

Cadernos de Letras

**Fronteiras e subversões
da narrativa criminal**

Edição n.68

*Carla Portilho
Vanessa Cianconi Viana
Pedro Puro Sasse da Silva
(Organização)*

Cadernos de Letras

Fronteiras e subversões da narrativa criminal

Edição n.68

*Carla Portilho
Vanessa Cianconi Viana
Pedro Puro Sasse da Silva
(Organização)*

Universidade Federal Fluminense
Instituto de Letras
Niterói
1º semestre de 2024

Cadernos de Letras da UFF
Publicação semestral do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense

Reitor: Antonio Claudio Lucas da Nóbrega
Vice-Reitor: Fabio Barboza Passos
Diretora do Instituto de Letras: Carla de Figueiredo Portilho
Vice-Diretora: Thaise Bastos Pio

Editoras: Thaise Bastos Pio, Instituto de Letras, UFF, Brasil; Carla de Figueiredo Portilho, Instituto de Letras, UFF, Brasil

Assistente editorial: Cinthia Paes Virginio, UFF, Brasil

Comissão executiva (2023-2026): Adalberto Müller Junior, Universidade Federal Fluminense, Brasil, Fábio André Cardoso Coelho, Universidade Federal Fluminense, Brasil, Vanessa Lopes Lourenço Hanes, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Conselho editorial

Catherine Dumas, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, França
Célia Marques Telles, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil
Claudia Poncioni, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, França
Claudio Cezar Henriques, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil
Dermeval da Hora, Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Brasil
Edvaldo Balduino Bispo, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Brasil
Gerald Bär, Universidade Aberta Portugal, Portugal
Eliana Yunes, PUC-Rio, Brasil
Freda Indursky, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil
Greg Mullins, Evergreen College, Estados Unidos da América do Norte
Hanna Jakubowicz Batoréo, Universidade Aberta Lisboa, Portugal
Joana Matos Frias, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal
José Luís Jobim, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil
Laura Padilha, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil
Luiz Fernando Valente, Brown University, Estados Unidos da América do Norte
Marcelo Jacques de Moraes, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil
Marcos Luiz Wiedemer, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil
Maria Luiza Braga, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil
Mariangela Oliveira, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil
Pedro Éiras, Faculdade de Letras da Universidade do Porto/ Instituto de Literatura Comparada Margarida Rosa, Portugal
Pedro Serra, Universidad de Salamanca, Espanha
Roberto Acízelo Quelha de Souza, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil
Simone Caputo Gomes, Universidade de São Paulo, Brasil
Solange Coelho Vereza, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil
Vanda Anastácio, Universidade de Lisboa, Portugal
Vania Pinheiro Chaves, Universidade de Lisboa, Portugal
Viviana Gelado, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil

Organização do número 68: Carla de Figueiredo Portilho (UFF), Vanessa Cianconi Viana (UERJ) e Pedro Puro Sasse da Silva (UFF).

Coordenação da revisão: Glória Braga Onelley, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil; Greice Ferreira Drumond Holzweber, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil.

Revisão: Bárbara Martins, UFF, Brasil; Lucas Dias Ferreira, UFF, Brasil; Matheus Guarino Sant'Anna Lima de Almeida, UFF, Brasil; Gabriela Natal de Oliveira da Silveira, UFF, Brasil; Maria Clara Cunha Machado, UFF, Brasil; Yuri Nascimento, UFF, Brasil; Bianca Melo Gomes da Silva, UFF, Brasil; Fernanda Soares da Silva Torres, UFF, Brasil.

Responsável técnica: Cinthia Paes Virginio, Editoração eletrônica / diagramação, Brasil.

Campus do Gragoatá - Bloco C - sl. 515 - Niterói - RJ - CEP 24210-201, Brasil
e-mail: cadernosdeletras.egl@id.uff.br

Cadernos de Letras: Universidade Federal Fluminense
Instituto de Letras.
Niterói: Instituto de Letras, 1990.
Semestral

Cadernos de Letras da UFF, Niterói - RJ , v. 35, n.68, 239p., 1º semestre de 2024.

Sumário

Apresentação, 6

Dossiê

**O misterioso caso da pesquisa brasileira
sobre Agatha Christie, 15**

Michely Jabala Mamede Vogel

Autópsia de um gênero: o detetive Espinosa, 41

Marta Maria Crespo Rodriguez

Marcus Alexandre Motta

**De fios, labirintos e mistérios: *A casa eterna*,
de Hélia Correia, 59**

Carlos Henrique Fonseca

**Detetives transculturais: rompendo
fronteiras na ficção criminal, 76**

Juliana Machado Meanda

Diana da Silva Rodrigues

**O dom do discurso: crime passional no século XIX e
o clássico da literatura brasileira, 98**

Thaís Sant'Anna Marcondes

Rafael de Oliveira Bragança

**Contorções no gênero policial por Ana Paula Maia e
seus homens infames, de sangue e de fé, 121**

Lilian Reichert Coelho

Scream queens: Teen serial killers, Tiktok deaths and Taylor Swift's soundtrack, 146

Pedro Frazão

An unreliable serial killer in Bret Easton Ellis's American Psycho: textual and contextual signs, 168

Luciano Cabral

Varia

A terra, o homem e a luta: elementos da paisagem construída por Euclides da Cunha n'Os Sertões, 199

Maria Cláudia Bachion Ceribeli

Pensamento linguístico no Brasil Quinhentista através da carta "Ao Geral Lainez, de Piratininga, março de 1562, recebida em Lisboa a 20 de setembro do dito ano" de José de Anchieta, 219

Anderson Lucas Macedo

Viviane Lourenço Teixeira

Apresentação

Já nos anos 90, Stuart Hall (2006) observava em *Identidades culturais na pós-modernidade* como o avanço da globalização e seu consequente impacto na organização das fronteiras nacionais – físicas ou simbólicas – culminariam em uma crise na própria construção das identidades culturais decorrentes, no projeto moderno, em grande parte da construção dessa vinculação entre nação e sujeito. Bauman vê, em *Modernidade líquida*, como única possibilidade de construção de identidade nesse terreno instável, a necessidade de conscientização e negociação da pluralidade, em oposição ao comunitarismo monolítico do patriotismo e nacionalismo modernos:

Essa, quero propor, é a única variante da unidade (a única forma de estar juntos) compatível com as condições da modernidade líquida, variante plausível e realista. Uma vez que as crenças, valores e estilos foram “privatizados” — descontextualizados ou “desacomodados”, com lugares de reacomodação que mais lembram quartos de motel que um lar próprio e permanente —, as identidades não podem deixar de parecer frágeis e temporárias, e despidas de todas as defesas exceto a habilidade e determinação dos agentes que se aferram a elas e as protegem da erosão. A volatilidade das identidades, por assim dizer, encara os habitantes da modernidade líquida. E assim também faz a escolha que se segue logicamente: aprender a difícil arte de viver com a diferença ou produzir condições tais que façam desnecessário esse aprendizado. (BAUMAN, 2001, p. 205)

Em sua obra derradeira, *Retrotopia*, Bauman vê, no entanto, como essa liquidez da modernidade, por sua vez, conduziu, hoje, a um movimento de retorno nostálgico a esse passado de fronteiras mais sólidas, alimentando desde conservadorismos moderados a discursos neofascistas. As fronteiras

(e suas demarcações, alterações, sobreposições e transposições) são, dessa forma, hoje, um problema central para pensar esse mundo globalizado de identidades negociáveis em confronto com sentimentos retrópicos de restauração de ordens rígidas. E as narrativas criminais acompanharão esse processo.

Andrew Pepper e David Schmid (2016), observando como as narrativas criminais acompanham esse processo de globalização, editam *Globalization and the State in Contemporary Crime Fiction*, no qual reúnem textos que se propõem a “um estudo do crescente alcance e ambição da narrativa criminal, focado em pensar cuidadosamente sobre a transnacionalização do crime e do policiamento na contemporaneidade, e as implicações dessa transnacionalização para o gênero” (p. 5). Trabalhos como o de Portilho (2009) vem mostrando justamente como as noções de centro e margem, assim como suas fronteiras, vem se tornando centrais para pensar a narrativa criminal no mundo contemporâneo.

Junto às noções políticas de fronteira, que, podemos entender aqui, conjugam tanto sua dimensão geográfica – em que a globalização e a transnacionalização do crime organizado assumirá destaque no gênero – quanto sua dimensão simbólica – em que os questionamentos às fronteiras tradicionais de identidade levarão a uma crescente preocupação com noções como gênero (*gender*), raça e orientação sexual em suas relações com crime e policiamento –, precisamos pensar, ainda, nas fronteiras literárias da narrativa criminal.

Em seu capítulo sobre gênero (*genre*) em *The Routledge Companion to Crime Fiction*, King e Gulddal (2020) refletem sobre como, sobretudo – mas não exclusivamente – na pós-modernidade, o hibridismo de gêneros se tornou uma marca recorrente na narrativa criminal, nos levando a refletir sobre as fronteiras que definiriam o próprio gênero:

Anteriormente uma exceção, o hibridismo se tornou uma norma central da ficção de crime e vimos o

romance criminal se fundir com diversos outros gêneros, como, por exemplo, a ficção histórica de Umberto Eco em *O nome da rosa* (1980, trans. 1983), a fantasia no *A cidade e a cidade* (2009), de China Miéville, a ficção científica em *Androides sonham com ovelhas elétricas?* (1968), de Phillip K. Dick, o suspense de espionagem em *Death Will Have Your Eyes* (1997), de James Sallis e ficção climática em *The Healer*, de Antti Tuomainen (...). (p. 16. Tradução nossa¹)

Na pós-modernidade, vimos não apenas uma grande multiplicação das obras que hibridizam o gênero criminal com outros gêneros, mas também a proliferação de uma postura autorreflexiva dessa literatura em relação às suas próprias convenções, como vemos, sobretudo na vertente denominada por Merivale e Sweeney (1999) como “*metaphysical detective story*”. Seguindo as autoras:

A ficção detetivesca metafísica é um texto que parodia ou subverte as convenções tradicionais da ficção detetivesca tradicional – tais como encerramento narrativo e o papel do detetive como parâmetro do leitor – com a intenção, ou ao menos o efeito, de levar questões sobre os mistérios de ser e saber que transcendem as meras maquinações do enredo de mistério². (1999, p. 2. Tradução nossa)

Nesse sentido, podemos pensar como desde, pelo menos, Jorge Luís

1 No original: Previously an exception, hybridity has become a central norm of crime fiction and has seen the crime novel meld with a range of other genres, for example, historical fiction in Umberto Eco's *The Name of the Rose* (1980, trans. 1983), fantasy in China Miéville's *The City & The City* (2009), science fiction in Philip K. Dick's *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968), the spy thriller in James Sallis's *Death Will Have Your Eyes* (1997) and climate fiction in Antti Tuomainen's *The Healer* (...).

2 No original: A metaphysical detective story is a text that parodies or subverts traditional detective-story conventions—such as narrative closure and the detective's role as surrogate reader—with the intention, or at least the effect, of asking questions about mysteries of being and knowing which transcend the mere machinations of the mystery plot.

Borges, é possível ver uma reflexão que caminha nessa direção, culminando em narrativas profundamente engajadas em subverter as normas do gênero, tais como *Cidade de vidro* (1985), de Paul Auster, ou, no Brasil, o *Compêndio Mítico* de Alberto Mussa, composto por *O trono da Rainha Jinga* (1999), *O senhor do lado esquerdo* (2011), *A primeira história do mundo* (2014), *A hipótese humana* (2017) e *A biblioteca elementar* (2018).

Por fim, vale pensarmos como o recente sucesso dos podcasts de *true crime* coloca em cena uma última noção de fronteira: aquela concernente aos limites das próprias mídias em que tradicionalmente circulam as narrativas criminais. Se pensarmos que, desde sua origem, a narrativa criminal circulou entre mídias diversas, tais como jornal, livro e teatro, seguido do rádio, cinema, quadrinhos e TV, e culminando hoje, nos meios digitais do streaming, podcast e games, entre outros, é quase impossível fazer uma reflexão sobre o gênero que não lance mão minimamente de um diálogo intermediático. Publicações como “Crime fiction and digital media” (VÄLISALO; PIIPPONEN; MÄNTYMÄKI; KOISTINEN, 2022) e *Investigação e crime em perspectiva intermediática* (PORTILHO; RIBAS; SASSE, 2022) apontam alguns dos diversos caminhos seguidos hoje nesse sentido.

Foi pensando nessas múltiplas acepções de fronteira, assim como suas subversões, que foram selecionados os textos que compõem esse número dos Cadernos de Letras.

Abrindo o volume, Michely Vogel, em “O misterioso caso da pesquisa brasileira sobre Agatha Christie”, aponta que, embora a autora inglesa seja uma das mais conhecidas e prolíficas da dita literatura policial, os estudos científicos brasileiros sobre suas obras ainda são escassos. Vogel busca mapear as publicações científicas produzidas no Brasil sobre Agatha Christie e conhecer as influências intelectuais que orientam tais pesquisas, a fim de criar indicadores bibliométricos.

A seguir, Marta Rodriguez, em “Autópsia de um gênero: o

detetive Espinosa”, procura compreender a ruptura contemporânea do romance policial na obra de Luiz Alfredo Garcia-Roza, manifestada por meio da autópsia, ou introspecção, do gênero em sua forma clássica. Tal introspecção se manifesta como o ambiente da fantasia do detetive Espinosa, conforme a subjetividade de seus pensamentos, de modo que a forma da ação detetivesca só encontra sua natureza nas divagações do detetive, apontando para a perda completa de qualquer resolução definitiva sobre o crime. A autora busca comprovar que Garcia-Roza faz uma reflexão do gênero por meio de uma autópsia das regras impressas na tradição, na qual não caberiam as peculiaridades do detetive Espinosa, abrindo espaço para a presença de leituras literárias num ambiente que as exclui.

Em “De fios, labirintos e mistérios: *A casa eterna*, de Hélia Correia”, Carlos Henrique Fonseca pretende analisar a fronteira representada pela relação entre o discurso literário e o discurso histórico, privilegiando o processo de subversão do modelo de narrativa policial consolidada no século XIX por Edgar Allan Poe e evidenciando o recorrente uso da intertextualidade na composição de narrativas que propõem uma releitura crítica e estética de discursos anteriormente produzidos, resultando em uma produção compromissada em manter o diálogo com a memória da tradição, sem esquecer de procurar para si a sua *forma de narrar*.

Por sua vez, Juliana Meanda e Diana Rodrigues, em “Detetives transculturais: rompendo fronteiras na ficção criminal”, trazem uma análise das obras *Eulogy for a Brown Angel* (1992), de Lucha Corpi, e *Mezcalero* (2015), de T. E. Wilson, buscando compreender como seus detetives, Gloria Damasco e Ernesto Sánchez, respectivamente, levantam questões de identidade, especialmente em relação a gênero e a etnia, e trazem, ainda, o multiculturalismo e a subalternidade em seus contextos. A escrita desses autores é um espaço de resistência cultural, expressão de diferenças e representações identitárias alternativas, criado por membros de grupos marginalizados pela sociedade dominante. As autoras analisam

como são abordadas as interseções entre essas duas personagens, especialmente no que tange a questões de gênero, evidenciando como elas subvertem a literatura detetivesca, que, em sua faceta mais difundida, ainda é predominantemente uma narrativa do homem branco cisgênero e heterossexual.

Em “O dom do discurso: crime passionnal no século XIX e o clássico da literatura brasileira”, Thaís Sant’Anna Marcondes e Rafael de Oliveira Bragança analisam o livro *O dom do crime*. Os autores pretendem identificar de que maneira Lucchesi se filia à tradição literária da narrativa criminal e a subverte, quebrando a estrutura proposta por Todorov (2013) e sugerindo uma interpretação surpreendente: seria *Dom Casmurro* uma reinvenção da história de um crime real? Para isso, recorrem ao conceito de narrador para Benjamin (2012), aos estudos de Silva (2019) sobre as ficções brasileiras que tomam o crime como elemento central, e às reflexões de Chalhoub (2003) sobre a leitura de Machado acerca da sociedade imperial brasileira.

Já Lilian Reichert Coelho, em seu texto “Contorções no gênero policial por Ana Paula Maia e seus homens infames, de sangue e de fé” propõe uma aproximação das narrativas *Enterre seus mortos* (2018) e *De cada quinhentos uma alma* (2021), da escritora brasileira contemporânea Ana Paula Maia, por meio da intuição de que ela pratica uma sensibilidade fabular que aponta para possibilidades de igualdade ontológica geradas pelos seres humanos mais infames, que se insurgem, de algum modo, contra as condições de vida que lhes são impostas. Com base nisso, a pesquisadora defende que Ana Paula Maia aciona, performaticamente, estratégias das narrativas policiais, contorcendo qualquer princípio organizador. A abordagem sustenta-se nas noções de comum, igualdade e partilha do sensível de Rancière e na ideia de “homens infames”, de Foucault.

Pedro Frazão, em “Scream Queens: Teen Serial Killers, Tiktok Deaths and Taylor Swift’s Soundtracks”, discute a contemporaneidade das narrativas de assassinos em série e psicopatas, apontando algumas possíveis

estratégias usadas para a manutenção dessas histórias vivas no interesse popular. Frazão discute brevemente a história deste gênero e como a série de Ryan Murphy, *Scream Queens*, apresentou algumas direções para a revitalização das narrativas de *serial killers* e assassinos psicopatas, como a reformulação dos valores que caracterizam as *final girls* e seus antagonistas. O artigo, ainda, procura analisar trechos da produção televisiva, discutindo as referências feitas a *Psicose* e a diversos outros clássicos *slashers* e do terror americano.

Fechando este número dos Cadernos de Letras, Luciano Cabral em “An Unreliable Serial Killer in Bret Easton Ellis’s *American Psycho*: Textual and Contextual Signs”, examina psicopatas na ficção encarando-os como não-confiáveis devido aos seus traços psicológicos, por eles frequentemente mentirem, trapacearem, blefarem e enganarem. Patrick Bateman, o protagonista narrador do romance *Psicopata Americano* (1991), de Bret Easton Ellis, é um rico serial killer que não só tortura e mata com requintes de crueldade, como também narra seus assassinatos aos seus leitores. Contudo, quanto mais lemos seu relato, mais nos perguntamos se esse protagonista está, de fato, dizendo a verdade. O artigo de Cabral busca, então, atestar a credibilidade psicótica da narrativa de Bateman. Para tal, ele debate as implicações narratológicas de narradores não-confiáveis. Por um lado, este artigo debruça-se quase exclusivamente sobre os sinais textuais que podem revelar o distúrbio mental de Bateman. Por outro, aponta os sinais contextuais que podem evidenciar Bateman como um narrador não-confiável.

Esperamos, com essa nova edição dos Cadernos de Letras, contribuir para o enriquecimento da fortuna crítica sobre o gênero criminal, seja na crítica literária brasileira, em que apenas dá seus primeiros passos, seja em diálogo com a crítica especializada estrangeira, enriquecendo leituras da tradição com um olhar periférico, seja agregando ao rol de obras do gênero uma rica e heterogênea produção nacional.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. Modernidade líquida. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

GULDDAL, Jesper; KING, Stewart. “Genre”. In: ALLAN, Janice; GULDAL, Jesper; KING, Stewart; PEPPER, Andrew (Ed.). *The Routledge Companion to Crime Fiction*. 1. ed. Abingdon: Routledge, 2020. p. 13-21

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Trad. Tomaz Tadeu da Silva / Guaracira Lopes Louro – 11. Ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MERIVALE, Patricia; SWEENEY, Susan Elisabeth. “The Game’s Afoot: On the Trail of the Metaphysical Detective Story”. In.: _____ (org.). *Detecting Texts: the Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1999.

PEPPER, Andrew; SCHMID, David (Ed.). *Globalization and the State in Contemporary Crime Fiction: A World of Crime*. Crime Files. London: Palgrave Macmillan, 2016.

PORTILHO, Carla. *Detetives ex-cêntricos: um estudo do romance policial produzido nas margens*. Tese de Doutorado. Instituto de Letras Universidade Federal Fluminense, 2009.

PORTILHO, Carla; RIBAS, Maria Cristina Cardoso; SASSE, Pedro. *Investigação e crime em perspectiva intermediária*. Coleção Escritos Suspeitos, vol. 1. Rio de Janeiro: Acaso Cultural 2022.

VÁLISALO, Tanja; PIIPPONEN, Maarit; MÄNTYMÄKI, Helen; KOISTINEN, Aino-Kaisa. Crime fiction and digital media. In: ALLAN, Janice; GULDDAL, Jesper; KING, Stewart; PEPPER, Andrew (Ed.). *The Routledge Companion to Crime Fiction*. Abingdon: Routledge, 2020. p. 397-405

Dossier

O misterioso caso da pesquisa brasileira sobre Agatha Christie

Michely Jabala Mamede Vogel

Resumo: As publicações científicas são o registro oficial da ciência. Para que uma área se estabeleça, deve contar, ao menos, com uma associação científica e, principalmente, com periódicos científicos sobre ela, e esse é o caso dos estudos sobre literatura policial. Nessa seara, Agatha Christie é uma das autoras mais conhecidas e prolíficas. A despeito de sua notoriedade, porém, os estudos científicos brasileiros sobre a autora e suas obras são ainda escassos. O objetivo deste trabalho é, portanto, mapear as publicações científicas produzidas no Brasil sobre Agatha Christie e conhecer as influências intelectuais que orientam tais pesquisas, a fim de criar indicadores bibliométricos. Trata-se de uma pesquisa exploratória, amparada pela Bibliometria e pela técnica de Análise de Citações. Os resultados demonstram que: as pesquisas científicas sobre Agatha Christie têm aumentado, há pesquisadores e instituições de todas as regiões do Brasil, mas especialmente do Sudeste, que se ocupam do estudo da obra de Christie; o interesse pelo tema não se limita à área de Letras, já que ocorre em outros campos do conhecimento, como, Comunicação, Química e Direito. Conclui-se que a obra de Agatha Christie é uma fonte para diversos tipos e abordagens de estudos, que tais pesquisas devem ser incentivadas e que a Bibliometria requer adaptação para dar conta das características da área de Letras.

Palavras-chave: Agatha Christie. Produção científica brasileira. Literatura policial.

Introdução: instaurando o inquérito

Recentemente, obras e autores que não eram considerados canônicos pelas escolas mais tradicionais têm assumido a posição de objetos das investigações universitárias. Tal fato reflete não apenas o sucesso editorial e de recepção pelo público em geral mas também uma valorização de diversas formas literárias. Essa valorização começou há algumas décadas e estende-se ao romance policial. Para Stuart Hall (2003), não há uma cultura popular, fora de um campo de forças, que seja autônoma, íntegra e autêntica. Para o autor, tanto a ideia de povo como uma força puramente passiva quanto a de uma máquina cultural que se impõe sobre todo e qual-

quer um são equivocadas:

Se as formas de cultura popular comercial disponibilizadas não são puramente manipuladoras, é porque, junto com o falso apelo, a redução de perspectivas, a trivialização e o curto-circuito, há também elementos de reconhecimento e identificação, algo que se assemelha a uma recriação de experiências e atitudes reconhecíveis, às quais as pessoas respondem. (HALL, 2003, p. 255).

Raymond Williams (2011) corrobora a ideia ao propor a contextualização das pesquisas sobre histórias de detetive por meio da captação do meio social e cultural no qual as obras se originaram.

Tudo indica que a divisão entre Alta e Baixa Literatura começa a ruir e que todo esforço cultural merece atenção, ainda que alguns autores e obras sejam implícita ou explicitamente mais engajados, buscando refletir em seus textos a sociedade e/ou defender as causas em que acreditam. Contudo, o campo das histórias de detetive “ainda se ressentem, no Brasil, de mais investigações sérias pela persistência de um preconceito generalizado para com as ditas formas de literatura popular.” (PACHE DE FARIA, 2017, p. 13).

Endossando a ideia, Nebias (2010) afirma que, no Brasil, faltam estudos e pesquisas sobre literatura policial. A autora atribui o fato à crença da crítica literária brasileira de que essa era uma literatura marginal. Desse modo, por sua popularidade, essa literatura não poderia ser foco de estudos, já que havia a ideia de que a leitura de boa qualidade era restrita a poucos. Ademais, Chauvin (2017) assevera que sucesso de vendas não implica falta de qualidade.

Chauvin (2020, p. 49) afirma que “o romance policial sugere constantes diálogos entre a história ‘de detetive’ e as referências culturais de outras áreas, tempos e lugares (inclusive o nosso)”, fato que, por si

só, já justificaria sua análise científica. “O fato de determinada obra ter se tornado *best-seller* impedirá que os alunos e pesquisadores detectem os elementos que constituem uma boa obra literária, sujeita a múltiplas leituras?” (CHAUVIN, 2020, p. 49). Além disso, “o texto literário sempre nos proporciona novos horizontes que fazem com que, muitas vezes, superemos as expectativas que tínhamos acerca da investigação inicial” (LESZCZYNSKI; BORBA, 2020, p. 330).

Por pesquisa científica, compreendemos toda gama de publicações científicas. Inseridas na comunicação científica, englobam os processos iniciados com a produção do conhecimento científico, passando por sua publicação e disseminação até o momento em que os resultados de seu trabalho são aceitos como parte integrante do conhecimento científico (GARVEY, 1979). É a natureza interativa das ciências, cuja função não somente é estabelecer relacionamentos mas também constituir produtividade verídica, com aprovação e reconhecimento de um corpo acadêmico. Sem sua literatura, uma área científica não poderá existir, pois, sem o aval dos seus pares, o conhecimento resultante da pesquisa conduzida pelos cientistas não será validado e não será considerado científico (ZIMAN, 1979). Por isso, para que uma área científica se estabeleça, é fundamental a criação de associações de pesquisa e principalmente de periódicos científicos dedicados à temática (MEADOWS, 1999). “O carimbo de aprovação de uma nova disciplina é o aparecimento de uma revista especialmente dedicada aos interesses dos seus expoentes.” (ZIMAN, 1979, p. 118). Tais requisitos são atendidos pela literatura policial: há a *International Crime Fiction Association* (2017) e os periódicos científicos voltados à literatura policial: *Clues: a Journal of Detection* (2008) e *Crime Fiction Studies* (2020), bem como a publicação *A Companion to Crime Fiction* (2010).

É recorrente, em âmbito geral, associar a literatura policial a Agatha Christie. Trata-se da autora com maior número de publicações, traduções e adaptações nas mídias sobre o tema policial, sendo ela própria considerada

um ícone além de seu tempo, uma pessoa notável (EVANS; BERNTHAL, 2023). No entanto, mesmo que Agatha Christie possua um vasto material para estudos científicos, capazes de explicar o grande fenômeno que ela é e todos os contextos que a cercam, no Brasil, pesquisas científicas ainda são escassas (CHAUVIN, 2017).

Quando buscamos informações sobre Agatha Christie, os resultados mais comuns incluem ofertas de livros, dados sobre sua biografia, adaptações cinematográficas e indicadores comerciais, o que configura um tipo de conhecimento sobre a autora classificado por Rolls e Gulddal (2006) como *Christie Connoisseurship*. Os autores propõem que a obra da britânica seja estudada cientificamente, pelo que o texto estabelece, sugerindo uma releitura livre de preconceitos críticos e normas de gênero estabelecidas. A esse modo de estudar a autora, Rolls e Gulddal classificam de *Christie Scholarship* e citam, em seus estudos, autores que começam a fazer essa aproximação científica, especialmente na Europa e Austrália.

Por outro lado, quando recorremos às bases de dados científicas, são poucos os resultados assinados por pesquisadores brasileiros: na BDTD (Biblioteca Digital de Teses e Dissertações), encontramos pouco mais de 10 trabalhos sobre Agatha Christie, ao passo que havia 121 trabalhos para Allan Poe e 49 para Harry Potter, numa tentativa de comparação tanto com o pai da ficção policial quanto com um sucesso editorial britânico.

Todavia, é preciso ter em conta que as bases de dados não conseguem abranger toda a produção de uma área, de uma temática nem de um autor, e que possivelmente existem outras pesquisas, artigos, livros etc. que abordam o tema que nos interessa.

Diante desse cenário, questionamo-nos: o que existe no Brasil sobre Agatha Christie do ponto de vista científico? O que é preciso estudar para pesquisar sobre esse tema? Quais abordagens tais estudos apresentam?

O objetivo deste trabalho é, portanto, mapear as publicações científicas produzidas no Brasil sobre Agatha Christie e conhecer as

influências intelectuais que orientam tais pesquisas.

Para dar conta do mapeamento de publicações científicas, seus autores, temáticas e formas de publicação na perspectiva do *Christie Scholarship* é possível utilizar a Bibliometria. Trata-se do uso de técnicas estatísticas para analisar e interpretar determinada obra de forma objetiva, por meio das quais se geram indicadores de produção científica, tais como quantidade de autores, quantidade de instituições, anos mais profícuos; indicadores de citação, isto é, autores mais citados, periódicos mais citados, vida média e obsolescência da literatura; e indicadores de ligação, como acoplamento bibliográfico, coocorrência de palavras-chave, identificação de coautorias etc. (KOBASHI; SANTOS, 2008).

A Bibliometria vale-se de leis para apoiar a formação dos indicadores, sendo as mais conhecidas: a Lei de Bradford, que aborda a concentração temática em periódicos para auxiliar na tomada de decisão sobre aquisição e publicação; a Lei de Zipf, que analisa a incidência de palavras, expressões e palavras-chave nos textos; e a Lei de Lotka, utilizada para identificar os autores mais proeminentes em uma determinada área. Como decorrência desta última, destaca-se a Lei do Elitismo, que busca identificar os autores mais produtivos de uma área, sua “elite”, por meio de um cálculo da raiz quadrada de n , em que n é o número de autores que publicam sobre uma temática em um determinado recorte de tempo (PRICE, 1976, p. 30).

Além disso, a Bibliometria conta também com a técnica de Análise de Citações, desenvolvida a partir da lista de referências de uma produção científica (como livro, artigo de periódico, teses, dissertações), na qual se examina e se interpreta cada citação individualmente em diferentes contextos e categorias. Com ela é possível a “mensuração das fontes de informação utilizadas, como o tipo de documento, o idioma e os periódicos mais citados. Utilizando estes indicadores, é possível saber como se dá a comunicação científica de uma área do conhecimento [...]” (VANZ; CAREGNATO, 2003, p. 251). Os resultados obtidos indicam as influências

acadêmico-científicas, as preferências dos autores, relacionamentos autorais e institucionais, comportamentos e interesses e assim por diante. O uso da Bibliometria é oportuno para qualquer pesquisa de competência científica – como, por exemplo, estudos com obras literárias – desde que a obra apresente os elementos necessários à sua realização.

Comumente aplicadas às Ciências Exatas e da Saúde, “a bibliometria tem sido aplicada igualmente a estudos sociológicos, gerenciamento da informação, biblioteconomia, história, incluindo ciência política, estudos da ciência e dos cientistas” (BUFREM; PRATES, 2005, p. 12) buscando “identificar tendências de pesquisa e crescimento do conhecimento em diferentes áreas da ciência” (BUFREM; PRATES, 2005, p. 12). No entanto, poucos ainda são os estudos que relacionam a Bibliometria à área de Letras, tanto no Brasil como no mundo (BUNIA, 2016). Contudo, trata-se de uma área que, se analisada com base em critérios bem definidos e de acordo com sua realidade, pode ser um interessantíssimo objeto para os estudos bibliométricos.

Buscando as pistas

Esta pesquisa iniciou-se em junho de 2021, buscando, a partir da investigação nos currículos Lattes, identificar pesquisadores que tivessem Agatha Christie como temática de seus trabalhos, com uma perspectiva exploratória. Foi realizada em três etapas. Na primeira, fizemos uma busca pelos termos “Agatha Christie”, “Poirot” e “Marple na plataforma Lattes em 2021. Cada currículo recuperado foi analisado em busca de publicações sobre a autora e seus livros. Com os resultados, geramos indicadores bibliométricos de produção científica.

Na segunda etapa, tentamos reunir todos os trabalhos mapeados em um *drive* no *Google Docs*. Parte foi acessada eletronicamente ou em bibliotecas, e parte foi solicitada aos autores, por meio de correio

eletrônico, e muitos gentilmente enviaram exemplares de seus trabalhos. Todas as referências bibliográficas indicadas foram listadas, por meio do preenchimento de um formulário *Google*. Os resultados formaram uma planilha *Google*, com a qual realizamos a construção de indicadores bibliométricos de citação.

A terceira etapa preocupou-se com as palavras-chave indicadas nos trabalhos que tínhamos à disposição. Elas foram analisadas à luz da Lei de Zipf, subsidiando a criação de indicadores bibliométricos de ligação, por meio do programa *Gephi*, de acesso livre.

Cena do crime: Romance e ficção policial

O romance policial é: “um tipo de narrativa que expõe uma investigação fictícia, ou seja, a superação metódica de um enigma ou a identificação de um fato ou pessoa misteriosos. Toda a narrativa policial apresenta um crime e alguém disposto a desvendá-lo.” (PIRES, 2006, p. 14).

Sua natureza está relacionada com as funções da literatura de massa e com as forças que atuam na sociedade burguesa. Os problemas humanos e os crimes transformados em “mistérios” que podem ser solucionados representam uma tendência comportamental e ideológica típica do capitalismo (PIRES, 2005).

Para Todorov (1970, p. 95), “o romance policial tem suas normas: fazer ‘melhor’ do que elas pedem é ao mesmo tempo fazer ‘pior’: quem quer embelezar o romance policial faz ‘literatura’, não romance policial.” Nesse sentido, o autor sugere que, quando alguém tenta ornar demais o romance policial, acaba por criar não um romance policial, mas uma obra com preocupações mais voltadas aos aspectos estilísticos ou filosóficos do que aos elementos característicos do gênero policial.

Entretanto, “embora o gênero não seja mais simplesmente descartado como um produto da cultura de massa, ainda existe uma sensação

persistente de que é de alguma forma uma literatura descomplicada que não requer análise crítica detalhada e interpretação” (ROLLS; GULDDAL, 2016, n. p., tradução nossa).

Ademais, pode-se reconhecer a complexidade na leitura desse gênero:

O ato de ler obras detetivescas não se justifica apenas devido à curiosidade do leitor, ou graças ao potencial de entretenimento que tais histórias comportam. Os romances policiais precisam ser analisados e interpretados a partir de seus traços estilísticos, formais e de conteúdo. (CHAUVIN 2020, p. 41).

A ascensão do romance policial ocorreu devido ao surgimento do inspetor de polícia e à transgressão dessa figura pela mídia, especialmente em um período de guerra (FRANCO, 2013). Além disso, o surgimento do livro de bolso facilitou o consumo de histórias desse tipo. Afinal, “o caráter popular da ficção só é atingido quando ela deixa de ser restrita somente a determinada camada social e chega ao domínio de um público maior, pertencente às diversas classes sociais.” (LESZCZYNSKI; BORBA, 2020, p. 328).

Walter Benjamin considerava o romance policial como a única apresentação interessante do mobiliário do interior burguês da segunda metade do século XIX:

Esse caráter da casa burguesa, que estremece pelo assassino sem nome como uma velha lasciva pelo galã, foi penetrado por alguns autores que, qualificados como “escritores criminais” [Kriminalschriftsteller] – talvez também porque em seus escritos se estampa um pouco do pandemônio burguês –, foram privados de suas devidas honras. (BENJAMIN, 2012, p. 13).

Além disso, Benjamin relaciona o interesse crescente pelo romance policial com o culto ao ritual de comprar tipicamente moderno: “aquele

que prefere comprar livros nas estações de trens a trazê-los de sua biblioteca pessoal, embarca em uma experiência tipicamente moderna que é determinante no sucesso das brochuras policiais.” (SOUZA, 2020, p. 150). As histórias policiais obedecem aos ritmos urbanos: “qualquer pista seguida pelo *flâneur* vai conduzi-lo a um crime. Com isso se compreende como o romance policial, a despeito de seu sóbrio calculismo, também colabora na fantasmagoria da vida parisiense.” (BENJAMIN, 1989, p. 39).

O romance policial emerge como uma narrativa que transcende a simples solução de enigmas, refletindo as complexidades da sociedade burguesa, alimentando-se das normas e ritmos urbanos, enquanto demanda uma análise crítica e interpretação que vão além do entretenimento superficial.

Principal suspeito: Agatha Christie como tema científico

Agatha Christie (15/09/1890 – 12/01/1976) foi uma autora inglesa que, ao longo de sua vida, publicou dezenas de romances, contos e peças de teatro, principalmente no gênero da ficção policial. Seu primeiro livro foi publicado em 1920 e já foi considerado um sucesso. Ela criou personagens marcantes como os detetives Hercule Poirot, Miss Marple, o casal Tommy e Tuppence, e seus livros são frequentemente objetos de novas edições, além de serem adaptados para filmes, jogos e outros formatos.

Seu sucesso a levou ao *Guinness World Records*, o livro dos recordes, duas vezes: é considerada a autora que mais vendeu, com 2 bilhões de cópias de seus livros em 44 idiomas, e sua peça *The Mousetrap* é a que está há mais tempo em cartaz, desde 1952 (SUGGITT, 2018). Apenas a Bíblia e Shakespeare a ultrapassaram em termos de vendas, embora ela tenha ultrapassado o autor em número de traduções (AGATHA..., 2008).

