i", standing for "investigator", it was "I" in the upper case, the tiny life-bud buried in the body of the breathing self. **At the same time, it was also the physical eye of the man who looks out from himself into the world and demands that the world reveal itself to him.***⁴⁹ (AUSTER, 1987, pp. 15-16, grifo meu.)

A comparação entre o detetive e o autor é um exemplo das particularidades do policial analítico, qual seja, reelaborar, meta-ficcionalmente, os papéis pré-estabelecidos para os personagens modelares do policial. Borges faz o mesmo, mas de uma forma mais sutil.

⁴⁸ Veremos isto no romance de que trataremos a seguir, mas o importante é notar que estes textos, tanto os de Borges, quanto o de Auster são modelares, fundadores deste fracasso.

⁴⁹ O detetive é aquele que vê, que ouve, que se move neste pântano de objetos e eventos em busca do pensamento, da ideia que vai reunir todas essas coisas e fazer que tenham sentido. De fato, o escritor e o detetive são intercambiáveis. O leitor vê o mundo pelos olhos do detetive, vivendo a proliferação de detalhes como se fosse a primeira vez. Ele tornou-se desperto para as coisas ao seu redor, como se elas pudessem falar com ele, como se, por causa da atenção que ele agora traz para elas, pudessem começar a trazer um significado além de sua própria existência. Detetive particular [Private eye, em inglês]. O termo tem um significado triplo para Quinn. Não só é a letra i ["eye" soa como "i" em inglês] para investigador, mas também é o "I" [eu, em inglês] no sentido mais alto, o broto de vida enterrado no corpo que respira. Ao mesmo tempo, era o olho [eye] físico do homem que olha para fora de si, para o mundo e exige que este mundo se revele para ele. (Minha tradução)

Essa passagem também evidencia algo além da frustração final do detetive (se é que podemos chamar de frustração o que acontece com Quinn, com certeza algo muito mais profundo). Mostra que o conflito está na pulsão analítica do detetive, para o qual tudo é sinal, tudo é pista. Contra isso, o policial filosófico apresenta um mundo de conexões caóticas, em que o arbitrário representa um papel muito importante. Veremos isso a seguir. Mas também esta passagem revela indiretamente uma paixão pela literatura policial, a devoção por suas formas específicas, por sua visão de mundo – não só por parte do personagem, mas também daquele que conseguiu absorver tão intimamente seus meandros, ou seja, o autor. Parece-me, então, que a vontade que a literatura policial pós-moderna tem de se subverter é resultado de sua paixão por seus modos e métodos.

Por outro lado, a passagem demonstra um procedimento que também é chave no policial moderno, a ideia do leitor como detetive. Isso está no cerne do policial desde o princípio – o conceito de romance *puzzle* –, mas estes autores sentiram a necessidade de tornar isso patente e jogar com o comportamento do leitor de policiais, como sabemos, que é um tipo leitor específico. Desta forma, o policial, como gênero, parece adequar-se às discussões do âmbito da teoria da literatura do seu período: o conceito de obra aberta, assim como a teoria da recepção estão ambas em jogo aqui.

Pode ser também que a visão destes escritores sobre o policial seja um pouco ingênua. A necessidade de transparecer o que nele há de crítico, de metaliterário, pode ser pensada também como uma falta de fé de que o gênero comporte em si estas características. É necessário, para estes autores, investir uma potência crítica no gênero – como se ele já não o tivesse.

Dois.

Em relação ao policial, a paixão de Borges por ele se manifesta pelas referências admiradas a Chesterton, além dos ensaios e antologias que o escritor argentino dedica ao tema. Para ele, o policial era o modo de leitura do nosso tempo, que recorda *“las virtudes clásicas de la organización y premeditación de todas las obras literarias”*⁵⁰ (VÁZQUEZ apud BRESCIA, 2000, p. 148). Borges resenha autores policiais para a revista *Sur*, além de discutir sua própria visão sobre o tema, inclusive em sua célebre crítica ao artigo de Roger Caillois⁵¹, *Le Roman Policier* (em que o crítico literário francês atribui a criação do conto policial a Balzac). O que fascina Borges no policial é precisamente o fato de que, neste gênero, fica patente o lado do artifício da ficção. Ele afirma

Eis, portanto, o policial como gênero intelectual, como um gênero baseado em algo totalmente fictício. O fato é que um crime é desvendado por alguém que raciocina de forma abstrata e não com base em delações, ou em descuidos cometidos pelos criminosos. Poe sabia que o que estava fazendo não era realista. Desta forma, situa a cena em Paris. E o investigador era um aristocrata, não a polícia. (...) Poe havia feito do intelectual um gênio. (BORGES, 1979, p. 38)

A fundação mítica do policial, portanto, não está em uma observação da realidade⁵². Isso é importante para Borges, que a literatura seja “fruto da inteligência, não apenas da imaginação” (BORGES, 1979, p. 36). Isso permitirá, entre outras coisas, que o policial em Borges – assim como toda sua literatura – se aproxime de outras disciplinas, como, notadamente, da filosofia. E que, através da filosofia, crie simulacros de representação, jogos de espelhos, irônicos e muitas vezes divertidos, provocando a literatura a atingir seus próprios

⁵⁰ as virtudes clássicas da organização e premeditação de todas as obras literárias (Minha tradução). Interessante como o conceito de organização e premeditação sempre aponta para a teoria do conto de Poe (ver capítulo 1).

⁵¹ Ver capítulo 1.

⁵² Este argumento é especialmente interessante quando pensamos o contraponto do policial duro com o analítico. O leitor lembrará o incômodo de Raymond Chandler em relação à falta de realismo do policial novecentista. Para Ricardo Piglia, inclusive, o policial duro tem mais relação com uma tradição específica do romance norte-americano que com o relato analítico inglês: Chandler está mais próximo de Hemingway que de Poe (PIGLIA, 2006, pp. 59-60).

limites. O limite da autobiografia, por exemplo, em contos como *“El otro”*, ou *“Borges y yo”*, os limites da literatura policial em *“El jardín de senderos que se bifurcan”*.

Três.

“El jardín de senderos que se bifurcan” é construído como a confissão de um assassino. Não sabemos disso, conforme Borges previu, até as linhas finais: *“[los] lectores asistirán a la ejecución y a todos los preliminares de un crimen, cuyo propósito no ignoran pero que no comprenderán, me parece, hasta el último párrafo”*⁵³ (BORGES, 2007-1, p. 511). Na verdade, esta confissão está emoldurada – lembrando um pouco *“A causa secreta”* – em um comentário sobre a página 242 do livro *Historia de la Guerra Europea*, de Liddell Hart. O livro existe, no mundo real, assim como existiu também o evento histórico a que se refere, a batalha de Serre-Montauban⁵⁴. Assim, esse narrador-comentador apresenta um documento, assinado pelo doutor Yu Tsun – ex catedrático da carreira de inglês na Hochschule (escola superior alemã) de Tsingtao, na China⁵⁵ –, em que ele conta ser um espião do exército alemão e narra sua fuga do capitão britânico Richard Madden. Tsun busca algo na lista telefônica e já sabe aonde ir. Desce do trem em Ashgrove e segue para um destino que o leitor ignora. No caminho, pensa em seu ancestral, Ts’ui Pen, que se retirou da vida pública para escrever um romance e construir um labirinto. Seu intento havia fracassado e ele tinha sido assassinado por um estranho. No meio de sua epifania, Tsun chega finalmente a uma casa, em que encontra Stephen Albert, um sinólogo que deu continuidade ao trabalho de seu ancestral: o livro *“El jardín de senderos que*

⁵³ [os] leitores assistirão à execução e a todos os preliminares de um crime, cujo propósito não ignoram, mas que não compreenderão, me parece, até o último parágrafo. (Minha tradução)

⁵⁴ Entretanto, a batalha não se deu em *“24 de julio de 1916”* (BORGES, 2007-1, p. 567), mas em 24 de “junio” de 1916. Muitos autores argumentaram contra e a favor do erro accidental. Posso, assim, afirmar com bastante conhecimento de causa que não sei se Borges fez de propósito.

⁵⁵ Muitos críticos comentaram o possível significado desta formação cosmopolita de Yu Tsun. Para mim, chama a atenção o que ela tem de estapafúrdia.

se bifurcan” e o labirinto. Albert explica que os dois são a mesma coisa, um labirinto infinito, um volume circular, cuja primeira página é igual à última e todas as possibilidades se dão, ou seja, um livro que é um labirinto de tempo. Durante a explicação que o britânico dá sobre as ideias de T’sui Pên, o tempo de Yu Tsun se esgota: Madden está na soleira da porta. Assim, espera que seu interlocutor se volte de costas para acertar-lhe um tiro. O leitor ainda não compreende, mas Tsun, o assassino, deveria matar uma pessoa chamada Albert para transmitir aos alemães o local que deveriam atacar, ou seja, a cidade chamada Albert.

Este conto fala algo sobre a ficção. Revestido de uma camada histórica – a batalha de Albert, em 1916, que deu origem a um dos conflitos mais sangrentos da História, a batalha de Serre, com a maior quantidade de fatalidades da primeira guerra mundial (BALDERSTON, 1993, p. 42) – elucubra sobre a existência de variações alternativas da realidade, inspirado na noção de Leibnitz de melhor mundo possível.

Segundo a elaboração de Ts’ui Pên narrada por Stephen Albert a Yu Tsun

*A diferencia de Newton y Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, los dos. En éste, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma.*⁵⁶ (BORGES, 2007-1, p. 576)(Grifos do autor)

⁵⁶ Diferentemente de Newton e Schopenhauer, seu antepassado não acreditava em um tempo uniforme, absoluto. Acreditava em infinitas séries de tempos, em uma rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam, ou que secularmente se ignoram, abarca *todas* as possibilidades. Não existimos na maioria destes tempos; em alguns, existe o senhor e não eu; em outros, os dois. Neste, que o destino favorável me depara, o senhor chegou à minha casa; em outro, o senhor, ao atravessar o jardim, me encontrou morto; em outro, eu digo estas mesmas palavras, mas sou um erro, um fantasma. (Minha tradução)

Borges elabora, assim, nas palavras de Stephen Albert, uma visão do tempo infinito e simultâneo, como um labirinto. Em paralelo à realidade em que esses personagens vivem, vários mundos ocorrem, concomitantes, em que todas as alternativas e desencadeamentos possíveis acontecem. Em outro tempo, portanto, Joseph Albert e Yu Tsun, por um lance do acaso, simplesmente não existem. São obra de um autor ficcional chamado Jorge Luis Borges. Em um destes mundos, eu estou escrevendo minha dissertação e, em outro, você a está lendo. Albert diz: “El jardín de senderos que se bifurcan es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo”⁵⁷ (BORGES, 2007-1, p. 576). Na primeira publicação, este conto fazia parte de um volume que era homônimo (posteriormente reunido com *Artifícios* em um único, *Ficciones*). Assim, há uma auto-inserção em “El jardín de senderos que se bifurcan”: também é o livro que temos nas mãos e este livro, portanto, também é um labirinto de tempo. Borges aborda a auto-inserção, em um ensaio sobre o Quixote:

*¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del Quijote, y Hamlet, espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios*⁵⁸. (BORGES, 2007-2, p. 57)

Assim, fica clara a intenção do autor de voluntariamente misturar o real com o ficcional – quem sabe menos para mostrar o que há de real no fictício do que o contrário. A auto-inclusão, portanto, é a chave do conto. Mas há uma diferença entre uma auto-inclusão espacial e temporal. Segundo John T. Irwin

In temporal self-inclusion, then, the work formally embodies, which is to say, it implicitly enacts, its own continual rereading as a representation of the work's temporal (repetitive) mode of representationality. The difference between the work and its temporally included self-representation is not a difference of physical size or detail, as in the case of spatial self-inclusion, since obviously

⁵⁷ *O jardim de caminhos que se bifurcam* é uma enorme adivinha, ou parábola, cujo tema é o tempo. (Minha tradução)

⁵⁸ Por que nos inquieta que Dom Quixote seja o leitor do Quixote, e Hamlet, expectador de Hamlet? Penso ter encontrado a causa: tais inversões sugerem que se os caracteres de uma ficção podem ser leitores ou expectadores, nós, seus leitores ou expectadores, podemos ser fictícios. (Minha tradução)

*there are just as many words in the second reading of the text as in the first. Rather it is a difference of two (or more) separate times of reading that cannot be made to coincide no matter how exactly the text is repeated.*⁵⁹ (IRWIN, 1994, p. 20. Grifos meus.)

O labirinto de tempo, desta forma, pode ser visto como uma metáfora da leitura. Especialmente, da forma com que Borges vê a leitura. Como em *“Pierre Menard, el autor del Quijote”*, que também faz parte de *Ficciones*, por mais que se tente reproduzir as condições de leitura, é impossível fazer que esta se repita, pois “A obra estética requer a integração leitor/texto, para só então existir. É absurdo supor que um volume seja mais do que um volume. Ele começa a existir quando um leitor o abre.” (BORGES, 1979, pp. 31-32). Assim, se pensarmos como Piglia a respeito do conto, a história secreta contida em *“El jardín...”* a impossibilidade de se reproduzir as condições singulares de uma leitura. O labirinto de tempo que nunca coincide consigo mesmo, o ápice do *mise en abyme* são as tentativas frustradas de Menard de se tornar Cervantes.

Ao contrário do policial clássico, em *“El jardín...”*, o assassinato não ocorre no começo do conto, mas no final, a partir do caminho deste narrador que não é o detetive. Assistimos às tramoias deste assassino, ele é o responsável pela história. E é ele quem nos dá as pistas: antes de chegar à casa de Albert, já está pensando no labirinto, em seu antepassado que também tinha sido assassinado por um estranho. Conta sobre momentos em que seu coração dispara de ansiedade, sabendo o que vai fazer. Fala de seu *“desesperado propósito”* (BORGES, 2007-1, p. 570). A inversão de tempo, portanto, faz que confundamos o assassino com o detetive e

⁵⁹ Na auto-inclusão temporal, então, a obra formalmente incorpora, ou seja, implicitamente executa sua própria releitura contínua como uma representação do seu modo temporal (ou repetitivo) de representacionalidade. A diferença entre a obra e sua auto-representação temporal não é uma diferença de tamanho físico ou unidade, como no caso da auto-representação espacial, já que obviamente há tantas palavras na segunda leitura quanto na primeira. **Ao contrário, é uma diferença entre dois (ou mais) tempos de leitura diferentes que não podem coincidir, não importa quantas vezes o texto é repetido.** (Minha tradução)

caminheemos em direção ao assassinato. Borges traz à tona o leitor do policial porque precisa que ele desconfie do narrador, que duvide de suas intenções. Segundo Ricardo Piglia,

O relato se dirige a um interlocutor perplexo, que vai sendo perversamente enganado e termina perdido em uma rede de fatos incertos e palavras cegas. Sua confusão decide a lógica intrínseca da ficção./O que compreende, na revelação final, é que a história que tentou decifrar é falsa e que há outra trama, silenciosa e secreta, a ele destinada. (PIGLIA, 2004, p. 103)

Portanto, além da intriga policial, Borges nos desenha uma outra questão, muito mais intrincada. Assim, o que o conto parece também estar propondo é a ficção como um mundo possível, uma versão alternativa da realidade, mas também o produto do *azar*, como na “*La lotería en Babilonia*”, em que um conjunto de sorteios infinito dado em um tempo subdivisível é responsável por todos os acontecimentos; ou em “*La biblioteca de Babel*”, uma biblioteca finita em que todos os livros são diferentes, compostos de reuniões aleatórias de letras; e finalmente “*El idioma analítico de John Wilkins*”, em que os esforços deste homem para construir uma nova gramática, em que as palavras são por si mesmas classificatórias dos objetos que designam, provam-se arbitrários. Diz o conto:

*He registrado las arbitrariedades de Wilkins, del desconocido (o apócrifo) enciclopedista chino y del Instituto Bibliográfico de Bruselas; notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo. "El mundo -escribe David Hume- es tal vez el bosquejo rudimentario de algún dios infantil, que lo abandonó a medio hacer, avergonzado de su ejecución deficiente; es obra de un dios subalterno, de quien los dioses superiores se burlan; es la confusa producción de una divinidad decrepita y jubilada, que ya se ha muerto" (Dialogues Concerning Natural Religion, V. 1779). Cabe ir más lejos; cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra. Si lo hay, falta conjeturar su propósito; falta conjeturar las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias, del secreto diccionario de Dios.*⁶⁰ (BORGES, 2007-2, p. 105. Grifo meu.)

