

O INTÉRPRETE DE BABEL: UM ESTUDO SOBRE OS DETETIVES EM SÉRIES LITERÁRIAS BRASILEIRAS

BABEL'S INTERPRETER: A STUDY ON DETECTIVES IN BRAZILIAN LITERARY SERIES

Francilene Maria Ribeiro Alves Cechinel
UFPel

Resumo: Este artigo apresenta um estudo sobre os traços marcantes e distintivos dos principais detetives da narrativa policial brasileira, analisando-os a partir da história desse gênero literário e delimitando seu papel no cenário nacional. Como foco deste estudo, foram selecionados detetives protagonistas de séries literárias brasileiras lançadas entre as décadas de sessenta e noventa □ Mandrake (de Rubem Fonseca), Ed Mort (de Luis Fernando Veríssimo), Remo Bellini (de Tony Bellotto) e Espinosa (de Luiz Alfredo Garcia-Roza) – e, para nortear a análise, foram utilizados como parâmetros dois traços primordiais no processo histórico de construção do personagem detetive na literatura mundial: sua relação com a leitura e com a cidade ao seu redor.

Palavras-chave: Literatura Brasileira - Romance Policial - Detetive

Abstract: This article focuses on the outstanding and distinctive features of the most famous detectives in Brazilian crime fiction, analyzing them as part of this literary genre history and delimiting their role in the national literary scenario. All the four detectives selected for this study are main characters of Brazilian literary series launched between 1960 and 1990: Mandrake (by Rubem Fonseca), Ed Mort (by Luis Fernando Veríssimo), Remo Bellini (by Tony Bellotto) and Espinosa (by Luiz Alfredo Garcia-Roza). In order to guide the analysis, two primordial traits from the historical process of construction of the detective as a character in world literature were taken into account: the performance of the detectives as readers and their relationships with the city around them.

Keywords: Brazilian Literature – Crime Fiction - Detective

Segundo Fernanda Massi, em seu livro *O romance policial do século XXI: manutenção, transgressão e inovação do gênero* (2009), foi ao inserir a figura do detetive nas já existentes histórias de mistério que Edgar Allan Poe criou o gênero policial. Nos contos “Os crimes da rua Morgue” (1841), “O mistério de Marie Roget” (1842) e “A carta roubada” (1845), Poe apresentou e consolidou as características do personagem que influenciaria diversos escritores no mundo todo por séculos: o detetive Auguste Dupin. Acompanhando a análise de Massi, podemos citar como traços marcantes de Dupin seus hábitos excêntricos, sua inteligência fora do comum, seu método de investigação preciso, particular e baseado no raciocínio lógico e o fato de não pertencer à polícia (porque naquela época a população não confiava na polícia) e de trabalhar sozinho. Além disso, o detetive de Poe é o herói da narrativa, sua performance investigativa é o foco do enredo e, por isso, está totalmente a salvo do criminoso e fadado ao sucesso. Para ir um pouco mais além nessa análise, entretanto, torna-se imprescindível observar a história do novo gênero literário sob o prisma de um outro fenômeno simultâneo: o desenvolvimento das metrópoles e, conseqüentemente, da tensão entre a multidão e as cidades em expansão.

O surgimento do detetive e das narrativas policiais ocorre em uma época na qual as tecnologias e o caos se avolumavam no ambiente urbano das metrópoles, trazendo para a vida cotidiana uma profusão de elementos até então inexistentes (COELHO, 2010). O excesso de estímulos sensoriais deslumbrava, chocava e aterrorizava, forçando à readaptação contínua do ser humano ao seu entorno. A multidão homogeneizava o elemento humano, apagando o sentido de individualidade na normalização das massas e impondo novas condutas sociais regidas pela indiferença e pelo anonimato. Nesse cenário, o suspense emerge como tônica do entretenimento (SINGER, 2004 apud COELHO, 2010), o olhar do homem sobre a transitoriedade da metrópole torna-se tema das artes na figura do *flâneur* (a partir de Baudelaire, conforme BENJAMIN, 2000) e alguns “aspectos de policialidade” passam a ser explorados literariamente. É então que Poe marca radicalmente tal literatura adicionando ao suspense e à policialidade um personagem que não apenas observa o mundo ao seu redor (agora assombrado não apenas por fantasmas, mas por criminosos e ameaças sociais), mas que interfere nele, investigando e solucionando seus mistérios com a tarefa de reestabelecer seu precário equilíbrio.

Assim como o *flâneur*, Dupin é um indivíduo à parte nesse contexto que a tudo absorve e massifica. Cidadão dessa metrópole e dotado de grande erudição, ele conhece a fundo os seres e ambientes ao seu redor, porém seu caráter antissocial lhe confere distância suficiente para o estudo imparcial e agudo de suas especificidades. Burlando os mecanismos de controle em implantação, o detetive criado por Poe segue indeterminado, solitário, excluído e, por isso, “pode ver a perturbação social, detectar o mal e entregar-se à ação” (PIGLIA, 2006, p. 77). Porém, ainda que este detetive, diferentemente do *flâneur*, coloque seus conhecimentos em ação para proteger a vida burguesa e defender a lei, ele o faz desinteressadamente, atendendo a um chamado ou apenas por curiosidade¹, fato que alimenta o que Ricardo Piglia considera o “fetiche da inteligência pura” no romance policial clássico, também chamado romance policial de enigma (PIGLIA, 1994, p. 78). É esta hipervalorização da onipotência do pensamento e da lógica imbatível do raciocinador que resolve tudo a partir de uma sequência lógica de pressupostos, hipóteses e deduções que transformará o detetive, desde seu início, em “uma das maiores representações modernas da figura do leitor” (PIGLIA, 2006, p.74).

Na primeira cena de “Os assassinatos da rua Morgue”, o conto de estreia de Dupin, é

1. O móvel gratuito é uma estratégia utilizada também para fortalecer a complexidade do enigma (PIGLIA, 1994, p.79).

em uma livraria que ele e o narrador se encontram, coincidentemente, procurando pelo mesmo livro, ou seja, já unidos na busca por um elemento que se oferece para ser decifrado: um livro\um enigma. Não por acaso, no mesmo conto, Dupin soluciona o enigma lendo os relatos que os jornais publicaram a respeito do crime. Em um gênero que tem como conteúdo social originário a perda das pegadas de cada um na multidão e o surgimento de sistemas e procedimentos de vigilância e controle para a manutenção da ordem, o detetive é “aquele que sabe ler o que é necessário interpretar”, “que decifra o que não é possível controlar” (PIGLIA, 2006, p.79). A vasta extensão das leituras e o amor pelos livros, mais do que meras excentricidades, são marcas do hábito da compreensão intelectual e do exercício do raciocínio, bem como da “subjetividade isolada e do olhar atento e adestrado” (PIGLIA, 2006, p.79), que permitem ao detetive do romance policial clássico atravessar os mistérios da sociedade de massas (e do universo arcaico e sombrio do terror gótico) por um caminho de razão pura e lucidez extrema.

Esta subjetividade isolada, que destaca e protege Dupin e sua leitura de mundo da multidão que a tudo absorve, o mantém à margem, livre e independente de qualquer instituição social, inclusive da família e da economia. Os vínculos afetivos do detetive se resumem à amizade com um indivíduo que funciona como narrador de suas aventuras e financiador de sua excentricidade, suprimindo suas necessidades materiais e mantendo-o a salvo da contaminação pelo dinheiro. É só a partir do final da década de 20 que o surgimento de uma forma historicamente diferente do romance policial clássico vai propor uma renovação radical do gênero. Criado por Dashiell Hammet e Raymond Chandler no período entre guerras, o romance policial *noir* surgiu trazendo como chave de sua trama a incorruptibilidade de seus detetives em uma sociedade pós-industrial abalada pela violência bélica, pela crise econômica e pela falência moral, na qual dinheiro e sexo são armadilhas que arrastam para a perdição.