Do ponto de vista editorial e comercial, Agatha Christie tornou-

se ainda mais proeminente após sua morte em janeiro de 1976. Sua vida desperta crescente interesse, assim como suas obras. Sobre seu estilo, afirma-se que:

Sua frase às vezes evidencia o gosto pelo verso; outras constantes textuais denunciam a familiaridade com a música, as artes plásticas, a arquitetura, o conhecimento dos clássicos, embora ela pudesse forçar a nota na hora de introduzir figuras reais e encaixar em seu texto citações de outros autores, talvez ainda e sempre por causa das limitações do tipo de literatura que praticava. (PONTES, 2007, p. 81).

Algumas abordagens científicas são propostas para estudar a obra da autora:

a) o gesto salutar de diferenciar a mulher Agatha Christie das narradoras e personagens que inventou; b) pesquisar e revisar a fortuna crítica existente a seu respeito; c) discutir o protagonismo das mulheres na produção de literatura de massa, à luz de Umberto Eco e de outros estudiosos do chamado “pós-modernismo”; d) contextualizar o enredo de seus contos ou romances, em paralelo com a cultura, a história e a mentalidade do tempo em que a romancista viveu; e) averiguar o intertexto que a autora estabeleceu com escritores de outros tempos, como era o caso manifesto de Shakespeare; f) abordar o modo como Christie caracteriza a política e a sociedade, através das figuras que criou etc. (CHAUVIN, 2020, p. 45).

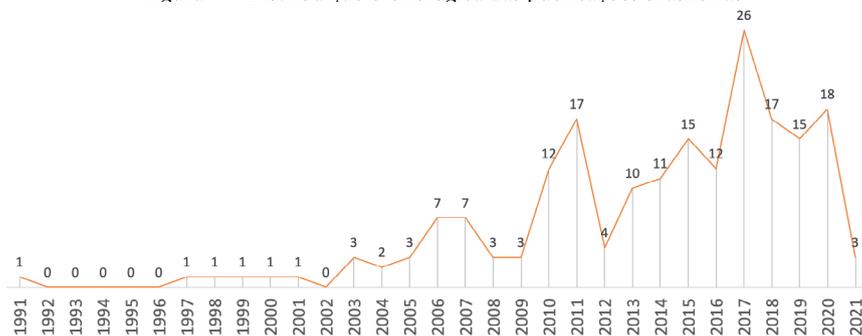
Logo, acreditamos que o universo de abordagens pode ser diverso e de grande interesse para pesquisas variadas.

Veredicto

A pesquisa encontrou 172 currículos na Plataforma Lattes que relatavam ao menos alguma publicação com a temática Agatha Christie. Foram identificados e listados 195 trabalhos: 69 trabalhos de eventos, 50 TCCs, 27 artigos de jornais, 19 artigos de periódicos, 16 livros e/ou capítulos de livros e 14 teses ou dissertações.

A primeira publicação identificada é de 1991, e em 2017 houve 26 trabalhos. Ainda no ano de 2017, foi lançada uma nova adaptação ao cinema foi lançada (*Assassinato no Expresso do Oriente*, dirigida por Kenneth Branagh). O ano de 2021 consta do mapa, mas o número já está defasado, uma vez que o levantamento foi concluído em junho desse ano. A Figura 1 apresenta a distribuição cronológica de publicações.

Figura 1 – Distribuição cronológica das publicações brasileiras



Fonte: elaboração própria.

Foram identificados 151 autores entre os signatários dos trabalhos. Os 13 pesquisadores que publicaram 3 ou mais trabalhos estão listados na Tabela 1, com destaque para os três primeiros, com 19, 14 e 11 publicações, respectivamente.

Tabela 1 – Quantidade de publicações por autor

No.	Autor	Textos	Posição
1	Jean Pierre Chauvin	19	1º lugar
2	Vanessa Lopes Lourenço Hannes	14	2º lugar
3	Luciana de Freitas Bernardo	11	3º lugar
4	Adelle Paiva Proença de Moraes	6	4º lugar
5	Isabela Duarte Britto Lopes	6	4º lugar
6	Carla de Figueiredo Portilho	5	5º lugar
7	Ana Keli Santos Bispo	4	6º lugar
8	Valéria da Silva Medeiros	4	6º lugar
9	Altamir Botoso	3	7º lugar
10	Débora da Silva Pitaluga	3	7º lugar
11	Fábio Augusto Steyer	3	7º lugar
12	Maria de Fátima Vieira de Carvalho	3	7º lugar
13	Thalita Pachêco Cornélio	3	7º lugar

Fonte: elaboração própria.

Por fim, houve ainda outros 20 autores que publicaram 2 trabalhos cada e 118 autores que publicaram 1 trabalho cada. Considerando a Lei do Elitismo (Price, 1976), 13 autores formariam a frente de pesquisa sobre a temática, correspondendo àqueles arrolados na Tabela 1. Isso significa dizer que, de acordo com o postulado de Price, para estudar cientificamente o tema, seria interessante acompanhar o que esses 13 autores têm publicado.

Os 151 autores são de 13 áreas diferentes, a saber: Letras; Comunicação, que abrange Jornalismo, Editoração, Publicidade; Direito; Química; História; Biológicas; Design Gráfico; Administração; Ambiente e Sociedade; Ciência Política; Filosofia; Psicologia, e 10 deles não tiveram suas áreas identificadas (Tabela 2).

Tabela 2 – Áreas dos autores

Área dos autores	Textos	Área dos autores	Textos
Letras	96	Design Gráfico	2
Comunicação	12	Administração	1
Direito	9	Ambiente e Sociedade	1
Química	7	Ciência Política	1
Computação	4	Filosofia	1
História	4	Psicologia	1
Biológicas	2	Sem informação	10

Fonte: elaboração própria.

Ainda que as Letras concentrem dois terços dos autores, foi curioso perceber como o interesse por discutir Agatha Christie se estende a outras áreas do saber, além das Humanidades.

Foram identificadas 76 instituições de afiliação dos autores. Essa informação é interessante porque permite observar quais universidades conduzem pesquisas sobre a temática analisada.

Tabela 3 – Instituições de afiliação dos autores

Instituição	Qtde	Instituição	Qtde
Universidade Estadual Paulista	10	Universidade Estadual do Ceará	5
Universidade Estadual de Ponta Grossa	8	Universidade Federal Fluminense	5
Pontifícia Universidade Católica - Rio	7	Universidade Federal do Piauí	5
Universidade de São Paulo	7	Universidade Federal do Rio de Janeiro	3
Universidade Estadual do Piauí	6	Universidade Federal do Rio Grande do Norte	3
Universidade Federal de Minas Gerais	6	Universidade Federal de Viçosa	3

Fonte: elaboração própria.

Há ainda 9 instituições com 2 publicações cada, e outras 47 instituições foram indicadas uma vez. Embora o sudeste concentre a maior parte das pesquisas, foi possível identificar instituições de todas as regiões do país, o que pode indicar como, de norte a sul do Brasil, há interesse científico em relação à Agatha Christie.

Dos trabalhos mapeados, 56 apresentaram palavras-chave. Como dois dos textos apresentavam somente as palavras-chave em inglês, optamos por traduzi-las para o português para homogeneizar a análise. Eventuais aspas também foram eliminadas. Com isso, identificamos 228 expressões, 141 excluídas as repetições. A mais frequente foi “Agatha Christie”, com 29 ocorrências, seguida por “romance policial”, com 15, e “Literatura”, com 6. A Tabela 4 apresenta as palavras-chave que ocorreram quatro ou mais vezes.

Tabela 4 – Frequência de uso das palavras-chave

Palavra-chave	Qtde.	Palavra-chave	Qtde.
Agatha Christie	29	cinema	4
romance policial	15	Direito	4
Literatura	6	Hercule Poirot	4
interdisciplinaridade	5	Literatura inglesa	4

Fonte: elaboração própria.

Aplicando a Lei de Zipf às palavras-chave, dividimos as 141 expressões em três zonas: a Zona 1, que corresponde às palavras-chave indicadas na Tabela 4 e seria a zona relacionada com o assunto em si; a Zona 2, que representa as relações importantes do assunto com outras temáticas e é formada pelas expressões que aparecem duas ou três vezes (Tabela 5).

Dossiê

Tabela 5 – Zona 2 de Zipf

Palavra-chave	Qtde.	Palavra-chave	Qtde.	Palavra-chave	Qtde.
Adaptação	3	crime	2	Oralidade	2
História	3	detetive	2	Personagens	2
Literatura policial	3	Detetive-herói	2	Registro	2
Morte	3	<i>E não sobrou nenhum</i>	2	Representação feminina	2
<i>A mansão Hollow</i>	2	intertextualidade	2	Romance policial clássico	2
Arthur Conan Doyle	2	Literatura Comparada	2	verdade	2
<i>Continuation Novels</i>	2	Literatura traduzida	2		

Fonte: elaboração própria.

A Zona 3, por sua vez, que indicaria a dispersão do assunto, é

representada pelas 113 palavras-chave que apareceram apenas uma vez. É interessante ver na Zona 2 temáticas como detetive-herói, representação feminina, morte, adaptação, as quais revelam formas de abordar e estudar a obra da autora.

A seguir, apresentamos os indicadores bibliométricos de citação. Como mencionado, foram mapeados 195 trabalhos científicos de diversos tipos. Entre esses, 87 foram localizados integralmente e geraram uma lista com 1.498 referências.

Foram identificados 833 autores diferentes. Segundo a Lei do Elitismo, a raiz do total de autores representa a elite de pesquisadores; portanto, 23 autores com maior incidência quanto à temática de Agatha Christie. Esses autores publicaram seis ou mais trabalhos do *corpus* analisado (Tabela 6).

Tabela 6 – Autores mais citados

Autores	Textos	Autores	Textos
CHRISTIE, Agatha	243	FREUD, Sigmund	8
POE, Edgar Allan	24	HOBBSAWM, Eric	8
DOYLE, Arthur Conan	21	BAKHTIN, Mikhail	7
TODOROV, Tzvetan	18	SHAKESPEARE, William	7
REIMÃO, Sandra Lúcia	15	BARTHES, Roland	6
BAGNO, Marcos	14	CÂNDIDO, Antônio	6
EVEN-ZOHAR, Itamar	12	DERRIDA, Jacques	6
FOUCAULT, Michel	11	GENETTE, Gérard	6
ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e	10	MANDEL, Ernest	6
BRASIL	9	OROZCO HENRIQUEZ, J. Jesús	6
ECO, Umberto	9	OZEKI, Masayuki	6
MASSI, Fernanda	9		

Fonte: elaboração própria.

Agatha Christie é a autora mais referenciada, com 243 obras citadas, seguida por Edgar Allan Poe, com 24, e Arthur Conan Doyle, com 21 citações. Esses três autores são importantes produtores de Literatura Policial, o que evidencia sua influência no estudo da temática e a preferência por citá-los com tanta frequência. Por outro lado, observa-se um declínio expressivo de citações entre Agatha Christie e Edgar Allan Poe e Arthur Conan Doyle. No entanto, essa diferença pode ser justificada pelo simples fato de Agatha Christie ser o objeto de investigação, assim como pela quantidade de livros publicados por cada um dos três.

Catorze autores aparecem 5 vezes cada, enquanto 20 publicaram 4 trabalhos. Cinquenta e dois autores assinaram 3 trabalhos cada, 108 autores publicaram 2 trabalhos cada, e 616 publicaram 1 trabalho cada.

A reflexão que se faz é sobre a quantidade de conhecimento teórico-metodológico necessária para tal estudo, ou até que ponto conhecer em profundidade o objeto em si, no caso a literatura policial, é suficiente para se especializar no campo.

Verificamos os gêneros desses autores, buscando identificar se eram mais citados homens, mulheres (como a própria Agatha Christie), se se tratava de autoria mista (homens e mulheres em coautoria) ou se não era possível identificar (caso de autorias institucionais ou textos sem a devida identificação).

Tabela 7 – Gênero dos autores citados

Gênero	Qtde.	%	Gênero	Qtde.	%
Homem	831	55,5	Não identificado	78	5,2
Mulher	552	36,8	Autoria mista	37	2,5

Fonte: elaboração própria.

Observamos que mais da metade das citações foram a trabalhos de

autores homens (Tabela 7). Enquanto isso, as mulheres aparecem 552 vezes como autoras, correspondendo a pouco mais de 36%, o que contrasta com os dados da Tabela 4, com uma mulher como autora mais citada, a própria Agatha Christie. A autoria mista - colaboração entre homens e mulheres - é bastante escassa em comparação com o valor total de citações, o que sugere que não há tantas relações científicas entre autores de sexos opostos nesse campo de estudo. É possível dizer que as mulheres ainda estão se consolidando como fontes teórico-metodológicas nos estudos sobre Agatha Christie e que o quadro apresentado não reflete a maioria feminina de pesquisadoras da área.

Com nosso estudo, desejávamos também compreender que tipo de fontes os pesquisadores utilizam para estudar Agatha Christie. Diferentemente do que costuma ocorrer nas áreas das Exatas e da Saúde, nas quais os periódicos são a preferência disparada entre os pesquisadores (VELHO, 1997), constatamos que 72,9% dos itens citados são livros e capítulos de livros, enquanto os artigos científicos ocupam a terceira posição (Tabela 8).

Tabela 8 – Fontes citadas

Tipo de Fonte	Qtde.	%	Tipo de Fonte	Qtde.	%
Livro	908	60,6	Trabalho de eventos	19	1,3
Capítulo de livro	190	12,7	Tese	17	1,1
Artigo de periódico científico	189	12,6	Regulamento	9	0,6
Material eletrônico	63	4,2	TCC	4	0,3
Dissertação	36	2,4	Outros	3	0,2
Audiovisual	34	2,3	Periódico científico (inteiro)	2	0,1
Artigo de jornal	24	1,6			

Fonte: elaboração própria.

Os demais itens listados apresentaram menos de 5% de frequência cada. Contudo, é importante reconhecer que o “Material eletrônico”

pode ser destacado entre os dados, com 63 citações, o que aponta para a influência dos formatos eletrônicos (como filmes e vídeos *online*, entre outros) no estudo de Agatha Christie.

Cinco idiomas foram identificados durante a etapa de coleta das citações. A maior aparição é de obras na língua portuguesa, com mais de mil citações, correspondendo a 67,1%. O inglês aparece em segundo lugar; no entanto, sua incidência é de menos da metade em comparação com o português, apresentando 419 citações, que correspondem a 28% do total. O espanhol e o francês mostram proximidade, com 2,7% e 2,1%, respectivamente, enquanto o italiano aparece em apenas duas citações (0,1%) (Tabela 9).

Tabela 9 – Idioma dos trabalhos citados.

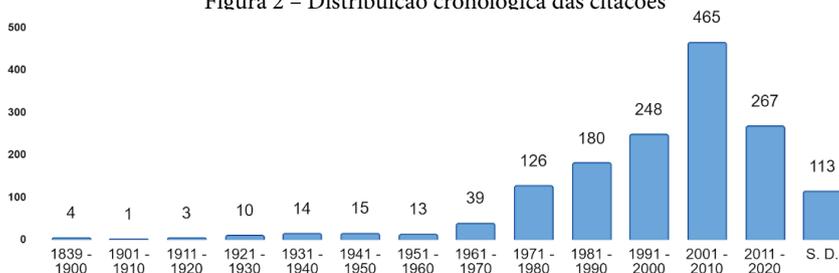
Idioma	Qtde.	%	Idioma	Qtde.	%
Português	1006	67,1	Francês	31	2,1
Inglês	419	28	Italiano	2	0,1
Espanhol	40	2,7			

Fonte: elaboração própria.

O Português aparece como o principal idioma de consulta, o que era, por um lado, esperado, e, por outro, demonstra que há bibliografia disponível em nosso idioma. Foi surpreendente, contudo, encontrar o inglês em menos de um terço das citações, uma vez que as obras de Christie são britânicas. Por outro lado, isso pode estar relacionado com as abordagens estudadas, como veremos mais adiante, em que estudos de tradução representam uma parcela importante da pesquisa sobre Agatha Christie.

Um último indicador de citação analisado refere-se aos anos de publicação dos trabalhos citados (Figura 2).

Figura 2 – Distribuição cronológica das citações



Fonte: elaboração própria.

Embora seja possível identificar documentos citados desde os anos 30 do século XIX, um terço da produção citada é do período de 2001 a 2010, com um crescimento especialmente notável a partir dos anos sessenta. Para os padrões usuais considerados nos fatores de impacto bibliométrico, a saber, de dois a cinco anos, essas citações poderiam parecer obsoletas.

Contudo, é justamente esse tipo de intervalo que autores como Bunia (2016) criticam ao tentar justificar a ausência de estudos bibliométricos nas Letras: o período de dois a cinco anos não corresponde à realidade da área, que se fundamenta em importantes textos de décadas anteriores. É necessário avaliar outras temáticas das Letras e outras áreas das Humanidades, mas nossa aposta é que, se os fatores de impacto considerassem janelas temporais mais amplas, eles teriam uma aderência maior às Humanidades.

Com relação aos indicadores de ligação, optamos por trabalhar com as palavras-chave. As expressões representadas na Figura 3 são as 141 encontradas nos textos analisados. Quanto mais forte e grossa a linha que liga uma palavra a outra, mais vezes elas aparecem juntas nos textos.

Figura 3 – coocorrência de palavras-chave

desenvolva especialmente nas áreas de Letras, Linguística e Literatura, desperta interesse em outras áreas do saber.

Do ponto de vista regional, foi possível identificar instituições de pesquisa de todas as regiões do país produzidas sobre a autora.

A análise das palavras-chave permitiu observar, ainda que de forma preliminar, que vários são os aspectos explorados quando o assunto é a obra de Agatha Christie. Isso inclui desde aproximações voltadas às questões de tradução, tanto para outros idiomas como para outros formatos e mídias, até a discussão sobre os limites e características do gênero policial e suas misturas e influências com outros gêneros. Além disso, encontramos publicações que discutem as vantagens da utilização da obra como incentivo à leitura e à facilitação do ensino, não só nas áreas de Letras e Literatura mas também em diversas áreas do conhecimento, chegando também a discussões sobre os papéis sociais e a condição da mulher.

É possível observar a riqueza da obra de Agatha Christie ao permitir que tantos aspectos e abordagens diferentes sejam feitos baseados em seus textos. A autora narra mais de cinquenta anos de história inglesa e de relações pessoais e sociais, tornando-se, dessa forma, um rico subsídio para análises e interseções diversas. Temas como xenofobia, racismo, elitismo, etarismo e feminismo podem ser discutidos com base em suas histórias, mostrando como a sociedade inglesa burguesa carregava preconceitos, ao mesmo tempo que destacava o papel das mulheres, especialmente em um contexto de entreguerras. Tal riqueza coloca seu trabalho como obra literária, por discorrer sobre contextos histórico-culturais, e, por isso, de relevante interesse para estudos críticos da área. Seria o caso de elevar o legado de Christie ao *status* de alta literatura, ou, ainda melhor, deixar de lado tal categorização, permitindo que interesses culturais e sociais adentrem os muros das instituições de pesquisa de maneira mais abrangente.

Outro aspecto interessante ao longo da pesquisa foi, por meio de

conversas com alguns dos autores dos estudos mapeados, observar o fascínio pela obra de Agatha Christie como uma importante motivação para levarem as pesquisas a cabo, mas isso já é outro tema. De todo modo, pretende-se expandir esta pesquisa, seja gerando e aprofundando análises dos resultados encontrados, seja comparando a produção brasileira com a de outros países e em outros idiomas.

Chama a atenção, do ponto de vista bibliométrico, a questão da janela de citação. Enquanto a realidade das Letras e Literatura não for apreciada pelos avaliadores de produção científica, por meio da criação de metodologias de análise temporal mais abrangentes, a área não será representada de maneira adequada pelos *rankings* de impacto.

Por fim, espera-se que os resultados aqui apresentados possam fomentar outras análises e ajudar a consolidar o papel de Agatha Christie e da literatura policial, tanto nacional quanto internacionalmente, entre os estudos de Literatura.

Referências

AGATHA Christie. *The Guardian*, London, 22 jul. 2008. <https://www.theguardian.com/books/2008/jun/10/agathachristie>. Acesso em: 22 set. 2023.

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. In: *Obras escolhidas* v. 3. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. Rua de mão única. In: *Obras escolhidas* v. 2. 6. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BUFREM, Leilah Santiago; PRATES, Yara. O saber científico registrado e as práticas de mensuração da informação. *Ciência da Informação*, Brasília, v. 34, n. 2, p. 9-25, maio/ago. 2005. Disponível em: DOI: <https://doi.org/10.18225/ci.inf.v34i2.1086>. Acesso em: 18 set. 2023.

BUNIA, Remigius. Quotation statistics and culture in literature and in other humanist disciplines: what citation indices measure. In: *Research assessment in the Humanities: towards criteria and procedures*. Zurich: Springer Open, 2016. p. 133-148.

CHAUVIN, Jean Pierre. Como (não) ler o romance policial: o caso de Agatha Christie. *Grad+*, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 41-50, jul. 2020. Disponível em: DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-376X.v4i1p41-50>. Acesso em : 17 jun. 2024.

_____. *Crimes de festim: ensaios sobre Agatha Christie*. São Paulo: Todas as Musas, 2017.

EVANS, Mary Ann; BERNTHAL, J. C. Introduction, and a chronology. In: EVANS, Mary Ann; BERNTHAL, J. C. (eds.). *The Bloomsbury handbook to Agatha Christie*. London: Bloomsbury Academic Press, 2023. p. 3-35.

FRANCO, Adenize Aparecida. *Labirintos perdidos: ficção contemporânea em trânsito nos romances de Bernardo Carvalho e Francisco José Viegas (2000-2010)*. 2013. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-27012014-104758/pt-br.php>. Acesso em: 17 jun. 2024.

GARVEY, William. *Communication: the essence of science*. London, New York: Pergamon, 1979.

HALL, Stuart. *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

KOBASHI, Nair Yumiko; SANTOS, Raimundo Nonato Macedo. Arqueologia do trabalho imaterial: uma aplicação bibliométrica à análise de dissertações e teses. *Encontros Bibli*, Florianópolis, n. esp., p. 106-115, 2008. Disponível em: DOI: <https://doi.org/10.5007/1518-2924.2008v13nesp1p106>.

Acesso em 18 set. 2023.

LESZCZYNSKI, Tatiana; BORBA, Maria Salete. Entre enigmas e possibilidades: configurações detetivescas nos romances *As Iniciais*, de Bernardo Carvalho, e *O silêncio da chuva*, de Luiz Alfredo Garcia-Roza. *Rumores*, São Paulo, v. 14, n. 27, p. 324-346, jan./jun. 2020. Disponível em: DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-677X.rum.2020.161089>. Acesso em: 17 jun. 2024.

MEADOWS, Arthur Jack. *A comunicação científica*. Brasília: Briquet de Lemos, 1999.

NEBIAS, Marta Maria Rodriguez. A reinvenção do detetive em tempos pós-utópicos. *Fólio: Revista de Letras, Vitória da Conquista (BA)*, v. 2, n. 2, p. 9-20, jul./dez. 2010. Disponível em: DOI: <https://doi.org/10.15448/1984-7726.2017.2.25776>. Acesso em: 17 jun. 2024.

PACHE DE FARIA, Leonardo Nahoum. *Histórias de detetive para crianças: Ganymédes José e a série Inspetora (1974-1988)*. Niterói: EDUFF, 2017.

PIRES, Cleleia Simeão. A tipologia do romance policial. *Garrafa*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, jan./abr. 2005. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/9381>. Acesso em: 17 jun. 2024.

_____. *Violência, erotismo e transgressão: A grande arte, um romance “policial” de Rubem Fonseca*. 2006. Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas). Faculdade de Letras. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <https://posvernaculas.lettas.ufrj.br/dissertacoes-quadrenio-2008-2005/>. Acesso em: 17 jun. 2024.

PONTES, Mario. *Elementares: notas sobre a história da literatura policial*. Rio de Janeiro: Odisseia Editorial, 2007.

PRICE, Derek de Solla. *O desenvolvimento da ciência*. Rio de Janeiro: Liv-

ros Técnicos e Científicos, 1976.

ROLLS, Alistair; GULDDAL, Jesper. Reappropriating Agatha Christie: an introduction. *Clues: a Journal of Detection*, Jefferson, NC; v. 34, n. 1.

SOUZA, Leandro Candido. Siegfried Kracauer e a teoria do romance policial. *Verinotio*, Rio das Ostras, v. 26, n. 1, p. 145-60, jan./jun. 2020. Disponível em: DOI: <https://doi.org/10.36638/1981-061X.2020.v26.532>. Acesso em: 17 de jun. 2024.

SUGGITT, Connie. Five record-breaking book facts for National Bookshop Day. *Guinness World Records* [.com]. London, 4 out. 2018. Disponível em: <https://www.guinnessworldrecords.com/news/2018/10/5-page-turning-book-facts>. Acesso em: 22 set. 2023.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970. 2 ed.

VANZ, Samille; CAREGNATO, Sonia. Estudos de citação: uma ferramenta para entender a comunicação científica. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 9, n. 2, p. 295-307, jul./dez. 2003. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/75>. Acesso em: 17 jun. 2024.

VELHO, Lea Maria Strini. A ciência e seu público. *Transinformação*, Campinas, v. 9, n. 3, p. 15-32, set./dez. 1997. Disponível em: <https://periodicos.puc-campinas.edu.br/transinfo/issue/view/253>. Acesso em: 18 set. 2023.

WILLIAMS, Raymond. *Política do modernismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

ZIMAN, John. *Conhecimento público*. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; USP, 1979.

Autópsia de um gênero: o detetive Espinosa

Marta Maria Crespo Rodriguez
Marcus Alexandre Motta

Resumo: O artigo pretende compreender a ruptura contemporânea do romance policial na obra de Luiz Alfredo Garcia-Roza, manifestada por meio da autópsia, ou introspecção, do gênero em sua forma clássica. Tal introspecção se manifesta como o ambiente da fantasia do detetive Espinosa, conforme a subjetividade de seus pensamentos, o que significa dizer que a forma da ação detetivesca só encontra sua natureza nas divagações do detetive, apontando para a perda completa de qualquer resolução definitiva sobre o crime. Procuramos comprovar que Garcia-Roza faz uma reflexão do gênero por meio de uma autópsia das regras impressas na tradição, na qual não caberiam as peculiaridades do detetive Espinosa, abrindo espaço para a presença de leituras literárias num ambiente que as exclui. Nesse sentido, a autópsia é um meio de reconhecimento da tradição já introspectada.

Palavras-chave: Autópsia. Romance policial. Fantasia. Luiz Alfredo Garcia-Roza.

Tzvetan Todorov, em seu artigo “Tipologia do romance policial”, analisa a noção de gênero na literatura em geral, detendo-se, posteriormente, na narrativa policial. Segundo o autor, há uma forte tendência nos estudos literários de contestar a própria noção de gênero, que leva a uma “convenção tácita segundo a qual enquadrar várias obras num gênero é desvalorizá-las” (TODOROV, 1970, p. 94). Atribui a tal atitude uma explicação histórica, observando que a reflexão literária da época clássica tratava mais dos gêneros do que das obras, ou seja, “a obra era considerada má se não obedecia suficientemente às regras do gênero” (TODOROV, 1970, p. 94).

A partir dos românticos, teria havido uma forte reação a tal entendimento, explicitada tanto pelo reconhecimento da própria noção de gênero quanto pela recusa a essas regras. Existiria, entretanto, segundo Todorov, um domínio feliz em que não há essa contradição dialética entre a obra e seu gênero: “o da literatura de massa” (1970, p.95). Para ele, a

grande obra, ou seja, aquela que pode ser denominada literatura, “cria, de certo modo, um novo gênero, e ao mesmo tempo transgride as regras até então aceitas” (TODOROV, 1970, p. 94). Já a obra-prima da literatura de massa, na qual o gênero policial estaria inserido, “é precisamente o livro que melhor se inscreve no seu gênero” (TODOROV, 1970, p. 95), e não aquele que o subverte. O autor arremata:

O romance policial tem suas normas, fazer “melhor” do que elas pedem é ao mesmo tempo fazer “pior”: quem quer “embelezar” o romance policial faz “literatura”, não romance policial. O romance policial por excelência não é aquele que transgride as regras do gênero, mas que a elas se adapta. (TODOROV, 1970, p. 95).

Observamos, na obra de Luiz Alfredo Garcia-Roza, uma crítica velada às normas comuns à tradição do gênero policial, o que confere à estrutura narrativa a possibilidade de inovações no âmbito da escrita. Segundo palavras do próprio autor, “uma ficção não é um problema, é um enigma, pois um problema pede uma solução, e um enigma não tem solução”¹. Assim, a narrativa de Garcia-Roza rompe com aquilo que constitui o cerne da narrativa policial clássica: a retirada das vendas que encobriam a verdade, pois um enigma, por ser passível de interpretações, nunca poderá ser desvendado por completo.

Tomando a definição de autópsia como “exame de si mesmo; introspecção” (MICHAELIS, 2024), podemos pensar nos romances de Luiz Alfredo Garcia-Roza não propriamente como uma subversão radical do modelo, mas como sua autópsia, ou seja, sua introspecção. Destaca-se que o termo autópsia não é, neste artigo, sinônimo de necropsia, nem

1 Aula ministrada por Luiz Alfredo Garcia-Roza no Fórum de Pensamento Contemporâneo em 07/10/2008.

prontamente se estabelece como conceito, apenas pressupõe a condição de um leitor assíduo de narrativas policiais, que, ao introjetar o gênero, amplia suas próprias contradições para, por meio delas, dimensionar tanto a escrita do autor como as ações do personagem detetive. A reflexão de Jorge Luís Borges, “ao lermos uma novela policial, somos uma invenção de Edgar Allan Poe” (1979, p. 70), corrobora a própria ideia de autópsia que neste artigo se manifesta.

Admitindo-se que o gênero policial tradicional estrutura os seus elementos narrativos, pode-se entender que os romances de Garcia-Roza introspectam o modelo de forma a adular as suas regras, mudando-lhes a direção, constituindo uma inadequação ao parâmetro do gênero. Por outro lado, isso apresenta a consciência literária acerca da tradição do gênero, na razão direta de que, ao introspectá-la, a natureza fantasiosa do detetive Espinosa ganha destaque.

É por isso que a autópsia da tradição se torna um ambiente de estímulo para dar uma forma mais individualizante ao pensamento sobre o gênero policial. Então, será necessário ao escritor contemporâneo empenhar algum valor narrativo que o próprio modelo recusaria, cujos fundamentos não sejam tão firmes porque provenientes da fantasia do detetive. Com base em suas introspecções, o personagem Espinosa corta e recorta as regras do gênero, examinando a causa do desgaste do modelo, em razão de que, na contemporaneidade, nenhuma ordem pode ser restaurada e, portanto, os sentidos de mundo não produzem derradeiras significações.

Assim, em vez de determinar o que o romance policial contemporâneo é, ou decidir que tipo de história é narrada, pretendemos analisar como o personagem Espinosa, nos romances de Luiz Alfredo Garcia-Roza, autopsy o próprio gênero, demonstrando assim um golpe de inteligência que se utiliza do modelo para apresentar a causa de seu esgotamento: a ausência da fantasia nos detetives da tradição. Ou seja, se na tradição os detetives suspendem a fantasia em favor da empiricidade dos indícios, em

Garcia-Roza, os indícios demarcam a fantasia literária do detetive, o que significa a constituição de várias nuances que o afastam da resolução do crime. Procuramos, dessa forma, comprovar que o autor faz uma reflexão do gênero por meio de uma autópsia das regras impressas na tradição, na qual não caberiam as idiossincrasias do detetive Espinosa, abrindo espaço para a presença de formas literárias num ambiente que normativamente as excluiria.

A tradição

As faculdades do espírito definidas pelo termo *analíticas* são, em si mesmas, bem pouco suscetíveis de análise. Apreciamo-las apenas pelos seus resultados. O que dela sabemos, entre outras coisas, é que são para quem as possui em grau extraordinário fonte do mais intenso prazer. Assim como o homem forte se rejubila com a aptidão física e se compraz nos exercícios que compelem os músculos à ação, assim também o analista se orgulha da atividade espiritual cuja função é *destrinchar enredos*. (POE, 1961, grifo nosso).

O primeiro parágrafo de “Os crimes da rua Morgue”, de Edgar Allan Poe, anuncia a tese que será desenvolvida no conto, prefaciando a figuração do modelo de detetive como aquele portador das faculdades de espírito analíticas. Numa leitura mais atenta, vê-se a ironia que se manifesta naquela que seria considerada a gênese da narrativa policial, ao apresentar o personagem detetive como um exibicionista de suas próprias qualidades.

O detetive Dupin é o portador da certeza analítica e das evidências. Como analista, sua função é “destrinchar enredos” por meio da análise fria e meticulosa dos fatos: “O meu objetivo final é a verdade” (POE, 1961, p. 26). De acordo com Boileau e Narcejac, o método de Dupin é hipotético-

dedutivo:

Vai dos fatos a uma teoria provisória que lhe permite voltar aos fatos para ver se o método os explica todos. Se restarem alguns que fiquem ainda inexplicados, sofre uma revisão, e assim por diante, até que se ajuste exatamente ao dado. Então a investigação é encerrada, e o culpado, desmascarado (BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p.23).

Como defendido por Todorov, identifica-se como característica da literatura de massa a repetição de fórmulas que agradam ao leitor. A estrutura narrativa do chamado romance de enigma passa a seguir, em geral, uma sequência de sete passos: “o problema, a solução inicial, a complicação, o estágio de confusão, as primeiras luzes, a solução e a explicação” (DOVE, 1982, p. 11).

De fato, o gênero policial cunhou as próprias normas, referendando-as ao longo da tradição. Segundo S. S. Van Dine, “existem leis definidas na feitura de entretchos policiais – leis que não foram escritas, talvez, mas ainda assim imperativas; e todo autor de mistérios literários atende a essas leis, se for respeitado e respeitar a si próprio” (*apud* FONTES, 2012, p. 44-45). O autor elabora vinte polêmicas regras para escrever um romance policial, advertindo que “a estória policial é uma espécie de torneio intelectual. Mais do que isso, é um torneio esportivo” (*apud* FONTES, 2012, p. 44-45), o que reforça a negação da literariedade imposta ao gênero, como já exposto por Todorov.

Van Dine assevera que o autor de romance policial não pode ludibriar o leitor, ou seja, todas as pistas devem ser descritas e enunciadas, de forma a manter leitor e autor em pé de igualdade; o detetive nunca pode ser o culpado; o culpado deve ser encontrado mediante deduções lógicas; não deve haver interesse amoroso no entretcho, entre outras normas, abordando também questões de ordem estética:

Uma novela de detetives não deve conter compridas passagens descritivas, nenhum rebuscamento literário em questões secundárias, nenhuma análise sutilmente elaborada dos personagens, nenhuma preocupação “atmosférica”. Tais questões não têm lugar essencial em um assentamento de crime e de dedução. Elas retardam a ação e carregam questões que não importam, no tocante ao objetivo principal, qual seja o de enunciar um problema, analisá-lo e levá-lo a uma conclusão válida [...]. Uma história de detetive constitui um assunto sombrio e o leitor vai a ele, não à procura de enfeites literários, estilo, belas descrições e projeções de estado de espírito, mas buscando o estímulo mental e a atividade intelectual – exatamente como vai ao futebol ou a um enigma de palavras cruzadas (VAN DINE *apud* FONTES, 2012, p. 47-48).

Evidentemente essas considerações sobre a estrutura da narrativa policial só podem ser entendidas de maneira rígida, como propõe Van Dine, na medida em que elas apenas espelham o seu gesto formalista, o que é aqui algo posto com um olhar crítico. Embora existam tais regras exibidas teoricamente, essas nunca foram unanimidade entre os autores mais reconhecidos do gênero, como Agatha Christie, que sempre se destacou justamente por transgredi-las.

É fato que o gênero policial foi, aos poucos, edificando seus alicerces e criando a fórmula que serviria de base para as manifestações vindouras, mas deve ser ressaltado que reproduzir fórmulas não significa, necessariamente, prender-se a regras estáticas e aprisionadoras, como as criadas por Van Dine, mas estabelecer um paralelo entre as obras do gênero, como observa Leyla Perrone-Moisés:

[...] cada grande obra literária supera o modelo anterior de seu gênero e estabelece outro, à luz do qual serão examinadas as obras seguintes; e assim por diante. O

modelo, portanto, nunca é definitivo [...] O modelo ideal é aquele que tenha algumas traves mestras, mas ofereça ao mesmo tempo certa flexibilidade, para poder variar no momento da aplicação e ser capaz de revelar tanto o repetido quanto o novo. (PERRONE-MOISÉS, 1970, p.11).

No caso de Luiz Alfredo Garcia-Roza, as próprias normas são introjetadas e postas em dúvida por Espinosa, com base em uma fantasia que mais trança os enredos do que prontamente os destrincha: “[...] deixou o pensamento emaranhar-se livremente em sua própria trama [...] A forma mais comum como transcorria sua vida mental era de um fluxo semienlouquecido de imagens acompanhado de diálogos inteiramente fantásticos” (GARCIA-ROZA, 2005, p. 13).