⁶⁰ Registre as arbitrariedades de Wilkins, do desconhecido (ou apócrifo) enciclopedista chinês do Instituto Bibliográfico de Bruxelas; notoriamente, não há classificação do universo que não seja arbitrária e conjetural. A razão é muito simples: não sabemos o que é o universo. “O mundo – escreve David Hume – é talvez o esboço rudimentar de algum deus infantil, que o abandonou a meio fazer,

Esta ideia é poderosa, inclusive pensando na obra de Borges como um todo: o universo, como conceito unificador, não existe, mas uma profusão aleatória, cujo sentido é obscuro. O secreto dicionário de Deus. Há uma grande dose de ironia aí também. Principalmente porque o personagem que Borges decide jogar neste mundo aleatório, de possibilidades infinitas, de mundos possíveis, etc, é justamente o grande analista do século XIX, o detetive. Em *“La muerte y la brújula”*, este aspecto é mais evidente, já que existe um detetive. Mas em *“El jardín de senderos que se bifurcan”*, a sutileza relativa ao detetivesco está na evocação deste leitor especial a que se referiu Borges, aquele que procura no conto indícios, pistas que levarão à formulação de uma história que congregue todos os elementos e construa uma coerência indestrutível entre eles. Como no conto de Machado, este analista – que em Borges é o leitor – se prova deficiente, seu projeto é impossível, porque se depara com o mundo da arbitrariedade quase mística.

Se pensarmos com Abel Barros Baptista, é exatamente esta habilidade de o conto recortar uma história dentro do caos da existência, arbitrariamente estipular seu começo e seu fim o que faz o gênero conto. Mas, de alguma forma, o caos da existência parece ganhar, com o assassinato de Albert. O que isso poderá dizer sobre este conto? Será que, além das fronteiras do gênero policial, Borges também estará transitando nas fronteiras do gênero conto?

Michael Holquist argumenta que o policial em *“El jardín...”* é uma moldura, com um final bem amarrado e os clichês do gênero, para a discussão filosófica sobre o tempo. Ele vê o policial deste conto como não convincente, superficial, face à complexidade da discussão sobre o labirinto de tempo. Assim, o relato terminaria não com a segurança que o policial

envergonhado de sua execução deficiente; é obra de um deus subalterno, de quem os deuses superiores se burlam; é a confusa produção de uma divindade decrépita e aposentada, que já está morta” (*Dialogues Concerning Natural Religion*, V. 1779). **Cabe ir mais longe; cabe suspeitar que não existe universo no sentido orgânico, unificador, que tem essa ambiciosa palavra. Se existe, falta conjecturar seu propósito; falta conjecturar as palavras, as definições, as etimologias, as sinonímias, do secreto dicionário de Deus.** (Minha tradução)

provém, mas com estranheza. O policial metafísico, portanto, incomodaria: não seria um escape, mas um ataque (HOLQUIST, 1971, p. 155). Eu discordo que o policial seja superficial, principalmente porque Borges precisa do seu leitor específico para que funcione. Entretanto, a frustração proposta é evidente: o leitor que procura no mínimo o sentido, que vem imbuído de seu microscópio milimétrico não encontra a solução triunfal que deveria sossegar sua ansiedade, mas um labirinto de tempo. Nada mais colossal: uma nova teoria da relatividade e, cifrada, uma nova teoria do conto – e ainda, um projeto estético que vai guiar a obra de Borges. O anticlímax é uma das chaves do policial metafísico, como o é para Borges: “sua maneira particular de rematar suas histórias: sempre com ambiguidade, mas também sempre com um eficaz efeito de clausura e de inevitável surpresa” (PIGLIA, 2004, p. 97).

Entretanto, como argumentamos no capítulo anterior, mais do que espaço de decifração, a literatura policial é o lar do mistério, do segredo, daquilo que é insondável. Procuramos o enigma, como num conto policial. Procuramos o homem morto e nos deparamos com um labirinto de tempo, com uma auto-inserção temporal que nos leva a leituras cada vez mais profundas. Um aleph. Como em “A causa secreta”, o resto, o indecifrável, se faz notar, mas desta vez, não na sua ausência, mas na sua presença engalfinhante.

Quatro.

Segundo Jacques Derrida e Avitta Ronell, um gênero é uma lei, uma espécie de promessa de não misturar gêneros. Para isso, ela dita normas e limites nos quais um texto pode fazer parte, regras para o pertencimento. Esta promessa, no entanto, é impossível, pois o gênero é produto de uma repetição de marcas específicas, mas é esta mesma repetição que

faz que ocorram anomalias, monstruosidades, diferenças, impurezas. Desta forma, um novo texto ao mesmo tempo faz parte e não faz parte de um gênero. É interno a ele, porque traz as marcas genéricas que o permitem se relacionar com outros textos, mas, ao mesmo tempo, é externo a ele, porque sempre traz novidades. Nos termos dos autores: *"It gathers together the corpus and, at the same time, in the same blinking of an eye, keeps it from closing, from identifying itself with itself"*⁶¹ (DERRIDA, RONELL, 1980, p. 65). A função do gênero, a sua repetição é, também, sua possibilidade de abertura, de mudança. Praticar um gênero é sempre transformá-lo. (Isto não seria um problema, segundo os autores, se pudéssemos reconhecer facilmente o que é a marca do gênero e o que é a anomalia).

Assim, quando se afirma que o policial é um gênero repetitivo, com uma expectativa bem definida, etc, de fato, se está sendo redundante. Mas esta visão é a que sustenta que o policial chamado de filosófico representa, realmente, uma inovação. Falta um olhar, portanto, que identifique essas marcas a princípio anômalas em autores que assinaram anteriormente sob o signo da literatura policial. A questão da troca de papéis entre o detetive e o assassino, a reflexão sobre o próprio fazer artístico, o questionamento do método investigativo, o detetive falido e moribundo já estiveram por ali e podem ser revelados ao crítico que tiver a parcimônia de enxergá-los. O policial metafísico, a princípio, dialoga com a tradição do policial a fim de lhe conferir uma complexidade vertiginosa (como vimos com Borges e Auster). De alguma forma, está implícita a visão destes autores de que o policial não seja, por si só, um gênero literário complexo – opinião compartilhada pelos críticos literários, que tendem a recortar este subgênero e separar dos seus parentes "não-literários". Entretanto, o efeito é oposto: repetindo as marcas do gênero policial, introduzindo a anomalia, estes textos operaram um alargamento dos limites do gênero e estipularam novas marcas genéricas. Depois de Borges e seus colegas, inspirados por Chesterton e outros, o policial começou a ficar preocupado em

⁶¹ Ele reúne o corpus e, ao mesmo tempo, no mesmo piscar de olhos, não o deixa se fechar, identificar a si mesmo consigo mesmo. (Minha tradução)

discutir a própria história e inaugurou um novo filão. Abriu-se caminho para obras como *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco, em que o autor italiano nomeia seus personagens como os grandes expoentes do gênero, além de colocá-los em situações célebres do universo da literatura policial. O assassino é, inclusive, Jorge, um monge bibliotecário cego.

Jorge Luis Borges, assim, longe de assassinar a literatura policial, ou, como diz Piglia, levar o gênero ao seu apogeu para que se desintegre, ditou novos parâmetros para a literatura policial, para que se reinventasse e mais uma vez se diversificasse. Se o mais importante é que o assassino seja a pessoa menos provável, que a leitura sempre provoque surpresa, Borges se encaixa perfeitamente no gênero e estende seus limites.

Cinco.

“El jardín de veredas que se bifurcan” talvez não seja um marco histórico do que estamos nos referindo como tradição da literatura policial, se é que realmente existe uma. Mas talvez seja modelar em um percurso de cem anos, desde a publicação de “The Murders in the Rue Morgue”, que demonstra uma diversificação de temas e formas de narrar. Mas basta pensar também que, entre a publicação do conto de Borges e a defesa desta dissertação, são 70 anos em que estas características específicas tiveram seu tempo de consolidação, e agora representam um filão da literatura policial. Desta forma, talvez hoje seja impossível que uma pesquisa séria trate do policial como um gênero ingênuo. No horizonte de expectativas do leitor criado por Poe, agora existe também uma tradição de ruptura, uma tradição não-tradição, que gosta de viver nos limites de si mesma: detetives assassinos, autores detetives, assassinos leitores, etc. No próximo capítulo, entretanto, o detetive se retira e não sabemos exatamente se é nosso dever encontrá-lo.

Capítulo 4

Onde nos perguntamos o que fazer quando o Outro morre

*Morte, fonte de todos os mitos,
é presente somente no Outro, é só nele
que me (invoca) com urgência para minha
essência final, para a minha responsabilidade.*

Emmanuel Lévinas, Totalidade e Infinito

Neste capítulo, ensaiaremos outra aproximação ao policial desde a filosofia, para tratar o romance *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño, outra obra que não é, em si, policial. A sugestão vem do título e de sua operação ativadora de leitura, como em “A causa secreta”. Se, no conto de Machado, automaticamente lemos buscando o segredo, em Bolaño, enfrentamos as 700 páginas do romance procurando por detetives. Ao mesmo tempo, mal percebemos que alguém é assassinado e que esta morte, como nas obras policiais, é fundamental para a maneira como entendemos o livro.

Um.

O filósofo lituano Emmanuel Lévinas defendeu uma visão muito particular do ser, especialmente da fenomenologia. Pensando com ele, operamos, de antemão, uma inversão particular, pensando a ética como filosofia primeira. É uma questão de ordem: se a ética vem em primeiro lugar, ela ocupa um espaço que tradicionalmente foi da fenomenologia, assume os desafios desta e se torna uma espécie de ética fenomenológica. Isso se traduz no conceito de *ser* de Lévinas, que não pode ser pensado de uma forma abstrata, mas como um processo. Assim, no lugar de pensar o *esse*, o ser como verbo intransitivo, ecoa o *Daisen* de Heidegger ao

pensar o ser como um processo, que não pode ser isolado do seu meio e não pode deixar de estar afetado por ele.

O *ser* processual de Lévinas assumirá a forma de uma face, que se apresenta a partir de uma relação particular com o Outro. Sua palavra preferida, responsabilidade, é aquilo que emerge no contato com o Outro e é algo que me aspecta como ser. Lévinas afirma: “sou eu na única medida em que sou responsável” (LÉVINAS, 1991, p. 96).

No princípio, a minha existência não é um dado independente. Ela surge na forma de uma face endereçada a um Outro além de mim. Esse endereçar-se é similar à relação de uma língua com o mundo, ou seja, não pode existir senão pressupondo um interlocutor. Essa relação tão essencial entre o eu e o Outro existe, para Lévinas, na forma de uma responsabilidade. O meu eu, portanto, “não desponta na sua unicidade senão respondendo por outrem através de uma responsabilidade para a qual não há fuga possível, numa responsabilidade da qual nunca poderei estar quite” (LÉVINAS, 2003, p. 46).

Essa responsabilidade está também no fato de que a face do Outro é um enigma. Ela se anuncia, mas nunca está lá. Está sempre em outro lugar que não é o meu. Essa ideia, “o segredo da subjetividade” (LÉVINAS, 1991, p. 73), me parece, tem muita força: o Outro é a face do desconhecido, daquilo que nunca vai ser assimilado por mim e que será sempre diferente de mim, mas por quem serei sempre e eternamente responsável.

Lévinas diz que a primeira palavra é: “Não matarás”. Essa interdição está elaborada de uma forma particular, advinda de sua tradução, em que o imperativo “Não deves matar”, cede lugar ao futuro, “Não matarás”. A diferença está na afirmação da impossibilidade, ou seja, o futuro implica que matar seja impossível. “‘Não matarás significa obviamente ‘farás tudo para que o outro viva’” (LÉVINAS, 1984, p. 32). A diferença entre o eu e o Outro se estabelece desde aí. Lévinas observa que a força do Outro não me interdita em meu poder-dizer, ou poder-fazer,

mas no poder-matar – ou seja, extinguir a face do Outro. Essa interdição fundamental aparece simplesmente porque o Outro se dirige a mim (WALDENFELS, 2005, p. 70).

Para Heidegger, cujo pensamento sobre o ser influenciará profundamente Lévinas, o *Dasein* não é algo que morre com a morte física. É uma individualidade que se mantém enquanto se possa endereçar a ela. Entretanto, Heidegger e Lévinas não compartilham a mesma versão sobre a morte: para o primeiro, a morte é o fim das possibilidades do ser. O fim último, que não pode ser ultrapassado. Para Lévinas, a morte é a “questão sem resposta, à qual toda a questão pede de empréstimo sua modalidade interrogativa” (LÉVINAS, 2003, p. 61). Para o filósofo lituano, a morte é a pergunta modelar, é aquilo que encerra todo o obscuro e o mistério. Ela é a origem de todas as perguntas, aquilo que inaugura uma dimensão à qual todas as perguntas não têm resposta. Para o alemão, a morte é o último obstáculo intransponível.

Fica claro que a diferença do conceito de morte entre os dois está fundada na variação da premissa. Para Heidegger, a morte é o destino final, porque ela é a minha morte. Para Lévinas, ao contrário, a morte nunca pode ser a *minha* morte, é sempre a morte do Outro e só pode ser vivida por mim como algo alheio a mim. A minha morte não está disponível como *logos*, como fonte de conhecimento⁶². É dessa forma que “*I am always already included in the death of the other as being called upon to sacrifice myself for the other. As an irreplaceable substitute for her or him, I bestow upon her or him the gift of death*”⁶³ (WYSCHOGRAD, 2005, p. 193). A minha morte não pode ser acessada, nem mesmo considerada. Não posso viver, realmente, sabendo da minha morte. Só me é possível conhecer o conceito da morte, da cessação da existência, por meio do Outro.

⁶² Vide prólogo de *Deus, a Morte e o Tempo* (2003).

⁶³ estou sempre já incluído na morte do outro, como se fosse chamado a me sacrificar para o outro. Como um substituto insubstituível por ela ou por ele, eu ofereço a ela/ele o presente da morte. (Minha tradução)

E é diante do Outro que desponta minha responsabilidade, em forma de uma culpabilidade de sobrevivente. Isso porque

Outrem individua-me na responsabilidade que tenho por ele. A morte de outrem, que morre, afecta-me na minha própria identidade de eu [moi] responsável – identidade não substancial, não simples coerência dos diversos actos de identificação, mas feita de indizível responsabilidade. Tal é a minha afecção pela morte de outrem, a minha relação com sua morte. Ela é, na minha relação, a minha deferência por alguém que não responde mais, já uma culpabilidade – uma culpabilidade de sobrevivente. (LÉVINAS, 2003, p. 40)

Nesta passagem, fica claro que, para Lévinas, a identidade não tem a ver com uma simultaneidade de atitudes e pensamentos que se encadeariam de maneira coerente e poderiam todos ser reunidos num todo em volta de um nome. O ser já é em si a sua responsabilidade para o Outro – não há lugar para a fenomenologia. A morte do Outro me afeta na precisa medida em que eu não *sou* no sentido fenomenológico, não há nada em mim que escape dessa responsabilidade, que não *seja* essa responsabilidade. Não sobra nada que não seja afetado, que se esquive da morte do Outro.