Produto dessa sociedade selvagem, irracional e desiludida, que já não concebe mais a possibilidade de se reestabelecer uma normalidade ou de se descobrir uma verdade, o detetive dos romances *noir* é um profissional impiedoso, cínico e brutal que luta sozinho contra o mal e que é pago para isso. Suas ferramentas de trabalho não são mais o raciocínio lógico e sofisticado e a análise precisa que permitem ao detetive leitor\esteta dos romances policiais de enigma resolver mistérios à distância, mas sim a ação e desenvoltura ante a teia de crimes que se desenvolve conforme ele se desloca perigosamente pela cidade (COELHO, 2010). Como explica Piglia (2006, p.91), tal diferença surge porque neste tipo de romance já não há mistério na causalidade – o dinheiro é “a única razão desses relatos onde tudo se paga” –, a narrativa se estrutura sobre o mistério da corrupção e da relação entre dinheiro e poder e o que o detetive realmente desvenda é a determinação das relações sociais. Nesse contexto, o mito do enigma é deslocado e a prática se torna o “único critério de verdade”:

o investigador se lança às cegas ao encontro dos fatos, deixa-se levar pelos acontecimentos e sua investigação produz, fatalmente, novos crimes. O deciframento avança de um crime para o seguinte; a linguagem da ação é falada pelo corpo, e o detetive, mais que descobertas, produz provas (PIGLIA, 2006, p. 92).

Protagonista de narrativas que revelam “o ambiente marginal em torno do oficial”, o detetive *noir* “enxerga os equívocos da Modernidade no regime capitalista” (FILGUEIRAS, 2012, p. 13) e as estruturas de poder “que limitam o acesso à intricada relação entre os fatos que conduziria à

verdade” (FILGUEIRAS, 2012, p. 52). Ao imergir física e profissionalmente na trama, ele (também atingido pela desilusão, frieza e violência que assola a sociedade americana naquele momento) corre o risco de ser absorvido pela cadeia social e econômica que o circunda e de finalmente igualar-se à multidão. Diante das armadilhas que tentam atraí-lo para o jogo de poder, comprando sua objetividade, sua integridade e sua liberdade e, assim, destruindo sua coragem e dignidade, a fórmula para manter ilesos seu olhar crítico, seu código de ética e sua autonomia é permanecer como um perdedor: “aquele que não entra no jogo, é o único que conserva a decência e a lucidez” (PIGLIA, 2006, p. 94).

OS CAMINHOS ATUAIS: ENTRE VOZES E PAIXÕES

Na literatura contemporânea, entretanto, o enfrentamento com a alteridade já não é mais raridade. O Outro não pode mais ser identificado e excluído (como no romance de enigma), já não é possível apenas resistir à sua influência e combatê-lo (como no romance *noir*): a “única estratégia legítima para o aproveitamento do agora” é reconhecer “a impossibilidade de síntese entre as diferenças” e “recuar no esforço infértil e desgastante” de transformar a alteridade (FILGUEIRAS, 2012, p. 53). O cenário policial literário se reconfigura, então, como um espaço totalmente aberto e globalizado, intrínseca e irremediavelmente permeado pelo universo socialmente marginalizado (que o romance de enigma ignorava e que o romance *noir* combatia) e pelo diálogo intenso entre as vozes e paixões complexas e singulares dos habitantes desse e de outros vários universos que o compõem. Devido à ruptura com a noção de singularidade da verdade e de objetividade, o crime passa a ser visto como um episódio conectado a “uma rede que sustenta o paradoxo que circunda a múltipla interpretação acerca da verdade” (FILGUEIRAS, 2012, p. 94) e o mistério a ser descoberto agora não é mais apenas o nome do criminoso, mas o esquema no qual ele e o crime se inserem.

O foco da narrativa policial se desloca, então, da investigação e de seu antigo par gerador (detetive\criminoso) para o cenário econômico, social e institucional que possibilita a performance do mesmo par em meio aos demais universos pessoais que ali interagem. Tal deslocamento acompanha uma das tendências da literatura contemporânea que, neste caso, utiliza o gênero policial e sua estrutura baseada em um modelo de raciocínio dedutivo “para narrar subjetividades delineadas pelas estruturas coletivas e urbanas” (FILGUEIRAS, 2012, p. 52) e reunir registros, sensibilidades e referências culturais distintas em uma composição desprovida de tonalidade preponderante. Aos códigos estabelecidos pela história do gênero mistura-se a sonoridade pós-moderna, babélica – na qual “a variedade de línguas impossibilita o diálogo, não produz significado unificado, em que o som das palavras não alcança um sentido (FILGUEIRAS, 2012, p. 53) – e dessa combinação nasce um novo tipo de enigma, alicerçado principalmente na intertextualidade com suas origens literárias e nas múltiplas possibilidades de leitura.

Totalmente imerso nesse meio, o detetive contemporâneo perde seu caráter excêntrico e suas habilidades especiais. Seu raciocínio não se apoia mais em uma inteligência acima da média ou em uma subjetividade isolada, seu método não é mais infalível como nos romances de enigma e, como consequência, ele deixa de ser um herói. Destituído desse status, ele perde também a imunidade em relação à violência que investiga e, por isso, seu envolvimento físico com a investigação já não pode ser tão físico e intenso quanto acontecia no romance *noir*. Além disso, na sociedade atual o crime já não é mais um enigma a ser resolvido nem um desvio a ser corrigido, mas sim

uma responsabilidade social, fato que transforma sua investigação em trabalho institucionalizado, realizado por uma equipe (em geral da polícia) que mobiliza conhecimentos diversos e uma estrutura tecnológica de apoio. Como integrante dessa equipe, o detetive é agora, em geral, um funcionário público (inspetor\delegado\legista) subordinado às regras e aos interesses do sistema de segurança em vigor na sociedade apresentada e pago por esse sistema para atuar conforme suas necessidades. Desta forma, o vínculo empregatício entre tal personagem e o próprio mecanismo de controle social rompe de uma vez por todas com a tradição literária do detetive como um elemento distanciado do jogo de poder e livre da contaminação pelo dinheiro.

Outra mudança importante nas novas narrativas é o aparecimento de detetives movidos por paixões complexas, dotados de falhas existenciais e marcados por uma história familiar singular e por crises que lhes conferem complexidade humana (EVRARD, 2010) e os tornam “mais ingênuos, emotivos, sensíveis, e menos racionais ou lógicos” (MASSI, 2011, p.68). É esse novo detetive que enfrenta o enigma babélico descrito por Filgueiras (2012), provando ser ele o grande leitor capaz de dialogar com seus mistérios justamente por reunir em si a mesma matéria literária e a mesma polifonia humana que os constituem. O detetive contemporâneo nasce da releitura de seus predecessores literários e das diversas vozes que o circundam e é de sua sensibilidade para reconhecer e interpretar nos outros a complexidade que traz em si que se constrói sua habilidade de tecer leituras possíveis e de enxergar as conexões entre elas e os fatos investigados.

OS LABIRINTOS BRASILEIROS

A primeira narrativa policial brasileira foi publicada em 1920. Escrito por Afrânio Peixoto, Medeiros e Albuquerque, Coelho Neto e Viriato Corrêa, o romance intitulado *O mistério* apresentava traços de intertextualidade e de humor (características que reaparecem nas narrativas selecionadas para este estudo) e um detetive: o delegado Major Mello Bandeira. Na década seguinte, Jerônimo Monteiro cria diversos contos protagonizados pelo detetive Dick Peter (*O colecionador de mãos*, em 1933, e *Aventuras de Dick Peter*, em 1950) e no final dos anos 50, Luiz Lopes Coelho apresenta aos seus leitores o investigador Doutor Leite (nas obras *A morte no envelope: contos policiais*, de 1957, *O homem que matava quadros*, de 1961, e *A ideia de matar Belina*, de 1968). Todas essas obras, entretanto, seguiam o mesmo modelo que se espalhava na América Latina (principalmente a partir de 1940, sob a influência de Borges e Casares): o do mimetismo e da paródia do clássico de enigma anglo-saxão, com grande abstração da atmosfera local e, por isso, marcado por forte artificialidade (PALACIOS, 2007).