Uma das regras impostas por Van Dine, talvez a mais contrariada por Garcia-Roza, é a que assevera que “uma novela de detetives não deve conter compridas passagens descritivas, nenhum rebuscamento literário em questões secundárias, nenhuma análise sutilmente elaborada dos personagens, nenhuma preocupação ‘atmosférica’” (*apud* FONTES, 2012, p. 47). A partir das fantasias do detetive Espinosa, Luiz Alfredo Garcia-Roza dimensiona a noção teórica do que é o gênero policial para tais autores, como Todorov e Van Dine, traindo-a como literatura, conforme veremos.

O detetive Espinosa

Podemos perceber, na narrativa policial brasileira contemporânea, uma dificuldade em lidar com aquele modelo de detetive cerebral e infalível, que resgata a ordem em uma sociedade cujos valores estão bem demarcados. De acordo com Flávio Carneiro, “nossa ficção tem

sido marcada principalmente por uma releitura crítica dos modelos, procurando reinventar o detetive de acordo com novas condições culturais, em que já não cabem as certezas nem tampouco a pura intuição das escolas anteriores” (2005, p. 308).

Não há dúvida de que a narrativa policial de enigma, por se basear no raciocínio lógico como meio de atingir a verdade, fraqueja perante os tempos atuais, demarcando as incertezas contemporâneas. Nesse sentido, segundo Vera Follain, o romance negro poderia ser facilmente adotado por nós, já que situa “o crime num mundo sem valores autênticos, numa sociedade corrompida” (1988, p. 21). Cabe, porém, uma observação: apesar de mais humanizado do que o “detetive-máquina” do romance de enigma, o detetive do romance negro ainda pode ser considerado um herói, já que busca restabelecer a ordem perdida, ou seja, ainda há uma ordem a ser restituída. Isso não ocorre com o detetive contemporâneo, representado aqui por Espinosa, que “perdera muitas das antigas certezas, não chegara a nenhuma verdade visível e ampliara consideravelmente a região do seu ser onde as dúvidas eram armazenadas” (GARCIA-ROZA, 2005, p. 118).

Vera Lucia Follain, ao analisar a obra de Rubem Fonseca, parte da afirmação de Ernest Mandel de que a chave para a transformação interna do gênero, que levou ao surgimento do romance negro como um desenvolvimento natural do romance de enigma, “reside na evolução do pensamento para a ação” (MANDEL, 1988, p. 139). Conclui que o personagem fonsequiano refaz esse percurso – do pensamento para a ação – “para chegar a um ponto ainda mais adiante: o uso da imaginação para criar versões plausíveis” (FIGUEIREDO, 2003, p. 44). O mesmo poderia ser dito de Espinosa. Nesse sentido, o detetive contemporâneo seria, acima de tudo, um ficcionista, como observa a personagem Irene neste diálogo com Espinosa:

- O que você está pensando?
- Na maior parte das vezes, me considero um ser

imaginante, mais do que pensante. A fantasia ocupa a quase totalidade da minha atividade cerebral.

— Nesse caso, você estaria melhor como ficcionista do que como policial; ou na área da propaganda, onde somos pagos para imaginar coisas.

— A diferença é que vocês exercem a imaginação enquanto eu sou atropelado por ela (GARCIA-ROZA, 1999, p. 99).

Em lugar da dedução lógica e da ação como meios de alcançar a verdade, o detetive imagina histórias e possibilidades fantasiosas para preencher as lacunas deixadas pelo crime, mas tem consciência de sua impotência diante dessa decifração, conforme se observa no romance *Vento Sudoeste*: “Espinosa procurava preencher algumas lacunas da história na qual Gabriel seria o assassino de Hidalgo [...]. Quanto à morte de Olga, não havia lacunas: simplesmente não sabia nada” (GARCIA-ROZA, 1999, p. 154). Por serem fantasiosas, essas histórias não têm sustentação e qualquer tentativa de decifração se esfumaça perante o enigma que envolve o crime, investigado por Espinosa em sua metafísica, e não prontamente na empiria de suas evidências.

Espinosa é um homem comum, consciente de sua “ordinariedade, que em nada se assemelha com a postura do detetive clássico: “Não sou guerreiro, sou tira; não sou herói, sou funcionário público; tampouco sou filósofo, tenho apenas nome de filósofo” (GARCIA-ROZA, 2003, p. 199). Em sua ambivalência, Espinosa é e não é. Não é guerreiro, nem herói. Não é do mundo do excepcional, mas do ordinário, apenas um detetive, na verdade um policial, mascarando as fissuras indicativas do servidor público por meio de sua personalidade fantasiosa.

Walter Benjamin defende que o herói “é o verdadeiro objeto da modernidade”, ou seja, “para viver a modernidade, é preciso uma constituição heroica” (1989, p. 75). O romance policial clássico, dessa forma, ainda sofre a medida do herói, aquele homem singular nas suas certezas e

convicções. O homem contemporâneo, por sua vez, é o homem da rasura trágica do herói, um homem ordinário que só pode viver da aventura da sua imaginação, não dos seus atos. A denominada pós-modernidade, portanto, vai elidir essa figura heroica do detetive como “aquele que liberta, o ‘salvador’ de todo um povo” (SELLIER, 2005, p. 468), já que no mundo contemporâneo não há salvação possível, tampouco uma resolução capaz de restaurar a ordem perdida.

O personagem Espinosa, assim, apresenta a introspecção das qualidades heroicas e, em suas ações detetivescas, a inconstância proveniente de suas fantasias não encontra o lugar definitivo que poderia torná-lo um decifrador das evidências deixadas pelo ato criminoso. As fantasias do detetive exaurem o plano sensível dos casos, esgotando os sentidos de arrazoá-los: “Espinosa estava acostumado a conceder importância apenas relativa a suas fantasias. Elas eram frequentemente muito elaboradas e nem sempre correspondiam a uma captação sutil da realidade, e sim à sua profusa e enlouquecida produção imaginária” (GARCIA-ROZA, 2003, p. 130).

Logo, torna-se fácil perceber que os romances de Garcia-Roza problematizam as ideias manifestadas por Poe em “Os crimes da Rua Morgue”, lendo-as a contrapelo, contrariando, então, a perspectiva do detetive destrinchador de enredos, uma vez que Espinosa “não fazia o tipo cerebral, suas fantasias eram tão ou mais poderosas do que o pensamento e frequentemente se sobrepunham a ele, fazendo com que o fio do raciocínio se transformasse em um emaranhado de imagens” (GARCIA-ROZA, 1999, p.13).

Isso aponta para a noção de que todo romance policial descende de outro que se converte numa autoridade novelística. Porém, Garcia-Roza não se arrasta entre os elementos impostos pelo modelo. Realiza a autópsia em busca de uma intencionalidade provocada pela introspecção do modelo, preferindo assim a especificidade fantasiosa de seu detetive, já

que “na maioria das vezes, sua atividade mental consistia num livre fluxo associativo de ideias. Tinha a impressão de que em sua mente se travava uma luta constante entre a razão e a imaginação, com franco predomínio da segunda” (GARCIA-ROZA, 2003, p. 79).

O motivo provém de que o mundo de Espinosa se orgulha de uma referência que só acontece na subjetividade de suas múltiplas leituras, dando complexidade humana à dúvida e à hesitação, que, nos romances tradicionais, eram algo simplificado pela necessidade de restaurar a ordem que o crime suspendia. Em *Perseguido*, após apresentar várias suposições na tentativa de solucionar o crime, Espinosa conclui: “Pode não ter sido exatamente assim. Há algumas lacunas que nunca iremos preencher”. (GARCIA-ROZA, 2003, p. 201). Isso porque a realidade, para Espinosa, é marcada pela projeção de sua imaginação, em detrimento de qualquer evidência proveniente somente dos fatos. Já no romance *O silêncio da chuva*, em suas elucubrações acerca dos acontecimentos que envolviam o crime, o detetive deduz que “aqueles não eram exercícios lógicos, apenas construções imaginárias sem pretensão de corresponder à verdade dos fatos” (GARCIA-ROZA, 1999, p. 154).

Opondo-se ao romance policial tradicional, que sempre deu respostas ao crime, o detetive Espinosa, imbricado em um mundo em desordem, nunca responde, preferindo manter o “talvez” como questão ativa, conforme se percebe em *O vento sudoeste*: “Talvez fosse isso [...]. Eram várias histórias, cada uma fazendo sentido, mas o conjunto delas não fazia sentido nenhum. A cada vez que alguém fornecia mais dados sobre determinada história, o conjunto se tornava mais obscuro”. (GARCIA-ROZA, 2003, p. 160). O “talvez”, portanto, problematiza a certeza do espírito analítico e rasga a sua exibição por meio de uma vivência que não escapa do enigma, tornando-o a sombra evitada pelo pensamento detetivesco lógico-dedutivo.

A experiência de Espinosa perante o crime é antes a sua tentativa de

desvendar o mundo da fantasia que é provocado por sua ação de policial, como se observa em uma de suas investigações, em que o detetive analisa: “Teria que arranjar outra fantasia, o que para mim não era problema, difícil era manter o nível de realidade compatível com a profissão”. (GARCIA-ROZA, 2005, p. 150).

Logo, é possível admitir haver uma correspondência entre a forma de comportamento do detetive e aquela tão comum ao leitor de romances policiais na contemporaneidade, entendendo por isso o gesto mais simples do reconhecimento de estar sendo ameaçado pela condição ordinária do crime. Em outras palavras, com sua hesitação intelectual e suas dúvidas prosaicas em relação às investigações, Espinosa se equipara a um leitor de romances policiais:

Seu cotidiano era feito de relatórios e procedimentos burocráticos mais do que de situações eletrizantes. A maior ou menor exposição ao perigo depende até mesmo do estilo do policial, de suas fantasias, seu destempero, e o estilo de vida do Espinosa estava muito mais para a caça de bons livros do que para a caça de criminosos (GARCIA-ROZA, 2005, p. 203).

Cabe destacar a afinidade de Espinosa com a literatura. Espinosa é um detetive-leitor, um homem comum, cuja cultura se oferece nos momentos menos relacionados com a sua vida de policial: “Apesar dos anos de polícia, Espinosa não incorporara o linguajar típico dos colegas. Os relatórios que fazia, escritos em forma quase literária, exigiam dele um esforço extra” (GARCIA-ROZA, 2005, p. 17). Por isso, seus atos parecem pertencer à força da fantasia, algo indiscutivelmente derivado da literatura, o que o faz literalizar de alguma maneira os aspectos dos detetives tradicionais, em uma “bizarra combinação de pensamento lógico e imaginação delirante” (GARCIA-ROZA, 2003, p. 83).

A estante de Espinosa é a expressão de uma certa ambiguidade, ou

melhor, de um desequilíbrio entre a postura esperada de um policial e a de um leitor envolvido na sua fantasia. O detetive “não se julgava capaz de uma reflexão puramente racional, o que, para um policial, era no mínimo embaraçoso” (GARCIA-ROZA, 2005, p. 13). Ao mesmo tempo, seria necessário supor que a mesma estante comparece nos onze romances de Garcia-Roza cujo protagonista é Espinosa e, portanto, sugere a forma da história da produção desses livros, garantindo o desequilíbrio narrativo entre o gênero policial e o anseio por literatura, conforme a estrutura instável da estante feita de livros sobre livros:

[...] o que havia no apartamento era uma singular obra de engenharia doméstica ocupando toda a extensão da maior parede da sala e que consistia numa estante sem prateleiras e sem montantes: o que Espinosa classificava como uma estante-sem-estante ou, segundo sua descrição, uma estante feita dos próprios livros e que dispensava o uso de madeira ou de qualquer outro material. Uma biblioteca em estado puro, sem nenhum elemento que não fosse livro, dizia ele. [...]. A estante já ultrapassara a altura de Espinosa e, segundo a faxineira, seu equilíbrio tornava-se cada vez mais instável. (GARCIA-ROZA, 2003, p. 74).

Assim, a biblioteca de Espinosa metaforiza a própria ideia do romance policial contemporâneo, um desdobramento introspectivo dos aspectos provenientes da tradição do gênero. A presença do romance policial na estante de Espinosa é um tipo de consciência de se estar junto ao que poderia ser um romance policial tradicional, o que significa a introspecção do já conhecido. Isso se dá em razão da obviedade: o romance policial já é completamente reconhecido pelo leitor Espinosa. Tal fato acaba agenciando a noção de sentido como algo ganho no comum da sua maior evidência: a “ordinariedade” da leitura dos romances policiais. Então, o ordinário torna-se sujeito da fantasia e objeto periódico — um tipo de

expressão em aceitar, ou fazer algo, à luz do cotidiano, modulando-o ou flexionando-o na ideia de romance policial. É por isso que, ao recordar os livros deixados pela avó em sua adolescência, especialmente os romances policiais da Coleção Amarela, Espinosa reflete: “datava dessa época o gosto pela leitura e provavelmente o exagerado desenvolvimento do mundo da fantasia” (GARCIA-ROZA, 2005, p. 48).

Para entrever o que o romance policial coloca para o leitor Espinosa, é necessário lembrar que o romance é um ser passado, um ser fora de si, que, sucintamente, prescreve de onde procede e onde se inscreve. Se o espaço das atividades de Espinosa se mostra numa indistinção premente com a informação comum sobre o romance policial, na razão direta de se afeiçoar à noção desse tipo de romance, poderíamos dizer que os crimes extraem a existência do tempo da narrativa na projeção de sua introspecção. Isso quer dizer que a projeção do romance policial é a presença da introspecção da tradição e, portanto, traduz tudo como episódio do ordinário lido na estante de um homem comum. Na expressão do próprio Espinosa, nada escapa “do romance fantasiado por mim”.(GARCIA-ROZA, 2005, p. 184).

O resultado das ações de Espinosa é tanto o caminho que leva à estrutura do romance policial, simultaneamente estática e dinâmica, quanto a observação da índole fantasiosa do ordinário policial que se consagra nos seus atos detetivescos de leitor de situações criminais. Nesse sentido, a autópsia é um meio de reconhecimento da tradição já introspectada, afinal, “mesmo que o modelo tivesse se degradado, perdido a melhor forma, ainda permanecia um referencial”. (GARCIA-ROZA, 2007, p. 51).

Em virtude de tal conteúdo experiencial, e não apenas pela fixação ou modelação na acepção usual do romance policial, o trabalho de Espinosa diverge da realidade que reitera, pois, ao consagrá-la na evidência do reconhecimento do que é um leitor de romances policiais, torna o ordinário subordinado, por sua vez, à autópsia e ao seu correspondente presságio, que nada mais são do que o talvez literário sobre a evidência do crime. A

rota da solução do crime marca o fundo do abismo que o romance policial cria como literatura de massa. Isso diz: o crime não é solucionado porque a literatura de massa já é o ordinário que cabe a todos, na razão direta de que o próprio gesto criminal se traduz em um mundo que não mais pressupõe uma derradeira ordem.

A forma da escrita de Garcia-Roza, assim, não se reduz a algo decifrável e constante. A escrita insiste na ultrapassagem das marcas do gênero policial em sua tradição, apelando para o fantasmal. A força dos signos urbanos assume a insignificância dos registros. No lugar deles, o reino da subjetividade de Espinosa ousa desmascarar o desejo de retorno a uma ordem abalada pelo crime. Nada, no âmbito da imaginação do personagem, é capaz de encobrir o futuro da resolução sem apresentar o significado do vazio que produz. Para Espinosa, “o vazio da espera não podia ser preenchido com nada além dos fantasmas de seu próprio imaginário e sempre que tentava retomar o fio do raciocínio, era novamente invadido pelo imaginário” (GARCIA-ROZA, 2005, p. 237).

A figura do detetive, portanto, é o reduto último de toda a tradição do gênero policial. Nesse lugar, o cansaço contemporâneo dá a ele a materialidade de que nenhuma resolução vai restaurar a ordem que poderia evitar o crime. Contando histórias na história, consciente ou inconscientemente, o detetive sabe que qualquer resolução só poderia pressupor uma ordem que não pode ser resgatada. Como não há uma ordem a ser resgatada, a exaustão do personagem parece semelhante ao romance policial tradicional em sua morte contemporânea. Drama silencioso da exaustão e da tristeza pela impossibilidade de resolução, o romance de Garcia-Roza introspecta, ou autópsia, a tradição do gênero. A obra acaba entardecida, como se a própria tradição já estivesse indo para a noite, para a morte, vivenciada em sua autópsia:

Apesar de ser sábado à tarde, a praia estava deserta e poucas pessoas passeavam pela calçada próxima à

areia [...]. Mar e céu em tons carregados de verde e cinza, contrastavam com a espuma de inumeráveis pequenas ondas provocadas pelo vento, enquanto buracos nas nuvens escuras davam passagem a réstias de sol que incidiam rápidas sobre o mar. (GARCIA-ROZA, 1999, p. 210).

Como se dissesse: escrever um romance policial na contemporaneidade já é tardio.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. v. 3.

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

BORGES, Jorge Luiz. O conto policial. In: BORGES, Jorge Luiz. *Borges oral*. Trad. Rafael Gomes Filipe. Lisboa: Veja, 1979. p. 220-230.

CARNEIRO, Flávio. Das vanguardas ao pós-utópico: ficção brasileira no século XX e O duplo retorno. In: CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p. 13-34.

DOVE, George N. *The police procedural*. Columbia University Libraries: Bowling Green, 1982.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. O assassino é o leitor. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4-5, p. 20-26, jan./ago. 1988.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. *Os crimes do texto*: Rubem Fonseca e a

ficção contemporânea. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

FONTES, Joaquim Rubens. *O universo da ficção policial: um estudo sobre o gênero policial*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2012.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Vento sudoeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Perseguido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *O silêncio da chuva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Na multidão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MANDEL, Ernest. *Delícias do crime: história social do romance policial*. São Paulo: Busca Vida, 1988.

MICHAELIS. *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. [S. l.]: Melhoramentos, 2024. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/yapm/aut%C3%B3psia/>. Acesso em: 3 jan. 2024.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Apresentação. In: TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 9-15.

POE, Edgar Allan. *Os crimes da Rua Morgue e outras histórias*. São Paulo: Saraiva, 1961.

SELLIER, Philippe. Heroísmo: o modelo - da imaginação. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 467-472.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 93-104.

Autopsy of a genre: detective Espinosa

Abstract: *The article aims to understand the contemporary rupture of the detective novel in the work of Luiz Alfredo Garcia-Roza, manifested through the autopsy, or introspection, of the genre in its classic form. This introspection manifests itself as the fantasy environment of the detective Espinosa, according to the subjectivity of his thoughts. This means that the form of the detective action only finds its nature in the detective's ramblings, pointing to the complete loss of any definitive resolution to the crime. We try to prove that Garcia-Roza reflects on the genre through an autopsy of the rules printed in the tradition, in which the peculiarities of the detective Espinosa would not fit, making room for the presence of literary readings in an environment that excludes them. In this sense, the autopsy is a means of recognizing the already introspected tradition.*

Keywords: *Autopsy. Detective novel. Fantasy. Luiz Alfredo Garcia-Roza.*

De fios, labirintos e mistérios: *A casa eterna*, de Hélia Correia

Carlos Henrique Fonseca

Resumo: O presente artigo pretende analisar a relação entre o discurso literário e o discurso histórico a partir de uma de suas mais aclamadas narrativas: *A casa eterna* (1991), privilegiando aquilo que se entende como um processo de subversão do modelo da narrativa policial, consolidada no século XIX por Edgar Allan Poe e, tradicionalmente, pouco difundida em Portugal. Subverter o modelo do romance policial acaba por evidenciar um traço constante na obra de Hélia Correia: o recorrente uso da intertextualidade na composição de narrativas que propõem uma releitura crítica e estética de discursos anteriormente produzidos, resultando em uma produção compromissada em manter o diálogo com a memória da tradição, sem esquecer de procurar para si a sua *forma de narrar*.
Palavras-chave: Romance policial. Hélia Correia. *A casa eterna*.

Começo este texto propondo um exercício crítico-imaginativo: se me perguntassem se há pontos de contato entre a obra de Hélia Correia e o que se convencionou denominar como *narrativa policial*, não hesitaria em dar uma resposta afirmativa. Em primeiro lugar, o leitor da ficção da escritora portuguesa se depara, no decorrer de sua obra, com a incessante presença do mistério – seja enveredando pelo insólito, seja por meio dos textos que correspondem mais com a factualidade do real. Além disso, a narrativa policial e o conjunto ficcional de Hélia Correia partilham de uma *condução* e de uma *construção* que, ao fim e ao cabo, seduzem o leitor, convocando-o para um pacto que não apenas instiga a sua reflexão, mas também a ser uma espécie de Ariadne a reconstruir os fios de um labirinto misterioso à sua frente.

Dentre todos os escritos de Hélia Correia, há particularmente um que promove um diálogo constante com certas estruturas do romance policial: *A casa eterna*, romance de 1991. Justamente por conta desse

contato e desse *confronto*, julgo ser necessária uma breve digressão sobre este gênero tão difundido. O romance policial se consolida no século XIX, pelo fato de ser esse o período em que “se desenvolverá a polícia, na acepção contemporânea do termo” (REIMÃO, 1983, p. 12). É caracterizada por, basicamente, apresentar “um crime, um delito e alguém disposto a desvendá-lo, mas nem toda narrativa em que esses elementos aparecem pode ser classificada como policial” (REIMÃO, 1983, p. 8). Além da presença desses componentes, é necessário que haja uma maneira específica de articulação no enredo, de forma que a relação entre o detetive e o crime seja pautada pelo seu objetivo em solucionar plenamente o enigma. Uma vez que o mistério esteja resolvido, a narrativa chega ao seu fim.

A cidade industrial, “com seu cortejo de míseros, de desenraizados, prontos a tornarem-se capangas” (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 14), é o espaço referencial onde surge essa expressão literária. O século XIX, por conta de todas as suas transformações sociogeográficas, promoveu um rápido desenvolvimento dos jornais, que despertaram e alimentaram o interesse de um público leitor ávido em saber quais eram as notícias colhidas dos fatos do dia. Essas transformações da época vitoriana, somadas à criação da polícia, foram de suma importância para a criação de uma atmosfera perfeita que possibilitou o florescimento do chamado romance policial.

Entre a fortuna crítica que se dedicou a analisar a narrativa policial, observamos o consenso em apontar Edgar Allan Poe como o “criador” desse tipo de gênero, embora histórias que procuravam resolver um crime não fossem novidade na literatura. No entanto, foi o escritor norte-americano quem primeiramente se utilizou da referencialidade histórica de seu tempo para a criação de um novo gênero romanesco: “Poe não forjou o romance policial. Divulgou-o, ajudado pelas circunstâncias” (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 13). Foi graças à atenta observação a respeito do contexto social que o cercava que temos, até hoje e sob diversas formas, a

produção dessa manifestação romanesca.

Ao contrário do que observamos em outros países, onde a narrativa policial se tornou um gênero muito querido por agregar valores de uma suposta literatura de massas, não percebemos a mesma ocorrência em Portugal. Ainda que romances como *O Delfim* (1968) e *Balada da praia dos cães* (1982), de José Cardoso Pires – e, no caso deste trabalho, *A casa eterna* – sejam importantes títulos da ficção portuguesa do século XX, não se apresentam como um modelo conhecido do romance policial: são subversões. Enquanto outros países da Europa acompanhavam uma larga produção de narrativas policiais, Portugal parece ter uma expressão mais consistente desse gênero a partir do século XX.

O nosso fascínio por esse viés ficcional está pautado, principalmente, em um comum “desejo de transgressão e [...] impulso para a ordem” (CUNHA, 2002, p. 277). Se esse tipo de literatura tem um caráter de despertar a atenção e interesse do leitor, por que o caso português parece ter sido uma exceção? Percebemos que, de maneira consistente, é somente na escrita de ficcionistas da segunda metade do século XX que o gênero é recuperado, mesmo que operando por uma subversão de sua estrutura clássica. Alguns fatores podem ter influenciado esse aspecto, tais como uma tardia industrialização portuguesa e as consequências da Revolução Liberal de 1820, que fizeram com que a Intendência-Geral da Polícia fosse “considerada anticonstitucional, alvitando-se a criação de uma comissão de segurança e de um serviço de informações do Estado e a constituição de uma guarda nacional” (MATTOSO, 1998, p. 175) e abolida em 1833, postergando a criação da polícia como uma instituição independente no Portugal oitocentista. Outro acontecimento pode ter sido responsável por esse tipo de literatura encontrar um espaço maior no século XX: a ditadura salazarista, momento em que a sociedade portuguesa foi assolada por um sombrio período de um regime totalitário e feroz. Não parece propício, em um Portugal assolado pelo fascismo, a divulgação de narrativas ambientadas

em cenários de crime, uma vez que delitos maiores eram cometidos pelo próprio Estado, que governava através da ajuda de uma violenta Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE).

A casa eterna tem o seu início marcado por uma narradora – aliás, nunca nomeada – que vai colher os depoimentos dos habitantes de uma cidade do interior, conhecida como Amorins, com o objetivo de recuperar a trajetória de Álvaro Roíz em seu regresso à terra de origem. A epígrafe que abre o livro, retirada do texto bíblico “Eclesiastes”, expressa um tom de advertência ao incitar o leitor a lembrar do “Creador nos dias da tua juventude: antes que venhão os dias do mal, e cheguem os annos, quando digas: Não tenho nelles contentamento” (CORREIA, 2015, p. 13). Ela é um índice narrativo de que estamos diante de uma ficção que também se constrói pela força da memória e a partir de uma morte, contribuindo para a estrutura romanesca como uma espécie de elegia, já que dela também é retirado parte do título do livro: “porque o homem vai a sua casa eterna, e os pranteadores andão rodeando pelas ruas” (CORREIA, 2015, p. 13). A casa eterna é o espaço dedicado ao fim da existência humana, o abrigo da morte. Por isso, é a partir da finitude que a narrativa será contada. O tom melancólico presente no texto bíblico também é encontrado no primeiro depoimento recolhido pela narradora com base na fala de um “cobrador de bilhetes, nascido e morador em Amorins” (CORREIA, 2015, p. 15), chamado Bento Serras:

Diz que quer contar tudo dos princípios?
Dos princípios a gente nunca sabe.

[...] Pois eu do homem não me lembro, não. Diz que seria fácil de lembrar, mas não para mim que tenho esta cegueira.

Cegueira é modo de falar, entende. Não me fixo. É assim como umas sombras. [...] Podia levantar-se aí

uma cidade por obra do demónio, é um supor, uma cidade dessas que se perdem de vista na direcção de cima, e eu não dava por ela, tão cego ando.

[...] O tal homem? Pois não, minha senhora, fosse ele como fosse, eu não no vi. (CORREIA, 2015, p. 15).

A fala do personagem traz uma temática que irá permear todo o romance: a falta de conhecimento sobre os mistérios da existência humana e a constante indagação a respeito dela. Os relatos não fornecerão à narradora uma verdade plena sobre a vida de Álvaro, e sim recortes do que teria sido, possivelmente, a sua trajetória, de maneira que estaremos diante de um texto ficcional construído como um *mosaico*. O desconhecimento de Bento Serras também está ligado a sua própria condição social: quando assume que é cego desde sempre, afirma o lugar à margem que lhe fora imposto pelos poderosos de Amorins – sua cegueira é relacionada com o fato de nunca ter precisado enxergar além do que exigiram que um cobrador de bilhetes enxergasse. Não é possível contar à narradora desde “os princípios” porque não sabe o que acontece na vida daqueles que detêm o poder. Bento Serras é a metonímia de um povo oprimido, e, por esse motivo, afirma que nunca viu Álvaro Roíz; afinal, para alguém como ele, todos os que representam o poder são iguais.

Muitas são as vozes necessárias para compor o manto de discursos que tentará reconstituir a vida de Álvaro. A busca por inúmeros depoimentos encontra respaldo na estrutura clássica da narrativa policial: é por meio dos discursos das várias testemunhas que o narrador-detetive tentará resolver o enigma do crime. Não sendo possível reconstituir a partir “dos princípios”, a narradora-detetive procura compor a sua história começando pelos últimos momentos da vida do poeta, quando ele retorna aos Amorins. Por esse motivo, procura o depoimento de uma outra testemunha, Rita Chanca, trabalhadora de uma venda:

O Alvarinho? Pois então: ele apeou-se e eu vi logo quem era. Não no tinha tornado a encontrar, pois não. Passou o quê? Um carro de anos. Mais. Há-de andar por perto dos cinquenta. Ele apeou-se, assim, meio tolhido, como se doesse.

Não me viu, e que visse? Sabia quem eu era? Eu é que me lembrava e lembrei logo, não custou nada, não senhor, menina, foi só pensar no Alvarinho antigo e pôr-lhe em cima a vida e os desgostos.

Como sabia eu dos seus desgostos? Olhe, era Verão, torrava-se na sombra. [...] E sabe o que ele trazia? Um sobretudo. [...] Com uma malazita e um sobretudo, e o calor aí a rachar pedra.

Quantos desgostos não há-de um homem ter sofrido para o sangue lhe esfriar dessa maneira?

Ou sim, seria já coisa malina que lhe apertasse o coração, não sei. (CORREIA, 2015, p. 17).

A existência dos moradores de Amorins é imperceptível para Álvaro, que traz no corpo a inscrição do prenúncio de sua morte. Rita o percebe como homem desgostoso que chega à terra natal, em pleno verão, escondido por detrás de um sobretudo, como se não desejasse qualquer contato com a realidade em sua volta. Se, na estrutura clássica do romance policial, tanto o narrador-detetive quanto o investigador policial deveriam ser infalíveis na solução do mistério que encobria o crime, também existe uma perspicácia da narradora do romance de Hélia Correia por saber que não conhece a vida pregressa de Álvaro e terá “de percorrer o sentido contrário ao da memória da senhora Rita” (CORREIA, 2015, p. 18). Há um método de raciocínio investigativo por sua parte quando recolhe as informações necessárias para desvendar não apenas o mistério que encobre a morte do descendente da família Roíz, mas também os passos que definiram a sua

vida até então.

Não devemos esquecer, contudo, que a tarefa de recolher depoimentos para a escritura de sua narrativa não é fácil: depende das memórias dos habitantes do lugar para que seja bem-sucedida. Não estamos diante de um narrador-detetive do romance policial clássico, com pleno domínio da narrativa e dotado de capacidades que comprovam a sua superioridade através do uso de um raciocínio lógico-dedutivo. O que a narradora possuía de Álvaro era apenas a sombra de um homem decidido a não resistir à inexorabilidade da morte. Ainda que seja ela a responsável por recolher os fios dos vários discursos na tentativa de apreender a figura que lhe escapa, os relatos acabam por ser importantes para que se garanta um *plurilinguismo democrático*, realizado pelo poder da ficção. No encontro com um dos moradores, o senhor Rosa, qualquer possibilidade de unicidade de relato é descredenciada:

Eu só quero saber se o senhor Rosa se cruzou de algum modo com Álvaro Roíz. Mas ele não se resigna, não permite que o meu interesse pelo Baiãozinho o queira reduzir a um relator, a uma transparência que apenas serviria para que, através dela, se avistasse um espectáculo. Não é ingênuo, o pequenino senhor Rosa: faz-se valer, põe-se na frente e tagarela, seguro de que o hei-de ouvir até ao fim. Às vezes, baixa a voz ao tom da confiança, une as pontas dos dedos e reclina-se, começa a distrair-se até emudecer. Depois investe sobre mim, esganiça-se, tomado por violentos assaltos da memória. (CORREIA, 2015, p. 64).

Instigados pela procura da narradora, os habitantes encontram a chance de terem voz participativa em uma história, superando o silenciamento que lhes fora imposto historicamente. O senhor Rosa não é ingênuo porque reconhece a possibilidade de estar em evidência entre os demais, utilizando o momento de seu relato como um palco, no qual pode

se apropriar do estatuto de narrador. Sabe que a sua fala controla e silencia a fala da própria narradora, impossibilitada de seguir adiante sem a recolha de seu discurso. Com medo de perder o espaço privilegiado dentro da construção de seu texto, mas dependente do depoimento da “testemunha”, a narradora se vê interdita:

Eu estou arrependida, esmago nervosamente bocadinhos de pão. O homem incomoda, fala, fala, atira com as palavras que se vêm colar como bolas de lama contra o meu devaneio [...]. O senhor Rosa não se deixa interromper. Ofega, precipita-se, receia fazer pausas. Ganhou direito a atenção, este homem. Vejo-o corar um pouco, escurecer na luz pobre da sala, quando o encaro enfim, já disponível. Provavelmente, vai repetir tudo, considerando a hora que passou como um prólogo, a conquista de uma boa audiência. (CORREIA, 2015, p. 64).

A prática discursiva deve ser entendida “como um verdadeiro processo de trabalho expressivo-significativo no interior das relações de produção” (SODRÉ, 1978, p. 45). Ou seja, a fala repetida e exacerbada e a intenção do senhor Rosa de cativar uma audiência para seu discurso devem ser entendidas como resultantes da situação enunciativa em que se encontrava. Para um homem que é metonímia do povo silenciado, julgar que pode, nem que seja por um momento, tomar posse de uma narrativa resulta em levá-lo a uma prática discursiva parecida com a encenação teatral. Há uma espécie de tomada de consciência de poder conferida pela posse da enunciação.

São os depoimentos dos habitantes de Amorins, região agrária marcada por uma estrutura social estamental, que movem a narrativa. Sem eles, não seria possível nenhum tipo de reconstituição. Esses personagens, ainda que explorados, não são inteiramente ignorantes em relação à

opressão sistêmica que sofrem. No depoimento de Perpétua, caseira da Quinta da Viçosa, notamos a vulnerabilidade a que estão sujeitos os que servem, sempre culpados de tudo. Mesmo não havendo a certeza de que houve um crime, ou mesmo indícios que a apontem como assassina, sabe pertencer a uma sociedade na qual “a lei e a justiça não hesitam em proclamar sua necessária dissimetria de classe” (FOUCAULT, 2014, p. 271):

Bom. Se dá garantias que isto não vai mexer com a autoridade. Acho eu que não fiz nada contra as leis, mas é que um pobre nunca sabe o que vem escrito. [...] E se a senhora jura que os patrões não se importam. Que, se souberem, não me põem fora. Porque isto que você me está a dar não vale um tecto e aqui os campos e o gado que eles me deixam criar. Já viu? Teria eu necessidade de ir arranjar tamanha confusão? Pois conto. Já agora, conto tudo. Capaz até de aliviar, contando. Que o mal está feito. E quero que me digam se fui eu quem no fez. (CORREIA, 2015, p. 25).

O poder disciplinar é capaz de se mostrar como “um poder que, em vez de apropriar e de retirar, tem como função maior ‘adestrar’; ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor” (FOUCAULT, 2014, p. 167). Partindo da mesma lógica utilizada pelos instrumentos punitivos oriundos do aparelhamento do Estado, a família Roíz também mantinha em disciplina os corpos daqueles que para ela trabalhavam, mantendo-os sob um controle:

Quem cá tinha vivido a tomar conta era uma que eles chamavam Marjoana, que deu em malcriada e em mostras assim as nalgas, com licença, isto quando ia já nos sessenta anos. [...] Instalaram-se cá os afilhados, diziam que era para tratar da velha, mas a

dona Anabela não foi nisso. Desconfiou que não lhe fossem largar a casa. E olhe que não passaram muitos meses até que houve essa coisa dessa revolução, e se eles aqui estivessem já de cá não saíam. Que aconteceu em outras quintas, sim. Agora é que está tudo já na antiga ordem, tudo na primitiva, entregue aos donos. (CORREIA, 2015, p. 26).

A loucura de Marjoana está relacionada à rebelião de seu próprio corpo contra um sistema que a aprisionou: a casa onde trabalhava era uma espécie de prisão. Anabela teme quando os afilhados de sua empregada chegam à Quinta da Viçosa porque enxerga a possibilidade de uma rebelião que tome aquele espaço de suas mãos, afrontando a ordem “feudal” que até então organizava aquele mundo. A Revolução dos Cravos desperta o medo na irmã de Álvaro, já que um levante popular poderia acarretar a perda da hegemonia da terra, aliás como factualmente acontecera em “outras quintas”. Não obstante, ainda que fossem anunciadas mudanças revolucionárias, a situação não se alterou em Amorins: Marjoana foi demitida e a ordem volta a se estabelecer, tendo a Quinta da Viçosa o controle de seus inquestionáveis donos.

Quando Perpétua assume o lugar da antiga empregada, isso garante a Anabela Roíz um sossego, já que não teme mais perder a casa para empregados dominados por ânimos revoltos: “a dona Anabela pô-los todos na rua, aos afilhados mais à velha, toma! E vai, deu-me o lugar na condição de eu me manter viúva. Está claro, uma mulher sozinha e humildada, não lhe vinha a tineta para querer roubar-lhe a quinta” (CORREIA, 2015, p. 26). Não desconfiava, entretanto, que a volta de Álvaro e seu encontro com a sobrinha de Perpétua acabariam com sua ilusão de controle e poder. Lizette, ao seduzi-lo, abre a possibilidade de ter traçado, com a ajuda da tia, o plano de matar o dono para ter a posse de uma terra que nunca seria sua. O medo da culpabilidade faz com que Perpétua construa um discurso que

não cansa de repetir: “mas oiça, ponha aí que eu não sabia e que não tive culpa. Ponha. Ponha outra vez. Dizer a mesma coisa por repetidas vezes, ele não há outro modo para as palavras de um pobre valerem qualquer coisa” (CORREIA, 2015, p. 28).