Ainda segundo o filósofo lituano, há só uma coisa que me furta da responsabilidade do Outro, o sequestro do eu pelo Outro: a literatura.

Por que Lévinas coloca a literatura nesse lugar tão terrível? É possível dizer que a literatura está acima da ética, que dispensa a ética como a um empregado obsoleto, porque – pensando com Jacques Derrida (1995) – ela pode virtualmente dizer tudo.

Segundo o filósofo francês,

A literatura é uma invenção moderna, inscreve-se em convenções e instituições que, retendo apenas esse traço, asseguram-lhe em princípio o *direito a dizer tudo*. A literatura liga, assim, seu destino a uma determinada não-censura, ao espaço de liberdade democrática (liberdade de imprensa, liberdade de opinião, etc.). Não há democracia sem literatura, não há literatura sem democracia. (grifos do autor) (DERRIDA, 1995, p. 47)

Para Derrida, portanto, a faculdade de dizer, a princípio, tudo faz que a literatura tenha um pacto pré-determinado com a democracia, uma espécie de simbiose essencial. Esta só é articulada, me parece, a partir de uma aliança ainda mais fundamental, ou talvez duas, a da literatura com a liberdade – bradada, historicamente, por muitos artistas – e da democracia com a liberdade – esta, muito mais discutível⁶⁴. A liberdade, portanto, é pressuposta nesta relação e tanto ela quanto a democracia aparecem, nesta fórmula, com certo otimismo.

Não é impossível afirmar, no entanto, o oposto, que haja literatura sem democracia e democracia sem literatura. Esta já foi vista andando com companhias menos valorosas, pelo menos do ponto de vista de onde estamos, ou seja, da perspectiva democrática. Chamamos de literatura, ainda que seja um conceito moderno, uma forma específica que já existiu em governos autoritários e advogando valores inescrupulosos. É por isso que Lévinas desconfia dela: *“El arte no es (...) comprometido por su propia virtud de arte. Pero por eso el arte no es el valor supremo de la civilización...”*⁶⁵ (LÉVINAS, 2001, p. 64). Principalmente porque a arte, ou a

⁶⁴ Agradeço à mestre em ciência política da Universidade de Brasília, Andrea Azevedo Pinho, por enriquecer esta discussão com o comentário a seguir, não obstante o fato de que o assunto exige uma abordagem muito mais profunda e extensa: “penso que talvez a democracia não se constitua pelo poder dizer, mas pela garantia de que esse poder esteja disponível a todos, e, principalmente, poder dizer sobre qualquer coisa que se queira dizer - nesse sentido, a associação com a liberdade é válida. Mas, ao mesmo tempo, a associação entre democracia e liberdade é uma visão datada da democracia, grega, baseada numa clássica seletividade daqueles que possuiriam esse direito de falar. Assim, da mesma forma que, historicamente, o conceito de literatura mudou, o conceito de democracia foi apropriado e reapropriado para servir a fins específicos – a democracia representativa como forma de expressar a vontade de todos por meio da voz de outros, que se suporia possível de reproduzir, sem interferências, em diferentes espaços; a democracia concorrencial, onde o direito de ser ouvido (nas diferentes perspectivas sobre uma mesma questão) depende da capacidade de garantir a representatividade pelo voto... No final, as diferentes formas de apropriação desses diferentes conceitos, que às vezes os une e as vezes os separa, está ligada aos diferentes arranjos, históricos e sociais, que estabelecem o alcance e os limites da liberdade, incluindo uns, e excluindo outros. Da mesma forma que a arte não é o valor supremo da civilização, tampouco o é a democracia.”

⁶⁵ A arte não é (...) comprometida por sua própria virtude de arte. Mas por isso a arte não é o valor supremo da civilização (minha tradução).

literatura especificamente, podendo dizer a princípio *tudo*, pode ignorar o chamado do Outro. A arte é uma espécie de evasão ao chamado da responsabilidade em relação ao Outro.

Uma das operações que a literatura, essa instituição de liberdade fundamental, pode fazer é passar pelo limite intransponível da morte. Ela pode cruzá-lo e narrar a morte a partir deste limite e além deste limite. Inclusive, pode experimentar a morte do eu, em primeira pessoa. Temos, aliás, no Brasil, um cânone particularmente familiarizado com um defunto autor.

A literatura pode fazer troça desta que é a pergunta sem resposta, à qual todas as perguntas tomam emprestada sua modalidade interrogativa. Pode respondê-la e pode falar no lugar dela. A morte treme ante a liberdade absoluta da literatura.

A literatura pode prolongar a experiência da morte, num tempo, um intervalo que aparece paralelamente à duração do tempo dos vivos. Lévinas chama esse intervalo de entretempo, um espaço ocupado pela literatura, que seria uma “esfera que o ser pode atravessar, mas onde sua alma se imobiliza.” (LÉVINAS, 2001, p. 62). Chamo atenção ao horror dessa imagem: a esfera em que o ser pode ultrapassar, mas que sua alma se imobiliza – essa é a esfera que a literatura ocupa. Lévinas cita contos de Edgar Allan Poe como exemplos desse entretempo, em forma de uma aproximação da morte que dura uma eternidade, às vezes caracterizada como o medo de ser enterrado vivo (LÉVINAS, op. cit.). Isso acontece em contos como “Barril de Amontillado”, de 1846, onde um homem se vinga do amigo emparedando-o em sua adega. Ou “A queda da casa de Usher”, de 1839, em que a irmã gêmea de Roderick Usher é descoberta viva dentro de sua tumba. O tema é recorrente na obra de Poe, como também em uma linha de romantismo grotesco que tem os alemães como influência.

Também em certa medida, talvez não tão óbvia, poderíamos pensar nesta chave outros contos do escritor, como “Crimes na Rua Morgue”, por exemplo.

Dois.

Nos contos e romances de detetive, a morte é um elemento ativador da narrativa. O sujeito morre, seu nome permanece, como um fantasma, rondando a literatura. Isso só é possível mediante a já citada dupla articulação própria da narrativa policial, conforme teorizada por Tzvetan Todorov⁶⁶. Lembremos que o objetivo final desta narrativa seria recontar o crime no presente, mas no último momento, nos últimos parágrafos do texto (TODOROV, 1970, p. 96).

Pensando em Lévinas, podemos dizer que essa dupla articulação, ou seja, a diferença entre o tempo do inquérito e o da narrativa, representa o entretempo. Essa “esfera em que o ser pode atravessar, mas onde sua alma se imobiliza” representa o que acontece à memória do assassinato e é o que move a narrativa. É neste sentido que afirmo que existe a sobrevida do cadáver através do inquérito. O cadáver, seu nome que ronda a narrativa, é a sombra imobilizada do ser que atravessou a fronteira da morte através da arte.

A literatura policial também é uma espécie de espaço de excelência do tratamento da morte do Outro. Um gênero cujo combustível é feito de sangue – de preferência, de *muito* sangue, com requintes de tortura, abuso, terrorismo e violência.

Não é difícil ver o narrador do romance policial, ou o detetive, como uma espécie científica de sádico. Aquele que procura ver a morte do Outro com escrutínio, nos detalhes mais mínimos e repetidamente⁶⁷. Esse também é um dos motivos secretos do policial. Segundo o escritor argentino Pablo De Santis

Muy a menudo se aprovecha algo que excita la curiosidad morbosa del lector, como la violencia sexual, pero dando al libro un tono de denuncia, que libera al lector de toda la culpa, como quien mira la sangrienta escena de un accidente de autos

⁶⁶ Ver capítulos 1 e 2.

⁶⁷ Penso no retrato do narrador sádico feito pela professora Eliane Robert Moraes (2009), discutido no capítulo 2.

*mientras se convence que así medita sobre educación vial.*⁶⁸
(SANTIS, 2010)

Não é à toa, me parece, que os detetives da linha analítica clássica normalmente são investigadores por *hobbie*, ou seja, por vocação e divertimento. Se fizermos umas contas, juntando todos os novos livros de suspense, as séries de televisão, os filmes de *serial killer*, as peças de teatro⁶⁹, quantos cadáveres empilharemos em nossas salas todas as semanas?

De fato, a razão de ser da literatura policial – entenda-se policial analítica clássica – parece passar longe da experiência da morte do Outro como luto ou tragédia. Poe, caracterizando o pensamento analítico, diz que “[O homem] acha prazer até mesmo nas circunstâncias mais triviais, desde que ponham em jogo seu talento” (POE, 2007, p. 67). Note-se que a “circunstância trivial”, no caso deste conto, é o assassinato brutal de duas mulheres.

Sobre este assunto, Pablo De Santis observa que

*El género [policial] no nace con el crimen, sino con la desaparición del crimen, es decir, el borramiento del crimen como hecho moral y aún humano, para que quede sólo como problema intelectual, como desafío gnoseológico. Mientras el asesino trata de hacer desaparecer sus huellas, el escritor de novelas policíacas trata de borrar al crimen en cuanto tal.*⁷⁰
(SANTIS, 2010)

O assunto do policial, assim, só *parece* ser o cadáver que mancha o tapete da biblioteca.

Entretanto, seu real propósito poderá estar mais ligado, não ao corpo, mas à mancha do

⁶⁸ Muito frequentemente aproveita-se algo que excita a curiosidade mórbida do leitor, como a violência sexual, mas dando ao livro um tom de denúncia, que libera o leitor de toda a culpa, como quem observa uma cena sangrenta de um acidente de carro enquanto se convence de que dessa forma medita sobre a educação no trânsito. (Minha tradução)

⁶⁹ Nós, brasileiros, não estamos muito familiarizados com o teatro de crime. Só para falar em um autor, ou melhor, autora, Agatha Christie escreveu numerosas peças de teatro. Uma delas, *The Mousetrap*, é a peça em cena mais longa do mundo, está desde 1952 em cartaz. As aventuras de Sherlock Holmes também foram um sucesso perene no teatro londrino, e foram elas, reunidas no nome do ator William Gillette, a quem o detetive deve o rosto. O Guinness registra que Holmes é o personagem mais popular do cinema: está em 211 filmes e foi interpretado por 75 atores diferentes.

⁷⁰ O gênero [policial] não nasce com o crime, mas com o desaparecimento do crime, ou seja, o apagamento do crime como um fato moral e mesmo humano, para que fique só como problema intelectual, como desafio gnoseológico. Enquanto o assassino trata de fazer desaparecer seus vestígios, o escritor de romances policiais trata de apagar o crime como tal. (Minha tradução)

tapete. Para os escritores do analítico, isso é considerado até uma espécie de regra, como o faz Borges, que chama esta característica de “pudor da morte”:

*Homero pudo transmitir que una espada tronchó la mano de Hypsinor y que la mano ensangrentada cayó por tierra y que la muerte color sangre y el severo destino se apoderaron de sus ojos; pero esas pompas de la muerte no caben en la narración policial, cuyas musas glaciales son la higiene, la falacia y el orden.*⁷¹ (BORGES, 2001, p. 38)

De fato, o gênero parece estar orientado muito mais para uma demonstração de virtuosismo do raciocínio do detetive⁷², do que para a solução do crime e a aplicação da justiça, por exemplo.

O álibi da literatura policial é a justiça, o sentido único da narrativa é a aplicação da lei. Esse traço é tão forte que às vezes perdemos os movimentos que fazem que o detetive garanta que é a *sua* lei que será aplicada. Perdemos a ideia de que existe uma mente vigorosa a modelar todos os contornos da ação, porque ela sempre parece, aos nossos olhos, virtuosa. A vontade do detetive se confunde com os meandros da lei, é ainda mais justa do que ela.

Um exemplo interessante é o célebre desfecho do já citado romance de Agatha Christie, *Assassinato no Expresso Oriente*: todos os suspeitos estão de fato envolvidos no assassinato investigado. Entretanto, o morto havia sido, anteriormente, um assassino, fazendo do crime em questão uma ação de vingança. O detetive, Hercule Poirot, resolve ignorar o inquérito e, ele mesmo, absolver os envolvidos. Dispensa-se, peremptoriamente, a necessidade de um julgamento nos moldes da lei. O detetive, assim, é a personificação da lei para o bem ou para o mal: é a lei e também a sanção, enfim, todas as instâncias envolvidas na condenação do assassino.

Três.

⁷¹ Homero pôde transmitir que uma espada decepou a mão de Hypsinor e que a mão ensanguentada caiu por terra e que a morte cor de sangue e o severo destino se apoderaram de seus olhos; mas essas pompas da morte não cabem na narração policial, cujas musas glaciais são a higiene, a falácia e a ordem. (Minha tradução).

⁷² Essa ideia está no ensaio de Peter Thoms (2002).

Gostaria de voltar a Lévinas e dispor da ideia de “culpabilidade de sobrevivente”, a condição daqueles que sobrevivem à morte de outrem, que é a única morte que posso experimentar. Lembremos o impacto que a morte do Outro tem, segundo o filósofo.

Dessa forma, podemos dizer que a culpabilidade de sobrevivente se dá no policial no processo de reconstituição do crime, em torno do nome próprio do cadáver, ou seja, no movimento de falar em nome daquele que não está mais lá, reivindicando justiça. Mas essa condição também está solapada, subordinada, marginalizada, por um ego e um orgulho, na forma do raciocínio do detetive. Este gesto representa a exaltação de um certo modelo de intelectual, que no século XIX queria se opor a uma perspectiva obscurantista.

No universo recente do policial, entretanto, uma perspectiva que poderíamos chamar de neo-obscurantista, na forma de um terror humanista, ressurge para se vingar e acerta suas contas com o detetive astuto. Depois da humanização hollywoodiana do detetive nos anos 30, com o policial duro, o personagem começa a exibir sinais de fraqueza e ensaiar alguns erros. Em algumas obras, ele parece quase indefeso, inútil, balbuciante. O acaso começa a ser um componente importante para o seu sucesso, não mais uma mente que pode incorporar todos os conhecimentos humanos. Não que ele tenha deixado de ser excêntrico e genial, de modo geral, mas o seu aspecto humano ganha nova forma. Crimes começam a ficar sem solução, ou vencem o poder da lei, por exemplo. Há um espaço maior para o indecifrável.

É nesta chave em que leio o título de *Los Detectives Salvajes*, de Roberto Bolaño.

Quatro.

Se o policial analítico clássico queria chamar a atenção para o seu detetive, acima da lei e dos homens, para quem um mistério poderia ser desvendado a partir da menor evidência, Bolaño nos coloca frente ao que de antemão é um paradoxo, detetives selvagens.

Numa tentativa de ler este romance como policial, o defunto seria a primeira poeta real visceralista, Cesárea Tinajero. Mas ela, contrariando a lógica da dupla articulação do policial, morre no fim do livro, e não no começo. E o miolo do livro, na verdade, apresenta o que acontece *depois* da sua morte.

Assim, se a inversão do policial clássico é contar o que aconteceu antes do começo da narrativa, ou seja, remontar os eventos da morte de alguém, no presente; *Detectives* faz dessa inversão uma experimentação estética. O livro tem três partes: a primeira e a última são um diário de um dos poetas e a parte do meio é um apanhado de testemunhos, tomados depois do fim do diário. Sabemos que Cesárea morreu. Alguém nos conta, desde o futuro, em um dos testemunhos da segunda parte. Mas sua morte só é narrada no final, em tempo presente.

A dupla articulação de *Detectives*, ainda que culmine na narração da morte, como um policial clássico faria, coloca no centro da narrativa a vida após a morte de Cesárea, ou seja, coloca em primeiro plano a narrativa desde a *culpabilidade de sobrevivente*, desde a perspectiva da tragédia e do luto.