Segundo Palácios (2007), o atraso no surgimento de uma ficção policial autêntica no Brasil se deve, em termos estéticos, ao projeto modernista (inaugurado logo após o lançamento de *O mistério*) de revisão da cultura nacional e conseqüente afastamento de tradições estrangeiras e à subsequente vertente regionalista, que vinculava a identidade do país à natureza e ao campo. Em termos sociais, os processos de industrialização e de constituição dos grandes centros urbanos, cujos fenômenos marcaram e impulsionaram o nascimento do gênero policial, só se aceleraram aqui no período pós-guerras. Desta forma, quando finalmente surgem os primeiros escritores da realidade urbana brasileira, já somos uma sociedade pós-industrial e, então, a violência e a tensão sociais fomentadas por discursos ditatoriais já nos aproximam muito mais da estética e da ética *noir* do que do modelo de enigma. É neste momento que Rubem Fonseca passa a explorar elementos da narrativa policial focada no crime para criar sua poética da cidade e de seus delinquentes

(PALACIOS, 2007, p.74), mostrando suas dinâmicas sociais e suas relações de poder e abrindo os caminhos para a consolidação de cenários e personagens autênticos em uma ficção policial genuinamente brasileira.

RUBEM FONSECA E O ADVOGADO MANDRAKE

Assim como a narrativa policial genuinamente brasileira, o primeiro e mais famoso detetive criado por Rubem Fonseca² surge no conto “O caso de F. A.” (do livro *Lucia McCartney*, em 1967) já totalmente imerso em uma estética *noir* com tramas situadas em metrópoles contemporâneas, marcadas por uma visão cética sobre o poder e a corrupção, pelo papel da violência e do sexo como paixões fundamentais dos personagens, por seu narrador protagonista e pela utilização contínua de diálogos e da representação da linguagem da rua (PALACIOS, 2007). Essas características se mantêm não apenas nos demais contos do detetive – “Dia dos namorados”, do livro *Feliz ano novo* (1975), e “Mandrake”, do livro *O cobrador* (1979) – como também, em seus romances (*A grande arte*, de 1983, *E do meio do mundo prostituto, só amores guardei ao meu charuto*, de 1997, e *Mandrake: a Bíblia e a bengala*, de 2005) nos quais, curiosamente, tal conjunto se mistura a um número cada vez maior de elementos específicos do romance clássico de enigma e do romance pós-moderno para a criação de obras que já não se encaixam mais em uma única classificação.

A metrópole em questão é o Rio de Janeiro, não aquele que se vê do Pão de Açúcar, mas sim o que se constrói “sob a pele dos fatos”, a partir dos conflitos e transformações da natureza humana e dos valores sociais que ali predominam (PALACIOS, 2007, p.23). Através do olhar apaixonado do narrador protagonista e de suas relações com os indivíduos e instituições que o circundam, vemos ganhar vida, com igual riqueza de detalhes, o Rio dos carnavais, da prostituição, dos artistas de rua e catadores de lixo, e também o Rio dos grandes conglomerados e da invasão imobiliária, dos altos executivos, dos políticos, das famílias nobres e das colunas sociais. Assim como no *noir* tradicional, o detetive de Fonseca enfrenta o enigma fisicamente, percorrendo a cidade com seus próprios pés para produzir novos fatos e provas. Produto e consumidor de tudo o que a metrópole tem a oferecer, Mandrake é sensibilizado e seduzido pela cidade ao seu redor mesmo em meio a uma perseguição ou em momentos de grande tensão. Porém, como ele mesmo explica, o que atrai seu olhar *flâneur* não são as praias, montanhas, ruas ou casas do Rio de Janeiro, mas sim as vidas que ali se desenrolam: “a cidade para mim eram as pessoas” (FONSECA, 2005, p. 129).

Carioca, filho de um imigrante português e pescador e de mãe brasileira e costureira, Mandrake, ou melhor, Doutor Paulo Mendes, trabalhou pesado desde a infância, se tornou advogado de causas criminais e logo chegou ao sucesso com clientes ricos e da aristocracia. As experiências e conhecimentos decorrentes de tal história de vida lhe permitem circular confortavelmente por diferentes camadas sociais sem destoar nem se enquadrar totalmente em nenhuma, mas captando com rapidez e destreza os diálogos entre elas. Apesar de sua origem humilde e de sua constante solidariedade emocional para com as classes menos favorecidas, Mandrake não é um perdedor no que diz respeito aos esquemas de poder e dinheiro. Sua bem-sucedida relação com os clientes indicados por Medeiros deixa claro que ele sabe se movimentar o suficiente para virar o jogo a seu favor, garantindo, assim, sua ascensão profissional e financeira. No detetive de Fonseca,

2. Algumas características de Mandrake já haviam sido apresentadas por Fonseca no conto “Teoria do consumo conspícuo” (do livro *Os prisioneiros*, 1963) - o qual, entretanto, não possui os elementos de um conto policial.

o distanciamento extremo (detetive do romance de enigma) e a incorruptibilidade (detetive *noir*) são substituídos por um sutil código de conduta que se equilibra entre a ética e a moral, mas que, ao final, obedece a uma regra pessoal bem diferente da utilizada pelos seus antecessores: “Meu negócio é tirar as pessoas das garras da polícia, não posso fazer o contrário” (FONSECA, p.542).

Apesar de frequentar muitos grupos, Mandrake possui apenas dois amigos fiéis: Raul (colega de escola e faculdade) e Wexler (sócio). Ainda que aqui o papel do amigo/admirador não seja mais suprir necessidades econômicas ou relatar as proezas do detetive, é Wexler quem se encarrega de atender as exigências do mundo prático para que Mandrake ponha em prática suas duas velhas manias: descobrir quem é culpado e quem é inocente (mesmo quando não é pago para isso) e satisfazer sua libido exacerbada³. Em suas investigações, Mandrake geralmente percorre a cidade atrás de informação e põe em prática dois talentos importantes: saber ouvir as pessoas e saber ler o seu entorno. Porém, ao longo de suas obras, o protagonista diminui progressivamente o trabalho de rua e o confronto físico com as testemunhas, caminhando cada vez mais para uma investigação sedentária e hermenêutica de “interpretação da realidade, onde a imaginação tem uma presença importante” (PALACIOS, 2007, p.28). Assim, o detetive durão que entrava em ação sem nenhum método ou plano e que trocava socos com os criminosos em seus primeiros contos torna-se um grande estudioso de métodos (como o xadrez, em “Mandrake”) e de armas (como a faca, em *A grande arte*), porém cada vez mais próximo de sua contemplação e mais distante de seu uso prático. O charuto, como representação do prazer obtido com a atividade reflexiva e sedentária, ganha crescente destaque até atingir o ápice em *E do meio do mundo prostituto, só amores guardei ao meu charuto* (1997) e uma leitura compulsiva e insaciável do mundo vai, aos poucos, se revelando um hábito essencial na constituição do protagonista.

Embora nos primeiros contos Mandrake afirme nunca ter lido um livro que não fosse de direito (1996, p. 404), é fácil acompanhar seu desenvolvimento como leitor desde a infância solitária (quando seguia as aventuras do tipo de herói que sonhava ser) até o início da vida amorosa, quando cada mulher passa a representar um novo universo de conhecimento no qual ele mergulha apaixonadamente com o intuito de conquistá-las. Suas referências a grandes nomes da pintura, cinema, música e filosofia sugerem os muitos roteiros de leitura já percorridos em busca de seus sonhos e paixões. Seu profundo estudo das técnicas de xadrez (que marcam o ritmo e a estrutura do conto “Mandrake”) e a leitura diária de jornais (nacionais e estrangeiros, lidos na língua original) remetem desde o início aos hábitos de Dupin⁴: Mandrake decifra testemunhas e criminosos com recursos lógicos e analíticos alimentados por seu vasto conhecimento, mas também com deduções, induções e criações imaginativas que acrescentam novos parágrafos e nova ordem ao que lhe é relatado. Nos enigmas de suas histórias é comum haver também alguns elementos que permanecem nas sombras para além do livro, como a lembrar que certos segredos nunca se oferecem à leitura, e que é preciso saber unir as pontas restantes apesar de tais pontos ilegíveis.

Entretanto, como ressalta Deonísio da Silva (1996), nem sempre Mandrake consegue funcionar como um bom leitor. Quando “o que está em questão não é mais o desvendamento de um crime, mas o entendimento de uma paixão, o recurso logocêntrico falece em seus poderes,

3. Segundo Palacios (2007), esse excesso de libido é fruto da mesma imaginação excessiva utilizada no exercício de suas investigações e funciona como contraponto para o outro hemisfério da narrativa policial, mantendo a dualidade entre a energia fisiológica e psíquica construtiva de Eros (sexo) e os impulsos destrutivos de *Tanatos* (morte).