Sem respostas para a resolução da morte do poeta e ainda dona da ilusão de que haveria uma verdade que elucidasse o mistério de seu fim, a narradora consegue, por fim, entrevistar aquele que seria a “testemunha-chave” do enigma a resolver: o motorista Ruço, última pessoa a estar com Álvaro ainda vivo. Todavia, ao perceber que não há discurso que baste para dar conta da narrativa de uma vida, é a aposta na ficção que proporcionará a versão possível:

– É quase manhã – digo. – E acabou-se. Pode ficar para aí com os seus segredos. Quando eu escrever, invento o que quiser. Até a seu respeito, compreende? Faço de si aquilo que me apeteça.

“E isso que valor tem? Invente tudo. Já agora, invente o fim que lhe faltou.” (CORREIA, 2015, p. 138).

Depois de percorrer esse labirinto textual, resta à narradora e ao leitor assumirem o poder da ficção como solução do enigma. É pelo processo de composição ficcional que se pode dar conta da história de uma vida. A narradora do romance constrói um texto como se estivesse “enrolando o fio de Ariadne, a sua memória ao contrário da dos outros, à procura da saída ou do começo, numa confluência de passado e presente em que assenta a estrutura narrativa” (GUERREIRO, 2010, p. 111). A subversão do romance policial se dá porque nesse gênero, ao “ir do imaginário ao racional por meio da lógica, impõe-se a si mesmo limites que não pode transpor” (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 88), ao contrário do que acontece em *A casa eterna*, texto em que a resolução do enigma é conhecida apenas quando se assume a irresolução como saída:

O Ruço carregou-o nos braços para casa, e nem se perguntava o que fazia. Tinha aquele homem agarrado a si, colado a si como um suor ou uma cria. Esperou que ele morresse, viu passar horas, manhãs e tardes, nevoeiros.

[...] Foi deixá-lo na beira da represa. Álvaro pouco lhe havia revelado da infância, mas recordara muito aquele lugar.

Então, ao afastar-se, dentro da luz da noite, viu o pequeno Álvaro sentado ao pé da água. E, pelos olhos dele, olhou para as mulheres que lá viviam dentro, para os espelhos de metal dourado onde elas penteavam os cabelos. [...] Viu que ele queria crescer sem se afastar, crescer apenas o suficiente para que lhe transmitissem o segredo. [...] Mas não devia atormentar-se ainda. Viu que ele sorriu antes de se encostar na grande maciez, no lombo acolhedor, e adormecer. (CORREIA, 2015, p. 147).

O momento da morte de Álvaro, recriado pela imaginação da narradora, mostra que o poeta volta a ser uma criança, o mesmo menino que se deixava dominar pelo imaginário às margens da represa. Morre de uma forma indolor, encontrando nas águas o final de sua existência, ou melhor, “o útero-abrigo que lhe foi negado em vida. Será neste espaço líquido que [...] vislumbrará as sereias e os tesouros escondidos, fazendo, como bom português, a sua última viagem em direção à eternidade da casa possível” (FIGUEIREDO, 1999, p. 210). Como Álvaro, não encontramos as respostas para qual seria o sentido da existência humana. Porém, ao contrário dele e graças ao poder que a arte possui, podemos entender como “a ficcionalidade desdobraria então a dualidade humana numa multiplicidade de papéis, e nesse sentido mostraria os humanos como aquilo que eles fazem de si mesmos e aquilo que eles próprios entendem

ser” (GUSMÃO, 2004, p. 312).

A casa eterna é um romance que se dedica a um trabalho de “abrigar a fala dos outros, daqueles que por séculos foram calados” (FIGUEIREDO, 1999, p. 210), atribuindo ao texto literário a função de ser “uma morada ficcional que abre suas páginas, num convite irresistível para que entremos” (FIGUEIREDO, 1999, p. 210). Por meio do discurso literário, é dada a oportunidade de conhecer a busca por um sentido para a existência humana e a luta contra o apagamento dos muitos que sofreram e foram silenciados, atitude que preenche as lacunas deixadas pela escrita da História. Muitas vezes, esse foi um caminho pelo qual a ficção portuguesa escrita posteriormente à Revolução dos Cravos percorreu: “de uma maneira geral, a ficção de que agora se trata [...] procede à revisão crítica e mesmo dessacralizadora das grandes construções historiográficas que povoaram (e ainda povoam) o nosso imaginário” (REIS, 2004, p. 26).

Hélia Correia, ao *subverter* o gênero policial, vai ao encontro da ficção sua contemporânea, que apresenta uma “tendência para rearticular, não raro de forma paródica e provocatória, gêneros narrativos recuperados do passado ou de zonas antes entendidas como subliterárias” (REIS, 2004, p. 25) – entre eles, o romance policial. Interessante notar que essa *rasura* da estrutura clássica do romance policial ocorre pela singularidade de a Literatura promover um jogo em que os textos podem ser bem-acabados exemplos de Museu ou Biblioteca Imaginários, alegoria competentemente problematizada por Edson Rosa da Silva ao retomar a obra de Malraux:

Ler para escrever. Citar para reescrever. Ver para recriar. A biblioteca e o museu, ou seja, esses espaços privilegiados em que se desenvolve ou se desenrola uma significação das obras são, pois, sobretudo, formas de diálogo entre as obras que, para significar, se iluminam umas às outras. (2020, p. 32).

Julia Kristeva, ao cunhar o termo intertextualidade apoiada nas reflexões que Bakhtin fizera acerca do *dialogismo*, não dissocia da construção intertextual a ideia de produtividade: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla*” (KRISTEVA, 1974, p. 64, grifos da autora). Essa concepção, inclusive, contribuiu para que um teórico como Laurent Jenny defendesse a ideia de que há a possibilidade de um diálogo entre os gêneros literários, partindo também da noção de *arquitexto* de Genette:

Os arquétipos de género, por mais abstractos que sejam, constituem ainda assim estruturas textuais, sempre presentes no espírito daquele que escreve. (...) Todas as linguagens, e *a fortiori* as linguagens artísticas são sistemas modelizantes, quer dizer, que estruturam o sentido e, como tais, são portadores de conteúdo. (...) Assim que o código perde o seu carácter infinitamente aberto, se enclausura num sistema estrutural – como acontece com os géneros cujas formas deixaram de se renovar –, o código torna-se então estruturalmente equivalente a um texto. Pode então falar-se de intertextualidade entre determinada obra e determinado arquitexto do género. (JENNY, 1979, p. 17-18).

Evidentemente, a reflexão de Jenny está muito embasada em uma concepção estruturalista, que privilegiava uma leitura mais imanente da obra literária. No entanto, julgo que a relevância de seu estudo se encontra justamente nessa ideia de produtividade da intertextualidade (anteriormente já defendida por Kristeva), em que não apenas os textos, mas estruturas maiores (como os gêneros literários) mantêm um diálogo que implica em “um efeito de eco” (JENNY, 1979, p. 5), que resultaria na

“própria condição da legibilidade literária” (JENNY, 1979, p. 5). E, se o romance de Hélia Correia, *rasura* a estrutura clássica do romance policial, também recupera certos antecedentes que podem explicar o processo narrativo:

As origens remotas da própria ideia de narração [...] podem ser encontradas nas atividades do caçador que perseguia sua presa a partir do rastro deixado por ela, observando atentamente traços mínimos e involuntários. Da análise das pegadas, de pelos, enfim, de pistas ínfimas, o caçador formulava profecias retrospectivas [...]. O caçador teria sido, dessa forma, o primeiro a contar uma história, porque era o único capaz de ler, nas pistas mudas deixadas pela presa, uma série coerente de eventos. (FIGUEIREDO, 2003, p. 138).

Aceitando a hipótese de que a narração, num geral, nasce das histórias de uma espécie de “caçador primitivo”, notamos que tanto o narrador-detetive quanto o narrador historiográfico constroem seus textos a partir da reunião de pistas e vestígios, a fim de ser possível a composição de uma narrativa que recria determinadas situações. Se “no romance policial estabelece-se, como se diz, um certo ‘distanciamento’ entre o leitor e a personagem, porque se esperam a continuação e o lance teatral final” (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 83), ao emprendermos a leitura de *A casa eterna*, exercitamos a experiência da alteridade, que se manifesta na tentativa de apreensão de Álvaro; na oportunidade de “ouvir” as várias vozes dos pequenos, convocados a darem os seus depoimentos, vencendo assim séculos de silêncio imposto; e em dividir a curiosidade angustiada da narradora que busca pela verdade que será reformulada pela ficção. Ela, responsável pelo fio condutor deste romance, também é uma leitora dos depoimentos e dos vestígios recolhidos para a construção de sua narrativa. Por fim, aprendemos a nossa última lição: a ficção de Hélia Correia,

subvertendo um modelo atribuído ao romance policial, ensina que não há verdade absoluta. Seu texto acolhe a atenção do leitor provando que a ficção é o espaço que nos faz vencer a morte a cada nova leitura.

Referências

- BOILEAU-NARCEJAC. *O romance policial*. São Paulo: Ática, 1991.
- CORREIA, Hélia. *Obras Escolhidas – A Casa Eterna; Lillias Fraser; Adoecer; Montedemo; Bastardia*. Lisboa: Relógio D'Água, 2015.
- CUNHA, Mafalda Ferin. A tentação do policial no romance português contemporâneo. *Colóquio/Letras*, [S.I.], n. 161/162, p. 275-294, jul. 2002.
- FIGUEIREDO, Monica. Impunemente sedutora, a ficção ocupa seu espaço: *A casa eterna*, de Hélia Correia. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (org.). *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. p. 205-210.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- GUERREIRO, Emanuel. Hélia Correia, a casa da palavra. *Colóquio/Letras*, [S.I.], n. 173, p. 108-118, jan. 2010.
- GUSMÃO, Manuel. Da literatura enquanto configuração histórica do humano. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL LITERATURA E HISTÓRIA, 1, 2004, Porto. *Anais [...]*. Porto: Universidade do Porto, 2004. p. 309-319.
- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: JENNY, Laurent *et alii*. *Intertextualidades*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. p. 5-49.

- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MATTOSO, José. *História de Portugal – Vol. IV – O Antigo Regime*. Lisboa: Estampa, 1998.
- REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- REIS, Carlos. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. *Scripta*, Minas Gerais, v. 8, n. 15, p. 14-45, 2004.
- SILVA, Edson Rosa da. *A reflexão da literatura: ensaios sobre literatura francesa*. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.
- SODRÉ, Muniz. *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

Of yarns, mazes and mysteries: A casa eterna, Hélia Correia's novel

Abstract: *This paper intends to analyze the relations between literary and historical discourse based on one of her most acclaimed narratives: A casa eterna (1991), privileging here what we believe to be a process of subversion of the crime narrative model, consolidated in the 19th century by Edgar Allan Poe and isn't traditionally widespread in Portugal. Subvert the crime novel model ends up showing a constant presence of Hélia Correia's work: the recurring use of intertextuality in the composition of narratives that propose a critical and aesthetic reinterpretation of previously produced discourses, resulting in a production committed to maintaining dialogue with the memory of tradition without forgetting to look for its own way of writing.*

Keywords: *Crime novel. Hélia Correia. A casa eterna.*

Detetives transculturais: rompendo fronteiras na ficção criminal

Juliana Machado Meanda
Diana da Silva Rodrigues

Resumo: Este artigo traz uma análise das obras *Eulogy for a Brown Angel* (1992), de Lucha Corpi, e *Mezcalero* (2015), de T. E. Wilson. Buscamos compreender como seus detetives, Gloria Damasco e Ernesto Sánchez, respectivamente, levantam questões de identidade, especialmente em relação a gênero e a etnia, e trazem, ainda, o multiculturalismo e a subalternidade em seus contextos. Corpi nasceu no México e vive nos Estados Unidos, enquanto Wilson nasceu no Canadá e vive no México, e ambos escrevem suas ficções detetivescas em língua inglesa. A escrita desses autores é um espaço de resistência cultural, expressão de diferenças e representações identitárias alternativas, criado por membros de grupos marginalizados pela sociedade dominante. Enquanto Damasco, mulher chicana, inicia seu percurso na investigação criminal como amadora, conciliando seus papéis de esposa e mãe, Sánchez, homem Trans, inicia seu trajeto como policial no Canadá e depois se torna investigador particular no México. Com o auxílio de Schindler (2023) e Portilho (2009, 2016), entre outros, analisamos como são abordadas as interseções entre essas duas personagens, especialmente no que tange a questões de gênero, evidenciando como elas subvertem a literatura detetivesca, que, em sua faceta mais difundida, ainda é predominantemente uma narrativa do homem branco cisgênero e heterossexual.

Palavras-chave: Ficção detetivesca. Narrativa criminal. Identidade. Transculturalidade.

Prelúdio

O gênero da ficção detetivesca remonta a uma tradição fortemente ligada a um padrão que privilegia personagens masculinos, brancos, europeus, cisgêneros e heterossexuais, tais como os clássicos Auguste Dupin, de Edgar Allan Poe, e Sherlock Holmes, de Sir Arthur Conan Doyle. Até mesmo a emblemática detetive Miss Jane Marple, de Agatha Christie, surgiu apenas uma década após seu célebre Hercule Poirot. Deste modo, a narrativa criminal investigativa foi, por muito tempo, considerada conservadora,

tanto em relação à sua forma como ao seu conteúdo, ao difundir noções hegemônicas de poder e autoridade e promover ideologias raciais e normas de gênero dominantes (SCHINDLER, 2023). Assim, esse gênero narrativo, mais popularmente conhecido como ficção policial, “nasceu e se consolidou como um gênero ligado à ordem dominante e à manutenção do *status quo*, ou seja, à burguesia branca”, como observa Carla Portilho (2016, p. 25). Afinal, a ficção criminal se desenvolveu principalmente em sociedades brancas, ocidentais e patriarcais, e, desse modo, a percepção sobre ela é de ser um gênero masculino (WORTHINGTON, 2011).

Porém, o que pode parecer um modelo engessado, do qual se espera seguir uma fórmula constituída por um enigma, uma investigação e uma solução, mostra-se, cada vez mais, como um “gênero de mil faces”, capaz de representar uma diversidade de contextos e comunidades, o que o recupera da estagnação de formas estabelecidas. É notavelmente reconhecida a característica de adaptabilidade da narrativa detetivesca e criminal (KRAJENBRINK; QUINN, 2009; SCHINDLER, 2023), que tem adquirido não apenas novos detetives, mas também outras formas de investigar, crimes diversos, explorações alternativas sobre as cidades, diferentes culturas de ambientação e questões que são inerentes a outras raças, etnias e tradições culturais, que não apenas as pertencentes à figura do “macho alfa”, de origem colonial. Assim, longe de ser estática e estagnada, a ficção criminal deve ser vista como um gênero literário que constantemente viola seus próprios limites, sendo um dos mais difundidos, com sua produção e público leitor globais, além de sua adaptação e circulação transmídia em múltiplas manifestações (GULDDAL; KING; ROLLS, 2019). De tal forma, a ficção investigativa se coloca como uma expressão cujo escopo permite a exploração dos mais variados temas.

Como apontam Christine Matzke e Susanne Muhleisen (2006), atualmente há cada vez mais investigadores com uma experiência migratória ou transcultural operando em vários países e continentes. Tal

experiência gera uma nova capacidade, não apenas de lidar com o caso, mas também com a vítima, assim como gera novas formas de ler as ações do criminoso. Justamente por existir uma vivência multicultural, esses detetives possuem uma perspectiva plural, que possibilita mais de uma forma de compreensão do caso. Logo, as investigações narradas por textos com essa perspectiva passam a ser até mesmo mais sociais do que criminais, ampliando o tema da investigação para abordar questões de comunidade, crenças e construções identitárias através de fronteiras geográficas e nacionais, incluindo relações de gênero e raça, evidenciando como poder e autoridade podem ser investigados pela lupa de outros conhecimentos, contra a corrente dominante local ou global, passada ou presente, ou contra projeções de um grupo dominante do ocidente (neo)imperial (MATZKE; MUHLEISEN, 2006).

As obras detetivescas de T. E. Wilson e de Lucha Corpi se colocam, como apontam Krajenbrink e Quinn (2009), em uma conexão entre a presença global do gênero e a crescente importância de cenários especificamente locais e regionais, utilizando estratégias de “glocalização”, o que significa resistir à homogeneização, reescrever criticamente as regras do gênero e efetuar uma reformulação do que tem sido tradicionalmente um gênero dominado por homens – e ressaltamos que estes são geralmente brancos e cis-heterossexuais. Assim, a ficção criminal tornou-se cada vez mais globalizada e hibridizada, adotando um modo notavelmente “glocal” de criação e circulação literária, ao mesmo tempo em que seus autores escrevem dentro de uma tradição, remodelando continuamente a forma como o gênero conta histórias sobre crimes (NILSSON; DAMROSCH; D’HAEN, 2017).

Os romances aqui analisados se mostram em consonância com a atual tendência do gênero da ficção criminal, que é hoje mais fluido do que nunca, apresentando-se como uma prática transnacional caracterizada pela adaptação de estilos, estruturas e temas através de fronteiras nacionais,

manifestando-se como formas híbridas que resultam da mobilidade transnacional (GULDDAL; KING; ROLLS, 2019). Os detetives Ernesto Sánchez e Gloria Damasco, de Wilson e Corpi, respectivamente, são exemplos de personagens que adotam perspectivas alternativas em seus casos justamente devido à sua bagagem transcultural. A vivência dos próprios autores reflete essa característica: Corpi nasceu no México e vive nos Estados Unidos, enquanto Wilson nasceu no Canadá e vive no México. Ambos constroem seus detetives com uma percepção transnacional, tendo o México como eixo comum, localizando assim seus personagens, ao mesmo tempo, dentro e fora dos centros de poder anglófonos.

Apesar de a cultura mexicana ser colocada em evidência pelos dois autores, ambos escrevem suas ficções detetivescas em língua inglesa. Essa escolha possibilita não somente uma maior inserção no mercado editorial como também um potencial público leitor mais amplo, devido à ubiquidade do inglês no mundo contemporâneo, além da maior facilidade de tradução a partir dele para outros idiomas. Além disso, o uso do inglês serve ainda ao propósito político de usar a língua do colonizador para questionar seus valores e ideais, possibilitando que grupos subalternizados tomem parte em um espaço de poder por meio da linguagem. Essa literatura de resistência usa, então, o idioma de origem imperialista para contestar as ideologias dominantes do colonialismo.

Wilson e Corpi abordam, cada um à sua maneira, questões de comunidade, crença, raça, gênero e nação, e seus detetives utilizam-se dessas questões para realizar investigações. Corpi desenvolve, ao longo de uma série de livros, a primeira detetive feminina da literatura chicana, Gloria Damasco, a qual é apresentada primeiramente em *Eulogy for a Brown Angel* (1992). Na sequência, vieram *Cactus Blood* (1995), *Black Widow's Wardrobe* (1999), *Crimson Moon* (2004) e *Death at Solstice* (2009), sendo apenas *Crimson Moon* não protagonizado por Damasco. Já

T. E. Wilson escreveu dois romances protagonizados pelo detetive Trans¹ Ernesto Sánchez, *Mezcalero* (2015) e *Wild Dogs of Mexico* (2018). Neste artigo, o foco será nas obras de estreia dos autores, que lançam mão da ficção detetivesca para criar narrativas e refletir sobre questões caras à sociedade contemporânea, cada vez mais global.²

Esses detetives trazem questões de gênero, raça e nacionalidade à tona, abarcando o multiculturalismo e temáticas que envolvem identidade e subalternidade. Desenvolveremos a análise de forma comparativa em relação a como cada autor se utiliza dessas questões dentro de sua própria perspectiva, assim como observaremos essas influências nas investigações de seus personagens. A escrita de ambos é um espaço de resistência cultural, expressão de diferenças e representações identitárias alternativas, criado por membros de grupos marginalizados pela sociedade dominante. A análise literária aqui apresentada busca ressaltar a perspectiva de reformulação de um gênero literário já estabelecido e popularizado mundialmente.

Os casos

Na ficção detetivesca, a forma de investigar um caso evidencia características marcantes de um detetive. Para os personagens Gloria Damasco e Ernesto Sánchez, a forma de lidar com o crime e conduzir a investigação constrói neles não apenas um senso de identidade muito forte, como também uma coletividade significativa. A fim de compreender o modelo investigativo desses detetives, é necessário entender seus contextos sociais, históricos e geográficos. Enquanto Damasco, mulher chicana, inicia

1 O uso do termo Trans, com letra maiúscula, é uma escolha política com base em autoras como bell hooks e viviane vergueiro, que utilizam letras minúsculas com o objetivo de tirar a propriedade de seus nomes para que a ênfase dada esteja em suas escritas e não nos nomes de publicação. Dessa forma, em via reversa, buscamos aqui pôr em foco tanto o termo quanto o que ele representa. Mais do que na autoria ou na sua escrita, a população Trans (termo guarda-chuva que abrange transgêneros, transexuais e travestis) é o que importa. O uso de letra maiúscula, então, caracteriza tanto sua abrangência, quanto sua importância.

2 As obras não possuem tradução para o português, portanto, quando houver citação de trechos literários, estes serão de traduções livres de nossa autoria.

seu caminho na investigação como amadora, conciliando a atividade com seus papéis de esposa e mãe, Sánchez, homem Trans, inicia seu percurso como policial no Canadá para mais tarde tornar-se investigador particular no México.

Ambos evidenciam suas conexões mexicanas em suas investigações, e, apesar de Damasco estar nos Estados Unidos, ela possui um forte vínculo com a ascendência no país latino. O fato de nomear-se chicana denota seu ativismo e compromisso político com questões caras à comunidade de mexicano-americanos, remetendo ao Movimento Chicano das décadas de 1960-70 e sua luta por direitos civis para essa população historicamente subalternizada pela sociedade branca estadunidense. Chicana/o é, portanto, uma autodenominação que traz um posicionamento político por mexicanas/os residentes dos Estados Unidos ou nascidas/os em território estadunidense de ascendência mexicana. Damasco caracteriza-se, desse modo, como uma personagem que traz em si questões de hibridismo cultural, de grande relevância em sua investigação.

Corpi (1992) utiliza-se da “fronteira que atravessou o povo mexicano” como sua base multicultural e transnacional. Isso porque a identidade chicana possui um forte componente histórico que remete à Guerra Estados Unidos-México de 1846-48, encerrada pela assinatura do Tratado de Guadalupe Hidalgo, por meio do qual o México cedeu cerca de metade de seu território para os Estados Unidos, fazendo muitos cidadãos mexicanos se tornarem “exilados em seu próprio território”. Assim, há uma longa e conturbada relação entre os dois países, problematizada ainda devido à necessidade por parte do país ao norte de mão de obra barata fornecida pela nação ao sul, cujos cidadãos são tratados como criminosos quando tentam atravessá-la em busca de trabalho. Nesse cenário, mesmo que um chicano nunca tenha ido ao México, terá uma estreita relação com aquele país devido à sua ascendência, pela cultura herdada de seus antepassados.

Wilson (2015), em contrapartida, utiliza-se do processo migratório multicultural do Canadá. Esse país, com seu largo histórico de convivência entre culturas, aceita anualmente imigrantes de diversas nações como mão de obra, visto que a população nascida no próprio país é pequena. As personagens de Wilson fogem do México para o Canadá visando a segurança familiar, uma vez que o pai do protagonista é dono de um cartel no México e vê sua família ameaçada por seus rivais. Tal processo migratório gera em Ernesto Sánchez, detetive protagonista da obra, um choque cultural: ainda que seja nascido no México, passou parte de sua vida no Canadá, logo, possui em si traços característicos das duas culturas. Em terras anglófonas, Sánchez inicia o processo de adequação de gênero³ e se forma na academia de polícia canadense. Em certo momento de sua carreira, o policial modelo recebe um *e-mail* anônimo que ameaça expor a toda a corporação sua identidade anterior. O medo de ter seu passado revelado o leva de volta ao México, onde usa de seu treinamento policial para resolver casos investigativos de forma remunerada.

Já Gloria Damasco é introduzida ao mundo detetivesco de forma acidental, quando participava da marcha da Moratória Chicana, protesto contra a Guerra do Vietnã, evento verídico ocorrido no ano de 1970 em Los Angeles. Tal cenário explicita o caráter ativista da personagem e seu envolvimento em questões políticas que afetam seu grupo étnico. Nesse contexto, Gloria acidentalmente encontra o corpo de um menino chicano, evento que será decisivo na transformação que se dará em sua vida. A partir desse momento, intensifica-se na personagem o ímpeto de busca por justiça. Ela acaba, assim, tornando-se uma investigadora amadora do caso, auxiliando a polícia na busca pelo assassino.

Dessa forma, *Eulogy for a Brown Angel* (1992), de Lucha Corpi,

3 Entenda-se por adequação o processo popularmente conhecido como “transição de gênero”. A escolha de vocabulário se dá por compreendermos que tal processo não transporta a pessoa de um gênero a outro, mas adequa a expressão de gênero vivida por si à visão de gênero compreendida pelo outro.

segue o padrão conhecido como “*whodunnit*”, expressão em inglês que abrevia a pergunta “*who has done it?*”, que significa, literalmente, “quem fez isso?”, em relação à busca pela identidade do criminoso, geralmente envolvendo um assassinato. Tal dúvida sustenta o enredo do subgênero da ficção detetivesca calcado no mistério sobre quem é o culpado, cujo caso é investigado por meio de pistas, seguidas pelo detetive e também pelo leitor. Contudo, apesar de o crime ser propulsor da trama de Corpi, ele não é a única questão importante da narrativa, que mostra o delito dentro de um contexto social mais amplo. Assim, o crime vai muito além de um fato pontual e motivador da busca por um culpado, tornando-se pretexto para levantar questões mais profundas referentes ao cenário social, especialmente relativas a minorias étnicas e de gênero.

Um exemplo da exposição de questões de etnia na obra é o momento no qual Gloria liga para a polícia em busca de ajuda sobre o assassinato, revelando que sua condição de chicana, isto é, de pertencente a um grupo subalternizado, é um fator de discriminação, o que aumenta a sua sensação de injustiça. Apenas por informar seu sobrenome, de origem hispânica, ela sabia que receberia um atendimento diferenciado, com menor agilidade: “Eu hesitei. Um sobrenome espanhol sempre significou um atraso de pelo menos uma hora em emergências.”⁴ (CORPI, 1992, p. 21). A personagem demonstra possuir plena consciência do preconceito que sofre devido à sua origem étnica, revelando a condição dos chicanos, marginalizados dentro da cultura maior dos Estados Unidos e constantemente sob o julgamento da classe dominante.

A situação de Gloria traz ainda uma outra camada de complexidade devido a uma nova questão que surge pela descoberta do corpo da criança: ela passa a manifestar percepções extrassensoriais, sobre as quais não possui qualquer controle. Por não compreendê-las nem saber interpretá-

4 “*I hesitated. A Spanish surname always meant a delay of at least an hour in emergencies.*”

las, a personagem denomina essa sua nova manifestação de dom sombrio, “*dark gift*”. A detetive se vê, então, em conflito entre essas percepções e seu lado racional, aquele que busca uma explicação lógica, ciente de que estava experimentando algo fora do comum: “Algo sobre o qual eu não parecia ter qualquer controle estava agindo sobre ou ao redor de mim. [...] Meu lado racional me dizia que essa sensação devia ser simplesmente a manifestação de um sistema nervoso sobrecarregado.”⁵ (CORPI, 1992, p. 29). Assim, essas percepções extrassensoriais não são prontamente aceitas por si mesma, que mostra ter sido até então uma pessoa mais voltada ao lado racional.

A investigadora é atenta aos estereótipos de gênero que precisa enfrentar, mostrando-se incomodada com a ideia de a mulher ser, em geral, mais ligada a um pensamento intuitivo, o que pode fazer com que sua capacidade intelectual seja questionada. Contudo, ela tem consciência de seu envolvimento emocional com o caso e inveja o desapego demonstrado por Matthew Kenyon, o policial à frente da investigação: “[...] eu invejei seu distanciamento e objetividade. Para Kenyon, isso era um quebra-cabeça ou um jogo de dedução e estratégia.”⁶ (CORPI, 1992, p. 61). A protagonista considera que seu novo dom não a ajudaria nas investigações, mas que, ao contrário, poderia ser um fator negativo, como indício de uma inteligência racional menos desenvolvida, podendo se tornar uma fonte de preconceito por ela ser mulher.

O receio de Gloria em compartilhar suas novas sensações com sua melhor amiga e até com seu marido revela sua apreensão com esse tipo de experiência e sua dificuldade em aceitar uma característica que foge do que é aceito e legitimado pelo pensamento ocidental preponderante: “Propositadamente, não mencionei nenhuma de minhas experiências de

5 “*Something over which I didn’t seem to have any control was working in me or around me. [...] The rational part of me told me this sensation had to be simply the manifestation of an overloaded nervous system.*”

6 “*[...] I envied his detachment and objectivity. For Kenyon, this was a puzzle or a game of deduction and strategy.*”

‘vo’. Acho que me senti envergonhada, pois sempre busquei explicações racionais para tudo o que acontecia comigo, usando a intuição para apoiar a razão, e não o contrário.”⁷ (CORPI, 1992, p. 30). O receio de Gloria em contar ao marido, Darío, é amplificado por ele ser médico, ou seja, um homem que está inserido em um contexto de pensamento lógico-científico, além de ela mesma demonstrar sua dificuldade em entender e aceitar suas próprias visões:

Ele é médico. Acredita apenas no que é cientificamente verificável. Se eu lhe dissesse algo, ele provavelmente diria que eu estou usando LSD ou alguma outra droga. Eu não acho que Darío entenderia isso de jeito nenhum. [...] não tenho certeza de que eu mesma entenda ou aceite o que está acontecendo comigo.⁸ (CORPI, 1992, p. 48)

Gloria mostra ser consciente de sua imersão em uma sociedade que valoriza os discursos da racionalidade acima de conhecimentos que não possam ser “cientificamente comprovados”, evidenciando seu questionamento a respeito da nova condição, pois sempre procurou fundamentos lógicos para qualquer coisa que acontecesse com ela. Assim, Damasco demonstra valorizar o aspecto racional e analítico em detrimento de suas experiências psíquicas. Ela questiona a eficácia e utilidade dessas visões, acreditando não ser exatamente um dom, mas um fardo, duvidando do valor de sua percepção intuitiva como instrumento para a investigação: “Para que serviam as visões se não havia como decodificá-las? Se sua eficácia como ferramenta para capturar o assassino era nula?”⁹ (CORPI, 1992, p. 62)

7 “I purposely didn’t mention any of my ‘flying’ experiences. I suppose I felt embarrassed since I had always sought rational explanations for anything that happened to me, using intuition to support reason rather than the other way around.”

8 “He’s a medical doctor. He believes only in what is scientifically verifiable. If I told him any of this, he probably would assume I’m on LSD or some other drug. I don’t think Darío would understand this at all. [...] I’m not sure that I myself understand or accept what’s been happening to me.”

9 “What good were visions if there was no way to decode them? If their effectiveness as a tool to apprehend the murderer was nil?”

A detetive de Corpi traz, então, uma problematização no que diz respeito ao pensamento lógico-racional hegemônico, de base eurocêntrica. O contraste entre suas percepções extrassensoriais e sua racionalidade evidencia também divergências entre culturas e modos de pensamento, demonstrando as contradições da personagem entre suas diversas identificações, especialmente entre os valores anglos e aqueles que têm influência de aspectos mexicanos e indígenas. Gloria não deixa totalmente explícito, mas, em alguns momentos, sugere que seu dom sombrio possui relação com sua ascendência não branca. Tal forma de percepção coloca em questão os métodos investigativos mais tradicionais do gênero da ficção detetivesca: “[...] Gloria Damasco contribui para a criação de uma nova consciência que ajuda a quebrar o pensamento dualista que forma a base da nossa tradição filosófica ocidental e que domina o gênero da ficção detetivesca clássica.”¹⁰ (MALOOF, 2006, p. 10). Portilho, em acordo com Maloof, desenvolve ainda mais esse argumento:

[...] as experiências psíquicas, premonições e visões de Gloria se apresentam como uma outra característica que desconstrói a imagem do detetive hegemônico, pois ela não utiliza apenas o intelecto para resolver os mistérios. As visões vão contra o caráter positivista do romance policial tradicional¹¹, sobretudo o de enigma, uma vez que não podem ser explicadas pela razão nem por uma relação de causa e efeito. (PORTILHO, 2016, p. 58)

De tal modo, Corpi (1992) utiliza aspectos do subgênero “*whodunnit*”

10 “[...] Gloria Damasco contributes to the creation of a new consciousness that helps to break down the dualistic thinking that forms the foundation of our Western philosophical tradition and that dominates the genre of classic detective fiction.”

11 Conforme mencionado anteriormente, apesar de o termo “romance policial” ainda ser a expressão mais popular para fazer referência ao gênero, a pesquisadora Carla Portilho atualizou essa nomenclatura e vem, nos últimos anos, divulgando reconsiderações terminológicas na área da ficção criminal, por meio de produções dos membros do Grupo de Pesquisa do CNPq “Escritos Suspeitos: estudos sobre a narrativa criminal”.

e, ao mesmo tempo, traz novos elementos, que problematizam o pensamento lógico e científico e estão tradicionalmente presentes na ficção detetivesca. Gloria pode ser considerada uma “herdeira de Miss Marple”, conforme o título da obra de Portilho (2016), por atuar, ao menos na primeira obra da série, no âmbito amador e rotineiro, uma vez que aquela personagem de Agatha Christie foi “[...] a primeira detetive a trazer a investigação – tradicionalmente associada à esfera policial institucional, ou ao investigador particular, geralmente do sexo masculino – para a esfera da vida cotidiana.” (PORTILHO, 2016, p. 13). Damasco busca conciliar suas atividades como profissional, esposa e mãe com as investigações, deixando claro que sua atuação como detetive se mostra quase incompatível com a sua realidade, ainda mais dentro da tradição chicana, a qual espera que a mulher se limite apenas ao papel tradicional feminino ligado à maternidade e ao casamento. Essa preocupação de subtrair um tempo que deveria ser dedicado à família para o trabalho é praticamente inexistente para os detetives homens, enquanto para as mulheres, principalmente chicanas, é uma questão essencial, pois sua obrigação principal é o cuidado do marido e dos filhos (PORTILHO, 2016).

Em *Eulogy for a Brown Angel* (1992), Gloria não considera o trabalho investigativo uma atividade profissional, mas uma obrigação moral de promover a justiça, não deixando que o crime fique impune. Ela se envolve muito nas investigações, relacionando-se com familiares da vítima na busca por informações, e, em certo momento, quase se torna vítima também, ficando sob a mira de uma arma de fogo. Quando seu marido descobre, julga absurdo ela ter colocado sua vida em risco, mostrando que o perigo a que ela se expõe na sondagem de crimes não é compatível com o comportamento esperado de uma mãe responsável e esposa dedicada. Então, seu vínculo à família fala mais alto: ela abdica das investigações e, somente 18 anos depois, após a morte de seu marido e a saída da sua filha de casa, ela se sente livre para retomar a investigação, mostrando as

restrições de seu papel familiar para que pudesse investigar.

Como afirma Worthington (2011) sobre detetives mulheres, muitas vezes elas mantêm um *status* de amadoras e permanecem dentro dos limites genéricos e culturais da masculinidade, têm suas “aventuras investigativas” e depois retornam à sua “feminilidade adequada” no casamento. Assim, no primeiro livro da série, Corpi localiza Gloria no contexto patriarcal da comunidade chicana, e a personagem atua como detetive amadora – primeiramente colaborando com um policial, e finalmente solucionando o caso, quase duas décadas depois do crime, com a ajuda de um detetive particular profissional. No segundo livro, ela inicia o treinamento para conseguir uma licença e atuar profissionalmente. Somente no terceiro livro da sequência é que a personagem se torna uma detetive profissional, evidenciando o longo e árduo caminho para que uma mulher chicana possa desenvolver-se nessa profissão.

Wilson (2015), por sua vez, apresenta Sánchez como um detetive profissional “durão”, característico do modelo chamado *hardboiled*, formado com base no encontro da tradicional narrativa de enigma – como nos casos de Sherlock Holmes e Hercule Poirot – com o romance *noir*, criando assim a figura do investigador particular, que desvenda crimes por profissão, e não por divertimento ou curiosidade, como ocorria no romance de enigma (PORTILHO, 2009). Sánchez, ao mesmo tempo em que segue todas as características do *hardboiled*, reformula-as, e, por meio de suas especificidades, torna-se uma exceção que confirma a regra.