Mas se, na segunda parte do romance, tentarmos ler os testemunhos como rastros, pistas de um mistério, ou seja, como leitores de policial, isso seria uma empresa frustrada. As pistas abundam, mas não nos ajudam a recontar uma segunda história, a organizar um relato como os dândis hermeneutas da primeira fase do policial. A leitura é irregular e não se deixa domar por um só vetor interpretativo. Há uma matéria crua, selvagem na fala desses personagens que não evoca nenhuma argumentação, não facilita uma tese. É resistente à interpretação, sob pena de um didatismo reducionista. O didatismo reducionista, aliás, é um risco inerente à prática da crítica literária e a obra de Bolaño parece estar desenhada para sempre colocar este perigo em evidência.

A seu modo, um livro policial clássico termina com a resolução do crime, o fim do inquérito. Traz a organização de todas as pistas e os rastros confusos a que o leitor foi exposto

durante a narrativa reunidos em uma solução triunfal. Retomando as provas acumuladas durante a narrativa, a solução do crime nos obriga a rememorar todo o livro, em uma leitura retrospectiva dos passos do detetive. Com a solução em mãos, o leitor pode repassar todos os episódios do romance com uma nova luz, a solução que o detetive dá ao mistério.

Se é verdade que em *Detectives*, ao contrário, o motor da leitura retrospectiva não é a solução do mistério, mas o próprio assassinato, somos obrigados, em uma segunda leitura, a repassar mentalmente pelas pistas, dadas na segunda parte, agora realmente como pistas, como o inquérito. Algo muda radicalmente a leitura do livro, e isso é a morte de Cesárea. Essa nova leitura, diferente da do policial, é movida pelo horizonte da tragédia, não só por causa do luto por Cesárea, mas pelo que sua morte representa para os demais: o fim da utopia de uma geração. Leva-nos a ver a segunda parte, o futuro, com o horizonte da morte de Cesárea, enchendo a narrativa de uma profunda decepção.

É produtivo pensar que Bolaño coloca a morte de Cesárea no exato momento em que, no policial, se daria não só a solução do enigma, mas também a reviravolta clássica. Aí vemos em cena a surpresa lúdica, a reinstituição da ordem, a virtual dissolução das questões, o cumprimento da lei serem substituídos pela tragédia da morte, o luto, a decepção. Vemos a sombra imobilizada que atravessou a morte, neste caso, a morte do Outro. Do tom aparentemente exitoso do policial, ao completo desengano.

Esse momento é familiar ao leitor de Bolaño. Talvez seja um dos temas recorrentes de sua obra, a sensação de falência do projeto estético de uma juventude. Esse desalento aparece no episódio do duelo de Arturo Belano com o crítico literário, em *Los Detectives Salvajes*. Mas também está em outros lugares em sua obra, como no sonho de Auxilio Lacouture em *Amuleto*: uma multidão de jovens, meio fantasmas, caminhando em direção ao abismo, cantando uma música impronunciável, uma massa imbricada em uma ideia comum, unida pela generosidade, pela simpatia e pela morte. As últimas palavras de Auxilio, neste romance, são:

*Y aunque el canto que escuché hablaba de la guerra, de las hazañas heroicas de una generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados, yo supe que por encima de todo hablaba del valor y de los espejos, del deseo y del placer.//Y ese canto es nuestro amuleto.*⁷³ (BOLAÑO, 1999, p. 138)

A imagem é muito forte. Uma massa de jovens caminhando para a morte, cantando uma música que fala de guerra e prazer. Auxilio é uma personagem que aparece pela primeira vez em *Los Detectives Salvajes*. *Amuleto* pode ser considerado um *spin-off* do romance original, trazendo à tona novos e antigos personagens, pelo ponto de vista de Auxilio, a mulher que ficou trancada no banheiro feminino da UNAM durante a invasão dos militares. De fato, *Detectives* é o vórtice de onde saem muitas de suas outras obras, que têm em comum um traço autobiográfico (ou talvez auto-fictício) centrado na figura de Arturo Belano.

Esse conjunto de textos está reunido por um certo tom, que domina também a segunda parte de *Detectives*, misturando exaltação e melancolia: o luto pela geração que foi jovem durante o estouro das ditaduras militares latino-americanas, um elogio do fracasso desses ideais – e em certa medida, de uma concepção da literatura que poderia salvá-los. Em seu emocionante discurso ao receber o prêmio Rómulo Gallegos por *Los Detectives Salvajes*, Bolaño afirma

...en gran parte todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir la militancia, y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creímos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en la realidad no era. De más está decir que luchamos a brazo partido, pero tuvimos jefes corruptos, líderes cobardes, un aparato de propaganda que era peor que una leprosería, luchamos por partidos que de haber vencido nos habrían enviado de inmediato a un campo de trabajos forzados, luchamos y pusimos toda nuestra generosidad en un ideal que hacía más de cincuenta años que estaba muerto, y algunos lo sabíamos, y cómo no lo íbamos a saber si habíamos leído a Trotski o éramos trotskistas, pero igual lo hicimos, porque fuimos

⁷³ E mesmo que o canto que escutei falasse da guerra, das façanhas heróicas de uma geração inteira de jovens latino-americanos sacrificados, eu soube que além de tudo falava do valor e dos espelhos, do desejo e do prazer.//E este canto é o nosso amuleto. (Minha tradução)

*estúpidos y generosos, como son los jóvenes, que todo lo entregan y no piden nada a cambio, y ahora de esos jóvenes ya no queda nada (...). Toda Latinoamérica está sembrada con los huesos de estos jóvenes olvidados.*⁷⁴ (BOLAÑO, 2006, pp.37-38)

Mas esse luto, no romance, também é impossível de ser lido em sua totalidade, uma vez que a experiência de leitura de *Detectives* não nos permite juntar os fios e sintetizar essa vivência. A organização do romance não indica um caminho lógico e nem termina em uma chave de ouro totalizadora. O risco de se resumir a leitura, simplificá-la e didatizá-la é parte integrante do projeto estético de Bolaño. Há muito material entre os testemunhos dos personagens e uma dimensão claramente deixada num lado escuro da narração: não temos a voz dos protagonistas, Arturo Belano e Ulises Lima. Ouvimos seus sucessos pelas vozes desiguais de seus colegas e conhecidos. Às vezes, aparecem nas histórias dos outros como figurantes longínquos, o administrador do *camping*, o mendigo. Estão no pano de fundo das histórias e, mesmo assim, são os personagens principais do livro.

Talvez essa resistência ao testemunho, à libertação da voz em primeira pessoa, possa ser pensada paralelamente à impossibilidade de assimilação do Outro, apontada por Lévinas. Falamos sobre a minha face que se apresenta como um chamado do Outro. Mas e a face do Outro, como ela se apresenta para mim? Como ela pode estar presente no meu *ser*?

De fato, ela não está. A face do Outro está sempre encoberta pelo mistério. Eu me endereço a ela sem saber onde ela está ou o que ela é. Está sempre no espaço onde eu não estou, qualquer que ele seja. O outro está presente em sua ausência, é o enigma. Não um tipo

⁷⁴ ...em grande parte, tudo o que escrevi é uma carta de amor, ou de despedida, para minha própria geração, os que nasceram na década de cinquenta, e que escolhemos em um dado momento o exercício da milícia, neste caso seria mais correto dizer militância, e entregamos o pouco que tínhamos, o muito que tínhamos, que era nossa juventude, a uma causa que achávamos que era a mais generosa das causas do mundo e que de certa forma era, mas na verdade não era. Demais está dizer que lutamos bravamente, mas tivemos chefes corruptos, líderes covardes, um aparato de propaganda que era pior que um leprosário, lutamos por partidos que, se tivessem vencido, nos mandariam de imediato a um campo de trabalhos forçados, lutamos e colocamos toda nossa generosidade em um ideal que fazia mais de cinquenta anos que estava morto, e alguns de nós sabiam, e como não saberíamos se tínhamos lido Trótski, ou éramos trotskistas, mas o fizemos mesmo assim, porque fomos estúpidos e generosos, como são os jovens, que entregam tudo e não pedem nada em troca, e agora desses jovens já não resta nada (...). Toda a América Latina está semeada com os ossos desses jovens esquecidos. (Minha tradução)

de enigma à espera de sua decifração, mas um fenômeno no limiar entre o visível e o invisível (WALDENFELS, 2005, p. 78).

É como se Bolaño mimetizasse essa impossibilidade, ao tornar invisível certas coisas. A canção dos jovens existe, mas não podemos ouvi-la. Sabemos que Ulises Lima e Arturo Belano viajaram o mundo todo, mas não sabemos o que aconteceu. Não temos acesso a todas as coisas e, especialmente, à voz do Outro. Não temos acesso, inclusive, às obras dos personagens que são autores. Elas são mencionadas, mas nem mesmo da obra Cesárea temos um excerto sequer⁷⁵. A obra é embargada porque ela também é uma forma de voz. A voz do Outro está sempre lá, presente na sua ausência. Essas obras falam sobre o enigma, anunciam uma dimensão indecifrável da narrativa.

Poderíamos pensar, inicialmente, que a literatura policial é o contrário disso. É aquela que fará questão de não deixar nada sobrar na sua explicação totalizadora, que não deixa nenhum mistério sem sua correspondente decifração. Entretanto, isso faz parte da ilusão resolutiva do desfecho do policial. Se acreditarmos no detetive e em sua narrativa, seremos vítimas de seus ardis, porque a única legitimidade que ele tem é a sua autoridade. Não teremos atualizado o narrador nas novas teorias da literatura e não teremos desconfiado dessa sua autoridade.

A verdade que o detetive tenta ocultar é que não há explicação que dê conta de um mistério, há sempre algo no segredo que sobrevive à explicação (ver capítulo 2). Não temos as versões das outras personagens e não podemos reproduzir as circunstâncias do crime. Tudo o que temos é a narrativa do detetive, as opções e a seleção que o próprio detetive fez. Ele é todos os elementos envolvidos na narrativa, todos os atores. Não há nada que chegue a nós sem passar por ele.

⁷⁵ Uma referência, talvez, para “The Purloined Letter”, de Poe, em que o detetive e a polícia buscam uma carta cujo conteúdo nunca é revelado.

Assim, o que Bolaño faz é construir suas histórias – em parte, como faz Machado – partindo deste enigma, pisando nas ruínas da representação. Assume o escuro e o indecifrável como estratégia narrativa, deixando bem claro ao leitor que há algo que ele nunca vai saber. E isso não acontece em setores marginais da narrativa, em histórias paralelas, mas no enredo principal. Quem está sob a escuridão são os protagonistas.

Cinco.

Em um ensaio de 1965 chamado *Enigma y Fenómeno*, Lévinas caracteriza a filosofia, vista como compreensão do ser, ontologia ou fenomenologia, como um discurso racional ancorado no presente e na presença. Seria um suporte racional no qual a experiência poderia ser inscrita de forma a fazer sentido, na medida em que o presente ordena o passado. Assim, a impossibilidade de se retratar uma experiência poderia vir não da essência finita dela, mas da estrutura do pensamento que deve dar conta dela (LÉVINAS, 2011). A estrutura deste pensamento consiste em trazer para o familiar aquilo que está, em muitos sentidos, invisível. Lévinas vê uma fissura neste pensamento orientado ao presente, algo a que ele se refere como rastro: *“la huella de un más allá que trae un tiempo diferente de aquel donde los desdobramientos del presente refluyen hacia aquel presente a través de la memoria y la esperanza”*⁷⁶ (LÉVINAS, 2011). Lévinas pergunta-se se algo poderia negar a ordem da contemporaneidade e ainda assim significar. Tudo dependeria, segundo ele, de um discurso orientado para a desordem, que transladaria a compreensão do ser do centro do pensamento filosófico. O ensaio gira em torno, portanto, de como se poderia dar essa desordem. Como tratar de um passado irreversível, que nunca pode se manifestar novamente, se repetir? É

⁷⁶ o rastro de um além que traz um tempo diferente daquele onde os desdobramentos do presente refluem para aquele presente através da memória e da esperança. (Minha tradução)

preciso que haja um indício daquilo que não pode ser recuperado – diferentemente da memória, que faz o passado voltar.

*Sería necesaria una indicación acusando la retirada de lo indicado, en lugar de una referencia que lo reúna. Tal es la huella por su vacío y desolación. Desolación que no está hecha de evocaciones, sino de olvidos, de olvidos que estarían haciéndose, que estarían apartando el pasado, de olvidos sorprendidos antes que este “olvidamiento” se vuelque en vínculo y anude de nuevo aquel pasado absoluto al presente, volviéndose evocador. ¿Pero cuál es esta huella original, esta desolación primordial? La desnudez del rostro haciendo frente, expresándose: ella interrumpe el orden.*⁷⁷ (LÉVINAS, 2011)

O rastro, portanto, aquilo que é avesso à atividade de familiarização da ordem, do conhecimento fenomenológico, é a face do Outro diante de mim, aquilo que acusa todas as omissões que são feitas e que serão feitas. A manifestação do Outro mostra a dimensão daquilo que nunca poderá ser contemplado, porque é externo e irrepetível, como o passado.

Segundo Lévinas, esse Outro que aparece como rastro não é uma presença. Ele se manifesta sem se manifestar, meu reconhecimento dele não vem de uma revelação, mas antes de um ocultamento. Assim, o filósofo o caracteriza como oposto ao fenômeno, que é a aparição totalizadora e infinita do deus. O oposto ao fenômeno é o enigma, a forma característica de manifestação do Outro.

*El enigma, intervención de un sentido que desordena el fenómeno, pero totalmente dispuesto a retirarse como un extranjero indeseable, a menos que se preste oído hacia esos pasos que se alejan, es la transcendencia misma, la proximidad del Otro en tanto que Otro.*⁷⁸ (LÉVINAS, 2011)

⁷⁷ Seria necessária uma indicação acusando a retirada do indicado, no lugar de uma referência que o reúna. Tal é o rastro por seu vazio e desolação. Desolação que não é feita de evocações, mas de esquecimentos, de esquecimentos que se estariam fazendo, que estariam apartando o passado, de esquecimentos surpreendidos antes que este “esquecimento” transforme-se em vínculo e amarre de novo aquele passado absoluto ao presente, virando evocador. Mas qual é este rastro original, esta desolação primordial? A nudez do rosto fazendo frente, se expressando: ela interrompe a ordem. (Minha tradução)

⁷⁸ O enigma, intervenção de um sentido que desordena o fenômeno, mas totalmente disposto a se retirar como um estrangeiro indesejável, a menos que se dê ouvidos aos passos que se afastam, é a transcendência mesma, a proximidade do Outro como Outro. (Minha tradução)

Em outro lugar, Lévinas diz que “a relação com o outro é uma relação com um Mistério” (LÉVINAS apud NATALI, 2006, p. 136). Daí o caráter fugidio, discreto do enigma e o motivo de ele não poder acabar completamente com a ordem. Ele só a desestabiliza, porque não está disposto a revelar-se – ele não pode ser revelação, mas o rastro, o vestígio daquilo que não está sendo contemplado, uma oração que começa com “senão”.

O enigma é estranho ao conhecimento, porque é velho demais para o jogo do conhecimento. Ele é avesso ao jogo da contemporaneidade da fenomenologia platônica, porque, segundo Lévinas, ele impõe uma versão totalmente outra do tempo. *“Ese movimiento extra-vagante de sobrepasamiento del ser o de transcendencia hacia una inmemorial ancianidad, nosotros lo llamamos idea del infinito”*⁷⁹ (LÉVINAS, 2011).

Em suma, Lévinas aponta um rastro no conhecimento que foge de seu jogo de assimilação – indica uma dimensão indecifrável de que a filosofia não pode dar conta. Essa dimensão é o Outro, que representa todas as omissões e o passado irrepetível. Conforme procuramos mostrar, o Outro está como dimensão desestruturante da ordem representada pelo conhecimento filosófico, mas ainda assim não se revela em sua plenitude – é o enigma. O enigma é mais antigo que o conhecimento e nos arrasta para fora da contemporaneidade exigida pelo pensamento racional, na direção de um passado primordial que é chamado de ideia de infinito.