4. Em “Assassinatos da rua Morgue” tanto o xadrez quanto os jornais são referências imprescindíveis para o raciocínio de Dupin.

e resta ao herói problemático uma inconformidade atroz, talvez sua dor mais pungente: ele não consegue desvendar seu próprio enigma” (SILVA, 1996, p. 88). Em seus contos e romances, vários personagens fornecem pistas sobre sua personalidade, porém, assim como Pimpinela Escarlata (seu herói de infância e grande mestre das fugas e disfarces) e como Mandrake (apelido que remete ao ilusionista-detetive das histórias em quadrinho na década de trinta), a característica que melhor descreve o detetive de Fonseca é ser uma colagem de várias caras: “isso começou aos 18 anos; até então o meu rosto tinha unidade e simetria, eu era um só. Depois tornei-me muitos” (FONSECA, 1996, p. 538). Transitando entre as diferentes estéticas e estruturas da ficção policial desde os anos sessenta, Mandrake vai revelando algumas de suas caras, ao mesmo tempo que a diversidade de seus conhecimentos e a relação poligâmica e conflituosa que estabelece com as mulheres vai confirmando sua multiplicidade incessante. Em contraste gritante com sua origem *noir*, ele chega finalmente ao século XXI como membro da elite carioca, tentando recuperar uma Bíblia roubada (livro símbolo do conhecimento dogmático e hermético que, ao final, ele utiliza para se proteger de tiros, ou seja, do contato direto com a ação) e se defendendo da acusação de um assassinato cometido com uma bengala (símbolo da falta de mobilidade que o caracteriza agora). Assim como os crimes que investiga e que nunca são totalmente esclarecidos, Mandrake sai de cena, mas deixa a certeza de que muitas de suas caras ainda não vieram à tona.

LUIS FERNANDO VERÍSSIMO E O DETETIVE PARTICULAR ED MORT

No final da década de setenta, Luis Fernando Veríssimo lança o livro de contos *Ed Mort e outras histórias* (1979), no qual retoma o tom humorístico e paródico das primeiras ficções policiais escritas no país para, porém, construir uma narrativa de estrutura *noir* e fortemente sintonizada com a cor local. Embora Palacios (2007) afirme que os personagens e espaços bidimensionais e planos da paródia atrasaram o surgimento de uma abordagem policial verossímil do meio latino-americano, o traço cortante da ironia de Veríssimo consegue desenhar, em catorze contos⁵, um retrato crítico e cômico da realidade urbana brasileira da época. Longe dos círculos aristocráticos dos romances de enigma e também do frio submundo *noir*, o Rio de Janeiro de Ed Mort cabe todo em uma galeria de Copacabana. Dentro dela, em contraste com o paraíso tropical que tantos vêm buscar naquele bairro, os espaços são minúsculos e sujos, os negócios se misturam sem nenhuma coerência e se substituem em ritmo frenético e seus habitantes utilizam todas as artimanhas possíveis para continuar ganhando seu sustento. A violência parece diluída em pequenos delitos rotineiros, mas pouco a pouco se alastra implacável: as baratas e o rato roubam comida, Ed Mort rouba para continuar uma investigação, assaltantes assaltantes e a polícia só entra ali “com proteção policial” (VERÍSSIMO, 1979, p.47). Completando o retrato, os clientes de Ed Mort trazem para dentro da mesma galeria os relatos dos delitos e artimanhas de outras camadas sociais, onde a violência e as cores locais se reproduzem em meios como os da prostituição, do turismo sexual, do charlatanismo e da política.

A dificuldade em criar uma narrativa policial brasileira é, entretanto, fato reconhecido por Veríssimo quando se trata da concepção de seu protagonista:

“Certa vez, pensei inventar um superagente brasileiro, Jaime Alguma Coisa, e escrever suas aventuras no mundo da intriga internacional, mas não deu certo.

5. Seis deles no livro de 1979 e oito em *Sexo na Cabeça*, de 1980.

Por alguma razão, sempre que eu começava a descrevê-lo, saía um tipo magro, baixo, orelhudo, de bigodinho, o único no departamento a torcer pelo América, e que enjoava com avião. Sua classificação de 00664853 barra 7 lhe permitia andar armado, virar a gola do impermeável para cima e fazer um lanche por dia à custa do departamento, com comprovante. Na primeira página da primeira aventura que imaginei para ele, o chefe da espionagem, seu superior, examina o dossiê de um caso difícilíssimo que tem à sua frente, morde a haste do cachimbo e decide: ‘Este é um caso para o Jaimito’. Parei aí mesmo. Nada de muito sério – e certamente não aquele caso de espionagem atômica, envolvendo a própria sobrevivência do país, além de 17 anões iugoslavos e uma falsa condessa – podia ser confiado ao Jaimito” (VERÍSSIMO, 1979, p. 5).

A saída encontrada pelo autor foi criar dois personagens e dar a cada um deles o cenário que melhor lhes convinha. Assim, Peter Vest-Pocket é um agente secreto inglês que, parodiando a estrutura do romance de enigma, circula pelos mais altos círculos sociais, se dedica a casos internacionais, possui conhecimento e experiência excepcionais e é capaz de proezas incríveis, as quais, entretanto, são narradas em apenas três contos⁶. Enquanto Ed Mort é um detetive particular brasileiro, pobre e de origem humilde (na Penha), dono de um 38 empenhado e de um carro preso há três anos em um estacionamento por falta de pagamento, que trabalha em uma sala com o aluguel atrasado e telefone cortado e que conta trocados para comprar fatias de pizza com Fanta uva. Os casos que investiga são realmente de crimes menores, desaparecimentos de entes queridos (maridos, namorada, amantes, cachorro) em circunstâncias que seus clientes preferem esconder da polícia e, apesar de provar ser capaz de resolver um caso “sério” (com morte e tráfico de drogas, em “Ed Mort vai à forra”), ao se aproximar demais do que poderia levá-lo para além de suas raízes, o detetive tem sua carreira e sua vida tragicamente encerradas⁷. Ao descrever a si mesmo, Ed Mort recorre aos modelos da tradição *noir*, embora logo se distancie deles para revelar uma personalidade marcada pelos contrastes: “Cínico, mas terno. Cruel e desiludido de tudo (...). Carente de afeto e compreensão. Irônico, algo frívolo, mas capaz de grande profundidade” (VERÍSSIMO, 1979, p. 47). Além disso, toma como referência também o famoso agente britânico James Bond (de quem copia o bordão “Mort, Ed Mort”) e faz referências a galãs do cinema internacional, como Omar Khayan, Thuran Bey, Rossano Brazzi e Alain Delon.

Assim como os detetives do estilo *noir*, Ed Mort trabalha sozinho, narra suas próprias aventuras e imerge fisicamente em cada investigação, ainda que armado apenas com um canivete. Os conhecimentos que utiliza profissionalmente são oriundos de sua experiência com a pobreza, a malandragem, a criminalidade e com a luta diária para sobreviver em meios como o da galeria. Mais do que o curso de detetive particular, o que garante o sucesso de suas investigações é seu poder de dedução e seu talento para o “diálogo inteligente” (VERÍSSIMO, 1987, p. 157). Seu comprometimento extremo para com seus clientes (mulheres) o coloca em situações que exigem decisões urgentes e estratégias inusitadas que apenas seu curioso código de honra permite (tais como assaltar a pastelaria da galeria para financiar uma investigação entre massagistas cariocas cujos serviços Mort experimenta pessoalmente com o objetivo de desvendar um mistério).

Mesmo conseguindo resolver todos os casos, Ed Mort é um perdedor, ou, como seu

6. Protagonista dos contos “O conhecedor”, “A aposta do Barão” e “Uma surpresa para Daphne” em *Ed Mort e outras histórias* (1979).