Sendo comum nos enredos *noir* que “o detetive se misture aos criminosos, faça amizade ou seja mesmo confundido com eles pela polícia” (PORTILHO, 2009), para Sánchez essa característica é ambígua, pois, por ser filho de um dos maiores criminosos da área, ele sabe como se portar e como se esconder. Entretanto, a identidade nacional quebra sua camuflagem. Ainda que seja mexicano, o personagem perde seu poder de ocultar-se entre os criminosos por seus hábitos canadenses, em razão

de sua identidade nacional ser multicultural: mexicano demais para ser canadense e canadense demais para ser mexicano. Tal fronteira se mostra, em certo trecho, em diálogo com outro homem mexicano:

– Você passou todo esse tempo na gringolândia, – diz Salazar, indiferente. – É aparente. Você fala sobre catar o cocô do cachorro como se isso fosse normal. Você fala sobre regras para perfume como se isso fosse normal. É estranho porque você é claramente um filho da puta e é completamente mexicano. Você não tem medo da morte. Não da sua. Você é um bom mexicano, assim, seu único medo é que um inocente morra. Eu te conheço, Sánchez. Eu te respeito.

– E você, Salazar? – diz Sánchez (...) – Você acha esses gringos estranhos, mas você fala sobre estupro, tortura e sobre dissolver corpos em ácido como se isso fosse normal.¹² (WILSON, 2015, p. 198)

É importante salientar que, em nenhum momento, sua identidade de gênero é questionada. Isso permite perceber que, mesmo de forma inconsciente, as personagens reconhecem uma masculinidade fluida, a qual se altera de acordo com cada cultura. A multiculturalidade de Sánchez se mostra, dessa forma, tão latente quanto sua masculinidade. A afetação evidenciada na cena se mostra não por ser homem em contato com a feminilidade, mas por ser mexicano em contato com “gringos”.

O detetive de Wilson entra em contato com uma ancestralidade mística que se manifesta por meio do diálogo com Don Celestino, o *mezcalero*. O *mezcal*, bebida tradicional mexicana, produzida

12 “—‘You spent all that time in gringolandia,’ says Salazar, unfazed. —‘It shows. You talk about picking up dog shit as if it were normal. You talk about rules for perfume as if it were normal. It is odd, because you are clearly a motherfucker, and a Mexican through-and-through. You have no fear of death. Not your own. You are a good Mexican, in that your only fear is that an innocent might die. I know you Sánchez. I respect you.’
— ‘And you, Salazar?’ says Sánchez. (...) — ‘You find these gringos strange, yet you talk about raping and torturing, and dissolving bodies in acid as if it were normal.’”

principalmente em Oaxaca, é muito importante na obra. Um detetive *hardboiled*, conforme Portilho (2009), carrega sempre consigo um copo de bebida, geralmente uísque. Sánchez, como um tradicional mexicano, carrega *mezcal* em seu copo. A bebida não apenas realoca geograficamente o gênero detetivesco, como carrega na figura do *mezcalero* um guru que orienta Sánchez. A ancestralidade, assim, se faz presente no *mezcal*, da produção artesanal de Don Celestino à subversão do papel de uma bebida tipicamente europeia na obra.

Don Celestino orienta Ernesto acerca das decisões a tomar sobre Lazar, um *serial killer* que Sánchez persegue na obra. Este diálogo se estende por 11 páginas do livro, e evidencia o *mezcalero* como um líder de seu grupo, bem tradicional em seus conhecimentos, como, por exemplo, nunca ter provado vinho (WILSON, 2015, p. 268), ou não saber o que significa a palavra “finlandês” (WILSON, 2015, p. 276). Tais características identificam Don Celestino como um senhor de idade capacitado de conhecimentos ancestrais. Wilson ainda se utiliza do *mezcalero* para zombar da cultura estadunidense, ao comparar o assassino com a emblemática figura do Papai Noel:

- Ele é um gringo loiro, grande. Um homem gordo. Seu cabelo loiro está se tornando grisalho. Ele se parece com o Papai Noel, se é que você já o viu.
- Sim, eu vi fotos de um gringo gordo vestido de vermelho e branco. Ele deve sentir calor naquelas roupas. (WILSON, 2015, p. 272)¹³

A obra, portanto, apesar de difundir uma latente multiculturalidade, centraliza a cultura mexicana, sua história e sua episteme. O *mezcalero*

13 “– ‘He is a big, blond gringo. A fat man. His blond hair is going grey. He is like Santa Claus, if you have ever seen that.’

– ‘Yes, I have seen pictures of the fat gringo in red and white. He must be hot in those clothes.’”

torna-se um ser místico, portador de sabedoria, um guia. Sua principal característica profissional é a manufatura artesanal, considerada superior ao ser contrastada com a produção industrial. Sua imagem se torna tão emblemática que, embora sua aparição seja relativamente breve em relação ao todo da obra, esta é nomeada pela sua profissão.

No que tange ao gênero social, a obra de Wilson cumpre, em momentos pontuais, sua função de “compêndio” da transgeneridade. Apesar de o gênero de Sánchez não ser um fator que necessariamente rege o enredo da obra, em alguns trechos o autor explica a transgeneridade do detetive abordando suas cirurgias, suas medicações, e, ainda que recentemente as obras sobre transgeneridade tenham buscado evitar tal associação, seu nome de batismo. A obra também traz informações importantes a um público leigo, como o funcionamento da testosterona no corpo (WILSON, 2015, p. 234) e o “piss perfect” (WILSON, 2015, p. 37), equipamento usado para urinar em pé mesmo que não tenha um pênis.

A masculinidade de Sánchez é esclarecida por meio da relação afetiva. O detetive demonstra interesse sexual e afetivo por Flor, empregada da menina inicialmente desaparecida que ele busca. Em um momento de descuido, ela o vê bêbado, sem roupa e o ajuda a se banhar. Ao conversarem no dia seguinte, desenrola-se o seguinte diálogo:

- Então, ela diz. Eu estava certa. Você não é como os outros homens mexicanos, senhor Sánchez.
- Caramba, Flor, eu sou quem sou.
- Você gosta de dormir com mulheres?
- Sim.
- Não sou lésbica.
- Eu espero que não. Isso acabaria com minhas

chances. (WILSON, 2015, p. 176)¹⁴

Sealesbianidadesereferêàrelaçãotentremulheres,independentemente de sua genitália, Sánchez jamais poderia participar de tal ato, porque é um homem. Seja na relação com Don Celestino, no diálogo com Salazar ou no romance com Flor, seu gênero não é questionado. Conforme apontado pelo próprio Salazar, Sánchez é, definitivamente, um homem mexicano.

Apesar de considerar as orientações de Don Celestino, Sánchez não renuncia à sua racionalidade. O detetive persegue o criminoso como quem joga uma partida de xadrez (WILSON, 2015, p. 272). A narrativa percorre toda a costa mexicana, visto que os crimes de Lazar se iniciam em Washington, nos Estados Unidos, e terminam em Playa Zipolite, no México, percorrendo cerca de 6.500 quilômetros. O que permite a captura de Lazar é o conhecimento que Sánchez tem do México. Sua racionalidade e seus conhecimentos ancestrais de mundo e de território permitem-lhe capturar o que ele viria descobrir ser um caso de FBI, muito maior do que um simples desaparecimento o qual acreditava investigar no início da obra.

A figura do *serial killer* não é usada em vão. Ela representa uma instabilidade na segurança, visto que não é mais possível uma identificação clara do mal e, portanto, gera uma desconfiança no próximo (SASSE, 2017). O *serial killer* da obra se torna ainda mais simbólico por se assemelhar à figura do Papai Noel, um grande ícone do norte da América. Um homem mexicano prender um símbolo da cultura estadunidense remonta ao medo que não é mais de difícil identificação, mas torna-se a imagem do norte-americano. Apesar de seus cartéis, quem oferece perigo em território mexicano são os Estados Unidos.

14 “– ‘Well,’ she says. ‘I was right. You aren’t like other Mexican men, Señor Sánchez.’
– ‘Hijole, Flor, I am who I am.’
– ‘You like to sleep with women?’
– ‘Yes.’
– ‘I am not a lesbian.’
– ‘I would hope not. That would give me no chance.’”

O desfecho

Mezcalero (2015) e *Eulogy for a Brown Angel* (1992) apresentam detetives atravessados por questões de gênero e de etnia, trazendo ainda aspectos transnacionais. Tanto Ernesto como Gloria não abrem mão da racionalidade em suas investigações, mas utilizam-se também de conhecimentos outros, que não o da ciência do homem branco ocidental, para criar seus modelos investigativos, revigorando, assim, o gênero da ficção criminal para além de sua percepção tradicional. Como observa Schindler (2023), no cenário internacional da ficção criminal, a inserção de detetives mais diversos em termos de etnia, gênero e sexualidade no centro da ação mudam a ênfase dessas narrativas do puro jogo de resolução de quebra-cabeças para um tratamento muito mais profundo da sociedade atual em geral. As obras analisadas, com seus detetives multiculturais, evidenciam a complexidade social cada vez maior do mundo contemporâneo e inserem perspectivas locais específicas no discurso detetivesco, efetuando uma “glocalização”, ou seja, uma interação entre o local e o global.

Gloria e Ernesto são detetives desviantes da norma padrão, baseada somente na racionalidade, cujo modelo é o homem branco, cisgênero, heterossexual e de origem em países dominantes do norte global. Há, então, por parte desses detetives, uma desobediência epistêmica à racionalidade cartesiana ocidental, levando a uma libertação do modelo binário, saindo da lógica de separação para um sentido de inclusão, em que o aspecto racional é complementar a outros tipos de saber. O aspecto místico de Gloria e Ernesto se mostra como uma epistemologia alternativa, uma subversão da racionalidade e uma forma outra de conhecimento, criando perspectivas alternativas como forma de resistência cultural e valorizando sabedorias e culturas sistematicamente apagadas pela hegemonia.

Como Schindler (2023) aponta, há um grupo cada vez mais diversificado de escritores de ficção criminal que busca abandonar antigas

formas de pensar, conduzindo o gênero a uma nova direção e levando em conta as circunstâncias socioculturais em rápida mudança do mundo moderno, o que resulta em uma série de novas figuras investigativas no cenário internacional da ficção criminal. Damasco e Sánchez exemplificam esses detetives, trazendo à tona a transnacionalidade, o multiculturalismo e as problematizações de etnia e de gênero. Sendo a ficção criminal uma forma de arte por direito próprio e uma das manifestações mais prolíficas da cultura popular contemporânea em todo o mundo em termos de número de leitores e sucesso comercial (SCHINDLER, 2023), ela se torna, também, uma grande disseminadora de concepções mais inclusivas e progressistas de identidade, ampliando, assim, a visibilidade de sujeitos subalternizados.

O gênero da ficção detetivesca tem como uma de suas características essenciais a exposição de estruturas de poder da sociedade (WORTHINGTON, 2011; NILSSON; DAMROSCH; D'HAEN, 2017), além de ter como ponto central questões de identidade, especialmente quando se considera a busca pela descoberta do responsável por um crime, o que muitas vezes passa a servir de pretexto ou a fornecer uma estrutura para um questionamento mais amplo da sociedade ou do que constitui a criminalidade (KRAJENBRINK; QUINN, 2009). Assim, ao mesmo tempo em que há a busca e eventual descoberta do responsável por um delito, há também, ao longo da jornada investigativa, uma série de denúncias sobre a estrutura social, que com frequência permite ou até mesmo estimula atos criminosos, seja pela corrupção generalizada, pela impunidade, entre outros fatores. Desse modo, muitas vezes a ordem social não é mais restaurada, mas questionada por meio de noções alternativas de justiça (MATZKE, 2006) – justiça que nem sempre é feita pelas leis ou por meios oficiais.

Há, por um lado, uma tendência experimental na ficção criminal, um deslizamento entre a afirmação dos códigos e convenções, e, por outro, há o questionamento e o atrevimento para além de suas tradições textuais,

genéricas e nacionais, que caracteriza esse gênero com um impulso transgressor que ativamente reflete sobre e desafia suas próprias limitações (GULDDAL; KING; ROLLS, 2019). Lucha Corpi e T. E. Wilson estão entre os autores contemporâneos que transgridem as fronteiras limitantes de uma visão formulaica da ficção detetivesca, abrindo perspectivas alternativas por meio de seus protagonistas, os quais trazem uma riqueza de questões refletidas na identidade de cada um, ampliando o escopo desse gênero literário também em termos geográficos, com seus contextos multiculturais e transnacionais.

Referências

CORPI, Lucha. *Eulogy for a Brown Angel*. Houston: Arte Público Press, 1992.

GULDDAL, Jesper; KING, Stewart; ROLLS, Alistair. *Criminal Moves: Modes of Mobility in Crime Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press, 2019.

KRAJENBRINK, Marieke; QUINN, Kate M. Introduction: Investigating Identities. In: KRAJENBRINK, Marieke; QUINN, Kate M. *Investigating Identities: Questions of Identity in Contemporary International Crime Fiction*. Amsterdam: Rodopi, 2009, p. 1-9.

MALOOFF, Judy. The Chicana Detective as Clairvoyant in Lucha Corpi's *Eulogy for a Brown Angel* (1992), *Cactus Blood* (1996), and *Black Widow's Wardrobe* (1999). *Ciberletras*, New Mexico, n. 15, 2006. Disponível em: <http://www.lehman.edu/ciberletras/v15/maloof.html>. Acesso em: 19 dez. 2023.

MATZKE, Christine; MUHLEISEN, Susanne. Postcolonial Postmortems:

Issues and Perspectives. In: MATZKE, Christine; MUHLEISEN, Susanne (ed.). *Postcolonial Postmortems: Crime Fiction from a Transcultural Perspective*. Amsterdam: Rodopi, 2006.

NILSSON, Louise; DAMROSCH, David; D'HAEN, Theo. Introduction: Crime Fiction as World Literature. In: NILSSON, Louise; DAMROSCH, David; D'HAEN, Theo (ed.). *Crime Fiction as World Literature*. New York: Bloomsbury, 2017, p. 1-9.

PORTILHO, Carla. *Detetives ex-cêntricos: um estudo do romance policial produzido nas margens*. 2009. 285 f. Tese (Doutorado em Letras – Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

PORTILHO, Carla. *As Herdeiras de Miss Marple e a Práxis Cotidiana como Tática de Resistência*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2016.

SASSE, Pedro Puro. Monstros da cidade pós-moderna. In: VIII SAPPIL, 8, 2017, Niterói. Anais do VIII SAPPIL. Niterói: Instituto de Letras, 2017. p. 694-709. Disponível em: <http://www.anaisdosappil.uff.br/index.php/VII-ISAPPIL-Lit/article/view/838/541>. Acesso em: 11 dez. 2023.

SCHINDLER, Alexander. Positive Change in Crime Fiction: Genre Renewal and the Politics of Gender, Race, and Sexuality in Cheryl A. Head's *Bury Me When I'm Dead* (2016). In: ASSMANN, Corinna; RUPP, Jan; SCHWANECKE, Christine (ed.). *The Transformative Power of Literature and Narrative: Promoting Positive Change*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG, 2023, p. 197-217.

WILSON, T. E. *Mezcalero: A Detective Sánchez Novel*. Texas: Montezuma Books, 2015.

WORTHINGTON, Heather. *Key Concepts in Crime Fiction*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

Cross-cultural detectives: breaking borders in crime fiction

Abstract: *This article analyzes Lucha Corpi's Eulogy for a Brown Angel (1992) and T. E. Wilson's Mezcalero (2015). We seek to understand how their detectives, Gloria Damasco and Ernesto Sánchez, respectively, raise questions of identity, especially in relation to gender and ethnicity, and also bring multiculturalism and subalternity into their contexts. Corpi was born in Mexico and lives in the United States, while Wilson was born in Canada and lives in Mexico, and both write their detective fiction in English. The writing of these authors is a space of cultural resistance, expression of differences and alternative identity representations of members of groups marginalized by dominant society. While Damasco, a Chicana woman, begins her journey in criminal investigation as an amateur, reconciling her roles as wife and mother, Sánchez, a Trans man, begins his career as a police officer in Canada and later becomes a private investigator in Mexico. With the help of Schindler (2023) and Portilho (2009, 2016), among others, we analyze how the intersections between these two characters are approached, especially with regard to gender issues, highlighting how they subvert detective literature, which in its most widespread facet is still predominantly a straight cisgender white male narrative.*

Keywords: *Detective fiction. Crime narrative. Identity. Transculturality.*

O dom do discurso: crime passional no século XIX e o clássico da literatura brasileira

Thaís Sant'Anna Marcondes
Rafael de Oliveira Bragança

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar o livro *O dom do crime*, de Marco Lucchesi. Pretendemos identificar de que maneira Lucchesi se filia à tradição literária da narrativa criminal e a subverte, quebrando a estrutura proposta por Todorov (2013) e sugerindo uma interpretação surpreendente: seria *Dom Casmurro* uma reinvenção da história de um crime real? Para isso, recorremos ao conceito de narrador para Benjamin (2012), aos estudos de Silva (2019) sobre as ficções brasileiras que tomam o crime como elemento central, e às reflexões de Chalhoub (2003) sobre a leitura de Machado acerca da sociedade imperial brasileira.

Palavras-chave: Narrativa criminal brasileira. Machado de Assis. Sociedade imperial.

Atando as duas pontas das narrativas

Um crime. Rio de Janeiro, 6 de novembro de 1866. “Noite densa. Noite escura. [...] Só Helena Augusta não voltará da noite em que se perde.” (LUCCHESI, 2010, p. 26). Desconfiado de que a sua mulher o traía com o vizinho, o médico José Mariano, usando seu bisturi, tirou a vida de Helena. Este é o mote do livro *O dom do crime*, de Marco Lucchesi. Unindo elementos do romance histórico e da narrativa criminal de um novo tipo e lançando mão de um narrador de difícil classificação – “Ninguém, Dr. Ulisses, Dr. Ciclope” (LUCCHESI, 2010, p.15) – a obra propõe para o leitor um mistério: a sugestão de que Machado de Assis se inspirara nesse crime chocante da época para produzir *Dom Casmurro*.

Pretende-se, neste estudo do livro *O dom do crime*, identificar de que maneira Lucchesi se filia à tradição literária da narrativa criminal e a subverte, quebrando as expectativas dos leitores e sugerindo uma interpretação surpreendente do clássico machadiano.

Os autores e seus leitores ruminantes

Dizer que a obra de Machado de Assis foi, é, e ainda será fundamental para a história da literatura brasileira e mundial pode parecer, à primeira vista, um truísmo. E, como o autor é um importante pilar em nossa literatura, é comum encontrar autores contemporâneos brasileiros que revisitam criativamente a obra de Machado para construir suas ficções¹. Esse é o caso de Marco Lucchesi, em seu livro *O dom do crime*, publicado pela editora Record em 2010, sobre o qual o presente estudo se debruça.

Em seu discurso de posse da presidência da Academia Brasileira de Letras, Lucchesi acena para Machado, em um gesto que alude ao reconhecimento de uma obra que traduz parte do que somos: “Nessa janela de tempo, e a partir desta tribuna, vejo Machado de Assis, rodeado de amigos, na Livraria Garnier, cidade inabordável, órfã do Morro do Castelo e da igreja de São Pedro dos Clérigos, enquanto dorme Quincas Borba nas escadarias da igreja de São Francisco.”². *O dom do crime* é também um aceno a Machado que, sentado à sua escrivaninha, dispõe os personagens em seu xadrez literário para criar *Dom Casmurro*, bem como a Capitu e a Bentinho que conversam em frente ao portão da dona dos olhos de ressaca, na rua de Matacavalos. Ao mesmo tempo, Lucchesi acena para nós, seus leitores do presente e do futuro, que nos deparamos com um narrador já

1 Não caberia aqui citar todas as obras que reimaginam os universos ficcionais machadianos, mas a título de exemplo, podemos mencionar algumas mais recentes como *O exílio de Capitu*: suas cartas e outras curiosidades, de Glória Vianna, e *Machado*, de Silvano Santiago.

2 Trecho do discurso de sua primeira posse na presidência da ABL referente aos anos de 2017/2018. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/marco-lucchesi/discurso-de-posse-na-presidencia-da-abl-20172018>. Acesso em 07 jan. 2024.

morto que tem consciência de que nós conhecemos Machado de Assis: “Brás Cubas fez discípulos” (LUCCHESI, 2010, p. 152).

Marco Lucchesi, com maestria, compôs um livro com o que Benjamin chamará de “lenta superposição de camadas finas e translúcidas” (BENJAMIN, 2012, p. 223). Comentando uma citação de Valéry sobre a constatação de que o homem atual não é mais capaz de cultivar aquilo que não pode ser abreviado, Benjamin, nos anos 1930, caracteriza a figura do narrador que, artesanalmente, vai construir sua narrativa através de um lento processo de sobreposição de “várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas”. (BENJAMIN, 2012, p. 223). Ao sugerir-las sem explicá-las, pressupõe um leitor atento.

Conforme afirmara Nietzsche, em 1887: “É certo que, a praticar desse modo a leitura como *arte*, faz-se preciso algo que precisamente em nossos dias está bem esquecido – e que exigirá tempo, até que minhas obras sejam ‘legíveis’ –, para o qual é imprescindível ser quase uma vaca, e *não* um “homem moderno”: o *ruminar...*” (NIETZSCHE, 2009, p. 14). Do outro lado do Atlântico, Machado, um contemporâneo do filósofo oitocentista alemão, colocou na pena do narrador de *Esau e Jacó* uma imagem semelhante: “O leitor atento, verdadeiramente ruminante, tem quatro estômagos no cérebro, e por eles faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduz a verdade, que estava, ou parecia estar escondida.” (ASSIS, 2010, p. 100)

Esse tipo de atenção é o que se espera do leitor de *O dom do crime*, livro que gira em torno de três temporalidades que se superpõem ao longo do texto: 2010, 1900 e 1866. A saber: a abertura de um manuscrito, a escrita desse manuscrito e o crime narrado.

A primeira, mais contemporânea é 2010, quando o autor-editor encontra um manuscrito no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. No final do primeiro capítulo, seu narrador menciona o desejo de depositar

o texto na arca do sigilo 3 no IHGB. A segunda temporalidade é a do manuscrito, redigido em 1900 pelo narrador do livro. Nele, ao contrário do que se espera, não há um relato autobiográfico, mas uma narrativa criminal: o assassinato de Helena, esposa do médico dr. José Mariano, em 1866. O leitor ruminante precisa transitar pelas três camadas cronológicas, atravessando referências da obra de Machado de Assis, ruas do Rio de Janeiro, Niterói e Itaboraí, e páginas de filosofia, medicina, astrologia e direito.

O narrador, a história dos subúrbios e a memória dos outros

Embora haja um diálogo intenso na narrativa com Machado de Assis, este não é um romance que se pretende reescrita de *Dom Casmurro*. Entretanto, as coincidências estão por toda parte: desde o título, que poderia ser abreviado como D. C., tal qual *Dom Casmurro*; até a figura do narrador, já morto na ocasião da publicação.

O primeiro capítulo do livro se dedica a apresentar o narrador. A memória do leitor de Machado é requerida o tempo todo. Inúmeras semelhanças entre o narrador, Bento Santiago, Brás Cubas e o próprio Machado de Assis aparecem ao longo do livro aqui analisado.

O narrador de *O dom do crime*, no fim da vida, recebe a recomendação médica de que deveria produzir um livro de memórias – o que faz lembrar Bentinho (“[...] vou deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo. Deste modo, viverei o que vivi [...]” (ASSIS, 2015, p. 36)). Entretanto, não se trata de um defunto-autor, como em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, mas de um autor-defunto. Seus escritos foram depositados na arca do sigilo,

3 A arca do sigilo existe e foi utilizada por homens ilustres, como escritor Visconde de Taunay. Para uma reflexão sintética a respeito da arca do sigilo, ver: MALEVAL, Isadora Tavares. Os segredos da nação: o IHGB e a criação da “arca do sigilo”. *Dia-Logos: Revista Discente Da Pós-Graduação Em História*, Rio de Janeiro, v. 5, p. 125-137, out./2011.

no IHGB, com a recomendação de só ser liberado ao escrutínio público em 2010. O narrador “Ninguém” não queria ser lido por seus contemporâneos, ao contrário de Bentinho e Brás Cubas.

Os três narradores detêm em comum a autoridade do moribundo, são portadores de uma melancolia que reflete uma velhice ressentida. De acordo com Benjamin (2012, p. 224), a arte de narrar traz na proximidade com a morte sua força de evocação: “Ora, é no moribundo que não apenas o saber e a sabedoria do homem, mas sobretudo sua vida vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível.” (BENJAMIN, 2012, p. 224). Bentinho se aproxima da morte ao pretender “atar as duas pontas da vida” (ASSIS, 2015, p. 34), Brás Cubas já se encontrou com a morte e, daí, inicia suas memórias – “a campa foi outro berço” (ASSIS, 1994, p. 07) –, e o narrador de *O dom do crime* está velho e doente: “O doutor Schimidt de Vasconcelos sugeriu-me que escrevesse um livro de memórias. Seria uma forma de não deixar em branco o meu passado, além do benefício de espantar os males da velhice.” (LUCCHESI, 2010, p. 09).

Outro ponto em comum nas três narrativas é que a forma como cada narrador as conduz se assemelha ao que Benjamin considerou como uma forma artesanal de comunicação. A narrativa não deveria se propor a transmitir o puro em si da coisa narrada:

Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim, imprime-se na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. É uma inclinação dos narradores começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, isso quando não atribuem essa história simplesmente a uma vivência própria. (BENJAMIN, 2012, p. 221)

Essas três obras são metaficcões e seus narradores mostram desde o início como suas mãos de oleiro estarão impressas na argila dos vasos. Bentinho, ao chegar no segundo capítulo, já explicou o título e inicia a explanação dos motivos que lhe põem a pena na mão. Pensa em fazer a História dos Subúrbios, evitando o centro, que metaforicamente poderíamos considerar seu próprio eu, mas opta por narrar suas memórias desde a adolescência, quando descobriu seu amor por Capitu e imprime, página por página, suas impressões de cada acontecimento. Isto é, apesar de, em um primeiro momento, parecer ser deixada de lado, a história do *centro-eu* será contada. Brás Cubas criativamente opta por iniciar suas memórias pelo fim da vida e, desde o aviso ao leitor, expõe que sua narração está permeada pelo pessimismo típico da obra de um finado, pois escreveu-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia. Brás Cubas é o narrador que decididamente quer falar de si e a ele importa contar ao leitor o que passou em sua cabeça durante vinte ou trinta minutos, até mesmo um delírio. Interessa a ele sua própria história, mas, ao lado dela, aparece a história de uma sociedade hipócrita, os privilégios de classe e a brutalidade da escravidão. O narrador de *O dom do crime* vai por caminho diferente. A sugestão de seu médico é que ele escreva um livro com suas memórias, mas ele se dedica a escrever de fato a memória do julgamento de um crime: “É sobre isso que pretendo escrever, caro doutor Schimidt: a memória dos outros” (LUCCHESI, 2010, p. 20). O narrador supostamente sai do *centro-eu* e vai até a História dos Subúrbios. Contudo, é através de seu discurso que temos acesso a essa narrativa, que está declaradamente mergulhada na vida do narrador, desde o mapa inserido na página 7, onde Lucchesi localiza as casas dos envolvidos no crime, o escritório do advogado de defesa do assassino, o endereço dos personagens de *Dom Casmurro*, de Machado e do narrador dr. Ulisses. Esse bacharel subverte a recomendação médica. Contou a história de um crime que acompanhou pela imprensa e no tribunal, mas não produziu uma escrita de si. Preferiu a periferia ao

centro. Possivelmente estivesse munido de uma fina consciência histórica, pois, ao analisar fatos e personagens da sociedade onde vivia, falava um pouco de si.

O narrador “Ninguém” atribuiu à “bílis negra” um desequilíbrio de seus humores (LUCCHESI, 2010, p. 11). Vive só. Sua biblioteca, com livros que vão de Sade a Agostinho, reflete a ausência de uma moral coerente, o que dialoga com sua profissão: a missão de advogar em favor de vítimas e algozes. E talvez seja esse o motivo de se autoproclamar como Dr. Ciclope e Dr. Ulisses, dois personagens antagônicos da *Odisseia*, de Homero. Curiosamente, no mapa da Corte inserido logo no início do livro, seu endereço é identificado na rua dos Andradas como “escritório do Dr. Ulisses”, a sugerir que ele, o narrador, foi esperto como o protagonista da referida epopeia: ele venceu os Ciclopes ao longo de sua vida.

Tendo em vista a classificação dicotômica de Benjamin dos tipos de narrador, o bacharel descrito por Lucchesi se inscreve no tipo que “ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições” (BENJAMIN, 2012, p. 214), com a ressalva de que a alcunha de honesto talvez não lhe caiba. Isto porque trabalhou por muitos anos em bancas de alto prestígio na Corte, defendeu criminosos conhecidos e livrou da prisão alguns facínoras, alegando que: “[...] o patrocínio de uma causa má não só é legítimo, senão ainda obrigatório; porque a humanidade o ordena, a piedade o exige, o costume o comporta, a lei o impõe... e os honorários convencem, seduzem e arrastam, sem que se possa esboçar reação.” (LUCCHESI, 2010, pp. 13-14). Então, apesar de não ter ganho sua vida de maneira tão honesta, este advogado aposentado viveu em um amplo círculo de homens importantes, escutou muitas histórias, leu autores renomados e estabeleceu relações com alguns, e tinha um vício muito parecido com o do personagem José Dias: assistir a julgamentos criminais.

E foi acompanhando um desses julgamentos que o narrador de *O dom do crime* se lembrou da condenação literária de Capitu. Ao sugerir

um vínculo entre as duas histórias, o narrador nos lembra de que Machado era muitas vezes o responsável pela redação do *Diário do Rio de Janeiro*, ocupando-se inclusive do obituário. Dessa forma, Machado teria entrado em contato com a notícia do assassinato de Helena. Além disso, no mapa do início do livro, é possível observar que a rua onde residia Machado era próxima à casa onde ocorreria o crime. Isso nos permite pensar que essa história pode ter chegado aos ouvidos do bruxo do Cosme Velho. O narrador de *O dom do crime* precisa narrar essa história para trazer à luz essa – suposta – relação oculta entre Machado e o assassino Dr. José Mariano – narrar, não explicar.

De acordo com Benjamin, a informação, que passou a influenciar a forma épica com a consolidação da burguesia, aspira a uma verificabilidade imediata, o que a transforma em algo incompatível com o espírito da narrativa – um saber que “dispunha de uma autoridade que lhe conferia validade, mesmo que não fosse submissível ao controle. [...] Metade da arte narrativa está em, ao comunicar, evitar explicações.” (BEJAMIN, 2012, p. 2019). Sabemos que o crime aconteceu de fato. Essa pode ter sido uma notícia que chegou até Machado e esse é o mote do livro *O dom do crime*. No entanto, o leitor ruminante não pode acreditar nessa versão sem reservas. O narrador supõe tudo isso sem demonstrar inequivocamente uma relação entre o crime e Machado. A relação não é factual, mas narrativa.

Os narradores de *O dom do crime* e de *Dom Casmurro* são habilidosos justamente por instigarem o leitor ruminante a duvidar dos fatos ali dispostos. Quem conta tais histórias não é confiável. Existem penumbras, ambiguidades, sugestões: sempre marcadas por um olhar que parte de um lugar específico na trama. As narrativas são interessadas e nunca objetivas. Em *Dom Casmurro*, não há jeito de julgar Capitu cegamente, isto é, de aceitar um relatório de informações que saem da pena de um advogado que já condenara a esposa. Se Machado se inspirou em uma informação, o fez tal qual um narrador benjaminiano, que sabe que a força da narrativa

está nos seus vários desdobramentos – até hoje a dúvida sobre a suposta traição ainda domina os leitores de Machado. Em Lucchesi, o narrador dr. Ulisses aparece na narrativa com uma informação aparentemente plausível e explicável. Ele claramente está diante de uma notícia, de um julgamento que acompanhou durante seus anos como operador do direito. A partir dela, ele defende uma tese: Bentinho e Capitu podem ter sido inspirados em Mariano e Helena. Porém, sua narrativa está repleta de dúvidas, de mistérios, de imagens confusas e imperfeitas, de um suposto delírio de um dos personagens, de referências astrológicas. O próprio narrador está sob o efeito de muitos remédios. A arte de narrar do dr. Ulisses está em, ao buscar explicar algo, se distanciar de qualquer explicação razoável.

Cabe ao dr. Ulisses escrever um livro sobre um crime de que não foi testemunha ocular. Ele acompanhou apenas seu julgamento. Este não é um livro sobre as memórias de si, mas sobre as memórias dos outros. Sendo assim, o narrador personagem profundamente marcado pelo uso da primeira pessoa no primeiro capítulo, é um narrador de terceira pessoa quando aborda o crime, mas não deixa o eu desaparecer no meio das páginas, ao ressaltar seu trabalho dentro da metaficção. Há rastros de semelhança aqui com Rodrigo S.M, narrador de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. De acordo com a crítica literária Lúcia Helena, quando esse narrador começa a narrar a vida de Macabéa, “assume o ponto de um eu que indaga a si mesmo, levando adiante obsessiva perquirição sobre o como narrar a vida da personagem” (HELENA, 2010, p. 114). Assim também o faz o dr. Ulisses, ao tentar representar uma outra época em que se encenou um crime: “Como reter um ponto imaterial, a densidade específica dos tempos idos, para deixar a superfície do agora e aderir a uma realidade, transpassada por um alto coeficiente de solidão?” (LUCCHESI, 2010, p. 21), “Preciso distinguir a série de camadas sobrepostas: as tramas da composição, o conjunto de provas, álibis inesperados e atenuantes. Sei apenas que houve um crime no corpo da cidade.” (LUCCHESI, 2010, p.

23). Há, nas páginas de Lucchesi, portanto, um casamento entre o factual e o adivinhado que deixa vestígios ao longo do texto. Tal qual Rodrigo S. M. o faz, ao unir o fato à sua forma de gravar a matéria na escrita, passando a uma dimensão movediça.

Rodrigo S. M. é onisciente, Dr. Ulisses não. O primeiro indício dessa característica do bacharel criado por Lucchesi se apresenta no capítulo 8 do livro. Ele tenta comparar as vítimas femininas Capitu e Helena: “Terá aprendido a tocar piano como Capitu, móvel deveras apreciado e cartão de visita dos melhores salões da Corte?” (LUCCHESI, 2010, p. 43). Após idas e vindas imaginando qual seria porventura o tipo e a marca do piano no lar maculado pelo homicídio, conclui: “Da leitura do processo, concluo pela ausência de piano dentro da casa” (LUCCHESI, 2010, p. 44). Ou seja, esse narrador imagina a cena do crime a partir dos autos do processo: não há onisciência.

O crime na Justiça e na literatura

Em sua tese, Silva (2019) discute o problema conceitual do gênero conhecido como romance policial no Brasil. Temos uma produção vasta de livros centradas em criminosos e/ou suas vítimas, apesar de haver uma crença de que não houve no país uma tradição forte de romances policiais. A pergunta que rege o estudo de Silva é: “como um país que fala tanto sobre o crime não conseguiu firmar uma tradição de um gênero que é justamente centrado nesse tema?” (SILVA, 2019, p. 02). O problema estaria na abrangência limitadora da classificação. Os primeiros clássicos dessa linhagem literária – Conan Doyle, Agatha Christie, Raymond Chandler e Dashiell Hammett – já estariam excluídos por terem como figuras centrais das narrativas o detetive amador e o detetive particular, e não o policial.

É preciso aceitar, então, que por “policial”, o termo faz

referência, na verdade, a qualquer personagem que assuma um papel análogo, de investigação de crimes. Com isso, podemos pará-lo ao – mais preciso – termo inglês *detective fiction*. Uma vez que, amadores ou profissionais, os protagonistas desses autores são detetives, o conceito inglês descreve bem o tipo de obra que abarca. (SILVA, 2019, p. 02)

Entretanto, esbarramos novamente em outra exclusão, pois, além das narrativas detetivescas, uma tradição de obras centradas nos crimes e/ou nos criminosos foi apagada pela crítica. Silva vai elencar alguns pesquisadores que passaram a adotar o conceito de *crime fiction* para conceituar o gênero como um todo. Sendo assim, a ficção detetivesca seria considerada uma subdivisão interna do gênero e seria possível abranger as narrativas centradas no crime ou na figura do criminoso.

Sabendo que ainda não há um consenso claro sobre como categorizar o subgênero criminal, Silva opta por trabalhar em três níveis em seu estudo: a ficção de crime, que englobaria toda narrativa que tem no crime seu elemento central; e a divisão desse gênero em dois subgêneros: a narrativa investigativa, focada nos processos investigativos; e a narrativa criminal, focada nos atos criminosos, seus agentes e vítimas (SILVA, 2019, p. 06-07).

O dom do crime é um romance brasileiro contemporâneo que, como o título não esconde, gira em torno de um crime. Entretanto, não consiste em uma ficção policial, tampouco em uma ficção detetivesca. Nos primeiros capítulos, conhecemos os elementos principais do crime e o criminoso que, alguns minutos depois do assassinato, se entrega à polícia. Não há necessidade de uma perseguição, nem de uma investigação. Inclusive, a figura do policial ou do detetive é ausente e desnecessária. Os capítulos apresentam o julgamento do caso no formato que lembra um folhetim. O tema central desta narrativa é, portanto, o crime.