A proposta é que as particularidades que observamos em *Los Detectives Salvajes* – o foco narrativo particular, o ocultamento das vozes dos protagonistas, a morte velada de Cesárea Tinajero – sejam uma forma especial de tratar o problema do enigma, de falar em nome de algo que não pode ser reconstituído (o pesadelo e a amargura do detetive, como vimos no capítulo 1). Arturo Belano e Ulises Lima passam pelo romance nesta forma de

⁷⁹ Esse movimento extra-vagante de sobrepassagem do ser ou de transcendência a uma antiguidade imemorial, nós o chamamos de ideia do infinito. (Minha tradução) Interessante o quanto a ideia de infinito de Lévinas é oposta à de Borges (ver capítulo 2) para quem o infinito é o dicionário secreto de Deus.

enigma, preparados para dar lugar, para abster-se a todo o momento de dizer “eu” – e, ao mesmo tempo, a obra é assinada por Roberto Bolaño, a quem parte da história se remete. É uma autobiografia, ou auto-ficção, narrada em terceira pessoa. Pode-se, portanto, narrar a partir do “ele”, da eleidade, segundo Lévinas, assumir o discurso do Outro e sempre abster-se. Ao contrário de uma autobiografia, em que o eu deve sempre ser protagonista, na história de Arturo Belano e Ulises Lima – ou Roberto Bolaño e Mario Santiago – o primeiro plano está na voz do Outro, fazendo que as omissões, os esquecimentos, as lacunas, sejam sempre evidentes. Impossibilitando, ou até calando, a autoridade do crítico que se debruça sobre ele.

Seis.

Na literatura policial, a questão do enigma é central. Mesmo que o enigma do policial não corresponda exatamente ao enigma de Lévinas, há similaridades interessantes na aproximação das duas problemáticas.

Em primeiro lugar, a questão do tempo. A dupla articulação entre crime e inquérito pode ser considerada uma forma singular do gênero de lidar com a irreproduzibilidade do passado, o crime. Na impossibilidade de re-encenar as circunstâncias particulares do evento do assassinato, o detetive organiza uma narrativa baseada nas pistas, nos vestígios deste evento. Esta narrativa em geral está profundamente arraigada numa perspectiva totalizadora capaz de convencer os leitores de que estão diante da única solução satisfatória do enigma. O propósito do detetive, portanto, é trazer para o familiar as particularidades de um crime de forma que ele possa ser compreendido completamente por qualquer um, para que ele possa ser interpretado na forma da lei e para que as categorias normalmente associadas a ele – criminoso, testemunha, cúmplice, vítima – sejam satisfatoriamente preenchidas.

Entretanto, o enigma persiste, porque o detetive não pode responder por tudo. A dinâmica de luz e sombra do policial – em que o foco narrativo sempre está na luz – esconde o

fato de que há em seu horizonte algo insondável, inassimilável, obscuro, diante de que a única resposta possível do detetive é o discurso da lei. Sua única forma de intervenção é a condenar à prisão. Mas a captura do assassino não garante que todas as perguntas tenham respostas e que o enigma do assassinato se resolva. Há algo no horizonte do crime, na morte encomendada de uma pessoa, que suplanta aquilo que o detetive pode dizer sobre ela. Existe algo que não pode ser testemunhado, ou explicado, decifrado, narrado... Podemos chamá-lo de enigma – e este é um dos grandes temas da literatura policial: a dimensão que existe e permanece indecifrável na narrativa e que corresponde aos motivos mais escusos do indivíduo, da Humanidade e da leitura. Corresponde também ao Outro, ao passado e à matéria que existe além da ficção, da ordem da filosofia, da qual não temos nada além de vestígios.

Mesmo que se narrasse a história em diferentes perspectivas e que o enredo ganhasse em complexidade, questionando-se – o que de fato acontece nos policiais modernos (ver capítulo 3) – o enigma sobreviveria. Porque há algo na ficção, na literatura, que simplesmente não pode dar conta da experiência. Em parte porque ela é um artifício, uma seleção arbitrária de um começo e um fim que marcariam o que chamamos de narrativa. Em parte, porque, como afirma Lévinas, a questão do Outro é mais antiga do que a formulação de questões, ela é anciã à história e à arte, está num registro ancestral insuperável.

Em certa medida, a experiência mesma da leitura está inscrita aí, quando ela funciona como via de acesso ao Outro. Mas esse Outro nunca está lá, mesmo que seja um testemunho, porque o que temos é a ordem e não as omissões que marcam a presença/ausência do enigma.

Sete.

Para Juan Carlos Moraga

Bolaño escribe sobre poetas que investigan el reverso de las cosas y transforman la experiencia en obra de arte, así como Piglia ve en el detective la variante popular del intelectual, hombre que busca conexiones y una teoría que explique el entorno, Bolaño plantea al poeta como detective de una realidad descarnada, bastión último de la reconstrucción del sentido, a costas de un destino siempre cifrado por la tragedia (quizás por que si bien el destino en si no es trágico si lo es el de la poesía o de quienes la ejercen como un oficio penitente).⁸⁰ (MORAGA, 2012)

Ou seja, Bolaño trata de detetives poetas, pessoas que exercem a poesia como ofício penitente, que viveram o drama das seguintes tragédias políticas latino-americanas do século XX. Esses detetives são selvagens, porque não lhes é possível transcender as condições a que são impostos: não é uma história de sucesso, portanto, nunca seria triunfalista. Estes detetives, ao mesmo tempo, estão sempre dispostos a se ausentar para identificar a ausência do Outro, que também são as ausências daqueles que não estão mais entre nós e por cujas vozes somos sempre responsáveis. Mas os detetives selvagens, apesar de não serem triunfais, são sempre heroicos, diferentemente dos críticos literários, que na obra de Bolaño aparecem muito mais comumente como pastiches, como covardes e carreiristas. Ao contrário dos jovens poetas que se perdem nos desertos de Sonora, dispostos a dar sua vida pelos seus escritos, os críticos literários – como aquele que afirma, no final da segunda parte, que García Madero seguramente não é um poeta real visceralista – se investem de autoridade para afirmar, designar, balizar, enfim, o discurso da literatura. Estão sempre dispostos a arredondar o sentido, domesticá-lo, por isso os gigantescos romances de Bolaño são uma espécie de afronta, um desafio, e, ao mesmo tempo, uma impossibilidade para a crítica.

⁸⁰ Bolaño escreve sobre poetas que investigam o reverso das coisas e transformam a experiência em obra de arte, assim como Piglia vê no detetive a variante popular do intelectual, homem que busca conexões e uma teoria que explique o entorno, Bolaño sugere o poeta como detetive de uma realidade descarnada, bastião último da reconstrução do sentido, a custas de um destino sempre cifrado pela tragédia (talvez porque se o destino em si não é trágico, o é o da poesia, ou daqueles que fazem dela um ofício penitente). (Minha tradução)

Conclusão

ou Quando o detetive volta para casa

“En secreto ocurre algo insólito: la literatura continúa.

Es una tumba sin sosiego”

Damián Tabarovsky, Literatura de izquierda

É esperado que um romance policial termine com um final triunfante, em que todos os fios da investigação se liguem e o detetive possa, finalmente, dispor de seu solilóquio, a solução do enigma, e depois voltar para casa. Mas nunca acompanhamos este trajeto de retorno. Por quê? Será que o detetive se perde no caminho, como quando nos perdemos nos nossos próprios pensamentos? Será que este caminho se apaga, no percurso da investigação? Será que o detetive, na verdade, não tem uma casa, que aquele endereço, Baker Street 221-B, por exemplo, simplesmente não existe? Seria só um número, um endereço necessário para o registro civil do detetive, ou somente uma sede do seu trabalho? Será que, na verdade, os detetives moram na rua, do outro lado da calçada do local do crime, neuróticos pela ideia de encontrar o culpado (como parece sugerir Paul Auster)? Será que o detetive é uma espécie glamourosa de indigente? – de tão fora da sociedade, *outlawed*, mais ao extremo do que Piglia imagina⁸¹?

Será que o detetive não *merece* um lar, como um jogo de tabuleiro sem ponto de partida? Será que é isso o que é demandado do detetive, que sirva à verdade, acima da sua própria intimidade, da sua vida pessoal? Isso parece ser sugerido pelo Marlowe, de Chandler, e suas partidas solitárias de xadrez, sua pilha de louça suja e seu apartamento fedendo a cigarro. E Marlowe será um dos poucos a conseguirem voltar para casa – ao contrário de Maigret,

⁸¹ Ver Capítulo 1, especialmente p. 28.

Holmes, Poirot e Dupin, sempre arrastados, de um mistério a outro, para países estrangeiros, casas assombradas, pântanos, cidades-fantasma⁸².

Diremos, então, que o detetive nunca volta para casa. Ele não pode retornar, inclusive, porque ninguém garante que seu ponto de partida foi a casa: muitas vezes é a resolução do mistério anterior. Isso porque há sempre algo de insuficiente em seu trabalho, algo que sempre o compele a voltar ao crime, a buscar novamente o segredo. Se pensarmos em termos de gênero, esta insuficiência pode ser um dos traços de identificação que compõem o que temos chamado de literatura policial. Ela provoca uma ansiedade, uma ansiedade particular, que é parte do trabalho do detetive, mas, pelos meandros místicos da ficção, também é a do leitor (e pode estar casada com a “desconfiança especial” que tem o leitor de policial, conforme identificado por Borges⁸³). Por que, então, a insuficiência, se o que o detetive oferece é sempre a solução completa, verdadeira e irrefutável do enigma proposto? Por que o detetive não é capaz de se satisfazer com seu trabalho, com sua própria explicação totalizadora?

Argumentei anteriormente que, para o detetive, sua atividade é uma espécie de jogo. Isso existe mais claramente no policial analítico que no duro, em que a detecção se transforma em profissão. Mas a ideia parece constar nas fundações da própria literatura policial, nas primeiras linhas de “Crimes na Rua Morgue”. Também argumentei, no capítulo anterior, que este jogo, a busca pela verdade, a necessidade do solilóquio totalizante do detetive suplanta, inclusive, o luto em torno da vítima, o que faz sugerir uma leitura da postura do detetive como anti-ética.

Essa questão é antiga na literatura policial e tem talvez como marco o texto Thomas De Quincey, “Do assassinato como uma das belas artes”, de 1827, inaugural para uma

⁸² Nesse sentido, o policial analítico parece dever muito mais ao gótico do que o *noir*.

⁸³ Ver Capítulo 3.

discussão muito revisitada no gênero. Nesta espécie de ensaio, De Quincey, ironicamente, critica as posições de um suposto grupo de *connoisseurs* do crime, que professam ideias exageradas, fazendo declarações estapafúrdias como “*Enough has been given to morality; now comes the turn of Taste and the Fine Arts*”⁸⁴ (DE QUINCEY, 2011, p. 11), o bom gosto e as belas artes sendo, pejorativamente, a arte do crime. Ao detratar este clube, o autor, que assina com as iniciais X. Y. Z., os descreve:

...[they] profess to be curious in homicide; amateurs and dilettanti in the various modes of bloodshed; and, in short, Murder-Fanciers. Every fresh atrocity of that class, which the police annals of Europe bring up, they meet and criticize as they would a picture, a statue, or other work of art⁸⁵ (DE QUINCEY, 2011, p. 6)

Não conseguimos evitar o paralelo com “A causa secreta” e a famosa cena do rato, em que Fortunato sente ao torturar o animal uma sensação comparada à “audição de uma bela sonata ou a vista de uma estátua divina, alguma coisa parecida com a pura sensação estética.” (ASSIS, 2008, p. 167). A chave está, exatamente, na forma com que se vê a “coisa”. Ambos estão tratando o sofrimento com a neutralidade, a contemplatividade necessária para se apreciar uma obra de arte. O contemplar o sofrimento exige falta de compaixão.

O padre Brown, de Chesterton, coloca a questão em seus próprios termos: “*A crime, (...) is like any other work of art. Don’t look surprised, crimes are by no means the only works of art that come from infernal workshops.*”⁸⁶ (CHESTERTON, 2012, p. 63). De Quincey, portanto, pode ter sido o primeiro a chamar o assassinato de arte, mas o movimento comparativo,

⁸⁴ A moralidade já foi tratada o suficiente; agora é a vez do Bom Gosto e das Belas Artes (Minha tradução)

⁸⁵ professam ser curiosos em homicídio, amadores e diletantes nas várias formas de derramamento de sangue e, em suma, Admiradores de Assassinato. A cada um deste tipo de atrocidade carnal que os anais de polícia da Europa trazem, eles se reúnem e o criticam como fariam com uma imagem, uma estátua, ou outra obra de arte. (Minha tradução)

⁸⁶ Um crime é como qualquer obra de arte (...). Não se assombre, crimes não são de jeito nenhum as únicas obras de arte que saem de oficinas infernais. (Minha tradução)

envolto em ironia em seu texto, ganha a partir de então uma força crítica expressiva. Chesterton é somente um de seus debatedores⁸⁷. Outro comentador poderia ser, por exemplo, o compositor alemão Karlheinz Stockhausen, em sua afirmação polêmica sobre o atentado ao World Trade Center

What happened there, is – now you must all reset your brain – the greatest artwork ever. That spirits accomplish in one act something that in music we could not dream of; that people rehearse like crazy for ten years, totally fanatically for one concert and then die. That is the greatest artwork for the whole cosmos. Imagine what has happened there. People who are so completely focused on one performance, and then 5000 people are chased into resurrection, in one moment. I would not be able to do that. In comparison, we as composers are nothing. Imagine that I could now create an artwork and all of you would not only be amazed, but you would drop down on the spot, you would be dead and reborn, because it is simply too insane. That is what many artists also try to do, to go beyond the limit of what is thinkable and possible, so that we wake up, so that we open ourselves for another world.⁸⁸ (STOCKHAUSEN, 2012)

No caso de Stockhausen, é importante observar, não estamos mais tratando da morte como um componente filosófico e ficcional, mas de uma tragédia real. O luto em torno das vítimas fez que o compositor fosse execrado, suas apresentações canceladas e transformou esta afirmação em baluarte do mau gosto. Entretanto, é verdade que, se a arte pode ser

⁸⁷ A ideia do crime como obra de arte é recorrente na literatura policial. Há, para citar alguns exemplos, subgêneros baseados neste paralelismo, como os *nursery rhyme crimes*, romances cujos crimes são inspirados por cantigas de ninar (como *O caso dos dez negrinhos*), ou os japoneses crimes de haiku (ver Kawana).

⁸⁸ O que aconteceu ali foi – vocês todos precisam reajustar seus cérebros agora – a maior obra de arte de todos os tempos. Que espíritos consigam realizar em um ato algo que, na música, não poderíamos nem sonhar; que pessoas ensaiassem como loucas por dez anos, totalmente fanáticas por um concerto e depois morrer. Esta é a maior obra de arte de todo o cosmo. Imagine o que aconteceu ali. Pessoas que estavam completamente concentradas em uma apresentação, e então 5000 pessoas são perseguidas até que ressuscitam, em um momento. Eu não conseguiria fazer isso. Em comparação a isso, nós, compositores, não somos nada. Imagine que eu pudesse agora criar uma obra de arte e vocês todos não só ficassem maravilhados, mas caíssem na hora, vocês estariam mortos e renascidos, simplesmente porque é insano demais. Isto é o que muitos artistas também tentam fazer, ir além do limite do que é pensável e possível, para que possamos acordar, para que possamos abrir-nos para outro mundo. (Minha tradução)

comparada a um desastre como este, ela não pode, de forma nenhuma, como afirma Lévinas, ser o valor supremo da civilização⁸⁹.