7. Em “Ed Mort vai fundo” (VERÍSSIMO, 1987), ele tem acesso a números de contas na Suíça, provas de um trabalho nuclear Brasil-Alemanha e de ligações com grupos neonazistas, mas é morto.

próprio ego o define, um “fracassado simpático” que sempre termina “com um sorriso amargo e sem a mocinha” (VERÍSSIMO, 1987, p.110). A grande causa desse fracasso é o fato de Mort nunca conseguir ser pago por seu trabalho, ou pelo menos, não em dinheiro. Assim como os detetives dos romances de enigma que investigam pelo prazer de resolver o desafio apresentado, Mort também trabalha motivado por um prazer, o de se tornar o herói das mulheres que o procuram, e, por isso, é incapaz de cobrar apropriadamente pelos serviços que presta a elas, já que o pagamento o destituiria da posição almejada. Sendo contratado por mulheres em todos os seus contos e sem possuir nenhuma fonte alternativa de renda (uma herança ou um amigo/admirador que o financie, como acontecia com Dupin), Ed Mort vive fadado à miséria. Em “Ed Mort vai bem”, sua motivação e corruptibilidade são colocadas à prova quando ele tem que decidir entre aceitar uma grande quantia oferecida pelo único cliente que já lhe pagou – um homem – ou salvar um grupo de belas alemãs aprisionadas: entre a garantia de suas fatias de pizza diárias e o sonho da conquista amorosa, Ed Mort fica com a última opção.

TONY BELLOTTO E O ADVOGADO/DETETIVE PARTICULAR REMO BELLINI

Quinze anos mais tarde, a tradição noir norte-americana ressurgiu com força total em uma obra que retoma os caminhos traçados por seus predecessores e dá novos passos decisivos na consolidação da figura do detetive genuinamente brasileiro. Em *Bellini e a esfinge* (1995), Tony Bellotto apresenta sua combinação de uma ambientação violenta e urbana (construída a partir dos eventos e habitantes de uma metrópole brasileira) com um humor irônico e crítico que se revelam em quantia exata e que se voltam inclusive contra o próprio protagonista, Remo Bellini, para dar origem a uma narrativa policial extremamente verossímil, atual e com a cara do Brasil. A metrópole agora é São Paulo, um grande emaranhado de seres humanos que se alternam e se sobrepõem em níveis físicos, econômicos, sociais e culturais, avançando sobre o espaço natural que os abarca. Vista de longe (de dentro de um escritório no 14º andar de um edifício), a cidade mostra “em primeiro plano os prédios altos do centro, depois as casas e sobrados dos bairros de classe média, e por fim as construções irregulares dos bairros pobres”, tendo “atrás de tudo, como uma muralha, os morros azulados da serra da Cantareira” (BELLOTTO, 2005, p. 21), porém de perto tal organização se perde em meio à fumaça e à fuligem e o que resta é “um monstro gigante e barulhento de filme japonês vagabundo” (BELLOTTO, 2005, p. 206).

A violência, presente em todos os níveis da metrópole, remete a outro tipo de organização (como o PCC e a máfia chinesa) que coordena imensos circuitos criminosos especializados que se intercalam e se espalham inclusive para além de São Paulo, como os da prostituição, do jogo ilegal, das drogas, do tráfico de pessoas e da pedofilia. A beleza e a paz nesse cenário surgem em raros oásis em meio ao caos, tão inusitados que lembram miragens. Mas o traço que mais chama atenção na construção espacial de Bellotto é a utilização de diferentes elementos sensoriais, tais como os cheiros de podridão vindos do Tietê e do Rio Pinheiros, o vento frio e o calor insuportável e, principalmente os sabores que marcam e reproduzem a interação cultural e racial na história de São Paulo. Partindo daqueles que tão bem definem sua origem (a lasanha de sua mãe e o sanduíche de salame com provolone do bar Luar de Agosto ressaltam a tradição italiana), Remo Bellini vai a um restaurante árabe para comer a melhor pizza (produto tradicional da Itália) da cidade, mergulha na culinária japonesa pelas mãos (e outras partes do corpo) de uma

descendente de libaneses que se chama Beatriz em homenagem a Dante Alighieri (novamente a referência à Itália) e bebe saquê (bebida japonesa) e come pizza de calabresa (de novo a Itália) no bairro da Liberdade – um bairro oriental que “é também nordestino e italiano. Como toda a cidade, aliás” (BELLOTTO, 2005, p.89).

Em suas aventuras, Bellini se desloca para outras cidades (Santos, Rio de Janeiro e Goiânia), todas retratadas com o mesmo olhar sensível focado nas sensações e nas pessoas que despertam seus sentidos. Assim, além de aspectos curiosos da culinária italiana, tcheca, oriental e goiana, as narrativas policiais de Bellotto apresentam personagens originais, carismáticos e tocantes (mesmo em papéis extremamente periféricos) e se desenvolvem totalmente atreladas ao rico universo subjetivo de seu protagonista. Em *Bellini e a esfinge* (1995), *Bellini e o demônio* (1997), *Bellini e os espíritos* (2005) e *Bellini e o labirinto* (2014), além de conduzir fisicamente as investigações dos crimes, Remo Bellini persegue a si mesmo tentando unir as pontas de uma personalidade que se desintegra velozmente. Como os demais detetives *noir*, ele tem a “mente confusa”, a temeridade dos que estão à margem dos esquemas de poder e dinheiro, uma vida solitária e uma libido exacerbada, porém, sua história de vida revela, nas origens de tais traços, conflitos mais profundos do que os que as narrativas *noir* costumam conter.

Fazendo o caminho inverso ao de Mandrake e Ed Mort, Bellini nasce em uma família com boas condições financeiras, se forma em direito, casa e vai trabalhar no escritório de advocacia do pai, porém logo o casamento fracassa e sua inaptidão profissional se torna nítida. Assombrado pelo fantasma de seu irmão gêmeo (Rômulo, morto logo após o nascimento) e pelo mito romano que os nomeou⁸, Remo carrega o desejo de redimir a ausência de seu duplo (o herói, na narrativa mítica) e a culpa por ser um perdedor, incapaz de se encaixar nas expectativas duplicadas que o mundo lhe impõe. É, porém, no mesmo submundo no qual mergulha em busca de drogas e prostitutas, que ele adquire o “know-how básico” para a nova profissão. Morando em uma quitinete, sem carro, fazendo suas refeições no bar da esquina e recebendo um salário miserável para coletar os dados que sua chefe utiliza para resolver casos, em sua maioria, relacionados ao adultério, Bellini recomeça sua história tentando reinventar a si mesmo.

Fragilizado por tantos conflitos pessoais, o detetive Remo Bellini é arrastado, em cada nova trama, para um labirinto (tema central do livro lançado em 2014) de relações que o conectam com vítimas, clientes, testemunhas, informantes, criminosos e outros detetives, ameaçando dissolver a nitidez de seu julgamento sobre todos e sobre si mesmo e arrastá-lo para o fracasso.⁹ Muito mais do que sua Beretta 9mm (presente de sua chefe, Dora Lobo, assim como a loba mitológica), o que o impede de sucumbir é uma combinação curiosa de três elementos oriundos de sua vida pregressa que formam a base de seu potencial de leitura e lhe permitem enxergar nas entrelinhas. O primeiro deles é a música, ou melhor, o blues (forma musical melancólica originária da cultura negra norte-americana), o oráculo através do qual o detetive se reconecta com suas emoções e

8. No mito fundador de Roma, os gêmeos Rômulo e Remo são semideuses sequestrados e abandonados à morte por um tio que ambiciona o trono ao qual eles têm direito. Amamentados por uma loba e logo encontrados por um pastor, eles sobrevivem. Remo, lento em tudo, é sempre suplantado e finalmente morto por Rômulo por tê-lo confrontado em uma discussão. Rômulo entra para a história como o fundador de Roma, enquanto Remo é lembrado apenas como o duplo infeliz do irmão.