Ao tratar das estruturas narrativas em seus estudos, Todorov, em *Tipologia do romance policial*, afirma:

O romance policial tem suas normas; fazer “melhor” do que elas pedem é ao mesmo tempo fazer “pior”: quem quer “embelezar” o romance policial faz “literatura”, não romance policial. O romance policial por excelência não é aquele que transgredir as regras do gênero, mas o que a elas se adapta.” (TODOROV, 2013, p. 95).

Já sabemos que a classificação romance policial não cabe bem ao livro aqui estudado. Estamos diante de uma narrativa criminal. Entretanto, sem adentrar na discussão sobre o que é literatura, é preciso considerar que o percurso narrativo adotado por Lucchesi surpreende e certamente transgredir as regras do gênero. Por sua incrível capacidade de nos guiar pelo universo ficcional machadiano e de nos envolver em um instigante crime tão distanciado temporalmente, ganha dos leitores a confiança e, ao mesmo tempo, a desconfiança que pretende obter para seu projeto.

Se o criminoso se entregou e não há necessidade de perseguição ou de investigação, o enigma que nos resta e que precisa ser resolvido é o da traição. Nota-se então um nítido paralelo com *Dom Casmurro*. Capitu traiu Bentinho? Helena traiu José Mariano? E se traiu, foi com quem? O caso é levado a julgamento pela pena do narrador: “Existiu porventura esse homem; qual o seu nome; era de fato um peralta destemido, um leão da rua do Ouvidor; ou tudo não passava de um fantasma criado pela defesa para confundir os jurados?” (LUCCHESI, 2010, p. 69)

Capitu e Helena parecem ter sido injustamente acusadas de traição. Ambas não provinham de famílias importantes. Eram anônimas no palco da Corte, tendo sido elevadas à condição de senhoras graças ao casamento. Helena, de uma família paupérrima de muitas irmãs, nasceu em Itaboraí, tendo sido batizada na Igreja Nossa Senhora do Desterro, em Porto das Caixas. “Ao se casarem, o médico-cirurgião transpôs o abismo social

que o separava da esposa, elevando-a às *esferas mais altas da sociedade...*” (LUCCHESI, 2010, p. 37).

Mais que a origem humilde, o que une as personagens, sem dúvida, é o silenciamento. Bentinho reconstrói a casa de sua adolescência na velhice, para poder repassar o que viveu com Capitu, a fim de tentar entender o que se deu com sua esposa e seu amigo. Ocorre que, no momento da narrativa, Capitu está morta e não há mais como se defender das acusações afiadas do narrador. O leitor se encontra exclusivamente com o discurso de um advogado que julga sua falecida esposa como adúltera. Por sua vez, em *O dom do crime*, temos uma tragédia: a esposa supostamente adúltera morre pelas mãos de seu marido que, sem provas, movido por insinuações, julgou-a e acusou-a. Helena foi silenciada e aqui o leitor também está diante do discurso de um advogado. Entretanto, o objetivo deste narrador é transcender a narrativa de defesa de José Mariano e absolver Helena da pecha de adúltera e, por consequência, Capitu.

Na medida em que o Dr. Ninguém se aprofunda no caso, nota-se que, assim como um agregado de Dom Casmurro plantou e alimentou a semente da dúvida no *pater familias* daquela casa, Dr. Mariano foi induzido pelos agregados a considerar sua mulher adúltera.

O lugar desses dependentes – livres ou não – era bastante contraditório naquela sociedade. Nesse particular, o historiador Sidney Chalhoub propõe uma chave analítica útil. Em seu livro *Machado de Assis historiador*, ele dedica o segundo capítulo para demonstrar a importância que o imortal, desde *Helena*, atribuiu a esses personagens que vivem em uma casa senhorial nesse não-lugar entre o pertencer e o não pertencer a família. Chalhoub afirma que o *paternalismo* é a marca mais importante das “políticas de dominação vigentes na sociedade brasileira do século XIX” (CHALHOUB, 2003, p. 58). Esta possuía “tecnologias próprias”, isto é, práticas rituais que a caracterizavam e a reforçavam: “[...] rituais de afirmação, *práticas de dissimulação*, estratégias para estigmatizar

adversários sociais e políticos, eufemismos e, obviamente, um vocabulário sofisticado para sustentar e expressar todas essas atividades (CHALHOUB, 2003, p. 58). Essa era a sociedade imaginada pela classe senhorial – da qual faziam parte Dom Casmurro, Brás Cubas e José Mariano. Tratava-se de uma ideologia que tinha como seu pilar a autoridade, a hierarquia e a dependência, sendo esse tripé marcado por uma economia dos favores. Para os herdeiros dessa condição de classe era difícil perceber com clareza as solidariedades horizontais existentes naquela sociedade, sendo, portanto, relativamente fácil que caíssem em ilusões e manipulações dos dominados (CHALHOUB, 2003, p. 60). De acordo com o historiador, “As práticas autônomas dos dominados não eram atribuídos, via de regra, sentidos de alteridade, menos ainda de antagonismo. Elas existiam porque os senhores teriam *concedido* aos trabalhadores a possibilidade de exercê-las ou inventá-las.” (CHALHOUB, 2003, p. 61).

Quando esses sujeitos pretendiam conquistar algo, submetiam-se à lógica do favor procurando manipular a vontade senhorial. José Dias, o falso médico homeopata que vivia na casa de Bentinho utilizou essa arte dialógica diversas vezes. Foi ele quem sugeriu a D. Glória que a relação de Bento e Capitu transcendia a amizade, convencendo o próprio apaixonado de que havia ali um amor romântico. Quando o jovem Casmurro frequentava o seminário, Dias introduz insinuações que alimentam seu ciúme. Temeroso de que um possível casamento entre os dois manchasse o nome da família, ele procura manipular a situação contra a continuação do romance, mas depois recua ao perceber que podia contrariar a vontade dos senhores D. Glória e Bentinho – seu pai morrera quando ele era muito novo, mas figura na narrativa com um espectro. Ao fim, José Dias sugere que Capitu traía Bentinho com Escobar.

Dr. José Mariano era um herdeiro da classe senhorial. Após o falecimento precoce de sua irmã, coube-lhe um vultoso espólio. Neste, havia dez escravos, dentre os quais Esperidião, *natural da Bahia*, a quem

agraciou com alforria (LUCCHESI, 2010, p. 58). Na casa morava também uma mulher livre de nome Leonor Eufrosina, costureira (LUCCHESI, 2010, p. 68) e a escrava Esperidiana, confidente de Helena (LUCCHESI, 2010, p. 44).

Assim como José Dias foi quem despertou a primeira ponta de ciúmes em Bentinho, a agregada Leonor semeou o espinho do ciúme no coração de Mariano, ao preveni-lo para cuidar melhor de sua casa, “mostrando-lhe aberta a porta da sala de visitas” (LUCCHESI, 2010, p. 68). Porém, Mariano, diferente de Dom Casmurro, duvida da acusação. Por pouco tempo. Depois de Leonor, o forro Esperidião cai de joelhos diante de Mariano e confirma a denúncia. E, por fim, é a vez de Esperidiana que, “após longa hesitação, responde que Helena traía o marido com um malvado da vizinhança” (LUCCHESI, 2010, p. 84).

A escrava parece ter sido determinante na semeadura da suspeita, chancelando o rumor iniciado pelos demais agregados. Esperidiana gozava de uma autoridade que os demais dependentes não possuíam, justamente por ser a confidente de Helena. Fazendo coro à denúncia de Leonor e de Esperidião, foi ela quem disse a José Mariano que sua esposa o traíra deixando um homem frequentar a casa até meia-noite na ausência do marido (LUCCHESI, 2010, p. 84-85). O perspicaz narrador, não por acaso, sugere uma interrogação.

Helena estabelece fortes vínculos com os filhos pequenos da escrava Esperidiana, [...]. A mãe das *crias* era-lhe também confidente. Imagem da possível harmonia entre escravos e senhores? Harmonia de superfície, pois tenho a impressão de um ruído entre as duas. *A escravidão avilta o escravo e barbariza o senhor*. Mas é difícil dizer com precisão que ruído era aquele. Sempre em fragmento, o que vem de Helena. E de terceiros. (LUCCHESI, 2010, p. 44).

A consonância entre as falas de Esperidiana, Leonor e Esperidião pode ser bastante significativa, embora o leitor de *O dom do crime* tenha acesso apenas a indícios desse ruído. Após a Lei Eusébio de Queirós (1850), com o efetivo fim do tráfico transatlântico de escravos, teve início um intenso tráfico interno de escravizados no Império. Sua consequência foi a desagregação de famílias escravas, desmanteladas pelos senhores das províncias situadas fora do eixo Centro-Sul – centro econômico do país graças à expansão da cultura cafeeira (CASTRO, 1997, p. 343-347). Em face disso, os motins, os suicídios e os filicídios cometidos pelos escravizados tenderam a crescer. Nossa hipótese é a de que Esperidião, *natural da Bahia*, fosse portador de um profundo ressentimento para com seu senhor, a despeito do fato de ser forro. E em conluio com Esperidiana, ainda escravizada, ambos introduziram o espectro da desconfiança no seio do casal senhorial.

O suposto amante de Helena, como vamos descobrir durante o julgamento, era o bacharel Raimundo Martiniano Alves de Souza, morador da casa 20 da rua dos Barbonos. Algumas testemunhas afirmaram ter visto o rapaz algumas vezes no telhado da casa 22, casa de José Mariano. A hipótese que o livro apresenta, baseado em um escândalo que acontecerá no ano de 1868, é que o bacharel se encontrava furtivamente com a viúva da casa 24, dona Cândida de Paiva Oliveira. O escândalo futuro seria o rapto da viúva, a confirmar que o bacharel dos telhados nutria um amor extremado por dona Cândida, e não por Helena.

Os filhos de Cândida fazem de tudo para impedir o idílio, promovendo indiretamente uma vida de encontros furtivos e – presume-se – decorosos, na casa de Helena, como davam a entender algumas vozes. Fora um segredo pactuado entre as duas senhoras, para favorecer o namoro proibido da viúva Coelho? Helena propiciara-lhes o derradeiro bastião daquele amor? (LUCCHESI, 2010, p. 130-131)

Conforme o argumento de Chalhoub, era difícil para a classe senhorial notar as solidariedades horizontais entre os dominados, o que, em Machado, tinha como reflexo frequentemente um narrador ingênuo. Isso não aconteceu com Dom Casmurro e Brás Cubas, mas se nota em Estácio (*Helena*) (CHALHOUB, 2010, p. 61). Também não ocorreu com Dr. Ciclope, que viu nos dependentes a origem da suspeita. O assassinato de Helena Augusta é fruto ao mesmo tempo do ciúme infundado de seu marido possessivo e das circunstâncias sociais da segunda metade do século XIX, no Brasil: “Houve má-fé, por parte dos escravos, movidos por interesses outros, quando acusaram Helena de forma preemptória, vitimada pelo simples fato de dar guarida a Cândida e ao bacharel no quarto dos fundos? Hipóteses.” (LUCCHESI, 2010, p. 131). Teriam os filhos da viúva prometido algum benefício futuro em ocasião da morte dessa matriarca? Era do interesse dos filhos da viúva ou dos agregados provocar a morte do bacharel peralta da rua? Hipóteses.

Dois anos depois da morte de Helena Augusta, no processo movido pela viúva Coelho contra Raimundo Martiniano, este reitera que os parentes de Cândida *opunham embaraços* ao namoro, e que não se furtaram em lançar mão de todos os empecilhos, inclusive o mais torpe de todos: induzir Mariano a crer que o bacharel *seduzira* sua esposa, provocando aquela *desgraça*. Esperidiana foi peça fundamental, no jogo de xadrez, movida pelos filhos de Cândida. (LUCCHESI, 2010, p. 137)

Outro ponto de relevo neste estudo é a arma do crime. José Mariano mata Helena desferindo golpes no pescoço com seu bisturi, seu instrumento de trabalho. Durante o julgamento, o promotor Firmo Diniz apontou a perversão de Mariano na escolha deste instrumento. A

ferramenta de trabalho que lhe foi confiada para promover a manutenção da vida ou a restauração da saúde tem seu *telos* original depravado pelas mãos do marido ciumento. O prestígio social da figura desse médico, ou seja, o bisturi, trouxe Helena à luz da boa sociedade e também a lançou nas trevas do exício.

Elvira Vigna, no livro *O que deu para fazer em matéria de história de amor*, diz: “Li uma vez que assassinos que usam facas desejam intimidade, entrar no outro, no seu corpo, sua vida.” (VIGNA, 2012, p. 34). Assim parece também ser o ato truculento de José Mariano que a promotoria definiu como premeditado. O médico não busca vingança com o bacharel dos telhados, ele se contenta em lavar sua honra com o sangue da esposa. E, para isso, como um homem da medicina, sabe usar o bisturi e o utiliza com maestria no crime. Ele deseja entrar na intimidade de Helena ao cortar as camadas de seu corpo com o ferro homicida, quer dar fim à sua vida: “O ferimento interessa até a metade das fibras do músculo esterno, achando-se a veia jugular largamente aberta, a carótida primitiva intacta, podendo-se chegar com os dedos introduzidos na ferida até as apófises transversais.” (LUCCHESI, 2010, p. 89).

A defesa de José Mariano procurou convencer o júri de que o assassino não havia premeditado o crime e estava tomado por uma loucura transitória, isto é, houve passionalidade, mas o perpetrador dos golpes não estava lúcido e, portanto, não podia ser penalmente responsabilizado. No entanto, essa linha de argumentação entra em contradição com a precisão cirúrgica dos golpes desferidos, conforme demonstrado no parágrafo anterior.

Trinta anos depois do crime, o estudioso Viveiros de Castro se debruçou sobre o caso e concluiu que o processo foi uma “aberração jurídica e médica” (LUCCHESI, 2010, p. 143). Em trecho transcrito por Lucchesi, afirma Castro “Se o doutor Mariano compreendeu o alcance do ato de sua mulher, [...] então não tinha delírio, não era louco. Mas se praticou o crime

como louco, não matou a mulher como adúltera”. (LUCCHESI, 2010, p. 143).

O Dr. José Mariano foi absolvido pelos jurados. Antes do Natal de 1866, ao som de palmas, a plateia presente no tribunal recebeu a notícia (LUCCHESI, 2010, p. 138). No entanto, após recurso da defesa, que criticou o caráter teatral e pouco equilibrado do processo, o Tribunal da Relação – 2ª instância do sistema jurídico da época – retificou o julgamento e aplicou uma pena branda. O narrador sugere que a condenação foi de um ano de reclusão. Seu retorno às ruas não significou plena reabilitação aos círculos da boa sociedade. O médico se mudou diversas vezes, “desaparecendo de todo e para sempre a partir de 1880” (LUCCHESI, 2010, p. 139). Ou seja, Mariano morreu do ponto de vista social.

O crime é o ponto de que mais se afasta Machado de Assis: Capitu não é morta, pelo menos, não é morta como Helena Augusta. Bentinho pensa em tirar sua própria vida ingerindo café com veneno, mas não consegue. Em seguida, tem outra ideia, “[...] o meu segundo impulso foi criminoso” (ASSIS, 2015, p. 230): matar o filho com o café envenenado. Porém o narrador recua a tempo. Bentinho e Capitu decidem pela separação aparente: eles viajam para a Suíça e Bentinho regressa ao Brasil sem ela e sem o filho. Não há homicídio, mas tal qual José Mariano, Capitu morre do ponto de vista social.

Cabe mencionar que o crime cruel da rua dos Barbonos foi noticiado nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*. Na edição de número 268, publicada no dia 9 de novembro, Helena teve sua morte anunciada no obituário do jornal: “Helena Augusta da Silva, fluminense, 36 anos, casada. Homicídio por ferimentos profundos no pescoço” (DIÁRIO, 1866, p. 03). Na edição publicada no dia seguinte, na sessão “Noticiário”, lê-se: “Ministério da Justiça – Por decreto de 8 do corrente, foi exonerado o Dr. José Mariano da Silva do posto de capitão-mor do corpo militar de polícia do município da corte” (DIÁRIO, 1866, p. 02). Dado que a obra *O dom do*

crime aqui analisada propõe constante intersecção entre o fictício e o real, podemos pensar que a condenação pela opinião pública estava dada desde o dia em que a notícia e a confissão do crime correram as ruas do Rio de Janeiro, o que se refletiu na exoneração do assassino do serviço público (mais uma fonte de prestígio do que de recursos financeiros).

E bem, e o resto? As considerações finais

O dom do título do livro também é o dom do discurso. Temos dois discursos silenciados: o de Capitu e o de Helena. Capitu aparece para os leitores através do discurso de Bento Santiago, já julgada e acusada por este advogado por meio de insinuações. Helena aparece para o público através do discurso de Busch Varella, advogado de defesa de Mariano, que fez o júri bracejar nas ondas fortes de suas metáforas (LUCCHESI, 2010, p. 143).

José Mariano não se convence da traição de sua esposa por meio de provas concretas, mas é através do discurso dos agregados que ele pensa ter encontrado a prova fatal da traição. Do primeiro ruído levantado por Leonor na sala de visitas, passando pelo gesto de Esperidião atirado aos pés de seu senhor, até a reiterada confirmação por parte de Esperidiana do adultério de Helena, não há provas. Graças aos esforços dos filhos de dona Cândida e ao ressentimento dos agregados, Helena Augusta é julgada, acusada e difamada, após sua morte, por meio dos discursos.

O dom do discurso é ponto fundamental para o narrador de *O dom do crime* que, no primeiro capítulo, mostra que foi através das palavras de Busch na defesa de Mariano que o advogado se viu derrotado, anos depois, ao acusar um alferes que matou sua esposa por conta de um adultério: “Não havia que responder, frente a uma defesa que citava *in toto* suas palavras. Como se Busch houvesse derrotado a si mesmo.” (LUCCHESI, 2010, p. 19).

Mas não é este propriamente o resto do enigma. O resto é saber se a Helena e o José Mariano da rua dos Barbonos já estavam dentro da Capitu

e do Bentinho da de Matacavalos. Lucchesi, habilmente, por meio de seu discurso, nos conduz a reler a obra de Machado levando em consideração a possibilidade de o patrono da ABL ter se inspirado em um crime real. E bem, qualquer que seja a solução, uma coisa fica, e é a suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, que Ninguém, dr. Ulisses, dr. Ciclope e Bentinho, tão perspicazes ambos, quis o destino que acabassem juntando-se e talvez enganando-nos. A terra lhes seja leve!

Referências

- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Moderna, 2015.
- _____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Scipione, 1994.
- _____. *Esau e Jacó*. São Paulo: Editora Escala, 2010.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense: 2012. p. 213-240.
- CASTRO, Hebe M. Mattos de. Laços de família e direitos no final da escravidão. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (Org.). *História da vida privada no Brasil*: Império. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 337-383
- CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis: historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- HELENA, Lucia. Macabéa, rosto e destino. In: _____. *Nem musa nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: EDUFF, 2010. p. 111-119.
- LUCCHESI, Marco. *O dom do crime*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- MALEVAL, Isadora Tavares. Os segredos da nação: o IHGB e a criação

da “arca do sigilo”. *Dia-Logos: Revista Discente Da Pós-Graduação Em História*, Rio de Janeiro, v. 5, p. 125-137, out./2011. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/dia-logos/article/view/23328/0>. Acesso em 07 jan. 2024.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SANTIAGO, Silviano. *Machado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SILVA, Pedro Puro Sasse da. *As narrativas criminais na literatura brasileira*. 2019. 476 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019. Disponível em: https://www.academia.edu/40401272/AS_NARRATIVAS_CRIMINAIS_NA_LITERATURA_BRASILEIRA. Acesso em 07 jan. 2024.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: _____. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 93-104.

VIANNA, Glória. *O exílio de Capitu: suas cartas e outras curiosidades*. Rio de Janeiro: Helvetia edições, 2021.

Matérias de jornal:

Obituário: relação das pessoas sepultadas nos cemitérios públicos no dia 7 de novembro. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 268, 09 nov. 1866, p. 03. Disponível em https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=094170_02&pagfis=21162. Acesso em 07 jan. 2024.

Noticiário. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 269, 10 nov. 1866, p.02. Disponível em https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=094170_02&pagfis=21166. Acesso em 07 jan. 2024.

The ability of speech: passional crime in the nineteenth century and the classic of brazilian literature

Abstract: *The aim of this article is to analyze the book O dom do crime, by Marco Lucchesi. We intend to identify how Lucchesi affiliates himself with the literary tradition of crime narrative and subverts it, breaking the structure proposed by Todorov (2013) and suggesting a surprising interpretation: is Dom Casmurro a reinvention of a real crime? In order to do so, we rely on Benjamin's (2012) concept of storytelling, Silva's (2019) studies on Brazilian works of fiction that take crime as their central element, and Chalhoub's (2003) reflections on Machado's readings of Brazilian imperial society.*

Keywords: *Brazilian criminal narrative. Machado de Assis. Imperial society.*

Contorções no gênero policial por Ana Paula Maia e seus homens infames, de sangue e de fé

Lilian Reichert Coelho

Resumo: Propõe-se uma aproximação das narrativas *Enterre seus mortos* (2018) e *De cada quinhentos uma alma* (2021), da escritora brasileira contemporânea Ana Paula Maia, por meio da intuição de que ela pratica uma sensibilidade fabular que aponta para possibilidades de igualdade ontológica geradas pelos seres humanos mais infames, que se insurgem, de algum modo, contra as condições de vida que lhes são impostas. Com base nisso, defendo que Ana Paula Maia aciona, performaticamente, estratégias das narrativas policiais, contorcendo qualquer princípio organizador. A abordagem sustenta-se nas noções de comum, igualdade e partilha do sensível de Rancière e na ideia de “homens infames”, de Foucault.

Palavras-chave: Literatura Brasileira Contemporânea. Romance Policial. Estética e Política.

O insignificante cessa de pertencer ao silêncio, ao rumor que passa ou à confissão fugidia. Todas essas coisas que compõem o comum, o detalhe sem importância, a obscuridade, os dias sem glória, a vida comum, podem e devem ser ditas, ou melhor, escritas. Elas se tornaram descritíveis e passíveis de transcrição, na própria medida em que foram atravessadas pelos mecanismos de um poder político. Michel Foucault, 2006 p. 216

Introdução

“Tudo parece morto ou quase morto debaixo do sol” (MAIA, 2018, p. 13). Uma perturbação anunciadora. Um grande e invisível mal à espreita;

ou pior: nem isso. A intuição sobre a ausência do mal é também a certeza da ausência do bem em *Enterre seus mortos* (2018), de Ana Paula Maia¹. O removedor de animais mortos nas rodovias, Edgar Wilson e seu colega, o padre excomungado Tomás, exercem, cotidianamente, seu ofício sujo do sangue dos animais recolhidos e triturados num lugar² não nomeado, sufocante, de montanhas e estradas quase abandonadas. Ali, um precipício, um rio e pedreiras de calcário lançam estilhaços no pequeno município ao redor três vezes ao dia.

Acostumado com a morte, a aflição, o sangue, as vísceras expostas e os acidentes rodoviários fatais, Edgar Wilson se permite guiar por uma revoada de abutres e atira em um deles, que agride violentamente o cadáver de uma mulher desconhecida enforcada em uma árvore. Ele, que não conduz pessoas, apenas animais mortos, decide reportar essa morte e guardar o corpo num *freezer* do depósito, pois a polícia não tem transporte. “A verdade é que este é um péssimo momento para morrer” (MAIA, 2018, p. 52), conclui o agente público supostamente responsável pelo corpo. Nem ele, nem Tomás, nem Edgar Wilson parecem preocupados em desvendar o crime, apenas em se livrar do problema, por motivos diferentes. E, assim, com a autorização omissa do Estado, Edgar e Tomás tornam-se detetives amadores, por acaso, ao tentarem entregar os corpos no IML ou sepultar os corpos da mulher enforcada e de um homem que os urubus também ajudaram a localizar na mata. Eles pensavam que essa atitude seria um modo mínimo de justiça. Suas tentativas aterrorizantes e frustradas

- 1 Escritora e roteirista carioca, iniciou a carreira literária com publicações “em formato folhetinesco, dividido em 12 capítulos semanais, entre janeiro e abril de 2006” (MEDEIROS, 2011, p. 2), em um *blog* (www.killing-travis.blogspot.com) considerado “o primeiro folhetim *pulp* da internet brasileira” (MEDEIROS, 2011, p. 2), posteriormente publicado pela Record com o título *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009). Antes disso, já havia publicado os romances *O habitante das falhas subterrâneas* (2003, 7 Letras) e *A guerra dos bastardos* (2007, Língua Geral). (MEDEIROS, 2011, p. 2). Publicou também *Carvão animal* (2011, Record), *De gados e homens* (2013, Record), *Assim na terra como embaixo da terra* (2017, Record), *Enterre seus mortos* (2018, Companhia das Letras), *De cada quinhentos uma alma* (2021, Companhia das Letras). Tem textos em diversas antologias, publicações no exterior e venceu, por duas vezes consecutivas (2018 e 2019), o Prêmio São Paulo de literatura. Tem produções no teatro, no cinema e na televisão.
- 2 Tanto o lugar de trabalho de Edgar Wilson e Tomás quanto os espaços pelos quais transitam nas duas narrativas são descritos como pequenos, pouco povoados ou abandonados. Para a discussão proposta, isso importa, pois, conforme aponta Silva (2020, p. 199), “[...] pequenas cidades do interior [são] espaço marcante dos romances de enigma desde o começo da tradição detetivesca.”

constituem o enredo de *Enterre seus mortos* (2018).

Em *De cada quinhentos uma alma* (2021), três semanas após a cena final de *Enterre seus mortos* (2018), a iminência do fim do mundo se consuma, e à dupla de protagonistas soma-se Bronco Gil, que havia prenunciado alguma catástrofe em *Assim na terra como embaixo da terra* (2017), quando esteve preso numa Colônia Penal, de onde escapou como único sobrevivente de Melquíades, um carcereiro enlouquecido que caçava os apenados em noites de lua cheia para espantar o tédio e satisfazer sua loucura. É de Bronco Gil a frase “Enterre seus mortos” (MAIA, 2021, p. 67). Com o mal materializado num fim de mundo pandêmico, com ataque de gafanhotos, arrebatamentos, redimensionamento da terra e mortes programadas em duvidosos hospitais de campanha, o trio decide não apenas descobrir o que está acontecendo, ao transportarem mais de uma centena de corpos num caminhão militar, para cumprir a “tarefa doze”³, mas também se anteciper aos vilões e evitar mais mortes. A atitude justiceira, vingadora e suicida não impede o “anoitecer violento” que encerra a narrativa com uma abertura ao terceiro volume da trilogia.

Os três personagens já mataram alguém. São assassinos de ocasião e trabalhadores responsáveis pelos serviços sujos e invisíveis realizados em lugares inóspitos e contextos brutalizantes. Apesar disso, preservam resquícios de uma moralidade cristã que guia eticamente sua conduta, sempre posta à prova, ironizada por eles mesmos ou pelo narrador (COELHO, 2021). Os religiosos compõem o cenário e são observados de longe por Edgar Wilson, havendo pouca interação. Em *Enterre seus mortos* (2018), são os arautos altivos do fim, já que “[...] por essas bandas a fé em Deus é o bem maior que possuem. É a única opção que resta.” (MAIA, 2018, p. 67); em *De cada quinhentos uma alma* (2021), têm sua fé na salvação abalada por Edgar Wilson: “– Sempre ouvi dizer que os Filhos do Senhor

3 Senha militar para exterminar infectados pela epidemia, moradores(as) de pequenos vilarejos e cadáveres em incineradores clandestinos (MAIA, 2021, p. 72-73).

serão levados diretamente a Ele para serem poupados da calamidade. [...] Se você ainda está aqui, talvez não tenha sido aceito por Ele.” (MAIA, 2021, p. 45).

A temática religiosa está visceralmente incorporada nas narrativas, e é por meio dela que a ambiguidade moral e ética dos personagens principais projeta uma perspectiva (parcial) sobre a brutalidade desses “homens infames” (FOUCAULT, 2006 [1977]). A constatação de que Ana Paula Maia apenas reproduz uma vertente da literatura realista de mundo cão, fortalecida no país, nos anos 1990, não se aplica com facilidade às duas narrativas. Elas não permitem resvalar para o fatalismo e o niilismo que recendem dos tempos neoliberais. Ao contrário, pela crítica a dimensões políticas, ora implícitas, ora explícitas, institui um movimento de metanarração em camadas, posicionando-se contra várias instituições, a literária e outras extraliterárias.

Neste texto, interessam as subversões literárias de Ana Paula Maia. Uma delas é a recusa em acomodar-se num certo quadro de escrita literária de mulheres. Pesquisa conduzida por Zolin sobre a literatura brasileira contemporânea de autoria feminina revelou a “[...] tendência das autoras em se autorrepresentarem nas narrativas por meio da presença predominante de mulheres (aproximadamente 60%) - sobretudo na posição de protagonistas (aproximadamente 70%).” Já nisso, Ana Paula Maia se distingue, com seus protagonistas homens e brutos. A pesquisadora constata também que “Outra temática, tradicionalmente, pouco afeita à perspectiva autoral de mulheres, presente em significativos 14,6% dos romances desse corpus (22), é a das criminalidades.” (ZOLIN, 2021, p. 29). Desse total, a pesquisa ressalta a produção de Patrícia Melo e Ana Paula Maia.

A marca autoral de Ana Paula Maia é outra subversão relativa aos gêneros literários de vertente policial, que têm suas estratégias e expectativas retorcidas pela escritora. É isso que este texto enfatiza, ao interrogar sobre

os modos como a narrativa policial é acionada e revirada por Maia em *Enterre seus mortos* (2018) e *De cada quinhentos uma alma* (2021), num movimento de “reescritura do gênero romance *noir*” (NEBIAS, 2010), no qual “[...] cabe mais do que apenas o subgênero criminal” (SILVA, 2019, p. 342). Assim como a escritora, os personagens são todos transgressores de regras, em maior ou menor grau. A hipótese ancora-se na suspeita de que as quebras das marcas do gênero policial operam, paralela e ideologicamente, críticas aos valores da sociedade contemporânea, ao menos em uma das camadas, numa “estética negativa do contemporâneo” (SILVA, 2019, p. 342). Em outra, talvez a principal, instauram, ética e esteticamente, rupturas com as hierarquias sociais vigentes (das ocupações, de classe e morais) ao igualar, num mesmo patamar existencial, homens, cadáveres e animais.

Por tudo isso, defendo a ideia de que as duas narrativas e os deslocamentos diversos que apresentam são políticos no sentido atribuído por Jacques Rancière. A abordagem sustenta-se na discussão sobre os regimes da arte proposta por Rancière e suas noções de comum, igualdade e partilha do sensível. A elas, agrega-se a ideia de “homens infames”, de Michel Foucault (2006 [1977]), associada aqui a personagens de ficção⁴.

Dissoluções do gênero policial para a insurgência dos insignificantes

No Brasil, com seu cotidiano, história e cultura marcados pela violência, as narrativas policiais adquirem matizes peculiares no “brutalismo” (BOSI, 1976), no “ultrarrealismo feroz” (CANDIDO, 1989), na “literatura verdade” (SÜSSEKIND, 1985), no “novo realismo”

4 Foucault propôs o trabalho sobre *A vida dos homens infames* em diálogo com o campo da História, não da Literatura, mas creio que o método e, principalmente, o gesto por ele utilizado na “compilação” de registros breves e incompletos de vidas humanas daqueles cujas vidas foram consideradas indignas e sem importância pelas instituições de coação, de opressão, pode ser relacionado com a ficção que tenta evidenciar criticamente a infâmia do poder sobre pessoas comuns numa forma possível de revanche, existindo num “murmúrio”, ainda que infimo.

da literatura brasileira contemporânea (SCHØLLHAMMER, 2009), na “narcotiteratura”, na “ficção criminal ultraviolenta” e no “novo *noir*” (SILVA 2019). De modo mais específico, acompanho Jeha (2011) e Silva (2019) na argumentação sobre a presença marcante de ficções brasileiras que assumem o crime como elemento central, ao contrário do que a crítica costumava assinalar sobre a escassez ou ausência do gênero policial na literatura brasileira. Mesmo sinalizando dificuldades e limitações nessa tarefa, Silva (2019, p. 354) identifica diversas vertentes do “subgênero criminal contemporâneo”, incluindo a produção ficcional de Ana Paula Maia no *noir*, com Marçal Aquino e Patrícia Melo⁵, pela “[...] construção de uma ambientação profundamente inclinada para os tons escuros do *noir*, sobretudo na saga do frio abatador – de animais e homens – Edgar Wilson.” (SILVA, 2019, p. 346).

Importa destacar que o objetivo deste texto não é apresentar as características e diferenças de cada gênero ou subgênero a fim de enquadrar a produção de Ana Paula Maia em princípios rígidos de classificação. Nesse sentido, recorro a Borelli (1996, p. 217), para quem as “[...] matrizes originais são retomadas em novo contexto, além delas surgem inovações que remodelam o antigo padrão e respondem a inúmeros desafios presentes, tanto na história literária, quanto nas mudanças ocorridas na realidade cotidiana”. Afinal, conforme assevera Dantas (2016, p. 158), “Não há regras absolutas no gênero policial.” Ana Paula Maia leva isso a sério ao acionar uma série de estratégias que não têm coerência se relacionadas com gêneros ou subgêneros entendidos como orientação prescritiva. Há crimes, atitude detetivesca, criminosos de toda ordem (incluindo os detetives), vítimas, mistério, alusão ao sobrenatural, mas há também abandono de linhas narrativas e de temáticas e inclusão de elementos inusitados, como a religião, com suas possessões, arrebatamentos e unções.

5 Raquel Souza de Morais (2021), em um texto sobre o romance *Fogo Fátuo*, menciona uma possibilidade de leitura de Patrícia Melo como “*hardboiled* feminista”, incluindo perspectivas mais contemporâneas ao gênero.

O fio assumido para ler as duas narrativas da escritora, neste exercício, instaura-se, portanto, não pela identificação de elementos de gêneros literários, mas pela intuição de uma sensibilidade fabular que aponta para possibilidades de igualdade ontológica geradas pelos seres humanos mais infames. Eles se insurgem, de algum modo, contra as condições de vida impostas. Para isso, Ana Paula Maia aciona, criativa e performaticamente, estratégias das narrativas criminais, contorcendo qualquer princípio organizador. Não acredito que a mobilização do gênero, parcialmente ou por convocação de aspectos mínimos, tenha intenção de paródia ou pastiche, configurando-se como estratégia de *performatividade* da implosão da literatura (CHAVES, 2021, p. 215).

Na leitura aqui proposta das narrativas de Ana Paula Maia, entendo, com Rancière, que o romance se constitui como antigênero, por romper com os enquadramentos representativos convencionais (CHAVES, 2021) das narrativas europeias até, pelo menos, Victor Hugo. O autor identifica, numa certa literatura realista do século XIX, tais deslocamentos, que se espalham no século XX também para outras artes, principalmente as visuais, possibilitando a instauração, pela associação entre estética e política, da democracia. Isso permitiria a todos a igualdade política, o que poderia conduzir à igualdade social, pois qualquer um é igual a qualquer um. O traço político do estilhaçamento de gêneros e da falta de unicidade em favor de sentidos múltiplos e instáveis da escrita literária é pensado a partir da ideia de “partilha [distribuição] do sensível” (RANCIÈRE, 2010; BLANCO, 2019).

Não se trata da ruptura com gêneros estabelecidos por transgressão formal, mas da mobilização de traços de gêneros consolidados para descaracterizar uma esquematização favorável à reprodução narrativa e ideológica da organização social vigente. As relações entre estética e política são intrínsecas e pensadas por Rancière (2018) como fundamentais para desestabilizar e reconfigurar as condições de percepção que determinam

o comum de uma comunidade. A ação política começa por um dissenso, constituído pela rejeição da distribuição dos lugares numa comunidade por uma parcela dos que reivindicam igualdade, questionando sua posição como “sem-parte”⁶ no mundo comum.

Em *Enterre seus mortos* (2018), a ação dissensual é produzida pela ruptura com a lei (e com a corrupção dos agentes públicos) em favor do corpo humano morto e anônimo. Permanecer insepulto é o pior que pode acontecer a alguém, na compreensão de Edgar Wilson. Essa relação é fundamental para captar os sentidos do comum na narrativa de Ana Paula Maia, apesar do perfil dos personagens e do cenário inóspito conduzir à ideia do esfacelamento da sociabilidade. Para Tomás e Edgar Wilson, além da crença religiosa, ainda que perturbada por ambiguidades e incoerências, sepultar esses corpos desconhecidos pode ser um modo de preservar algum sentido da comunidade perdida, pois

[...] o comunitário relacionado com o corpo morto estabelece que a experiência precedente, desse outro que morreu, não é uma experiência exclusivamente sua, mas também uma experiência histórica, compartilhada pela totalidade das relações sociais e pessoais. Desse modo, a história tem diante de si corpos mortos que representam ações e experiências comuns a vivos e mortos, aos que são e aos que foram. (PEROSINO, 2014, n.p, tradução nossa)⁷

Nas duas narrativas de Maia, os cadáveres anônimos são os “sem-parte” mais vulneráveis na hierarquia social. Tanto os não reclamados nos

6 “A figura do *demós*, ou dos ‘sem-parte’, relaciona-se menos aos sujeitos em si, e mais às operações simbólicas e práticas políticas que dão a ver a existência de lógicas que definem quem pode e quem não pode fazer-se visível, audível e considerável como um igual.” (MARQUES; LELO, 2014, p. 350).