De forma mais geral, a ideia da obra de arte divina ou diabólica é uma questão antiga e complexa na teoria da literatura. Tornou-se especialmente produtiva durante o Romantismo, do qual De Quincey é uma grande referência, como sabemos. Kant, Nietzsche, Goethe e Lessing discutiram o assunto, confundindo, muitas vezes, a fronteira do belo e do ético. Para a filósofa francesa Danièle Cohn (2008), ao contrário, esta distinção entre o grotesco e o sublime é superficial e esconde o fato de que a ligação entre a arte e a estética pressupõe uma base formada pela pena, a repulsa, confiança e sinceridade. *"It is no longer a matter of converting revulsion into beauty through pity, but of driving away the ghosts that we carry within us, thanks to the reality of a work of art that hangs together"*⁹⁰ (COHN, 2008, p. 269). Para a autora, a obra de arte não engana e sua tônica é a compaixão. Em suma, o que a arte busca não seria o belo, mas a verdade, e o detetive poderia ser, então, o personagem modelar desta busca incessante pela verdade.

Essa demanda é perigosa, porque o detetive a persegue a ferro e fogo, custe o que custar, no extremo da sua própria vida. O escritor argentino contemporâneo Juan José Saer, em seu romance *La pesquisa*, de 1994, dá um destino lânguido a Morvan, seu detetive:

Até para ele mesmo, sua possível inocência era tão incommunicável e remota como uma recordação ou como um sonho. Fragmentos vastos de sua vida lhe escapavam e a verdade íntima de seu próprio ser era para ele mais

⁸⁹ Ver capítulo 4.

⁹⁰ Não se trata de transformar a repulsa em beleza através da pena, mas de afastar os fantasmas que trazemos em nós, graças à realidade que a obra de arte une. (Minha tradução)

inapreensível e obscura do que o reverso negro das estrelas.
(SAER, 1999, p. 134)

Neste romance de final ambíguo, Saer coloca Morvan diante de dois desfechos: ou ele é o assassino, abatido por algum tipo de esquizofrenia que não o permite enxergar sua própria culpa; ou o culpado é seu colega no departamento de polícia, o inspetor Lautret, que, não satisfeito em fazer o amigo levar a culpa por seus atos vis, também se casa com sua ex-mulher e sarrupia tudo o que ele chama de “lar”. Em ambas alternativas, portanto, o que ele perde é seu direito de voltar para casa, sua identidade, sua autoridade.

Assim, o detetive está a serviço da verdade de tal maneira que tomará partido dela, ainda que tenha que admitir que é ele mesmo o assassino. Ele deve ser a favor da verdade ainda que ela seja contra si mesmo, ainda que ela o destitua do lugar de detetive. O sacerdote da verdade deve se sacrificar em seu altar.

O detetive sacrificado também perde sua autoridade, inclusive de ser dono da verdade. Perde direito ao seu solilóquio. Perde direito a ser o narrador da primeira história, a história do crime. Em última análise, perde seu lugar de autor. Em nome da verdade, não pode falar mais desde o lugar da verdade.

Isso porque neste mesmo momento em que o detetive se descobre assassino, ele não pode ser o foco narrativo (ou mesmo o narrador) da história, porque deixa de ser o detetive. Como vimos, o assassino é o personagem que deve sempre estar na sombra, e seu rival, o detetive, sempre na luz, conduzindo o foco narrativo (ainda que pelos olhos de outra personagem, como Watson). Assim, quando o detetive é o assassino e a luz vai à sombra, deve se instaurar um novo acordo narrativo e um novo narrador deve ocupar o lugar do detetive sacrificado. Assim, dentro da mesma história, uma nova história começa – na obra de Saer, por

exemplo, o relato passa a ser contado por laudos médicos, por parentes e, finalmente, pelo colega do inspetor que talvez seja o verdadeiro criminoso. Outra pessoa tem que seguir os passos deste antigo detetive: reunir as pistas, construir uma nova leitura, até descobrir que ela também é a assassina. O ciclo nunca vai estar completo – como o labirinto – como uma atividade de leitura que pretende sempre se denunciar.

A ideia da busca, ou o inquérito, como fim em si mesma vai ao extremo nos livros do escritor brasileiro contemporâneo Bernardo Carvalho. Neles, os personagens de paradigma detetivesco – especialmente o diplomata, em *Mongólia* (2002), e o romancista, em *Nove Noites* (2006-b) – têm em comum a dúvida. Segundo o próprio autor, em entrevista,

São personagens que não entendem por que nasceram. E a única coisa que eles sabem é que vão morrer. Eu também queria saber o que é que eles buscam. Mas o mais intrigante e comovente é o que os mantém vivos, em busca de alguma coisa, não importa o quê. Acho que é disso que são feitos os romances. (CARVALHO, 2006-a, p. 25)

São movidos, portanto, por uma pergunta que ainda nem foi formulada – talvez estejam em busca dessa pergunta, que, não obstante, os faz moverem-se e existirem (e não o contrário, como o detetive clássico). Não há a formulação do mistério, só uma inquietação gerada pelo corpo morto, ou pelo desaparecimento de alguém. Estas inquietações são geradoras de narrativas nas quais é soberano o estado do enigma.

O detetive, então, como esses personagens de Bernardo Carvalho, pode ser pensado como uma espécie de anti-Ulisses. Não só não volta para casa, como também o seu percurso sempre aponta para fora, para a inquietação, para a pergunta, mesmo que essa pergunta não esteja ainda formulada. Segundo Lévinas, "O itinerário da filosofia permanece sendo aquele de Ulisses cuja aventura pelo mundo nada mais foi que um retorno a sua ilha natal - uma complacência no Mesmo, um desconhecimento do Outro" (1993, p. 50). Extrapolando a ideia de Lévinas, o itinerário do detetive seria o oposto, portanto, ao da filosofia (e talvez o mesmo

da Antropologia): um estranhamento do Mesmo, uma tentativa de conhecimento do Outro. Essa busca do Outro, da verdadeira Eleidade, como vimos, tem sempre algo de frustrante, de incompleto, daí a insatisfação irremovível do detetive. Mas também por

Desejo do Outro como necessidade daquele que não tem mais necessidades, que se reconhece na necessidade de um Outro que é outrem, que não é nem meu inimigo (como em Hobbes e Hegel), nem meu complemento, como ainda o é na República de Platão, que é constituída porque faltaria alguma coisa à subsistência de cada indivíduo. O desejo do Outro - a sociabilidade - nasce num ser que não carece de nada ou, mais exatamente, nasce para além de tudo o que lhe pode faltar ou satisfazê-lo. (LÉVINAS, 1993, p. 56)

Ou seja, a busca do Outro não vem de uma necessidade, mas de um desejo. Está além da satisfação e, se posso completar Lévinas, se alimenta da insatisfação. É, como ele próprio diz, um itinerário. O outro não é inimigo, nem complemento, é um desejo daquele para quem não falta nada. É uma busca incessante para um além de si⁹¹.

A figura do detetive modelar, assim, é aquele que caminha sozinho na noite escura, narrando os próprios passos, tentando descobrir para onde vai. Tentando perder-se, sentado no seu escritório, ou no seu apartamento, esperando o próximo enigma que vai retirá-lo dele mesmo.

De muitas formas, portanto, a literatura policial, como gênero, se parece com o gênero dissertação. Para nós, pesquisadores, afirmarmos nosso compromisso com a verdade, para sermos dignos do nosso juramento, para sermos dignos de nossa autoridade como especialistas em algum tema (e professores, membros de bancas de defesa, orientadores, etc), temos de estar sempre dispostos a sacrificar nosso próprio lugar de autoridade, de nos retirarmos dele. Para podermos verdadeiramente servir à verdade, sempre temos que poder

⁹¹ Gostaria de agradecer a Geruza Zelnys de Almeida por esta contribuição.

estar errados. O espaço do sacerdote é sempre vulnerável. Faz parte do nosso ofício convidar à refutação e ser cicerones do fracasso. Em outras palavras, para continuar com o paralelo do detetive, temos sempre que poder ser também o criminoso, tanto no sentido figurado, como também, de alguma forma, no sentido literal. Se vamos atrás da verdade, talvez não cumpriremos os prazos. Talvez não entregaremos à agência financiadora o que tínhamos prometido no projeto. Talvez não estaremos à altura do nosso próprio título. Talvez, em suma, nunca voltaremos para casa.

Bibliografia

Obras citadas:

AUSTER, Paul. *City of Glass*. Nova York: Penguin, 1987.

AZEVEDO, Sílvia Maria. "O grotesco em Machado de Assis: uma leitura de *A causa secreta*".

Revista Trans/form/ação, nº 11, São Paulo, Departamento de Filosofia da UNESP, 1988, pp. 77-88.

BAPTISTA, Abel Barros. "A emenda de Sêneca: Machado de Assis e a forma do conto". Teresa:

Revista de Literatura Brasileira. No 6/7, 2006. São Paulo: Ed. 34, Imprensa Oficial, pp. 207-231.

_____. "Entre o rato e o beijo: analista e segredo em 'A causa secreta'". Espelho: Revista Machadiana. Porto Alegre: Número 3, 1997, pp. 5- 35.

_____. "O legado de Caldwell, ou o paradigma do pé atrás". Santa Barbara Portuguese Studies. Santa Bárbara: nº1, pp. 145-77, 1994.

BAUTISTA RITVO, Juan. "El horizonte mítico de la novela policial". In: *Las Ranas*. Buenos Aires: nº 6, 2009, pp. 30-38.

BENSTOCK, Bernard (org.). *Essays on detective fiction*. Londres: Macmillan, 1983.

BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. *O Romance Policial*. Trad. Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.

BOLAÑO, Roberto. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999.

_____. *Entre Paréntesis*. 2ª ed. Barcelona: Anagrama, 2006.

_____. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2007.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 2007.

_____. "O conto policial". In: *Cinco visões pessoais*. Brasília: Editora UnB, 1979, pp. 31-40.

- _____. “Leyes de la narración policial”. In: *Textos recobrados (1931-1955)*. Buenos Aires: Emecé, 2001, pp. 36-39.
- BOSI, Alfredo. “A máscara e a fenda”. In: *Machado de Assis, o enigma do olhar*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, pp. 75- 125.
- BRESCIA, Pablo A. J. “De policías y ladrones: Abenjacán, Borges y la teoría del cuento”. *Variaciones Borges*, Dinamarca: Aarhus, nº 10, pp. 145-165, 2000.
- BRITTO, Lemos. *O Crime e os Criminosos na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1946.
- CAILLOIS, Roger. “Le roman policier”. In: *Puissances du Roman*. Buenos Aires: Editions du Trident, 1945, pp. 53-104.
- CARA, Salete de Almeida. “Um tempo de crise no conto machadiano: os contos, as crônicas e a experiência em Machado de Assis”. In: FANTINI, Marli (org.). *Crônicas da antiga corte: literatura e memória em Machado de Assis*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, pp. 215-230.
- CARPEAUX, Otto Maria. “As origens do policial: o detetive é pleno de células cinzentas”. In: *Livro de cabeceira do homem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- _____. “Destino do romance policial”. In: *Ensaaios Reunidos*. Vol. 1: 1942-1978. São Paulo: Univercidade editora, Topbooks, 2006-a, pp. 487-489.
- _____. “O Crime literário”. In: *Ensaaios Reunidos*. Vol. 1: 1942-1978. São Paulo: Univercidade editora, Topbooks, 2006-b, pp. 900-903.
- CARVALHO, Bernardo. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. “Eu queria saber o que meus personagens buscam”. Entrevista concedida a Michel Laub. *Revista EntreLivros*. São Paulo: Duetto Editorial, ano 2, nº 13, pp. 20-25, mai/2006-a.
- _____. *Nove Noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006-b.

- CAVALHEIRO, Edgar; DE MENEZES, Raimundo (org.). *Histórias de crime e de criminosos – uma antologia de contos brasileiros*. São Paulo: Companhia Distribuidora de Livros, Ed. Civilização Brasileira, 1956.
- CHANDLER, Raymond. *O longo adeus*. Trad. Flávio Moreira da Costa. São Paulo: Círculo do Livro, 1985-a.
- _____. *Pérolas dão azar*. Trad. A. B. Pinheiros de Lemos. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, s/d.
- _____. *O sono eterno*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Brasiliense, 1985-b.
- COHN, Danièle. “The Arts, the Truthful and the Fair”. In: RIBEIRO, Antonio Pinto (ed.). *The Urgency of Theory*. Manchester: Carcanet Press, 2008.
- CHESTERTON, G. K. *O segredo do Padre Brown*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1980.
- _____. “A Defense of Detective Histories”. Disponível em: http://www.chesterton.org/gkc/murderer/defence_d_stories.htm Acesso em: 05/03/2011.
- _____. *The Innocence of Father Brown*. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/ebooks/204>. Acesso em: 17/05/2012.
- CHRISTIE, Agatha. *O caso dos dez negrinhos*. 7ª ed. Trad. Leonel Vallandro. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.
- _____. *Assassinato no Expresso do Oriente*. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- CORTÁZAR, Julio. “Aspectos del cuento”. Disponível em: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz1.htm>. Acesso em: 1/05/2011.
- CUNHA, Patricia Lessa Flores da. Apoio pelo conto: confluência e alteridade em Machado de Assis e Edgar A. Poe. Tese de doutorado, São Paulo, USP, 1995.
- DERRIDA, Jacques. “Literature in secret”. In: *The gift of death and Literature in secret*. Chicago: University of Chicago Press, 1995-a.

_____. *Paixões*. Campinas: Papirus, 1995-b.

_____; RONELL, Avital. "The law of genre". *Critical Inquiry*, vol 7, nº 1. Chicago: University of Chicago Press, outono de 1980. pp. 55-81.

DE QUINCEY, Thomas. "On Murder Considered as One of the Fine Arts". In: *Miscellaneous Essays*. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/ebooks/10708>. Acesso em: 20/06/2011.

DIXON, Paul. *Os contos de Machado de Assis: mais do que sonha a filosofia*. Porto Alegre: Movimento, 1992.

D'ONÓFRIO, Salvatore. "Tema do sadismo: conto A causa secreta". In: D'ONÓFRIO, SILVA, MIYAZAKI, CINTRA. *Conto brasileiro: quatro leituras*. Petrópolis: Editora Vozes, 1979, pp. 33-34.

DOYLE, Arthur Conan, Sir. *O cão dos Baskerville*. Porto Alegre: L&PM, 1998.

_____. *Um estudo em vermelho*. São Paulo: Editora Rideel, 2002.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. 9ªed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *O nome da rosa*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 1986.

_____. *Pós-Escrito a 'O Nome da Rosa'*. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FERRI, Enrico. *Os Criminosos na Arte e na Literatura*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1923.

FERRO, Roberto. "A narrativa policial latino-americana. Uma encruzilhada de caminhos que se bifurcam e se intersectam". In: *Da Literatura e dos Restos*. Florianópolis: UFSC, 2010.

FISCHER, Luís Augusto. *Machado e Borges*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.