9. Prova disso é que, com exceção de seu primeiro livro, os demais sempre acabam com um evento que põe em jogo sua vida e que, apesar de não o matar, acaba atingindo sua companheira na aventura. Assim, Gala é baleada pela assassina de *Bellini e o demônio* (1997) e Tati e Mariana são mortas em *Bellini e os espíritos* (2005) e *Bellini e o labirinto* (2014), respectivamente.

instintos em momentos catárticos. O segundo elemento são as drogas: bebidas alcoólicas que clareiam sua mente e aguçam seu espírito investigativo (BELLOTTO, 2014) e a cocaína, que o desperta para a possibilidade de que “todas as coisas querem dizer alguma coisa” (BELLOTTO, 1995, p. 67). E o terceiro é a biblioteca de seu pai, um conjunto de obras que abarca toda a herança cultural da qual Remo tanto tenta fugir: a mitologia greco-romana, o Direito, a religião católica, a psicanálise, as origens italianas, a rígidos padrões éticos do pai e um pouco de misticismo. À essas obras, Remo acrescenta os romances policiais da biblioteca de Dora Lobo (escritos por Poe, Conan Doyle, Agatha Christie, Dashiell Hammett, G. K. Chesterton, Raymond Chandler, Rex Stout e Ross Macdonald), reproduzindo em sua formação de leitor o mesmo contraste que o dilacera em outros planos: entre Tulio e Dora, entre o canônico e o popular, entre o clássico e o transgressor.

Em sua tentativa de se reconstruir profissionalmente independente de seus mentores e de suas leituras de mundo, Remo Bellini problematiza a profissão de detetive particular em diversas passagens ao longo de seus 19 anos de atuação (de 1995 a 2014). Partindo dessas dúvidas e experiências de seu personagem principal, Tony Bellotto conduz o leitor até o território da intertextualidade e da metaficção, que explora de forma mais explícita em *Bellini e o demônio* (1997). Nessa obra, enquanto procura por um manuscrito inédito de Dashiell Hammett, Bellini acompanha a atuação de dois detetives mais velhos (Péricles e Irwin Dwight, representações do modelo de enigma inglês e do *noir* americano, respectivamente) e aprende que, para abandonar o “papel de reles doutor Watson que queriam lhe impingir” (BELLOTTO, 1997, p.107), era preciso saber dosar, em sua leitura, a lupa e o computador, o passado e o futuro. Seguindo à risca tal receita, a ficção policial de Bellotto homenageia os clássicos, mas traz à tona questões cruciais para os novos rumos do gênero, tais como a pertinência e verossimilhança do detetive no cenário atual, na sociedade brasileira e em paralelo à atuação da polícia e a tendência a uma abordagem mais psicológica do crime.

LUIZ ALFREDO GARCIA-ROZA E O ADVOGADO\DELEGADO ESPINOSA

Em 1996, Luiz Alfredo Garcia-Roza dá início a uma série de ficção policial que rompe com duas vertentes já consolidadas no país. Em um contexto mais geral, sua escrita se distancia do projeto estético da chamada “geração de 90” (nomes como Marçal Aquino, por exemplo), que utiliza a violência como *leitmotiv* na composição de um novo realismo brasileiro (MENDES, 2015). De forma mais específica, Garcia-Roza se desvencilha da tendência *noir* dominante por aqui desde o surgimento do detetive Mandrake para se aventurar em um novo modelo: suas tramas giram em torno dos dramas psicológicos e não da execução de um crime; seu narrador onisciente revela tais dramas, com a mesma neutralidade, no interior de vítimas, criminosos e do próprio detetive; e, seus finais abertos confirmam a impossibilidade de qualquer tipo de reconstrução (da ordem, do passado ou da verdade) e prolongam a frustração e o mal estar para além da solução da investigação. O sucesso dessa inovação é logo aclamado pela crítica (com os prêmios Jabuti e Nestlé de literatura em 1997) e pelo público que acompanha o detetive Espinosa (inclusive em outros países), transformando o autor no nome de maior destaque da atual literatura policial brasileira (REIMÃO, 2005 apud NIELSEN, 2007) e conferindo a tal gênero o status de movimento sério e consistente no país.

Vistos pelo viés psicológico, os personagens de Garcia-Roza apresentam um rico universo pessoal habitado por memórias e emoções turbulentas e prontas a eclodir, enquanto a metrópole

é o território onde o anonimato e o caos lhes oferecem um refúgio de si mesmos, a possibilidade de parecerem “normais” em meio à multidão de dramas que ali se entrecruzam. O cenário das histórias é o Rio de Janeiro, assim como em *Mandrake* e em *Ed Mort*, porém o foco agora é muito diferente: o que delinea seus contornos não é mais o traço forte dos contrastes violentos, mas sim os códigos sutis que regem as trocas sociais em uma geografia móvel que absorve e acomoda lado a lado a infinita variedade de misérias humanas. Nas narrativas do detetive Espinosa os espaços urbanos são descritos com a clareza e as minúcias de um mapa que sinaliza e direciona os caminhos dos personagens, mas que, matizado por memórias e hábitos, se desdobra em muitas nuances combinadas de forma única na história de vida de cada indivíduo¹⁰. A relação entre subjetividade e espaço habitado é uma constante nos dez livros com Espinosa, cujos personagens são sempre apresentados a partir da descrição de seu lar (o mundo interior, privado) e do percurso que empreendem pela cidade (o mundo exterior, público) e nos quais diferentes elementos arquitetônicos são utilizados em metáforas sobre a psique humana¹¹.

Assim, a história de vida do detetive Espinosa pode ser lida a partir do mapa (impresso na primeira página de seu primeiro livro) de um único bairro: Copacabana. É ali, em um dos pontos turísticos mais famosos do Brasil e em meio à maior população da zona sul do Rio de Janeiro, que se desenrola sua vida pública, como Delegado na 12ª DP. Dentro de Copacabana, porém, está o bairro (não-oficial) do Peixoto, um pequeno oásis urbano onde o passado¹² ainda rege a arquitetura, as tradições e o ritmo de vida e onde Espinosa (indo em direção oposta à dos demais personagens) busca um refúgio no qual possa viver e proteger sua subjetividade da metrópole ao redor. Entre os dois hemisférios, o detetive passeia (como um *flâneur*), destoando e resistindo (como o bairro do Peixoto), introspectivo, sensível e extremamente ético em um tempo e um espaço (e até mesmo em um gênero literário) onde tudo isso já parece impossível. Morando no mesmo apartamento (em um prédio antigo de três andares e sem elevador) e com os mesmos móveis e a mesma torradeira de seus pais, cultivando os mesmos hábitos (de leitura e de limpeza da casa) ensinados pela avó, Espinosa faz questão de colocar acima de tudo os antigos padrões que o constituíram como indivíduo. Diferente de seus precursores, ele não se entrega fisicamente à investigação, não está imerso no universo de violência que engloba os demais personagens e não permite que nada corrompa seus valores e afetos (lembrando o pensador holandês que lhe empresta o nome¹³). Mesmo após anos de polícia, sua fala é calma, “sem traços do linguajar típico dos policiais”, seus relatórios são “escritos em forma quase literária” e ele “nunca usara tênis ou coletes de couro” (GARCIA-ROZA, 1996, p. 17). É essa integridade que faz dele um elemento tão desajustado quanto o detetive-perdedor do policial *noir* ou o detetive-excêntrico do policial de enigma.

Funcionário público concursado, promovido de Inspetor a Delegado por um concurso interno prestado entre o primeiro e o segundo livro da série, dono de um apartamento herdado

10. Para Fernanda Mara de Almeida Azevedo (em sua tese intitulada *Romance policial, psicanálise e cultura contemporânea em Luiz Alfredo Garcia-Roza e Dennis Lehane*), “Garcia-Roza desponta como uma espécie de ‘planejador urbano’ na atualidade”, apresentando a “arquitetura como um componente básico da paisagem” (AZEVEDO, 2012, p. 84).

11. Galerias e janelas (como em *Uma janela em Copacabana*, de 2001) funcionam como pontos de transição entre o que se quer revelar e esconder, o *cul-de-sac* de *Espinosa sem saída* (2006) remete a um bloqueio intransponível e, no livro *Um lugar perigoso* (2014), o lugar mencionado é na verdade a memória humana.

12. Fundado por portugueses fugidos do regime salazarista, o minibairro do Peixoto é “um retângulo de aproximadamente quatrocentos por duzentos metros”, onde “as construções são voltadas para o interior (...) formando uma espécie de muralha que o protege do bairro de Copacabana, no qual está encravado” (GARCIA-ROZA, 2001, p.18).