7 No original: “En este sentido, lo comunitario relacionado con el cuerpo muerto establece que la experiencia precedente, de ese otro que ha muerto, no es una experiencia solo suya sino que también es una experiencia histórica, una experiencia compartida por la totalidad de relaciones sociales y personales. De esta manera, la historia tiene enfrente cuerpos muertos que representan acciones y experiencias comunes a vivos y muertos, a los que son y a los que han sido.”

IML quanto os mortos e incinerados pelo Estado durante a epidemia. Sua existência é a mais precária num mundo sem compaixão, abandonado por Deus. É totalmente sem sentido tudo o que os personagens fazem em sua atividade detetivesca ao acaso, pois o sepultamento não é realizado. Os corpos são atirados ao rio, no final, pois o “tempo padrão” e o “protocolo” da lógica policial⁸ permitem que fiquem à disposição do Estado por apenas 72h: “– Quem define isso? – Não sei, mas é assim.” (MAIA, 2018, p. 121). Sem saída, Edgar Wilson e Tomás sepultam os corpos nas águas:

“– Vi os religiosos mergulharem nesse rio pra enterrarem o velho homem e renascem sem pecados – diz Edgar Wilson ao soltar a fumaça do cigarro. – Nunca vi nem anjo nem demônio neste lugar, mas quem vai saber o que há no fundo deste rio? Ao menos aqui vão apodrecer em paz.” (MAIA, 2018, p. 122-123).

Até o final, o crime é desvendado parcialmente (a mulher foi encomenda do sucateiro Geraldo, acobertado por um policial corrupto), e os “detetives” descobrem mais do que procuravam saber (corrupções e violações diversas das leis institucionais e morais pelos agentes públicos). Eles não podem fazer nada a respeito, confirmando-se a certeza da impotência que já os caracterizava desde o início, uma das marcas da ficção *noir*, conforme Jeha (2011, n.p.):

A ficção *noir* é sobre fracassados, como nos lembra Otto Penzler: as personagens nessas histórias existenciais e niilistas já surgem condenadas. Elas podem não morrer, mas provavelmente deveriam,

8 Grosso modo, corresponde ao poder, ao sistema, em Rancière (2010).

porque a vida que as aguarda é miserável e estéril. Movidas por ganância, luxúria, ciúme ou alienação, elas estão presas num redemoinho de amoralidade do qual não conseguem escapar.

Durante o périplo aterrorizante por IMLs da região, Edgar encontra outro cadáver, de Berta, a prima de sua colega de trabalho, Nete, que, no final, ambos enterram numa pedreira desativada. Em *De cada quinhentos uma alma* (2021), o narrador informa que Bronco Gil assassinou Berta a mando do patrão. Ele descobriu os furtos da funcionária, mas isso não importa num universo de crimes e acontecimentos violentos sem explicação, justificativa ou sanção. A esses seres parece restar apenas a indiferença ou a brutalidade. Edgard Wilson repete que os animais têm mais sorte que o homem, pelo menos na hora da morte, porque os removedores chegam primeiro, ante o abandono ou a opressão das instituições, Isso revela a “[...] vitória da lógica policial mediante o peso do dano infligido na igualdade, que fere os seres em sua autoimagem, que se traduz em ações a partir do seu corpo.” (CHAVES, 2021, p. 2016).

O esforço de Ana Paula Maia de igualar vivos e mortos expõe a desigualdade e as racionalidades mantenedoras das hierarquias sociais, determinando os sujeitos que têm direito à fala pública e os que devem viver silenciados e excluídos da visibilidade comum. Com isso, reafirma-se que ocupações são dignas de ação política e, conseqüentemente, de modos de subjetivação alternativos, e quais não são. Como condição da partilha do sensível, o dissenso manifesta-se por uma “dramaturgia” (RANCIÈRE, 1999), uma “encenação” (MARQUES, 2013; 2023), expondo a disputa por direitos políticos que o consenso (suposição de igualdade) tenta manter na invisibilidade. Compete à lógica policial (ordem estabelecida e seus agentes) manter as estruturas sociais e sensíveis; cabe à política instaurar o litígio, ressaltando a contingência e a arbitrariedade da organização social em busca de justiça. Para Rancière (2010), partilhar envolve a dimensão

sensível (modos de ser e de aparecer no comum), em uma “estética da manifestação”. No que diz respeito ao gênero e aos cadáveres, entendo que *Enterre seus mortos* (2018) se aproxima mais do romance de enigma, embora não incorpore todos os seus elementos, enquanto *De cada quinhentos uma alma* (2021), do *hard-boiled*.

Pode-se dizer, assim, que, em geral, no romance de enigma, o cadáver é pretexto para a produção de uma narrativa, ao passo que na ficção *hard-boiled*, a narrativa é pretexto para a produção de cadáveres (TADIÉ, 2006, p. 71). Aqui, a morte é exibida logo no início, por vezes como um ato violento e como uma presença física e crua. (JEHA, 2017, p. 93)

Neste exercício de leitura das duas narrativas de Ana Paula Maia, os homens-brutos Edgar Wilson, Tomás e Bronco Gil são vistos como os sujeitos que fazem “o trabalho sujos dos outros”, mas não só. Eles são agentes de dissenso, pois, a seu modo, demandam igualdade perante o poder instituído, que toma forma nas instituições encarnadas em personagens secundários (também em estado de abandono e agindo conforme suas próprias leis). Isso é significativo porque o regime policial é o causador de todo o mal: a pedreira provoca problemas ambientais, sociais e de saúde; a religião promete salvação num cenário de incontornável destruição; os militares exterminam a população usando uma epidemia como desculpa para atrocidades. No entanto, há outra camada importante, a de compartilhar a vilania com o regime policial, até por não se tratar de narrativas de denúncia social: são vis também as forças invisíveis do mal que provocam acidentes nas estradas, pais que assassinam seus filhos (Estevão), ovelhas que aparecem mortas etc.

A “inversão”, ao instituir assassinos, excomungados, recolhedores de cadáveres como personagens principais, com voz e poder de agência

e decisão ética com base em uma moralidade cristã, encena a busca por justiça não para si, mas para um coletivo difuso e heterogêneo, constituído por seres humanos vivos, seres humanos mortos, animais e lugares. Embora sejam trabalhadores de matadouros, impiedosos assassinos de aluguel, os personagens principais e os secundários não formam um grupo coeso nem agem coletivamente pela disputa do poder. Sua “comunidade fraternal” não assume “consistência ontológica” (RANCIÈRE, 1999, p. 11). A manifestação do dissenso ocorre não necessariamente pela afronta direta ao regime policial, mas pela negação de sua lógica na prática de ações alternativas às regras, o que ocorre tanto no plano narrativo propriamente, com a subversão dos personagens às leis (e à falta delas, como no caso dos IML em que os pertences dos mortos e corpos “não reclamados” são comercializados ilegalmente, em *Enterre seus mortos*), quanto no plano da narração, ao envolver traços do gênero policial, desmontando-o.

Mais do que isso, ao apelar para a humanidade desses “homens infames” e retorcer o gênero policial, a escritora mobiliza uma “comunidade fraternal”, horizontalizando a narração, os personagens, o leitor (partilhamos esse mesmo mundo, apresentado moralmente como tão distante) e a própria literatura como instituição, já que, para Rancière (1999, p. 11), “em literatura como em política, antes da política, a comunidade fraternal é conquistada no combate com a comunidade paternal.” O gênero policial é transgredido, portanto, não apenas pelo impulso à atualização de gêneros literários ou para evidenciar um gesto pós-moderno ou acentuar uma marca autoral. Essas rupturas são operações que discursam e atuam sobre o mundo em sua configuração policial (no sentido de Rancière), contrariando-a.

Não se trata de promover uma mudança de foco em relação à tradição das narrativas policiais, do romance *noir*, ou de propor um novo gênero ou subgênero num momento já povoado por tantas vertentes, mas de reivindicar, *pelos* destroços de um gênero bem conhecido e popularizado,

certo lugar para a literatura contemporânea e para sujeitos invisíveis à sociedade e à literatura. Conforme pontua Cirilo (2014, p. 58, grifo do autor): “O *infame foucaultiano* é subalterno, não passam pela sua vida os faróis de luz intensa destinados a mostrar crimes monumentais ou notórias transgressões. Ele é portador de uma insignificância tal que a sociedade não consegue [e não lhe interessa] enxergá-lo.”

Nesse sentido, os homens-brutos, as ações e imagens da violência e o gênero policial conferem visibilidade a existências que o regime policial enquadra apenas negativamente, conforme a lógica social e institucional da exclusão. Esses homens agem em desconformidade com uma violência atávica, não nomeada, mas que se percebe ser a dos poderosos e do Estado. Essa violência figura numa ausência-presença imponente em *Enterre seus mortos* (polícia, IML, pedreira) e *De cada quinhentos uma alma* (exército). Conforme assinala Dias (2004, p. 17): “A fúria devoradora deste obscuro maquinismo tecnoburocrático – auto-reproduzido e incessantemente aperfeiçoado pelo desenvolvimento capitalista – encarna a mais insidiosa forma contemporânea de crueldade.” Com isso, a escritora expõe um discurso sobre a literatura contrário ao conformismo ou à subalternização à qual são relegados certos sujeitos e dialoga com o leitor sem condescendência, incluindo-o na narrativa como o abutre que mantém distância desses homens, assim como eles observam de longe os religiosos.

Enterre seus mortos termina com uma ocorrência surpreendente para Edgar Wilson: mais de 300 ovelhas mortas na estrada, com seu pastor. Em um de seus movimentos de dedução, ele diz a Tomás que houve uma descarga elétrica. A frase final é: “Os abutres se mantêm distantes, empoleirados nos galhos altos das árvores e assistindo quietos ao trabalho dos homens, que por vezes erguem os olhos vasculhando o céu de uma ponta à outra como se ainda esperassem pelo pior.” (MAIA, 2018, p. 131).

Em *De cada quinhentos uma alma*, a relação entre abutre e leitor é consideravelmente diminuída, mas ainda existe. Acredito que

essa associação seja um modo de criticar o “voyeurismo mórbido” mencionado por Jeha (2017, p. 93) a partir de Bataille, ao detectar, na gênese do *hard-boiled*, apelos similares aos da imprensa sensacionalista, que torna a morte violenta, a exposição de cadáveres pela fotografia e a transformação moral em espetáculo. Isso se exacerba ao longo do século XX e, na contemporaneidade, com as redes sociais digitais. Não é possível comprovar que Ana Paula Maia tenha intenções explícitas de provocar tais relações, mas também não é difícil articulá-las a sua produção literária.

Em *Enterre seus mortos* (2018), a atmosfera de mistério é construída por meio da sensação de iminência de que algo terrível está prestes a acontecer, reforçada pelos repetidos, e um tanto ridicularizados, anúncios do fim do mundo pelos religiosos. Ou pior, o abandono e a quietude do lugar podem indicar que o mundo pode já ter sido extinto:

[Edgar Wilson] Olha para o alto e gira a cabeça de um lado para outro na tentativa de encontrar algum vestígio, algum traço mínimo de verdade. Porém, não há nada no céu: nem fúria, nem anjos, nem santos. É um céu vazio, completamente sem cor e sim. Inerte. (MAIA, 2018, p. 24).

Esse mal invisível em tocaia é mais desconfortável do que o cenário desolador e as descrições; a presença opressiva da maldade ilumina a falta de confrontação direta, nas duas narrativas, com o ordenamento policial da sociedade. Com isso, cabe ao leitor a atividade de perceber e posicionar-se como representante da justiça, sendo fustigado a deslocar-se tanto em relação às regras de gênero quanto a seu lugar social e expectativas morais. Permanecemos sempre na oscilação entre repulsa e admiração, entre o asco e a torcida para que esses homens infames encontrem uma solução, seja enterrar os cadáveres que conseguiram “salvar”, seja proteger uma criança ou antecipar-se ao extermínio de mais um povoado. Manter o leitor

nessa oscilação parece mais importante do que o ordenamento de um saber que revela ou restaura alguma ordem ao mundo. À aflição e à incerteza somam-se as confusões do mundo contemporâneo sobre as ambiguidades da literatura, expressas no retalhar de gêneros criminais e no abandono de linhas narrativas abertas. Os crimes pouco interessam, pois não há solução, interessa o humano, e a escritora consegue direcionar nossos afetos a esses personagens, no mínimo, ambíguos (permanentemente apresentados nessa ambiguidade, não sendo nem heróis nem anti-heróis) – conduzindo-nos à “suspensão [mesmo que titubeante] do juízo” (CHAVES, 2021, p. 217).

Nas duas narrativas, os fora-da-lei tornam-se uma espécie insólita de detetive, criminosos por natureza ou por força de uma violência ubíqua e inerente ao seu mundo. Edgar Wilson é um detetive diferente, que se guia pela experiência e pelo instinto, mas também pela lógica, ainda que não a mesma lógica dos detetives dos clássicos romances de enigma. É correto afirmar, como faz boa parte da crítica sobre os livros de Ana Paula Maia, que os homens são bestializados, embrutecidos. Tanto é assim que Edgar Wilson e também Bronco Gil têm a percepção aguçada, confiam principalmente no olfato (proliferam cheiros das narrativas), sempre “farejando” pistas, perigos e prováveis explicações para o que sucede ao redor. Entretanto, acredito que eles não sejam iguados às bestas apenas por algum processo de desumanização determinista, mas em favor da já referida igualdade, no sentido de uma afirmação da maldade instintiva, mas também da capacidade de empatia, como inerente às duas espécies: humanos e animais. E, nessa horizontalização, cabe também a figura do leitor-abutre, que sente atração pela morte, pela putrefação:

Edgar fora atraído para esse trecho por causa de uma revoada de abutres. Assim como a podridão os atrai, os que se alimentam dela atraem Edgar. Tanto as aves carniceiras quanto ele se valem dos próprios sentidos para encontrar os mortos, e ambas as espécies sobrevivem desses restos não reclamados. (MAIA,

2018, p. 71).

Em *De cada quinhentos uma alma* (2021) há uma profusão de traços, incluindo sobrenaturais, convocados para criar uma atmosfera apocalíptica numa distopia iminente em que as ações transcorrem em ritmo acelerado (provocada pela rápida sucessão de ações e por movimentos de idas e vindas no tempo). Os eventos narrados ocorrem três semanas após o episódio das ovelhas eletrocutadas que encerra *Enterre seus mortos* num cenário de horror comandado pelo “caos silencioso”: “Quando nos damos conta, é ele quem já dita as ordens e os próximos movimentos. Nem mortos, nem impotentes; estamos dominados.” (MAIA, 2021, p. 69). Pela enigmática frase “este é o fim e o começo”, que se repete ao longo da narrativa, mantém-se a abertura para uma eventual continuação em outro livro e, também, o mistério. Em *De cada quinhentos uma alma* (2021), não há a igualdade do leitor com os personagens e os animais nem pode ele ser instalado como *voyeur* distante e protegido, restando tomar posição.

Pelo visto, não parece insensato localizar em Ana Paula Maia – pelo menos nas duas narrativas – um discurso contra a hierarquização de gêneros, ao relegar o policial ao lugar estereotipado de literatura menos importante ou menos qualificada, como refere Dantas (2016, p. 147): “A narrativa policial (seja conto, novela ou romance) é uma das formas mais bem acabadas e mais perenes da cultura de massa. Ainda assim, é tratada usualmente como um gênero ‘menor’, ou mera literatura descartável de entretenimento.”

Na superfície, é inequívoca a associação da violência dos personagens como consequência de condições de classe, do meio, das únicas profissões possíveis para esses seres marginalizados; mas, num outro ângulo, é possível também vê-los em suas ambiguidades, em suas contradições visceral e espiritualmente humanas. Edgar Wilson não é determinado pelo meio a correr riscos para sepultar os dois corpos de desconhecidos em *Enterre seus mortos* (2018) nem para salvar uma criança órfã ou pessoas de vilarejos e

os cadáveres amontoados no caminhão do exército em *De cada quinhentos uma alma* (2021). Ele age movido por uma ética, por convicções morais que parecem inverossímeis para um sujeito como ele, principalmente se lido em perspectiva com as narrativas anteriormente publicadas pela escritora em que ele é personagem; ou, se forem considerados os lugares estáticos de cada “tipo” ou função de personagem das narrativas policiais mais convencionais, já fissuradas por escritores(as) contemporâneos(as) (MASSI, 2011; SCHÖLLHAMMER, 2013; DANTAS, 2016; NEBIAS, 2010, 2017; GINZBURG, 2018; SILVA, 2019).

Nas duas narrativas, os homens infames são apresentados em seu traço insurgente de humanidade apesar do contexto, provocando a irrupção das contradições (do regime policial) e das indistinções (das artes, dos gêneros na literatura contemporânea), conforme Rancière (2012, gerando questionamentos sobre os regimes de inteligibilidade que regem o mundo.

Considerações Finais

Quase distopias contemporâneas *on the road* num interior inóspito qualquer com traços de narrativas criminais e do insólito e personagens que são homens infames tentando salvar cadáveres de desconhecidos contra uma malignidade sombria, ao mesmo tempo manifesta e invisível. Parece impossível enquadrar *Enterre seus mortos* (2018) e *De cada quinhentos uma alma* (2021) em alguma definição de gênero, sendo mais plausível rastrear traços, estilhaços de gêneros utilizados em favor de reflexões mais amplas sobre a literatura e a sociedade contemporâneas.

Em que pese a presença de elementos insólitos, de um sobrenatural percebido por sensações físicas pelos personagens, o apelo realista não sai de foco nas narrativas de Ana Paula Maia e, talvez por isso, tornam-se mais aterrorizantes. A estratégia de dosagem do hiperbólico com o elíptico, como salienta Kiill (2022) a partir de Ginzburg (2013), permite compreender os

dois livros estudados na perspectiva da narrativa investigativa metafísica (SILVA, 2020), ainda que com deslocamentos, pois a investigação não é fruto de uma ação deliberada dos personagens, ocorrendo quase por acaso, tanto em *Enterre seus mortos* quanto em *De cada quinhentos uma alma*. O acento recai sobre a dimensão ontológica, existencial, em relação direta com a realidade circundante e com eventos que permanecem numa zona ambígua entre a maldade humana (assassinatos encomendados, extermínio em massa) e a resistência a um mal “superior”.

Nas duas narrativas, os mistérios permanecem sem explicação de suas motivações (morte das ovelhas, epidemia, extermínio da população). Não há hipóteses nem soluções para o fim do mundo que se aproxima, a cada vez com mais rapidez, no movimento de uma narrativa à outra. É como se houvesse uma racionalidade nesse mal que paira incompreensível aos personagens e ao narrador, mas este sabe apontar para o leitor, no plano discursivo, a crítica ao “regime policial”, muito pior do que os “homens infames” que ganham o primeiro plano. Assim como não há chance de redenção para esses homens, não há um futuro para a sociedade, mas há abertura para a narrativa, já que “– As portas do céu e do inferno estão se abrindo. Tudo o que está no meio será destruído. Esse é o fim e o começo.” (MAIA, 2021, p. 107-108).

Sobre o traço “metafísico” nessas “quase histórias” (RANCIÈRE, 2021) de *Em enterre seus mortos* e *De cada quinhentos uma alma*, além do recurso à religião e à elipse (as mortes não são detalhadas), há um recurso ao “detalhe insignificante” (RANCIÈRE, 2012) e ao “momento qualquer”, por meio de operações que ainda carecem de futuras análises.

A ideia de Rancière de “momento qualquer” tem raiz no texto do livro *Mímesis*, de Auerbach, sobre uma cena de Virginia Woolf no livro *O farol*. Auerbach explica que os momentos quaisquer seriam “coisas elementares que nossas vidas têm em comum”, o que aparentemente não tem valor, mas que diz respeito às partilhas nas vidas de pessoas diferentes

entre si, desmontando hierarquias sociais. E esse comum seria articulado esteticamente, para Rancière (2012, p. 130), na inversão que o realismo romanesco promoveu, rompendo com a

separação entre a razão das ficções e a razão dos fatos empíricos” instaurada por Aristóteles: “os seres, as coisas e os acontecimentos mais ínfimos adquiriram uma dignidade ficcional, não porque os romancistas têm uma ternura particular pela gatinha, mas porque essas histórias minúsculas permitem à ficção jogar com a fronteira quase imperceptível entre o nada e o alguma coisa.

A isso ele chama “democracia ficcional” e, aqui, tentamos associar à ideia de “homens infames” de Foucault.

Para matadores, assassinos, aqueles que executam o “trabalho sujo dos outros”, gestos como olhar para a pedreira, compartilhar um pouco de café, parar para ouvir uma pessoa qualquer (ou um moribundo), benzer um animal agonizante são gestos que não necessariamente são signos, cifras. Naquele universo e no mundo das narrativas policiais, não trazem em si significação alguma, apenas podem ser tomados como exemplos do que Rancière (2021, p. 53) chama de “linguagem secreta dos excluídos”, de “detalhe insignificante” (RANCIÈRE, 2012). **É nesses pequenos tempos mortos incluídos nas** duas narrativas que os personagens transgridem também o tempo do trabalho para cumprir outra atividade. É também a isso que ele chama “momento qualquer”: “o momento que não constrói nem destrói mais nada, que não aponta para nenhum fim, que se dilata ao infinito”, pois, nesse mundo, tudo deve coexistir com a mesma legitimidade” (RANCIÈRE, 2021, p. 120-126). E, em Ana Paula Maia, isso ocorre não como “devaneio fabulador”, o que não seria coerente na dimensão do estilhaçamento de gêneros policiais, mas pelo compromisso moral com o outro num cenário de iminente catástrofe e fim do mundo.

Referências

BLANCO, Daniela Cunha. Da palavra viva à palavra muda: um novo regime de escrita em Jacques Rancière. *ARTEFILOSOFIA – Revista do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFOP*, n. 27, p. 176-191, dez. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/3970/3071> Acesso em: 28 dez. 2023.

BORELLI, Silvia Helena Simões. *Ação suspense e emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: EDUC/Fapesp, 1996.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1976.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CHAVES, Ana Carolina Calenzo. A palavra muda de Rancière através de um diálogo entre Flaubert e Ibsen. *Revista PHILIA - Filosofia, Literatura & Arte*, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 192–224, dez. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/2596-0911.117412> Acesso em: 23 mai. 2024.

CIRILO, Celso José. *O infame homem rulfiano e suas representações: uma leitura crítica de Juan Rulfo*. Dissertação (Mestrado em Letras, Linguística e Artes), Instituto de Letras, Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/11880/1/InfameHomemRulfiano.pdf> Acesso em: 29 dez. 2023.

COELHO, Lilian Reichert. Compaixão e responsabilidade moral em Enterre seus mortos, de Ana Paula Maia. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*. Mackenzie, v. 23, n. 3, p. 1-11, 2021. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/14827> Acesso em: 28 dez. 2023.

DANTAS, Gregório F. A história oculta – considerações sobre a narrativa policial. *Revista Língua & Literatura*, v. 18, n. 32, p. 146-167, dez. 2016. Disponível em: <https://www.revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/view/2018/2217> Acesso em: 27 dez. 2023.

DIAS, Ângela Maria. Representações contemporâneas da crueldade: para pensar a cultura brasileira recente. In: DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula. (orgs.). *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: MOTTA, Manoel Barros da. (org.) *Estratégia, poder-saber*. 2. ed. Tradução de Vera Lúcia Avelar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 203-222. (Ditos e escritos; IV)

GINZBURG, Jaime. Contos brasileiros contemporâneos – notas sobre a narrativa noir. *Alea: Estudos Neolations*, .vol. 1, n. 20, p. 17-33, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1517-106x/20182011733> Acesso em: 23 dez. 2023.

JEHA, Julio. Ética e estética do crime: ficção de detetive, *hard-boiled* e *noir*. ANAIS do XII Congresso Internacional da ABRALIC, Curitiba, UFPR, 18-22/7/2011. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0078-1.pdf> Acesso em: 23 mai. 2024.

JEHA, Julio. Literatura criminal – uma narrativa da violência urbana. *ContraCorrente* – Revista do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas [S.I], n. 2, p. 89-101, maio 2017. Disponível em: <https://periodicos.uea.edu.br/index.php/contracorrente/article/view/470> Acesso em: 26 dez. 2023.

KIILL, Diego. *Enterre seus mortos bajo este sol tremendo* – violência contra os corpos nas narrativas de Ana Paula Maia e de Carlos Busqued. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada), Faculdade de Letras, Universidade

Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2022.

MAIA, Ana Paula. *Enterre seus mortos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MAIA, Ana Paula. *De cada quinhentos uma alma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. Relações entre comunicação, estética e política a partir das abordagens conceituais de Habermas e Rancière. *Fronteiras – Estudos Midiáticos*, Unisinos, vol. 15, n. 3, p. 150-159, set./dez., 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.4013/fem.2013.153.01> Acesso em: 26 dez. 2023.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. Montar a cena pela escrita intervalar e pelo aparecimento emancipatório: o método estético-político de Jacques Rancière. *Kriterion: Revista de Filosofia*, n. 64, n. 154, p. 213-245, abr. 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/kriterion/article/view/35326> Acesso em: 27 dez. 2023.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro; LELO, Thales Vilela. Aspectos poéticos-Comunicacionais da Filosofia política de Rancière a Partir dos Conceitos de Dano, Dissenso e desidentificação. *Intexto*, n. 31, p. 52-67, dez. 2014. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/47916> Acesso em: 28 dez. 2023.

MASSI, Fernanda. *O romance policial do século XXI – manutenção, transgressão e inovação do gênero*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

MEDEIROS, Leonardo Barros. Um pouco de luz nas trevas – Entrevista com Ana Paula Maia. *Revista Vernaculum – A flor do Lácio*, Rio de Janeiro, UCP, vol. 6, n. 6, p. 1-5, abr.-ago./2011. Disponível em: <https://seer.ucp.br/seer/index.php/vernaculum/article/view/1220/557> Acesso em: 22 mai. 2024.

MORAIS, Raquel Souza de. O *hardboiled* feminista de Patrícia Melo. *Caderno Seminal: Estudos de Literatura*, Rio de Janeiro, UERJ, 39, p. 650-703, 2021. Disponível em: <http://doi.org/10.12957/seminal.2021.58871> Acesso em: 23 mai 2024.

NEBIAS, Marta Maria Rodriguez. A reinvenção do detetive em tempos pós-utópicos. *Fólio – Revista de Letras, Vitória da Conquista*, n. 2, v. 2, p. 9-20, 2010. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/view/3598> Acesso em: 27 dez. 2023.

NEVES, Lígia de Amorim; ZOLIN, Lúcia Osana. Ana Paula Maia e a literatura de autoria feminina: mulheres no seu (in)devido lugar. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 62, p. 1–13, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2316-40186210> Acesso em: 28 dez. 2023.

PEROSINO, María Celeste. Um cadáver humano. *Cuadernos de Ética*, vol. 29, n. 42, p. 1-15, 2014. Disponível em : <https://www.studocu.com/latam/document/universidad-de-la-republica/etica-biologia-y-medicina/un-cadaver-humano-document/39013026> Acesso em 23 mai. 2024.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento* - política e filosofia. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. Deleuze e a Literatura. *Revista Matraca*, Rio de Janeiro, UERJ, n. 12, 2ºsem. 1999. Disponível em : <http://pgletras.uerj.br> Acesso em : 21 mai 2024.

RANCIÈRE, Jacques. *Estética e Política*. A partilha do sensível. Trad. Vanessa Brito. Entrevista e Glossário por Gabriel Rockhill. Porto: Dafne Editora, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. (Coleção ArteFíssil).

RANCIÈRE, Jacques. *As margens da ficção*. Tradução de Fernando Scheibe. São Paulo: Editora 34, 2021.

SCHÖLLHAMMER, Eric. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SILVA, Pedro Puro Sasse da. A lei dos lugares vagos: o insólito e a narrativa criminal pós-moderna em Fargo. *Revista Abusões*, Rio de Janeiro, UERJ, n. 13, v. 13, ano 06, p. 191-237, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/abusoes.2020.50485> Acesso em: 21 dez. 2023.

SILVA, Pedro Puro Sasse da. *As narrativas criminais na literatura brasileira*. Tese (Doutorado em Letras), Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/10095> Acesso em: 29 dez. 2023.

SÜSSEKIND. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ZOLIN, Lúcia Osana. Elas escrevem sobre o quê?: temáticas do romance brasileiro contemporâneo de autoria feminina. *Interdisciplinar – Revista de Estudos em Língua e Literatura*, São Cristóvão, SE, v. 35, n. 1, p. 13-40, 2021a. Disponível em: <https://doi.org/10.47250/intrell.v35i1.15685> Acesso em: 28 dez. 2023.

ZOLIN, Lúcia Osana. Um retrato do romance brasileiro contemporâneo de autoria feminina. *Revista Ártemis*, João Pessoa, PB, vol. XXXI, n. 1, p. 295-321, jan.-jun. 2021b. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/56639/33770> Acesso em: 22 mai. 2024.

Contortions of noir by Ana Paula Maia and her infamous men, of blood and faith

Abstract: *This text presents an approach to the novels *Enterre seus mortos* (2018) and *De cada quinhentos uma alma* (2021), by the contemporary Brazilian writer Ana Paula Maia, through the intuition that she practices a fabular sensibility towards multiple possibilities of ontological equality generated from the most infamous human beings, who turn rebel, in some way, against the living conditions imposed on them. I argue that Ana Paula Maia, performatively, activates noir narrative strategies, provoking distortions of any organizing principle. The approaching is based on Rancière's notions of common, equality and distributions of the sensible and Foucault's idea of "infamous men".*

Keywords: *Contemporary Brazilian Literature. Detective Novel. Esthetics and Politics.*

Scream queens: Teen serial killers, Tiktok deaths and Taylor Swift's soundtrack

Pedro Frazão

Abstract: This paper discusses the relevance of serial killers and psychopaths in contemporary narratives, presenting some narrative strategies that have been used to maintain popular interest in these stories. It will present a concise history of this genre and how Ryan Murphy's TV series *Scream Queens* offered some guidelines for regenerating serial killer and psychopath stories, for instance, by rethinking the moral values that identify the final girls and their antagonists. This paper also analyzes extracts from the TV series, discussing its reference to *Psycho* among many other slashers and American horror movies.
Keywords: Pop culture. Serial killer. *Scream Queens*. Contemporary narrative.

Introduction: cultural murderers and serial pop hits

The rise of the serial killer is a product of the media's attempt to give a face to the faceless predator criminal. If a faceless criminal is a productive motif for media-created crime myths, even more public interest can be generated when we can give that myth a specific name, 'serial murder,' and then give that name an identifiable cast of characters. (SCHMID, 2005, p.15)

In *Natural born celebrities*: serial killers in American culture, David Schmid (2005) points to North American society as an icon of the creation of individual celebrities, either through the acknowledgement of their talents or through the transformation of the self into a market product. The author states that "In a culture based on celebrities, serial killers like Bundy, Dahmer, and Gacy are among the biggest stars" (SCHMID,

2005, p. 1), which may affect American cultural productions. However, as timeless as any cultural artifact can be, it is important to question how these problematic figures have survived in the social symbolic mindset, recreating themselves in order to maintain a continuing fascination over the public. To find answers to this question, this article seeks to understand the phenomenon of the spectacularization of serial killers through the lenses of the creative choices that are made when a cultural product is produced and broadcast.

In addition to their ability to recurrently return to public attention, another issue we must focus on is how the serial killer narratives were able to format themselves to catch particularly the interest of Generation Z, considering that this group was born somewhere between 1995 and 2010. Although serial killer narratives have proved their power to engage with any age range, in a world that is hyper-connected to the internet, and in which social media has become the standard medium for sharing cultural artifacts, these texts had to adapt themselves to ensure their continued existence. With that in mind, a work that we make use of as a starting point for studying the current spread of this genre – the serial killer stories – is *Scream Queens* (MURPHY; FALCHUK; BRENNAN, 2015-2016), a TV show that presents to teenagers and young adults part of the culture of serial killer narratives. The idea behind the show is to compile several famous criminal narratives from film and literature – a project of appropriation that will be discussed throughout my analysis. However, *Scream Queens* also invests in translating its plot to social media language and in adapting the storyline to attract a younger audience, which points to an effort to renovate serial killer narratives.

With in-person book clubs becoming less popular and streaming platforms allowing audiences to experience their products anywhere, anytime, it is also important to discuss the spaces in which culture is shared and debated. *Twitter* has become the *Agora* of the 21st century and this

switch in places of debate – from the in-person discussions to the online format – deeply affected not only how serial killer narratives are produced, but also how any kind of genre or poetic that is able to maintain its relevance. As much as *Twitter* has assumed an important function in society, it is also necessary to mention *TikTok* and other visual/clip social media, since *cuts* from movies and shows are frequently posted on these media, reworking our notions of time. The process of dedicating a few hours per day to watch a complete artistic project was once considered a standard practice, however in the last two decades this relationship with time has become more fragile and rapid, and the attention span to a specific subject has also decreased. In other words, younger generations are less interested in consuming full bodies of work because they would demand more focusing time, which makes these visual social media extremely powerful since the cuts that make it to *TikTok for you* page are the moments that succeed in capturing the audience's attention. Many authors have pointed out that time is currently perceived in different ways. Bauman (2000), for instance, states in *Liquid Modernity* that the notion of time has changed in the past decades:

Time-distance separating the end from the beginning is shrinking or vanishing altogether; the two notions, which were once used to plot the passing, and so to calculate the “forfeited value” of time, have lost much of their meaning, which – as all meanings – arose from the starkness of their opposition. There are only ‘moments’ – points without dimensions. (BAUMAN, 2000, p. 118.)

Another important aspect that we must address in this paper is how audiences identify with whatever artwork they enjoy. In the cultural context of thrillers or horror films that focus on the figure of serial killers,

this entails a shift in the American moral balance. When it comes to the fictionalization of any serial killer, this process of self-identification assumes different guises. For instance, there are few men who are likely to admire characters such as *American Psycho*'s Patrick Bateman (ELLIS, 1991) – usually *Red Pill* movement participants –, and many other spectators who will try to connect to *The Silence of the Lambs*' Clarice (HARRIS, 1988), each having their own reasons to do so. However, some of these serial killer narratives must reshape their audiences' moral values in order to create engaging characters. Both processes are presented in *Scream Queens*, either in relation to the serial killers or to the protagonist Chanel. What is interesting is how the show uses comedy to pull some moral strings apart, rebalancing their audience's judgment on *right* and *wrong*.

Even with all the brutality and mourning that a serial killer causes within a community, there is still a popular interest in their actions. This kind of narrative lingers on the planning of each murder and on the process of killing itself. This curiosity is partly a response to the spectacularization of death promoted by the way the crimes committed by serial killers are presented in books, movies, and other kinds of cultural media. *Scream Queens* follows the same pattern since most of the murder scenes are performed in a way that audiences will detach themselves from the killing itself and focus on the artistic presentation of the scene. This spectacularization of death and the interested reaction from American audiences may not only reveal important socio-cultural aspects, but also provide substantial information on the relevance of serial killer narratives and their place in the American social mindset.

American superstars: from LaLaurie to the Red Devil

Sidney: You sick fuckers! You've seen one too many movies.

Billy: Now, Sid, don't you blame the movies. Movies don't create psychos, movies make psychos more creative!

(*SCREAM*. Directed by Wes Craven 1996.)

The Hungarian story of the *Bloody Countess*¹ from the 16th century inspired tales, while Jack the Ripper became the main figure of English newspapers in the late 19th century. Those serial killer stories have been around for a long time, and they prove that this is not an American phenomenon; however, there is a very particular aspect of these narratives that is widely spread in the United States: their process of turning real killers into Hollywood superstars. When it comes to older European serial killer narratives, there was an interest in the fictionalization of their crimes, and their characters would also function as representations of evil. The *Bloody Countess* stories, for instance, do not appear to be a model for those spectators who emotionally identify themselves with the story, since we are introduced to a killer who only seeks eternal beauty, even if this means the murder of an inordinate number of young women. Not only the character of the Bloody Countess is understood as evil, but also the whole aesthetics of the narrative, whenever it would be fictionalized, emphasized the brutality and horror of the killing process.