- FUSCO, Richard. "Fin de Millénaire: Poe's Legacy for the Detective Story". Baltimore: The Edgar Allan Poe Society of Baltimore, 1993. Disponível em: <http://www.eapoe.org/papers/psblctr/pl19901.htm>. Acesso em: 07/02/2010.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Entrevista. *Informe: Informativo da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas*, São Paulo, nº 26, pp. 10-15, 2006. Entrevista concedida a Aline Vicente Miguel.
- GINZBURG, Carlo. "Sinais – raízes de um paradigma indiciário". In: *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Trad. Federico Carotti. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- IRWIN, John T. *The Mystery to a Solution. Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*. London: Johns Hopkins University Press, 1994.
- KNIGHT, Richard. "The Golden Age". In: *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp. 77-94.
- KAWANA, Sari. "With Rhyme and Reason: Yokomizo Seishi's Postwar Murder Mysteries". *Comparative Literature Studies: Pennsylvania*, vol. 44, nº 1-2, pp. 118-143, 2007.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Deus, a morte e o tempo*. Coimbra: Almedina, 2003.
- _____. "Enigma y fenómeno". Trad. Manuela Valdivia G. Santiago. Disponível em: http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2004/valdivia_m/html/index-frames.html/ Acesso em: 13/02/2011.
- _____. *Ética e Infinito*. Madri: Visor, 1991.
- _____. *O humanismo de outro homem*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- _____. *La realidad y su sombra*. Madri: Editorial Trotta, 2001.
- _____. *Transcendência e Inteligibilidade*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1984.
- MARCUS, Laura. "Detection and Literary Fiction". In: *The Cambridge companion to crime fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, pp. 145-267.

- MERIVALE, Patricia; SWEENEY, Elizabeth. *Detecting Texts: the Metaphysical Detective Story* from Poe to Postmodernism. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1998.
- MORAGA, Juan Carlos. "Nuestros modelos de espanto: Roberto Bolaño y la novela criminal". Disponível em: <http://letras.s5.com/rb020908.html>. Acesso em: 22/02/2012.
- MORAES, Eliane Robert. "Um vasto prazer, quieto e profundo". In: Luso-Brazilian Review, v. 46, pp. 75-92, 2009.
- MC EWAN, Ian. *Atonement*. Londres: Vintage, 2002.
- NATALI, Marcos Piason. *A política da nostalgia: um estudo sobre as formas do passado*. São Paulo: Nankin Editorial, 2006.
- PARRINE, Raquel. "Aspectos da Teoria do Conto em Machado de Assis". *Revista Eutomia*, Recife: Ano II, Nº 01, pp. 472-484, nov./2009.
- PHILLIPOV, Renata. "Edgar Allan Poe and Machado de Assis: how did Machado read Poe?". *The Comparatist*, North Carolina, vol 35, maio de 2011.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *O último leitor*. Trad. Heloisa Jahn. 1ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. "Sobre el género policial". In: *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- POE, Edgar Allan. "The cask of Amontillado". Disponível em: <http://www.literature.org/authors/poe-edgar-allan/amontillado.html>. Acesso em 05/01/2011-a.
- _____. "The Murders in the Rue Morgue". Disponível em: <http://classiclitt.about.com/library/bl-etexts/eapoe/bl-eapoe-murders.htm>. Acesso em: 05/01/2011-b.
- _____. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 2007.

- _____. "A filosofia da composição". In: *Poemas e Ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 3ª ed. São Paulo: Globo, 1999-a.
- _____. "O princípio poético". In: *Poemas e Ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 3ª ed. São Paulo: Globo, 1999-b.
- SAER, Juan José. *A Pesquisa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SANTIAGO, Silviano. "Solidariedade do aborrecimento humano". In: SENNA, Marta de. *Machado de Assis: cinco contos comentados*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008, pp. 171-205.
- SANTIS, Pablo De. "El crimen como enigma de la razón". Disponível em: http://www.clarin.com/notas/2010/04/24_-021186615.htm/. Acesso em: 02/05/2010.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. "The demolition of the World Trade Center - Reviews". Disponível em: <http://radicalart.info/destruction/ArtificialDisasters/WTC/index.html>. Acesso em: 20/05/2012.
- THOMS, Peter. "Poe's Dupin and the power of detection". In: *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 133-174.
- TODOROV, Tzvetan. "Tipologia do romance policial". In: *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- VIRGILLO, Carmelo. "Love and the 'Causa secreta' in the tales of Machado de Assis". *Revista Hispania*, vol. 49, nº 4, dezembro de 1966, pp. 778-786.
- WALDENFELS, Benhard. "Lévinas and the face of the other". In: *The Cambridge Companion to Lévinas*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, pp 63-81.
- WYSCHOGRAD, Edith. "Language and alterity in the thought of Lévinas". In: *The Cambridge Companion to Lévinas*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, pp. 188-205.

Audiovisual

- RELÍQUIA MACABRA (*The Maltese Falcon*). Direção: John Huston. EUA, 1941. 1 DVD. Warner Home Vídeo. 100 minutos, sonoro, preto e branco. Legendado. Inglês.
- À BEIRA do Abismo (*The Big Sleep*). Direção: Howard Hawks. EUA, 1946. (versão online). 114 minutos, sonoro, preto e branco. Inglês.
- O SILÊNCIO dos Inocentes (*The Silence of the Lambs*). Direção: Jonathan Demme. EUA, 1991. 1 DVD. Fox Home Entertainment. 118 minutos, sonoro, colorido. Legendado. Inglês.
- CREPÚSCULO dos Deuses (*Sunset Boulevard*). Direção: Billy Wilder. EUA, 1950. 1 DVD. Paramount. 110 minutos, sonoro, preto e branco. Legendado. Inglês.
- CASABLANCA. Direção: Michael Curtis. EUA, 1942. 2 DVDs. Warner Home Vídeo. 102 minutos, sonoro, preto e branco. Legendado. Inglês.

Bibliografia Geral:

- ARAC, Jonathan. "Anglo-Globalism?". *New Left Review*, Londres: nº 16, pp. 35-45, julho/agosto 2002.
- BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica". In: *Walter Benjamin, obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- _____. *Obras escolhidas II: Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BIOY-CASARES, Adolfo. *A invenção de Morel*. São Paulo: CosacNaify, 2006.
- BOLAÑO, Roberto. 2666. 5ª ed. Barcelona: Anagrama, 2007.
- _____. *El gaucho insufrible*. 4ª ed. Barcelona: Anagrama, 2007.
- _____. *Llamadas telefónicas*. 3ª ed. Barcelona: Anagrama, 2003.
- _____. *Putas asesinas*. 4ª ed. Barcelona: Anagrama, 2007.

- _____. *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- _____. *Los sinsabores del verdadero policía*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- _____. *El Tercer Reich*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- BORGES, Jorge Luis. *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Rio de Janeiro: Globo, 2008.
- _____. "Pierre Menard, autor do Quixote". In: *Ficções*. 5ª ed. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1989.
- CHANDLER, Raymond. *Adeus, minha adorada*. Trad. Newton Goldman. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- _____, PARKER, Robert. *Amor & morte em Poodle Springs*. Porto Alegre: L&PM, 1998.
- _____. *A irmãzinha*. Trad. Caroline Chang. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- _____. *A dama no lago*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CHRISTIE, Agatha. *Assassinato de Roger Ackroyd*. Rio de Janeiro: Globo, 2009.
- CORTÁZAR, Julio. "Continuidad de los parques". In: *Final del juego*. 2ªed. Madrid: Ediciones Alfaguara, 1987. Disponível em: <http://www.literatura.org/Cortazar/Continuidad.html>. Acesso em: 03/11/2007.
- _____. "A vida de Edgar Allan Poe". In: *Obra Crítica 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- CULLER, Jonathan. "Narrativa". In: *Teoria Literária: uma introdução*. Trad. Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.
- DERRIDA, Jacques. "The Strange Institution Called Literature". *Acts of Literature*. Londres: Routledge, 1992.
- DOYLE, Arthur Conan, Sir. *O signo dos quatro*. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura, uma introdução*. Trad. W. Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ECO, Umberto. *Seis Passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

- _____. *Pós-Escrito a 'O Nome da Rosa'*. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Uma janela em Copacabana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *O Silêncio da Chuva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- GUIÑAZÚ, Cristina. "Los múltiples laberintos en *La pesquisa* de Juan José Saer". Disponível em: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v21/guinazu.htm>>. Acesso em: 4/05/2012
- HOFFMAN, Daniel. *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*. [s.l.]: Doubleday, 1972
- LATOUR, Bruno. "Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern". *Critical Inquiry*, Chicago: nº 30, pp.225-248, inverno de 2004.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Entre nós*. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.
- _____. *Totalidade e Infinito*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- MULLER, John P.; RICHARDSON, William J. (ed.). *The Purloined Poe: Lacan, Derrida, and Psychoanalytic Reading*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1988.
- NATALI, Marcos Piason. "Além da Literatura". *Revista Literatura e Sociedade*, São Paulo: USP/FFLCH/DTLLC, nº 9, 2006.
- PIGLIA, Ricardo. *Crítica y Ficción*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- _____. *Formas Breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. "Ler errado é muito produtivo". *Revista Entre Livros*. São Paulo: Duetto Editorial, ano 2, nº 21, pp. 15-17, 2007. Entrevista concedida a Julián Fuks.
- _____. O escritor como leitor. Separata de: *O último leitor*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PINTO, Júlio Pimentel. *A leitura e seus lugares*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2004.

POE, Edgar Allan. "A filosofia da composição". In: *Poemas e Ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 3ª ed. São Paulo: Globo, 1999.

_____. *Histórias extraordinárias*. Trad. Breno Silveira. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. "O princípio poético". In: *Poemas e Ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 3ª ed. São Paulo: Globo, 1999.

SARLO, Beatriz. "Los estudios y la crítica literaria en la encrucijada valorativa". *Revista de Crítica Cultural*, nº 15, pp. 32-38, 1997.

STEVENSON, Robert Louis. *O médico e o monstro*. Trad. José Paulo Golob, Maria Ângela Aguiar e Roberta Sartori. Porto Alegre: L&PM, 2003.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

ZARIFOPOL-JOHNSTON, Ilinca. "Found in Translation: the Two Lives of E. M. Cioran; or, How One Can Be a Comparatist?". *Comparative Literature Studies*, Pennsylvania: vol. 44, nº 1-2, pp. 20-37, 2007.

ŽIŽEK, Slavoj. "Intellectuals, Not Gadflies". *Critical Inquiry*, Chicago: nº 34 (supl.), pp. s21-s35, inverno de 2008.

_____. "Schlagend, aber nicht Treffend!". *Critical Inquiry*, Chicago: nº 33, pp. 185-211, verão de 2006.

_____. "Tolerance as an Ideological Category". *Critical Inquiry*, Chicago: nº 54, pp. 660-682, verão de 2008.

Sobre o gênero policial:

ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1979.

_____. *Os maiores detetives de todos os tempos – o herói na evolução da estória policial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

ALETRIA – REVISTA DE ESTUDOS DE LITERATURA. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras (estudos literários), vol. 20, nº 3, set/dez de 2010. 270 pp.

ASCARI, Maurizio. *A Counter-History of Crime Fiction: Supernatural, Gothic , Sensational*. Londres: Palgrave Macmillan, 2009.

BAYARD, Pierre. *L'affaire du chien des Baskerville*. Paris: Les éditions de minuit, 2008.

_____. *Qui a tué Roger Ackroyd?*. Paris: Les éditions de minuit, 2008.

BENSTOCK, Bernard (org.). *Essays on detective fiction*. Londres: Macmillan, 1983.

BERNARDO, João. "Romance policial : 1) a ação". Disponível em: <http://passapalavra.info/?p=51540>. Acesso em: 14/05/2012.

_____. "Romance policial: 2) a solidão". Disponível em: <http://passapalavra.info/?p=51542>. Acesso em: 14/05/2012.

BORGES, Jorge Luis. "Los laberintos policiales y Chesterton". In *Ficcionario: una antología de sus textos*. Emir Rodríguez Monegal (ed.). México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1992.

_____. "Modos de G. K. Chesterton". In: *Ficcionario: una antología de sus textos*. Emir Rodríguez Monegal (ed.). México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1992.

_____. "Roger Caillois: 'Le roman policier'". In: *Ficcionario: una antología de sus textos*. Emir Rodríguez Monegal (ed.). México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1992.

_____. "La génesis de 'El cuervo' de Poe". In: *Textos recuperados (1931-1955)*. Buenos Aires: Emecé, 2001.

CALLIGARIS, Contardo. "Zodíaco". *Folha de São Paulo*. Mais! .São Paulo, 07/06/2007.

CAWELTI, John G. *Adventure, Mystery, and Romance: formula stories as art and popular culture*. Chicago : University of Chicago Press, 1976.

CHANDLER, Raymond. "A arte simples do crime". In *Pérolas Dão Azar*. Trad. A. B. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro. [s.d.], pp.168-184.

- DIMENDBERG, Edward. *Film Noir and the Spaces of Modernity*. Cambridge: Havard University Press, 2004.
- COUPE, Stuart; OGDEN, Julie (orgs.). *Hardboiled: Tough, Explicit and Uncompromising Crime Fiction*. St. Leonards: Allen & Unwin, 1992.
- COSTA, Flávio Moreira da. *Crime feito em casa: contos policiais brasileiros*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- ECO, Umberto, SEBEOK, Thomas A (orgs). *O Signo de Três*. Trad. Silvana Garcia. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- GÓES, Denise. "Dossiê: O sucesso, sem mistério, do romance policial". *Revista Entre Livros*. São Paulo: Duetto Editorial, ano 1, nº 6, pp. 29-47, out/2005.
- GONÇALVES, Mechele C. Dávila. "De 'Pulp Fiction' a metaficción literaria: las transformaciones del personaje detectivesco en la novela policial brasileña". *Chasqui*. nº 34, pp. 78-91, 2005.
- HAINING, Peter. *Mystery! An Illustrated History of Crime and Detective Fiction*. Londres: Souvenir Press, 1977.
- IGLESIA, Cristina. "Crimen y castigo: las reglas del juego. Notas sobre *La ciudad ausente*". In: RODRIGUEZ PÉRSICO, Adriana (org). *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Pittsburgh : Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2004.
- KEATING, H. R. F. *Whodunit? A guide to Crime, Suspense and Spy Fiction*. Londres: Strand House, 1982.
- KHÉDE, Sônia Salomão. "A quem interessa o crime? Ou o romance policial à procura de sua identidade". In: ZILBERMAN, Regina (org.). *Os preferidos do público: os gêneros da literatura de massa*. Petrópolis: Vozes , 1987.
- KRACAUER, Siegfried. *La Novela Policial — un tratado filosófico*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

- LINK, Daniel (org.). *El Juego de los Cautos: Literatura Policial: de Edgar Allan Poe a P. D. James*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2003.
- _____. "O jogo dos cautos (sobre o policial)". In: *Como se lê e outras intervenções críticas*. Chapecó: Argos, 2002. pp. 69-89.
- LUDMER, Josefina. *O corpo do delito: um manual*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- LÜTTICKEN, Sven. "Suspense and... Surprise". *New Left Review*, Londres: nº 40, pp. 95-109, julho/agosto 2006.
- MASSI, Fernanda. *O romance policial no século XXI: manutenção, transgressão e inovação no gênero*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.
- MCCANN, Sean. *Gumshoe America: Hard-boiled Crime Fiction and the Rise and Fall of Neal Deal Liberalism*. Durham: Duke University Press, 2000.
- MCCRACKEN, Ellen. "El metaplagio y el papel del crítico como detective: Ricardo Piglia Reinventa a Roberto Arlt". In: FORNET, Jorge. *Ricardo Piglia*. Bogotá: Casa de las Americas, 2000.
- MOREIRAS, Alberto. "Infrapolitics and the Thriller. A Prolegomenon to Every Possible Form of Anti-Moralist Literary Criticism. On Héctor Aguilar Camín's *La guerra de Galio* and *Morir en el Golfo*". Disponível em: http://www.abdn.ac.uk/modernthought/archive/publications/infrapolitics_and_the_thriller.doc. Acesso em: 30/04/2011.
- MORETTI, Franco. "Pistas". In: *Signos e estilos da modernidade*. Trad. Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- NANDY, Ashis. "Satyajit Ray's Secret Guide to Exquisite Murders: Creativity, Social Criticism, and the Partitining of the Self". *The Savage Freud and Other Essays on Possible and Retrievable Selves*. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- PALLA, Victor. *História do Conto Policial*. Coimbra: Coimbra editora, 1947.