13. Baruch de Spinoza, um judeu cuja família de origem portuguesa havia fugido para Amsterdã na época da Inquisição, notabilizou-se pelo estudo da ética e dos afetos.

dos pais em um bairro nobre, cultivador de hábitos e prazeres muito simples (como ler e passear a pé pelas ruas de seu bairro) e excessivamente apegado à rotina e ao passado, o detetive precisa de pouco e é desprovido de ambições. O fato de ser pago pelo governo e de utilizar a máquina administrativa a sua disposição destitui sua atividade profissional de qualquer heroísmo, genialidade ou motivação gratuita – ele é apenas um escriturário armado que cumpre burocraticamente suas tarefas (GARCIA-ROZA, 2001) – e o insere em um sistema já condenado pela corrupção, pela brutalidade e pelo corporativismo. Desta forma, ainda que não o seduza com fama, poder ou dinheiro, o meio profissional de Espinosa o desestabiliza ao pôr em jogo diariamente outra questão que lhe é ainda mais cara:

A verdade é que operamos o tempo todo numa zona de fronteira entre o bem e o mal, o legal e o ilegal, o certo e o errado. Essa fronteira não é uma linha que se possa traçar, delimitando claramente duas regiões: é uma fronteira larga o bastante para criar uma terceira região cujos limites não são nítidos nem rígidos. O mesmo acontece dentro de cada um de nós. Essa linha divisória é facilmente apagada, esses limites são facilmente ultrapassáveis – e frequentemente ultrapassados. O policial trabalha nesse espaço que ele acha que é real e bem delimitado, quando na verdade é quase irreal, mais imaginário do que real, no interior do qual ele constrói, dia após dia, seus valores, tão frágeis quanto a linha que separa o bem do mal (GARCIA-ROZA, 2009, p. 53).

Tal reflexão do protagonista é esclarecedora para entendermos também a narrativa policial de Garcia-Roza, cujo foco é exatamente o sinuoso trajeto do ser humano por essa zona de fronteira entre o bem e o mal, a inocência e a culpa e, principalmente, entre a normalidade e a loucura e que, por tal motivo, se estrutura na fragilidade das construções ainda em andamento. Nesse cenário, o detetive precisa se entregar reflexivamente a uma investigação muito próxima daquela empreendida pelo método psicanalítico, partindo da “recusa do óbvio” e explorando “falhas, fendas, fragmentos e hesitações” para alcançar “o recôndito, o traumático, o doentio, o fobiaco, o violento, o macabro (traços do Id, onde jaz o imaginário na ficção de Garcia-Roza, conforme Azevedo, 2012, p. 13). O objetivo de tal investigação não é mais encontrar a verdade, uma vez que a essência de todo crime permanece irrevelada¹⁴, mas sim imaginar as trilhas percorridas por cada um dos envolvidos no crime através de suas zonas de fronteira para chegar até os eventos trágicos da trama. Incapaz de uma “reflexão puramente racional” e frequentemente invadido por “fluxos semienlouquecidos de imagens acompanhados de diálogos inteiramente fantásticos” (GARCIA-ROZA, 1996, p.13), Espinosa logo convence o leitor a acompanhá-lo em seus exercícios de imaginação. Porém, a natureza de seu método nos lembra a todo momento a fragilidade do conhecimento que constrói, onde “nada é definitivo, muitos pontos precisam ser esclarecidos e as lacunas da história, que são muitas, foram preenchidas pela minha imaginação, o que torna este relato uma obra de ficção” (GARCIA-ROZA, 2001, p. 181).

Além da imaginação, outra habilidade muito utilizada por Espinosa em seus exercícios mentais enquanto perambula pelas ruas de Copacabana é a memória. Dentro da já referida concepção de fragilidade do conhecimento apresentada na narrativa policial de Garcia-Roza e, conseqüentemente, no método de investigação de seu detetive, lembrar e esquecer são mecanismos que se revezam na defesa do indivíduo contra a emergência daquilo que pode ameaçá-lo apesar de

14. Máxima de Edgar Allan Poe, em seu conto “O homem na multidão”, de 1840.

(e exatamente por) fazer parte de seu íntimo. Assim, a impossibilidade de lembrar de algo como realmente aconteceu, principalmente em se tratando de um evento tão trágico quanto um crime, é também uma constante na obra deste autor. Através de seus personagens vemos, por exemplo, o delegado Vieira (em *Achados e perdidos*, de 1998), o arquiteto Aldo Bruno (em *Espinosa sem saída*, de 2006) e o tradutor Vicente Fernandes (em *Um lugar perigoso*, de 2014) tentando lembrar de algo que confirme ou negue sua própria culpa e sendo impedidos por bloqueios traumáticos, pela amnésia alcoólica e pela síndrome de Korsakov¹⁵, respectivamente. Em *Fantasma* (2012), a única testemunha do crime é Princesa, uma mulher que não consegue situar no tempo e no espaço as imagens que, em sua mente, misturam sonho e realidade. E finalmente, em *Espinosa sem saída* (2006), *Na multidão* (2007) e *Céu de origamis* (2009), o desafio da memória se impõe ao detetive que precisa “distinguir as lembranças verdadeiras das lembranças que se sobrepõem às verdadeiras, ocultando-as” (GARCIA-ROZA, 2007, p. 98)¹⁶.

Como forma de ordenar e acalmar sua mente prolixa, Espinosa recorre frequentemente aos passeios a pé (a *flânerie* que o reconecta com os espaços e movimentos da multidão), mas também aos livros, sua porta de entrada para o mundo da linguagem e dos sentimentos humanos. É pelos livros que o detetive se aventura para além de suas fronteiras espaciais, saindo de Copacabana e empreendendo “demoradas buscas pelos sebos do centro da cidade” (GARCIA-ROZA, 1998, p. 32), e é sobre sua relação de afeto com eles que se estrutura sua única visualização de um futuro fora da polícia: o sonho de ser dono de um sebo. Espalhados anarquicamente pelos cômodos de seu apartamento, empilhados em forma de estante uns sobre os outros, os livros invadem sua vida íntima sem encontrar nenhum obstáculo, nenhuma limitação (em uma estante sem prateleiras), e o acompanham nos momentos de solidão e silêncio. O curioso, porém, é que a intimidade de Espinosa é compartilhada apenas com eles e que não existe nenhuma pessoa que tenha ocupado tanto espaço, com tal liberdade e por tanto tempo em sua vida quanto os seus livros. A chave para tal enigma provavelmente reside no fato de que o universo da leitura tenha sido apresentado a ele pela avó exatamente no momento em que Espinosa se torna órfão (aos 14 anos) e que, desde então, tenha funcionado como parte de uma estratégia para preencher com o prazer das boas narrativas (tanto as lidas quanto as que ele mesmo cria em sua mente) alguns de seus vazios mais profundos (GARCIA-ROZA, 1996, p. 48).

Marcado por muitas separações (a morte dos pais, da avó, o fim do casamento e a mudança do único filho para outro país), Espinosa vive em um processo de crescente isolamento que se torna ainda mais acelerado devido a sua profissão. Primeiro porque, trabalhando em uma “instituição cujos membros encaram a honestidade como um defeito de fabricação” (GARCIA-ROZA, 2001, p. 158), precisou aprender a agir sozinho e a se envolver o mínimo possível para não despertar curiosidade sobre seu caráter excêntrico e para não criar vínculos afetivos que possam ser usados por seus inimigos. Segundo, porque “para certas pessoas, qualquer barreira pode ser rompida, racial, religiosa, econômica, mas a representada pela imagem do policial permanece intransponível” (GARCIA-ROZA, 1996, p.157). Ainda preso a fantasias juvenis e dotado de uma certa “miopia afetiva” (GARCIA-ROZA, 2001, p. 9), Espinosa acaba tendo problemas quando se envolve com as

15. Doença neurológica que causa amnésia e lacunas na memória. Como uma das formas de lidar com tal perda da história pessoal, seus portadores muitas vezes preenchem as lacunas com histórias fictícias (que consideram verdadeiras) ou criam situações reais que confirmam as ficções imaginadas (GARCIA-ROZA, 2014).

16. Nessas três obras, as lembranças de Espinosa a respeito de um local (o *cul-de-sac* de sua infância), de uma pessoa (um menino da vizinhança) e de uma época de sua vida (a juventude), respectivamente, acabam interferindo na investigação.

mulheres, tanto profissionalmente (como com as criminosas dos livros de 2001 e 2012 que acabam fugindo devido à essa “miopia” do detetive) quanto em seus relacionamentos pessoais (através dos quais ele tenta vencer o grande desafio de compartilhar sua intimidade). A única exceção surge em *Vento sudoeste* (1999), quando ele conhece Irene¹⁷. Bonita (moradora de Ipanema), envolvida em um caso que a coloca em perigo (assim como nas fantasias juvenis do detetive), inteligente, culta, bem-sucedida, casada e com uma vida interior tão protegida quanto a de Espinosa, ela se torna rapidamente a companhia perfeita para preencher seus finais de semana. As mesmas semelhanças que os unem são as que lhes garantem que, apesar de gostarem um do outro, permanecerão vivendo separados, podendo, “quando muito tecer conjecturas imprecisas sobre o que se passava na interioridade do outro, ou mesmo na exterioridade” (GARCIA-ROZA, 2012, p. 12), como estranhos em uma grande metrópole.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mesmo iniciadas no século XX, as séries de Rubem Fonseca, Érico Veríssimo, Tony Bellotto e Luiz Alfredo Garcia-Roza continuam atraindo o público, inclusive em novas mídias, como confirmam o filme *Mandrake* (2012, canal HBO Latin America), a série *Ed Mort* (2011, canal Multishow), a graphic novel *Bellini e o Corvo* (2013, pela Companhia das Letras), e a série *Romance policial – Espinosa* (2015, canal GNT). Assim, é relevante ressaltar que, além de sua conexão com o passado da narrativa policial, elas apresentam também alguns pontos de diálogo com as novas tendências do gênero e com as novas nuances dos cenários urbanos e das relações sociais nesses cenários. Em termos de estrutura da obra, a primeira dessas tendências é a utilização de manifestações discursivas que movimentam a narrativa no lugar do crime, abordando sentimentos, comportamentos e relações paralelas à tríade vítima\detetive\criminoso (FIGUEIREDO, 2001, apud MASSI, 2011, p.70), e um exemplo disso são os romances policiais de temática psicológica, como os escritos por Luiz Alfredo Garcia-Roza, e os contos de humor de Luis Fernando Veríssimo. Além disso, “os romances policiais contemporâneos apresentam uma estrutura flexível, maleável, com enredos não lineares e que apresentam outros tipos de nó e desenlace” (MASSI, 2011, p.49), como nos confirmam os enredos e principalmente os finais abertos de Garcia-Roza e de Rubem Fonseca.

Mais especificamente ligada à figura do detetive está a tendência a “uma inversão de valores nos romances contemporâneos, nos quais o criminoso é mais forte do que o detetive, do início ao fim do enredo, porque seu código de conduta individual sobrepõe o código coletivo (da sociedade), fazendo que, na maioria dos romances, ele não seja punido pela performance que realizou” (MASSI, 2011, p.66). Por consequência, tornam-se recorrentes os finais nos quais o detetive fracassa e o criminoso acaba impune ou morto, bem como aqueles que discutem a culpabilidade por um crime moralmente justificável (NIELSEN, 2007). Nesse sentido, a obra de Luiz Alfredo Garcia-Roza é a mais rica em exemplos, já que de seus dez romances com o delegado Espinosa o criminoso só é preso em *Fantasma* (2012), o detetive é facilmente manipulado pela criminosa que escapa impune em *Uma janela para Copacabana* (2001), e nos seus outros oito romances analisados os criminosos acabam mortos. Porém, as fraquezas dos detetives também se revelam de forma contundente em *Mandrake: a Bíblia e a bengala* (2005), onde duas criminosas enganam Mandrake (ainda que uma

17. Referência à Irene Adler, a única mulher capaz de rivalizar com Sherlock Holmes e, por isso, merecedora de sua admiração e de seu afeto.

seja presa no final); nos contos de Ed Mort, que mesmo resolvendo os casos acaba quase sempre sozinho e sem dinheiro; e em *Bellini e o labirinto* (2014), cuja trama é uma grande armadilha para a qual detetive é facilmente atraído por sua vaidade.

Como proposta para futuras análises, vale lembrar que já neste século, outras séries policiais brasileiras foram iniciadas, oferecendo novos parâmetros para que as obras aqui discutidas sejam repensadas. É o caso das narrativas de Joaquim Nogueira sobre o investigador Venício, dos livros de Vera Carvalho Assumpção sobre o detetive Alyrio Cobra, das histórias de Mário Prata sobre o detetive Ugo Fioravanti Neto e das obras de Paulo Levy sobre o delegado Joaquim Dornelas.

REFERÊNCIAS

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

BELLOTTO, Tony. *Bellini e o labirinto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *Bellini e os espíritos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Bellini e o demônio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Bellini e a esfinge*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense: 2000.

COELHO, Lilian Reichert. Profissão: escritor-detetive. Deslocamentos no gênero romance policial em *Cidade de vidro* de Paul Auster. *Revista Alere, UNEMAT*, v. 3, n. 1, 2010. Disponível em <<http://periodicos.unemat.br/index.php/alere/article/view/566>>. Acesso em 02 set. 2016.

EVARD, Frank. Le roman policier historique. *Nouvelle revue pédagogique – Lycée*. Sep. 2010. Disponível em: <http://www.nrp-lycee.com/wp-content/blogs.dir/3/files/2010/08/NRPL_1009_partenariat_supplement.pdf>. Acesso em: 02 set. 2016.

FILGUEIRAS, Carmen de Paula. *A complexa arte do assassinato: o gênero policial na literatura contemporânea*. PUC-Rio. Tese de Doutorado. Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas, 2012. Disponível em: http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0821122_2012_%20completo.pdf>. Acesso em: 02 set. 2016.

FONSECA, Rubem. *Mandrake: a Bíblia e a bengala*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

_____. *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

_____. *Contos reunidos*. Org. Boris Schnaiderman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *A grande arte*. São Paulo: Companhia das letras, 1983.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Um lugar perigoso*. Companhia das Letras, 2014.

_____. *Fantasma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Céu de origamis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Na multidão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Espinosa sem saída*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Perseguido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Uma janela em Copacabana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Vento sudoeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *O silêncio da chuva*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MASSI, Fernanda. *O romance policial do século XXI: manutenção, transgressão e inovação do gênero*. São Paulo: Cultura acadêmica\UNESP, 2011. Disponível em: <http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/109189/ISBN9788579832130.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 02 set. 2016.

MASSI, Fernanda. *A Configuração do romance policial contemporâneo: uma abordagem semiótica*. Anais do SILEL. Volume 1. Uberlândia: EDUFU, 2009. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2009_gt_lg21_artigo_7.pdf>. Acesso em: 02 set. 2016.

MENDES, Fábio Marques. Os processos identitários no Brasil a partir da subversão do gênero policial: uma análise literária e sociológica do romance “Cabeça a prêmio” de Marçal Aquino. In: *Seminário Internacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”*. I. 2015. Marília, São Paulo. Anais. São Paulo: Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da UNESP, 2015. Disponível em: <<http://www.marilia.unesp.br/Home/Eventos/2015/iseminariointernacionalpos-graduacaoemcienciasociais/4.-fabio-marques-mendes.pdf>>. Acesso em: 02 nov. 2016.

NIELSEN, Annie Alvarenga Hyldgard. *A face oculta de Pagu: um caso de pseudotradução no Brasil do século XX*. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado. Departamento de Letras, 2007. 99 f. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp034925.pdf>>. Acesso em: 02 nov. 2016.

PALACIOS, Maria Ángeles Elena. *Rubem Fonseca e a reinvenção do gênero policial*. UNB. Dissertação de Mestrado. Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2007. Disponível em:<http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/6524/1/2007_MariaAEPalacios.pdf>. Acesso em: 02 set. 2016.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SILVA, Deonísio da. *Rubem Fonseca: proibido e consagrado*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.

VERÍSSIMO, Luis Fernando. *Sexo na cabeça*. 5ª ed. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. *Ed Mort e outras histórias*. Porto Alegre: L&PM, 1979.

Francilene Maria Ribeiro Alves Cechinel

Doutora e Mestre em História da Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG) e Bacharel em Letras pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), desde 2011, desenvolve pesquisas tendo como foco a história da literatura, a literatura brasileira e a minificação nacional e latino-americana.
E-mail: francilene.cechinel@gmail.com.

Recebido em 10/06/2021.

Aceito em 30/06/2021.