- PINTO, Júlio Pimentel. *A leitura e seus lugares*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- PONTES, Mario. *Elementares: notas sobre a história da literatura policial*. Rio de Janeiro: Odisséia Editorial, 2007.
- PRIESMAN, Martin (org.). *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- RAINOV, Bogomil. *La Novela Negra*. Havana: Editorial Arte y Literatura, 1978.
- REIMÃO, Sandra. *Literatura policial brasileira*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- RZEPKA, Charles J. *Detective Fiction*. Cambridge: Polity Press, 2005.
- SCOTT, Sutherland. *Blood in their Ink: The March of the Modern Mystery Novel*. Londres: Stanley Paul, 1953.
- SCAGGS, John. *Crime Fiction*. Londres, Nova York: Routledge, 2005.
- STEWART, R. F. *...And Always a Detective: Chapters on the History of Crime Fiction*. Devon: David and Charles, 1980.
- TELOTTE, J. P. *Voices in the dark: the narrative patterns of film noir*. Urbana: University of Illinois Press, 1989.
- THOMAS, Ronald R. *Detective Fiction and the Rise of Forensic Science*. Cambridge: University of Cambridge Press, 1999.
- THOMPSON, Jon. *Fiction, Crime, Empire: Clues to Modernity and Postmodernism*. Illinois: University of Illinois Press, 1993.
- VASQUEZ, Pedro Karp. *Saltos altos, punhos cerrados – o estilo do policial em gênero e número*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- WINKS, Robin W. (org.). *Detective Fiction: a collection of critical essays*. Woodstock: Foul Play Press, 1988.

Sobre Borges:

ALONSO, Carlos J. "Borges y la teoría". *MLN*. London: Johns Hopkins University Press, nº 120, pp. 437-456, 2005.

ÂNGELO, Andréa Lúcia Paiva Padrão. "Borges e o conto policial: 'Abenjacán el bojarí, muerto en su laberinto'". Disponível em:

<http://www.interletras.com.br/arquivos/v5/dossieAbencajanparaInterletras5andrea.pdf>. Acesso em: 02/11/2007.

BALDERSTON, Daniel. "Fundaciones míticas en 'La muerte y la brújula'". *Variaciones Borges*. Dinamarca: Aarhus, nº 2, pp. 125-135, 1996.

_____. *Out of Context: Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*. Durham: Duke University Press, 1993.

BORGES, Jorge Luis. "A arte narrativa e a magia". In: *Discussões*. Trad. Cláudio Fornari. São Paulo: DIFEL, 1986.

_____; BIOY CASARES, Adolfo. "H. Bustos Domecq según sus criadores". Entrevista concedida a R. Sallas. Disponível em:
http://lenti.med.umn.edu/~ernesto/Bioy/Bustos_Domecq.html. Acesso em 19/05/2009.

BRAVO, Victor. "Lo policiaco". In: *El orden y la paradoja*. Jorge Luis Borges y el pensamiento de la modernidad. Rosario: Ed. Beatriz Viterbo, 2004. pp. 167-177.

BENNETT, Maurice J. "The Detective Fiction of Poe and Borges". *Comparative Literature*, vol 35, nº 3, pp. 262-275. University of Oregon, 1983.

CALABRESE, Elisa. "Un jardín hecho de tiempo". *Variaciones Borges*. Dinamarca: Aarhus, nº 16, pp. 121-129, 2003.

CAÑEQUE, Carlos. *Conversaciones sobre Borges*. Barcelona: Destino, 1995.

- CASTANY PRADO, Bernat. "Reformulación escéptica del género policial en la obra de Jorge Luis Borges". Disponível em: <http://www.um.es/tonosdigital/znum11/estudios/6-bernatcastany.htm> . Acesso em: 15/02/2012.
- COZARINSKY, Edgardo. "Borges: un texto que es todo para todos". *Cuadernos de Recienvenidos*. São Paulo: Universidade de São Paulo, nº 11, 1999.
- FERNÁNDEZ VEGA, José. "Una campaña estética. Borges y la narrativa policial". *Revista Variaciones Borges*. Dinamarca: Aarhus, nº 1, 1996.
- GARGETT, Adrian. "Symmetry of Death". *Revista Variaciones Borges*. Dinamarca: Aarhus, nº 13, pp. 70-97, 2002.
- KLINTING, Hanne. "El lector detective y el detective lector: la estrategia interpretativa de Isidro Parodi en 'Las previsiones de Sangiácomo'". *Variaciones Borges*. Dinamarca: Aarhus, nº 6, pp. 144-159, 1998.
- MARTÍN RUIZ, Pablo. "El último cuento policial de Borges y lo que había en el laberinto". *Revista Variaciones Borges*. Buenos Aires: Aarhus, nº 14, 2002.
- MONEGAL, Emir R. *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- NASCIMENTO, Lyslei. *Borges e outros rabinos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- NUÑO, Juan. *La filosofía de Borges*. México: Fondo de Cultura Económico, 1986.
- PARODI, Cristina. "Una Argentina virtual. El universo intelectual de Honorio Bustos Domecq". *Revista Variaciones Borges* Buenos Aires: Aarhus, nº 6, 1998.
- PELLICIER, Rosa. "Borges, Bioy y Bustos Domecq: influencias, confluencias". *Variaciones Borges*. Dinamarca: Aarhus, nº 10, pp. 6-28, 2000.
- PINTO, Julio Pimentel. *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.
- PIGLIA, Ricardo. "Borges, el arte de narrar". *Cuadernos de Recienvenidos*. São Paulo: Universidade de São Paulo, nº 12, 1999.

SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SCHENKEL, Elmar. "The Empty Book: Borges, Babbage and Chesterton". *Variaciones Borges*, Dinamarca, Aarhus, nº 3, pp. 69- 60, 1997.

SCHWARTZ, Jorge (org). *Borges no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHREIBER, Gabriel; UMANSKY, Roberto. "Bifurcations, Chaos, and Fractal Objects in Borges' 'Garden of Forking Paths ' and other writings". *Variaciones Borges*, Dinamarca: Aarhus, nº 11, pp. 61- 82, 2001

YANKELEVICH, Hector. "Le boussole de la mort. L'écriture et le crime". *Revista Variaciones Borges*. Dinamarca: Aarhus, nº 5, 1998.

Sobre Bolaño:

BOLAÑO, Roberto. "Todos somos un poco bipolares". Entrevista Concedida a Carolina Díaz.

Disponível em:

<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/robertobolano/detec03.htm>.

Acesso em: 11/12/2007.

_____. "Conversación inédita con Roberto Bolaño. 'Hay que dar la pelea y caer como un valiente'". Entrevista concedida a Pedro Donoso. Disponível em: <http://letras.s5.com/bolano320903.htm>. Acesso em 31/10/2007.

_____. "Prefiero a Allende que a Teitelboim". Entrevista concedida a Carolina Andonie Dracos. Disponível em: <http://www.letras.s5.com/bolano140802.htm>. Acesso em: 03/12/2007.

- _____. “Roberto Bolaño: ‘Si viviera en Chile, nadie me perdonaría esta novela’”. Entrevista concedida a Melanie Jösch. Disponível em: <http://www.letras.s5.com/bolao21.htm>. Acesso em: 03/12/2007.
- _____. Entrevista Bolaño. Entrevista concedida a Mónica Maristain. Disponível em: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/robertobolano/detec.htm> . Acesso em: 11/12/2007.
- _____. “Dejo que me plagien con total tranquilidad’”. Entrevista concedida a Alvaro Matus. Disponível em: <http://www.letras.s5.com/bolano1811.htm>. Acesso em: 03/12/2007.
- _____. “Bolaño a la vuelta de la esquina”. Entrevista concedida a Rodrigo Pinto. Disponível em: <http://www.letras.s5.com/bolao1.htm>. Acesso em 10/12/2007.
- _____. “Catorce preguntas a Bolaño”. Entrevista concedida a Daniel Swinburn. Disponível em: <http://www.letras.s5.com/bolano010403.htm> . Acesso em: 10/12/2007.
- _____, PIGLIA, Ricardo. “Conversación entre Ricardo Piglia y Roberto Bolaño”. Disponível em: <http://sololiteratura.com/bol/bolaentrpiglia.htm>. Acesso em: 03/12/2007.
- _____. “No sé quién soy”. Disponível em: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/robertobolano/detec02.htm>
- CÁRDENAS, María Teresa. Díaz, Erwin. “Bolaño y sus circunstancias”. Disponível em: <http://www.letras.s5.com/bolano201103.htm> . Acesso em: 06/12/2007.
- GUTIÉRREZ GIRALDO, Rafael Eduardo. *De la literatura como un oficio peligroso: crítica y ficción en la obra de Roberto Bolaño*. Rio de Janeiro, 2010. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- MANZONI, Celina (org.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.

KURZEN, Clemens A. Franken. "Roberto Bolaño y su polémica oculta con el género policial". In: *Crímen y Verdad en la Novela Policial Chilena Actual*. Santiago de Chile: Universidad de Santiago de Chile, 2003

PAZ SOLDÁN, Edmundo, FAVERON PATRIAU, Gustavo. *Bolaño Salvaje*. Badalona: Candaya, 2008.

Sobre Machado de Assis:

ANDRADE, Mario de. "Machado de Assis". In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.

ASSIS, Machado de. *Obras Completas*. Disponível em: www.dominipublico.gov.br. Acesso em: 20/11/2008.

_____. *Várias Histórias*. Disponível em: www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/historias.html. Acesso em: 20/11/2008

_____. *Crítica litteraria*. Rio de Janeiro: W.M. Jackson inc., 1938.

BOSI, Alfredo et alii. *Machado de Assis, Antologia e Estudos*. São Paulo: Ática, 1982.

_____. *Brás Cubas em três versões: estudos machadianos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Machado de Assis*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº 23/24, julho de 2008.

CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

_____. *Machado de Assis: the Brazilian master and his novels*. Berkeley: University of California Press, 1970.

- CANDIDO, Antonio. "Esquema de Machado de Assis". In *Vários Escritos*, São Paulo: Duas cidades, 1970.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Vol. I. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1971.
- GOMES, Eugênio. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.
- _____. *O Enigma de Capitu*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis*. São Paulo: Nankin, EDUSP, 2004
- GLEDSON, John. "Dom Casmurro: realismo e intencionismo revisitados". In: *Por um novo Machado de Assis: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, pp. 279-298.
- HANSEN, João Adolfo. "Dom Casmurro: simulacro & alegoria". In: GUIDIN, Marcia Ligia; GRANJA, Lúcia; RICIERI, Francine Weiss (orgs.). *Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea*. São Paulo: Editora UNESP, 2008, pp. 143-177.
- LAUB, Michel. "Machado de Assis aberto à revisitação". *Revista Entre Livros*. São Paulo: Duetto Editorial, ano 1, nº 7, nov/2005, pp. 30-41.
- LIMA SOBRINHO, Barbosa. *Panorama do Conto Brasileiro*. Vol. 1: Os precursores do conto no Brasil. Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte: Civilização Brasileira, 1960.
- MAYA, Alcides. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1942.
- MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Presença/INL/MEC, 1975.
- _____. "Os gallos vão cantar". *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro: ano 11, nº 12, pp. 69-73, junho 1939.
- _____. "O homem subterrâneo". In: *Textos Críticos*. São Paulo: Perspectiva, 1986, pp. 195-199.
- _____. "De Machadinho a Brás Cubas". *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, ano 3, nº 11, pp. 9-18, setembro 1958.
- PALEÓLOGO, Constantino. *Machado, Pöe e Dostoievski*. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1950.
- PEREIRA, Astrogildo. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.
- PEREIRA, Lúcia-Miguel. *Machado de Assis*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1946.

- _____. *Prosa de ficção 1870-1920*, Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1988.
- RAMOS, Graciliano. “Os amigos de Machado de Assis”. In: *Linhas Tortas*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- ROMERO, Sílvio. “O naturalismo em literatura”. In: *Literatura, História e Crítica*: edição comemorativa. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- SANTIAGO, Silviano. “Retórica da verossimilhança”. In: *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre a dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978, pp. 29-48.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- _____. “A viravolta Machadiana”. In: *Novos Estudos*, Cebrap. Nº 69, 2004.
- _____. *Machado de Assis: um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- TERESA, REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo: Hélio de Seixas Guimarães, nº 6/7, 2006.
- VALLE, Luiz Ribeiro do. *Psychologia morbida na obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Typ. Lith. Pimenta de Mello & C, 1918.
- WOOD, Michael. “Um mestre entre ruínas”. *Folha de São Paulo*, São Paulo: Caderno Mais!, 21 de julho de 2002.
- _____. “Entre Paris e Iguatá”. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo: nº 83, pp. 185-196, março 2009.
- Material audiovisual:
- BOLAÑO Cercano. Direção de Erik Haasnoot. Espanha, 2008. 1DVD, 40 min, sonoro, colorido. Espanhol.

UM CORPO que cai. Direção de Alfred Hitchcock. EUA, 1958. 1 DVD, 129 minutos, sonoro, colorido. Legendado. Inglês.

JANELA indiscreta. Direção de Alfred Hitchcock. EUA, 1954. Universal Home Vídeo. 1 DVD, 115 min, sonoro, colorido. Legendado. Inglês.

LOS ANGELES cidade proibida. Direção de Curtis Hanson. EUA, 1997. Abril Coleções. 1 DVD, 138 minutos, sonoro, colorido. Legendado. Inglês.

M – o vampiro de Düsseldorf. Direção: Fritz Lang. Alemanha, 1931. Continental Home Video. 1 DVD, 111 min, sonoro, preto e branco. Legendado Alemão.

OFF the Record: entrevista a Roberto Bolaño. Entrevista de Fernando Villagrán. Chile, 1998. Sonoro, colorido. Espanhol.

PACTO sinistro. Direção Alfred Hitchcock. EUA, 1951. Folha de São Paulo, Warner Bros Pictures. 1DVD, 101 min, sonoro, preto e branco. Legendado. Inglês.

PACTO de sangue. Direção: Billy Wilder. EUA, 1944. Versátil Home Vídeo. 1 DVD, 108 min, sonoro, preto e branco. Legendado. Inglês.

PSICOSE: edição de comemorativa. Direção: Alfred Hitchcock. EUA, 1960. Universal. 2 DVDs, 109 min/49 min, preto e branco, sonoro. Legendado. Inglês.

SEVEN. Direção de David Fincher. EUA, 1995. Playarte Home Vídeo. 1 DVD, 128 min, sonoro, colorido. Legendado. Inglês.

TWIN Peaks. Direção de David Lynch e Mark Forst. EUA, 1990-1. Paramount. 10 DVDs, 1500 min, sonoro, colorido. Legendado. Inglês.

ZODÍACO. Direção de David Fincher. EUA, 2007. Warner Home Vídeo. 1 DVD, 158 min, sonoro, colorido. Legendado. Inglês.

Anexo 1: Imagens *film noir*

Imagem 1: Humphrey Bogart como Sam Spade em “*Maltese Falcon*” (1941)

Fonte: images.google.com

Imagem 2: Humphrey Bogart como Ricky Blaine em Casablanca (1942)

Fonte: <http://screenshotworld.blogspot.com/2008/02/casablanca-1942.html>

Imagem 3: Humphrey Bogart como Phillip Marlowe em *"The Big Sleep"* (1946)

Fonte: images.google.com

Imagem 4: William Holden em “*Sunset Boulevard*” (1950)

Fonte: images.google.com

Imagem 5: Gloria Swanson em "*Sunset Boulevard*" (1950)

Fonte: <http://www.gonemovies.com/www/XsFilms/SnelPlaatjes/ActWilderSunset.asp>