In a similar way, the story of Jack the Ripper haunted the English public more than a century ago; however, it also presented a shift in the way that serial killers are understood by society. Both the media and the State's public institutions did not act to provide safety to the citizens, on the contrary, the failure of the police to arrest the killer and the popular demand for information promoted a spectacularization of the whole process, fed by the sensational coverage of the crimes. Since the authorities

1 Elisabeth Báthory was a countess who lived between 1560 and 1614 and she has been portrayed as one of first serial killers of all time. According to Bartosiewicz (2018, p.103), she is commonly "portrayed as the 'Blood Princess', murdering young women and bathing in a tub full of fresh blood."

could not find the culprit, and related murders continued to pile up, the media would present the incidents as lurid fiction, which raised the killer, or killers, to a phantasmagoric presence in people's minds, while boosting the sale of newspapers and popular pamphlets on Jack the Ripper, turning him into an enduring cultural icon. In *Jack the Ripper and the London Press*, L. Perry Curtis Junior (2000) observes Jack the Ripper's longevity in media, highlighting one of the aspects that made the killer so famous, his power over the popular mindset:

[...] the domestic homicides featured in newspapers fell into the category of knowable communities, because the circumstances and the motives were so easily imaginable to Victorian readers. Interviews with relatives, friends, and neighbors who shed some light on the protagonists made such crimes seem comprehensible. Far different were the Ripper murders, which belonged to the unknowable, if not unthinkable. Refusing to fade into obscurity, the specter of Jack the Ripper haunted the public imagination and provoked nightmares in adults as well as children. And the abundance of books, movies, and television documentaries about Jack in our own time attests to the continuing power of this legendary villain to attract and repel people with almost equal ease. (JUNIOR, 2000, p. 105-106).

In addition to that, it is important to mention that the delay in solving the cases also instigated a social image of Jack the Ripper as a superhuman figure, reinforcing its appeal as a criminal genius who could not be stopped, which brings him closer to the superlative heroes and villains of popular culture. As a consequence, the serial killer is imbued with the ambivalent aura of the antihero, displaying traits of the resourceful hero who disdains the limitations imposed by official law and of the demonic antagonist whose seemingly superhuman power threatens the dissolution of the social

order as a whole.

If the story of the Jack, the Ripper murders became a trending literary topic, Americans would also soon find a way to turn their killers into celebrities. The difference, however, between the previous European stories and how Americans produced and reacted to these narratives is based on a potentiation of the image of the killer. For instance, folk stories about Madame LaLaurie in Louisiana have haunted Americans since her actual existence, and the fictionalization of her life and crimes is often revisited. Delphine LaLaurie was a well-known aristocrat in Louisiana between the 18th and 19th centuries and became even more famous after the local press revealed her violent crimes against enslaved people, which was only possible after a fire that consumed part of her mansion². The earliest stories involving Delphine LaLaurie usually dealt with her actions against enslaved people, as is the case of George Cable's (1889) *Strange True Stories of Louisiana*. What is relevant in LaLaurie's case for our consideration of the way American culture deals with the serial killer figure is how her image and character grew from being a repulsive killer to becoming a pop icon, with not only her story being repeatedly told but also her character traits being turned into a model for fictional serial killers. However, as the character grew in popular interest, more of her cruelty and personality also rose to fame. Following upon this process of LaLaurie turning into a celebrity, in 1946 Jeanne de Lavigne added to the killer's image more personal information about her life and need for brutal killing in *Ghost Stories of Old New Orleans*, which again enlarged the idea of Madame LaLaurie as a natural celebrity, a figure born to capitalize pop culture and folklore.

More recently, Madame LaLaurie's story was revisited by Ryan Murphy in one of the most popular seasons of his blockbuster show

2 The fire incident is described in Cable's (1889) *Strange True Stories of Louisiana*.

American Horror Story and, besides what was already commonly seen in any fictionalization of her character, he added an important element to the celebrization of this murderer: comedy. Murphy has created a series of shows where he explored the idea of serial killers and psychopaths as born stars, and the formula behind his success is strongly based on either comedy arches or redemption/consolation plots. In *American Horror Story*, both humorous features and redemption scenes presented LaLaurie to a younger audience that might have never met the character before, and watching her being cursed for her crimes by a voodoo queen, who reduces her to a speaking head able only to watch *Oh Freedom*, is somehow laughable, while also consoling to at least part of the audience.

The serial killers featured in *American Horror Story* are, in a way, different from *Scream Queens'* The Red Devil, since most of them are fictionalizations of real murderers, and they tend to work alone. In *Scream Queens*, on the other hand, Murphy adapted the idea of a group of serial killers that work under the same identity, the Red Devil, which appears to be a reference to *Scream*, the 1990s horror saga, in which there was always more than one person hiding behind the costume of the Ghost Face. The Red Devil's target is mainly the Chaneles and any other person who would disturb their plan to destroy Chanel Oberlin and her followers. Also, both the Red Devil and the Ghost Face are very "clumsy", which adds to their comic traits by introducing physical comedy in both the series and the film franchise. This also potentializes the image of the murderer as a pop icon by increasing its entertainment value while attenuating its association with any kind of danger outside the screen. There are several moments when we are led to believe that the Red Devil's scheme was set up by a troupe of mindless teen psychopaths, as this conversation between two of the Red Devils implies:

Gigi: What's wrong with you? I told you to get rid

of him! We are not kidnappers, we're murderers on the way to revenge. I told you this. That is our brand and if he [another Red Devil] is messing with it, he has to go! No! I don't want to hear about how this is hard for you. You want to know what is hard for me? Try to cook *coq au vin*, while managing this whole year of making a revenge plan without anyone's help. And, since you guys are so clearly inefficient at killing everyone, I now have to come up with an overly elaborate plan. (SCREAM QUEENS, 2015, s. 1, ep. 7.)

Although the inspiration for The Red Devil was more likely Ghost Face than *American Horror Story*, it is impossible to deny the influence of Murphy's formula for representing serial killers and psychopaths. From LaLaurie to the Red Devil, there have been several occasions in which the real meaning of a serial murderer to a community collapsed, and the fictionalization of serial killers transformed them into pop stars. If the killers from *American Horror Story* were presented with a certain level of humor, while the plot focused mostly on their process of redemption, in *Scream Queens*, on the other hand, the serial killers were insistently used as a source of comedy, redirecting the audience's expectations to the humorous murdering scenes and the mystery behind the Red Devil character.

It is all about the classics: do they fit in 280 characters?

Chanel #2: He's killing me! The Red Devil is killing me! I let him into my room, now I'm being stabbed to death!! Somebody please help! Please! [stabbed in the head and dead; woke up one last time and pressed enter to publish it]. (SCREAM QUEENS, 2015, s. 1, ep. 1.).

In the age of social media, the scene of Chanel #2 being murdered is the result of a set of anxieties. More than a comic relief, it is also a reinvention. From the several murder scenes in *Scream* (which already represented a powerful shift in the way serial killers were represented), there have been multiple attempts to rethink the fictionalization of serial killers and their actions. However, in *Scream Queens*, Murphy presents a different approach to these genre adaptations, since the idea was, as mentioned before, to use the inspiration from *Scream* to think of a serial killer narrative that would have an impact on a younger audience. In the show, Murphy provides the spectator with the regular clichés of a serial killer story, even recreating classic moments from these narratives, but with the understanding of how cultural interests and the perception of time have changed in the last thirty years.

In order to adapt these stories, while also finding a new way of developing them, the showrunner of *Scream Queens* appears to have acknowledged the sense of timing of newer generations, with the result that many of the important scenes in the show are very short. When *Scream* came out in 1996, for instance, one of the biggest stars in the movie was Drew Barrymore as Casey Becker, and her character had less than 15 minutes on screen in the very first part of the film. In a similar way, Ariana Grande was announced among other teen stars who would appear in *Scream Queens*; however, her character, Chanel #2, only appears for a few minutes before the Red Devil kills her in what appears to be both a reference to the death of Barrymore's character in *Scream* and an indication of how murder scenes were supposed to be filmed. The death of Chanel #2 is a three-minute scene that presents an extremely condensed version of Becker's murder. The rapidity of Chanel's death scene provides the audience not only with a set of cultural references related to the genre but also fits perfectly into a mass-shared social media format since *TikTok* videos are not allowed to be more than three minutes long. Before a teenager or a young adult even realizes

it, they are already consuming a serial killer narrative, and the condensed references will trigger all the cultural frameworks that so often capture American audiences.

It is true, however, that serial killer narratives have always used time, or the lack of it, as a substantial ally in the making of a murder scene. If we consider one of the most significant American texts of this genre, Thompson's [1952]/(1991) *The Killer Inside Me*, which was already in the process of turning serial killers into celebrities, many of its murder scenes are frenetic, so much so that a few deaths are not even understood in a first reading. The problem with time in the 21st century is, on the other hand, the fact that not only things are faster, but they are also concurrent, which makes any cultural product become a burst of inputs. When it comes to the murder scenes in *Scream Queens*, the audience has to simultaneously process the murder itself, its circumstances, and its references, but all these elements tend to be unified under a humorous perspective so that the spectator will feel less exhausted in processing all the information on the screen.

A great example of how Murphy used a short span of time to put into place several literary and cinematic references, while also presenting an exciting killing scene, is one of the many attempts by the Red Devil to murder Dean Munsch, interpreted by Jamie Lee Curtis. In the first season, Munsch is taking a shower when the serial killer enters the bathroom to stab her, but Munsch sees him and hits him while saying "I saw that movie 50 times", in a direct reference to the classic stabbing scene from *Psycho* (1960). Once more, there were several layers of meaning involved in that scene, from the fact that Jamie Lee's mother herself starred in the stabbing scene of *Psycho*, to the aesthetics of old serial killer movies overlaid with a humorous tone – all this in less than a minute. This process of condensing meaning in an extremely short amount of time has made it possible for *Scream Queens* to reappear often on TikTok, enabling these cultural inputs

and the show itself to permeate the audience's mind continuously.

Besides the excess of visual information and the sarcastic lines that make most of the killing scenes from *Scream Queens* a substantial renewal of serial killer narratives, comedy, as mentioned before, is the element that ties all these cultural stimuli together. For instance, at the beginning of the first season, the Kappa House fraternity is obliged to receive new members, and we are introduced to one of the newcomers, called Tiffany deSalle, or *Deaf Taylor Swift*. Since the Chaneles were unhappy with the new members, they decided to prank them by burying them in the yard, keeping only their heads above the ground. The whole scene is bizarre and chaotic by itself, but The Red Devil sees the prank as an opportunity to kill more people from the fraternity and shreds Tiffany's head using a lawn mower – which directly refers to the killing machine scene in the film *Caligula* (1979) where multiple people are beheaded in a similar way – while she sings *Shake It Off*, by Taylor Swift. All those elements, in juxtaposition, make time become an experience of exaggeration, combining the natural fear of being buried with the excitement of singing a pop hit, while the sense of comedy smooths the process, making the scene an enjoyable and curious incident for the audience to watch; in other words, making it fun.

Chanel *versus* the Red Devil: love to hate or hate to love

Chanel: "ATTENTION ALL USELESS KAPPA SLUTS – Congratulations! If you're reading this it means you've overcome the limitations of your tiny manatee brains and opened an email. [...] I'm not being facetious, I literally think you should consider undergoing a surgical procedure to remove your ovaries, thereby sparing human race exposure to your DNA. You four trollops ARE THE WORST SPECIMEN OF HUMAN BEINGS EVER BORN and you should all REALLY watch your backs, because if

this serial killer targeting Kappa house doesn't chop off your heads, I'M GOING TO DO IT! So I can sell your tiny whore brain pans to science. Sincerely, Chanel Oberlin.” (SCREAM QUEENS, 2015, s. 1, ep. 12.).

If serial killers and psychopaths are American natural superstars and, at some point, the mourning they cause is transformed into a cultural pop artifact, then we must discuss what may attract audiences to these stories. From the earliest serial killer narratives, the mystery atmosphere and the idea that the murderer was some kind of genius captivate readers, mostly because this is a fictionalization of something that we do not want to experience in real life. It is as if, due to detachment from reality, we were navigating a story full of adrenaline, without feeling the actual pain, both physically and emotionally. However, Americans have developed a special taste for these narratives, creating celebrities out of killers, and adapting traces of their fictionalizations to their cultural movements. One of the most recognizable examples of how American audiences captured *values* from serial killer narratives and produced a whole lifestyle out of them would be the *American Psycho* (2000) movie and its main character Patrick Bateman. In the film, Bateman is introduced as a businessman in the late 80s who, among his other male co-workers, enjoys his status in society and performs extreme narcissistic features. The main character and his network are always competing and envying each other, and this need for being the best man in the corporate field triggers Bateman's killer mindset. Bateman's psychopath fantasies demonstrate how full of hatred and disdain towards women and any other group considered less important to him and his network this savage capitalist environment was and still is. Although *American Psycho* criticizes capitalism and points out how masculinity can be toxic, there is a whole group of men who elected Bateman as an alpha symbol, and they try to copy the character's aesthetics, while also

reinforcing the hate against women and the principle of men's superiority in a neoliberal world.

We cannot say that all the interest people have in Chanel Oberlin and her cronies is related to her being a serial killer, because, in fact, she never killed anyone, not on purpose at least, nor did the other original Chansels. One of the elements that raised the audience's attention to *Scream Queens* is how Chanel Oberlin is basically mean, as it is witnessed in her outrageous personality and her hateful speeches. Emma Roberts' character delivers lines that would throw any regular citizen in jail, as when she calls Tiffany – the girl who got murdered with a lawn mower – “Deaf Taylor Swift”. Murphy used Chanel to expose several disturbing situations, and, to a certain extent, used nonsense to explore to the most the absurdities humans can perform in terms of discourse and practices.

Despite her unpleasant personality, Chanel has captivated the audience as well as Bateman from *American Psycho*. For instance, the website dedicated to fanfiction *Wattpad* reports³ more than thirty fan stories based on the series and the character. The idea of a mean girl, or *Mean Girls* (2004), became popular in the 2000s, being an aesthetic copied by teenagers for over a decade, and the Chansels benefited from that. Both Chanel Oberlin and Regina George, from *Mean Girls*, appear to be purely mean, and their meanness is what carries their stories' plot, that is, their hate speeches and actions are used as the basis from which any narrative derives. This format is employed to the extreme, sometimes also absurd, throughout these characters' rage scenes, and, because of this total disconnection to what reality is, the audiences start to naturalize their behavior, until what was considered totally inappropriate and criminal becomes a comic relief. The capacity to discriminate what should only be tolerated in a fictional environment, however, appears to differentiate most

3 Available on <https://www.wattpad.com/stories/screamqueens>. Last seen on January, 15th 2024.

of Chanel's and Regina's fans from Bateman's, since Chanel's and Regina's lovers clearly understand that their characters exist under a fictional pact, while Bateman's fans many times decide to bring to reality his ideals and narcissistic attitudes.

However, if the Chaneles voice multiple social prejudices and are tolerated by the audience only because of the humorous nature of their speeches, which turns them into an easy target for criticism, why do people still want to see them in the story? The audience is asked to cheer for the Chaneles in their attempt to survive the Red Devil, while simultaneously hoping for the serial killer to end this despicable sorority once and for all. It is under this dilemma that *Scream Queens* provides the public with another clear reference to classic serial killer narratives: the final girl. Originally, these female characters were the only ones able to somehow resist the serial killer's murder spree, and they were always presented to the audience as moral icons. In most cases, this is the reason why they manage to survive in the end, functioning as a mean to reinforce strong ideologies that still influence American society. It is important to notice that the Chaneles, on the other hand, rupture with the moral paradigm that most of the final girls have embodied: they are not surviving the serial killer, they are competing against the murderer. This process appears to be the reason why the audience accepts the Chaneles since, without being the direct opposite of the serial killer, such as the original final girls have commonly been so far, and displaying no sense of morality or social responsibility, they become strong competitors against the expected *villain*, the serial killer, which places the public as cheering for the competition itself, instead of hoping that the *good* will prevail at the end of the story.

Still, it is important to discuss why people consume serial killer narratives and become fans of murderers due to the detachment from reality this kind of fiction offers. In other words, we must understand the process of creating a fictional environment that works to have the public

aware of the distance between what is being portrayed, and what actually happens in real life. This seems also true and significant when it comes to understand the audience's reception of the Chanel. Even though the mean girl aesthetics is so popular among younger spectators, as we pointed out before, it is important to mention that most people would not be flattered to share any space with Chanel Oberlin. The fact is, however, that the show itself acknowledges how terrible the leader of the Kappa House fraternity and her followers are, and this configures a strategy to captivate audiences by presenting them, to a certain extent, with a relatable sense of self-criticism. Chanel herself expresses the notion that she is not a viable personality to exist in the real world when she is called "an awful person" by Grace, to which she answers: "Maybe, but I'm rich and I'm pretty, so it doesn't really matter." It is, therefore, a similar reaction to that caused by serial killer narratives: fans love the fact that these characters can only survive with any relevance in fictional contexts.

Conclusion: serial killing and the popularization of the self

[...] there is an idea of a Patrick Bateman, some kind of abstraction, but there is no real me, only an entity, something illusory, and though I can hide my cold gaze and you can shake my hand and feel flesh gripping yours and maybe you can even sense our lifestyles are probably comparable: I simply am not there. (ELLIS, 2002, p.200-201)

Throughout this text, we have discussed how *Scream Queens* worked with traditional conventions of serial killer narratives and reformulated this very popular genre in order to reach a younger generation. It is true, however, that, unlike many serial murderer narratives, the show was not

focused only on the killer's life, nor had its plot narrated from his point of view. In *Scream Queens*, the audience is provided with a plot with multiple main characters that are connected by the serial killer's rage, and people get to experience the *victim's* attempts to escape from the Red Devil while also being captivated by the dazzling brutalities performed by the murderer. This appears to have helped *Scream Queens* integrate different canonical serial killer narratives, allowing the show to benefit from their successes and, at the same time, popularize the idea of a serial killer star pit against their equally famous and resilient victims, such as Michael Myers versus Strode from *Halloween* (1978).

By considering this option for a plot with multiple main characters and the creative choice of exposing both the side of the serial killer and of his victims, it is possible to discuss *Scream Queens* also as an *extrapolation* of what has been proposed by the genre so far. From a chronological perspective, the audience has been provided with serial killer stories focused on the murderer's point of view, including some that were narrated by the killers themselves, such as *The Killer Inside Me* (1952), and also with narratives where different focalizations are displayed by an omniscient narrator, such as *The Silence of the Lambs* (1988). Stories that focus only on the victims' perspectives have also had wide circulation, and they also helped elevate the serial killer to the status of a pop icon – this was the case with *Scream*, which was one of the strongest inspirations for *Scream Queens*, as mentioned previously. Murphy's TV series appears to have used all these strategies in order to successfully present itself to the audience since it not only focused on the murderer's point of view in certain points but also dedicated many of its episodes to the other characters involved. The large number of references, intertexts, and even genres, relying at some points purely on comedy, is fundamentally a way of addressing a generation that consumes an inordinate amount of information every minute, and of condensing almost everything Americans have culturally produced so far

in a product that will fulfill the symbolic needs of a society in a constant state of cultural anxiety.

It is also important to highlight the way *Scream Queens* subverts the concept of the final girl by introducing a moral equivalence between the serial killer and the final girls. If we acknowledge the role of other final girls from slasher/serial killer movies, and consider how the opposition between Clarice Starling and Hannibal Lecter in *Silence of the Lambs* (1988) established a very complex duel in which geniality and moral values would be extremely tensioned, we may easily understand the difference between them and the Chanel. In *Scream Queens*, morality is stretched to such an extent that the serial killer and the Chanel are on the same level, with murder being the only kind of moral deviation not shared between them. Therefore, *Scream Queens* demarcates a rupture with the idea of final girls as some kind of moral personification able to fight the genius monstrous killer by setting its final girls in a position of moral equivalence to the killer and allowing them to duel under similar symbolic rules.

From narratives that potentialize the killer's murdering schemes to the way the murderer's image is portrayed under a veil of monstrous celebrity, there is a strong reinforcement of important symbols for the organization of American society. The imagery created whenever a serial killer story comes out is deeply rooted in the constant need for new celebrities, and *Scream Queens* works on this idea by establishing the deaths caused by the Red Devil as a cultural event, a festival in which, instead of the victims running away, the characters decide to participate until the last act. The Chanel could have left the campus where the Red Devil was hunting them one by one; however, as the plot considers the whole killing campaign as a space to showcase serial killers as the main pop stars in the American scene, they needed to be there so that they could find their spotlight in the socio-cultural arena.

Still, it is important to question whether the capacity of *Scream*

Queens to introduce new generations to serial killer narratives also affected the image of these serial murderers. On the one hand, the way most of the Red Devil's kills seem to include him in the category of the serial killer as a monstrous individual indicates that the popularization of the self, or the celebration of murderers, is as much in place as it was with LaLaurie (CABLE, 1889; DELAVIGNE, 1946.), Lou (THOMPSON, 1952) and Bateman (ELLIS, 1991). On the other hand, *Scream Queens* seems to acknowledge – as *Scream* also did – that the popularization of the self is a process that works in fictional contexts, while real lives are much more regular than what is crystallized in culture. As Nixon (1998, p. 223) pointed out in “Making Monsters, or Serializing Killers”, “The real MacDonalds or Gacys, the real Bundys or Dhamers, unlike the charismatic gothic killers [...] are deeply dull and blandly ordinary”, which is stressed in *Scream Queens* by the fact that the Red Devil, or the group behind him, was simply not the genius that the audience expected. Therefore, the serial killer's capacity to enter the social imaginary has given them the opportunity to occupy an eternalized space as cultural icons, and *Scream Queens* indicates that this process will continue if these narratives maintain their ability to re-work classic references, rethink the perception of time and condense American's deepest social anxieties in the form of a pop festival.

References

Movies and TV series

AMERICAN horror story. Criador: Ryan Murphy. Produtor executivo: Dante Di Loreto et al.. Estados Unidos: Fox Broadcasting Company, 2011-Presente. 12 temporadas, 132 episódios.

AMERICAN psycho. Direção: Mary Harron. Produção: Edward Pressman, Chris Hanley e Christian Solomon. Intérprete: Christian Bale, Willen Dafoe, Jared Leto et al. Roteiro: Mary Harron e Guinever Turner. Estados Unidos: Lion Gate Films, 2000.

CALIGULA. Direção: Tinto Brass. Produção executiva: Bob Guccione e Franco Rossellini. Intérprete: Malcolm McDowell, Teresa Ann Savoy, Helen Mirren et al. Roteiro: Gore Vidal. Estados Unidos: Penthouse Films International, 1979.

HALLOWEEN. Direção: John Carpenter. Produção: Debra Hill. Intérprete: Jamie Lee Curtis P. J. Soles, Nancy Loomis et al. Roteiro: Debra Hill e John Carpenter. Estados Unidos: Compass International Pictures, 1978.

MEAN girls. Direção: Mark Waters. Produtor executivo: Lorne Michaels. Intérprete: Lindsay Lohan, Rachel McAdams, Tim Meadows et al. Roteiro: Tina Fey. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2004.

PSYCHO. Direção: Alfred Hitchcock. Produção executiva: Alfred Hitchcock. Intérpretes: Anthony Perkins, Vera Miles, John Gavin et al. Roteiro: Joseph Stefano. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1960.

SCREAM. Direção: Wes Craven. Produção: Cathy Konrad e Cary Woods. Intérprete: David Arquette, Neve Campbell, Courtney Cox, Matthew Lillard et al. Roteiro: Kevin Williamson. Estados Unidos: Dimension Films, 1996.

SCREAM queens. Criador: Ryan Murphy, Brad Falchuck e Ian Brennan. Produtores Executivos: Ian Brennan, Brad Falchuck, Ryan Murphy et al. Estados Unidos: Fox Broadcasting Company. 2015-2016, Temporada 1 e 2, 23 episódios. Acesso pelo serviço de streaming Star+.

Literary texts

ELLIS, Bret Easton. *American psycho*. New York: Vintage Books, 1991.

HARRIS, Thomas. *The silence of the Lambs*. New York: St. Martin's Press, 1988.

THOMPSON, Jim. *The killer inside me*. New York: Vintage Books, 1991. [1. ed. 1952]

WATTAPAD. Scream queens stories. Disponível em <https://www.wattpad.com/stories/screamqueens>. Acesso em 15 jan. 2024.

Theoretical texts

BARTOSIEWICZ, Aleksandra. Elizabeth Báthory - a true story. Review of historic science, Lodz, v. 17, n.3, p.103-122, 201.

BAUMAN, Zygmunt. *Liquid modernity*. Cambridge: Polity, 2000.

CABLE, George W. *Strange true stories of Louisiana*. New York: Charles Scribner's Sons, 1889.

DELAVIGNE, Jeanne. *Ghost stories of old New Orleans*. USA: Rineheart and Company, 1946.

JUNIOR, L. Perry Curtis. *Jack the Ripper and the London press*. New Haven; Yale University Press, 2000.

SCHMID, David. *Natural born celebrities: serial killers in American culture*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

NIXON, Nicola. Making monsters, or serializing killers. In: MARTIN, Robert; SAVOY, Eric. *American Gothic: New interventions in a national narrative*. Iowa: University of Iowa Press, 1998. p. 217-236 <https://portal>.

pucminas.br/documentos/citacoes-referencias.pdfnew.

Scream queens: jovens assassinos em série, mortes no Tiktok e músicas da Taylor Swift

Resumo: Este artigo discute a contemporaneidade das narrativas de assassinos em série e psicopatas, apontando algumas possíveis estratégias usadas para a manutenção dessas histórias vivas no interesse popular. Discute-se brevemente a história desse gênero e como a série de Ryan Murphy, *Scream Queens*, apresentou algumas direções para a revitalização das narrativas de serial killers e assassinos psicopatas, como a reformulação dos valores que caracterizam as final girls e seus antagonistas. O texto, ainda, procura analisar trechos da produção televisiva, discutindo as referências feitas a *Psicose* e diversos outros clássicos slashers e do terror americano.

Palavras-chave: Cultura pop. Serial killer. *Scream Queens*. Narrativas contemporâneas.

An unreliable serial killer in Bret Easton Ellis's *American Psycho*: textual and contextual signs

Luciano Cabral

Much has been said about Bret Easton Ellis's most famous and controversial book *American Psycho*. Since its debut, in March of 1991, the novel has been either cheerfully celebrated or heavily condemned. It was supposed to have been published three months earlier as the final literary work of "the end of the eighties" (MURPHET, 2002, p. 66). Ellis's publishers had probably planned to turn the novel into a satiric episteme of the eighties, a decade full of young urban professionals eager to exercise their right to praise competition, consumerism, and narcissism.

The publishers' plan failed altogether, though. Some pages of the novel had started to be spread around the staff at the publishing house, rapidly causing a dramatic commotion. Vivid accounts of torture inflicted upon women, mindlessly violent scenes minutely described, an uncommitted narration, and an overtly nonmoral protagonist triggered a feeling of disgust which soon forced the publishers to breach the agreement for the publication of the book. Organizations for women called their peers for a boycott of the novel and newspaper columnists asked readers to "snuff this book"¹ even before it was officially released. If taken out of its

1 Read, for instance, the piece to the New York Times offered by Roger Rosenblatt on December 16th, 1990. Available at: <http://www.nytimes.com/1990/12/16/books/snuff-this-book-will-bret-easton-ellis-get-away-with-murder.html>. Last accessed on February 16th, 2024.

particular context, many sections of *American Psycho* are merely accounts of a disturbed, misogynist, racist, brutal, and cannibal autodiegetic narrator whose intention is nothing but depicting himself as an “evil psychopath” (ELLIS, 2011, p. 19). I surely agree with the usage of all of these derogatory adjectives to label Patrick Bateman. But he is, above all, a personage, a virtual figure created by a novelist. As such, we should apply a different critical standpoint to deal with Easton Ellis’s work.

Reviews of *American Psycho* commonly take it as a satiric portrayal of American society in the 1980s. This decade is generally defined by means of words such as Reaganomics, yuppies, MTV, and selfishness. The protagonist, one way or the other, embodies all these elements. Bateman is a New Yorker, an affluent young businessman who communicates through pop songs and mass media. The joke coined to mock his “me generation” – “Enough about me. Let’s talk about you: what do you think of me?”² – fully fits his disposition. Extremely narcissistic, he is solely concerned with himself.

Patrick Bateman is not only a product of a narcissistic decade. He is also a personification of the deadly side of it. He enjoys reading biographies of American mass murderers (Ed Gein, Ted Bundy, Son of Sam, Charlie Manson), kills homeless people, homosexuals and immigrants, tortures women, videotapes their death, and masturbates over their corpses. In a sense, he plays the Dr. Jekyll and Mr. Hyde doubleness: he is, on the one hand, an ordinary man, handsome, wealthy, intelligent, and well-educated, and, on the other, a serial killer, who beats, cuts, tortures, and kills his victims brutally and callously. Adapted to a world full of visual appeals – be it in TV commercials, outdoors, movies or designer clothes – the protagonist makes use of a narration which echoes this very tendency. It is true that he describes, in graphic details, the assassination of Paul Owen,

2 This joke is mentioned in an article by Elspeth Reeve for the online magazine *The Wire*. Available at: <http://www.thewire.com/national/2013/05/me-generation-time/65054/>. Last accessed on February 16th, 2024.

Al, Torri, Tiffany, Bethany, Christie and Sabrina. It is also true that Easton Ellis's style is depthless and blank, so that the sentences he uses become crude and unrefined.

When it comes, nonetheless, to that dramatic commotion which took place on account of the publication of *American Psycho*, some may feel surprised at that turbulent overreaction. It is so especially due to the fact that Patrick Bateman is an unreliable narrator. Thus, this article aims at attesting the psychotic credibility of the protagonist's narration. For this reason, it debates the narratological implications of unreliable narrators in a broader sense, and then it scrutinizes the textual and contextual elements that signalize Bateman's unreliability.

Since its publication, *American Psycho* has been issued with many different covers. While some of them display just a small amount of blood scantily mixed up with water, others display a handsome white man's face, with eyes looking at us. Other editions show a roughly-painted drawing of the novel's protagonist, dressed in a suit, with a bloody and frightening face with no eyes. The cover for the Brazilian edition presents a scene from the movie adaptation, with the actor holding a shining knife. One of the most recent covers, on the other hand, displays a figure of a man standing, whose outline is blurred and obscure, thus preventing the onlooker from seeing him clearly³.

This particular cover portends an interesting aspect of the novel's narrative: a protagonist who offers plenty of unreliable statements. Patrick is surely an obscure character, not only for his lack of personal and family background, but mainly for his discourse. The moment we readers decide to confront his utterances, we are unable to affirm safely whether he is being true or only picturing the scenes he narrates. Some dialogues are themselves evidence of a narration that has been inconsonant all along.

3 For a better understanding of this cover, see the edition published by Picador in 2011.

The medicine he takes also contributes to the perception of a narrator whose mind is troubled. The symptoms of such condition can be textually noticed too, particularly in those incoherent sentences we can find on some pages. The chapter “A glimpse of a Thursday afternoon”, for example, begins and ends in the middle of a sentence, causing the lines to be syntactically broken. The television program *The Patty Winters Show* Bateman regularly watches (and records) becomes another source of narrative unreliability. Although we may take many of those bizarre topics broadcast daily as quite possible, it is hard to believe that “a Cheerio sat in a very small chair and was interviewed for close to an hour” (p. 371).

These instances can be seen as signs of the protagonist's inconsistent narrative. At the very beginning of his story, Bateman appears to be true, but, in the long run, we readers notice he is a narrator we might as well not trust. We cannot fully rely on the words he says or believe the scenes he describes. Patrick Bateman is, to a great extent, an unsteady character telling a one-sided story. As an autodiegetic protagonist, he provides readers with a restricted point of view – there is no other narrator to come up against his statements. This is the reason why I focus on Patrick Bateman's narrative unreliability. Suspicious as they are, his narration has a considerable impact on the way we interpret this protagonist.

The first theorist to label narrators “reliable” and “unreliable” was American literary theorist Wayne C. Booth in 1961. Discussing how authors use their rhetorical skills to effectively force the fictional worlds they create upon readers, Booth is interested in unravelling the writing technique of novelists. He is not oblivious, as he underscores in *The Rhetoric of Fiction*, that, by concentrating on technique alone, he is setting aside the social and psychological implications involved in the process of writing and reading. Nevertheless, by putting together a systematic set of ways of “what good novelists have in fact done” (BOOTH, 1983, p. xv), Booth's purpose is to unchain both writers and readers from those vague and abstract rules

about what novelists must do.

Even uneasy for lack of a better term, Booth adopts those adjectives to qualify the narrators' speech and behavior according to their degree of consonance with what the author in the novel has set as norms to be followed. A reliable narrator would act under these norms whereas an unreliable would not. Booth claims that unreliability ought not to be measured by mere irony or lie because narrators may become deceptive for this matter. For him, narrators are often labeled unreliable not when they tell lies or are ironic, but when they unconsciously and unintentionally contradict themselves. In Booth's own words:

[...] a matter of what James calls *inconscience*; the narrator is mistaken, or he believes himself to have qualities which the author denies him. Or, as in *Huckleberry Finn*, the narrator claims to be naturally wicked while the author silently praises his virtues behind his back. (p. 159, author's emphasis)

The technique writers have commonly used in order to achieve reliability is "direct guidance" (p. 6). It consists of an author's voice barging into the narrative in order to let us know something. More clearly spotted when the narration is heterodiegetic, this technique allows readers to obtain pieces of information never possible otherwise. This omniscient narrator furnishes the story with characters' thoughts and feelings by telling us what is on their minds. Booth avers that such guidance was largely used in old narratives, such as the *Book of Job* in the bible, Homer's *The Odyssey*, and Boccaccio's Medieval collection *The Decameron*. We can also, however, notice this voice guiding us in Marquis de Sade's eighteenth-century novel *The Misfortunes of Virtue* (1791), for instance. While describing the sisters Juliette and Justine, Sade goes beneath the surface and discloses their opposite personalities:

Mme de Losange, then known as Juliette, was already to all intents and purposes as mature in character and mind as she was to be at 30, which was her age at the time we tell this story. She seemed alive only to the sensation of being free and did not pause for a moment to reflect upon the cruel reverses which had snapped the chains which had bound her. But her sister Justine, who had just turned 12, gloomy and melancholic by disposition yet blessed with surprising gentleness and sensitivity, having none of her sister's artfulness and guile but the ingenuousness, candour, and honesty which were to make stumble into many traps, Justine felt the full horror of her situation. (SADE, 1992, p. 50)

Who could possibly know all this about the sisters? It is reported not only what is physical and external, but also what is internal, that is, their personal features. Juliette is qualified as "mature in character and mind", and it is said, too, that she had never thought over the cruelties which were about to come. Justine, in turn, is said to be "gloomy" and "melancholic by disposition". She is not as artful and "guile" as Juliette, but on the contrary ingenuous, candid, gentle and sensible. Justine's description is even finished by a doomed prediction of her fate: these dispositions will soon lead her into traps.

Those pieces of information are delivered by someone who knows much more than any reader would ever be able to. The narrator of *The Misfortunes of Virtue* comments on what is on the characters' minds as well as foresees a ruinous destiny. As this narrator is capable of telling each and every single move characters make or thoughts they have, the entire story is under his/her control. Wayne Booth believes that an omniscient voice such as this is, somehow or other, the author's (BOOTH, 1983, p. 74-5). The intrusive speech we read giving us privileged information on Juliette and Justine is, then, a Sade's voice. It is the authority, or the reliable

narrator, behind the tale breaking into the narrative to deliver things we should accept with no questioning. For Booth, this is the very moment when narrator and author match, and this is done so to guide readers to a certain direction through the story.

Direct guidance is useful to make stories more reliable or to make readers sympathetic, or unsympathetic, to certain characters. For Booth, nonetheless, it is a technique hardly ever used by modern novelists. They have belittled it because they consider “showing” to be more artistic than “telling”:

Since Flaubert, many authors and critics have been convinced that “objective” or “impersonal” or “dramatic” modes of narration are naturally superior to any mode that allows for direct appearances by the author or his reliable spokesman. [...] the complex issues involved in this shift have been reduced to a convenient distinction between “showing” which is artistic, and “telling” which is inartistic [...]. (p. 8)

Although modern writers have generally kept direct guidance away from their accounts, there are still some novelists who make use of it in their works. Gabriel García Márquez’s *One Hundred Year of Solitude* (1967) and José Saramago’s *The Gospel According to Jesus Christ* (1991) are just two examples of modern novels whose narrators, every so often, break into the tale to offer some privileged information. In reality, Booth states that this technique has never been completely abolished in fictional writings, but many authors have “renounced the privileged of direct intervention, retreated to the wings and left [their] characters to work out their own fates upon the stage” (p. 7).

This narrator who intrudes into the tale in order to inform something is named “implied author” by Wayne Booth. The critic believes that any kind of novel gives rise to an indirect image of its maker that

“stands behind the scenes, whether as stage manager, as puppeteer, or as an indifferent God, silently paring his fingernails” (p. 151). This image is a version of the novel writer, or, in Boothian words, the author’s second self (p. 71). No storytelling comes to readers without mediation. Despite the impersonality some tales can display (Booth uses the short story “The Killers”, by Hemingway, as an example), a narrator always indicates his/her presence somehow:

[...] the inexperienced reader may make the mistake of thinking that the story comes to him unmediated. But no such mistake can be made from the moment that the author explicitly places a narrator into the tale, even if he is given no personal characteristics whatever. (p. 152)

The notion of implied author is a bone of contention in narratology. More recently, David Herman has summarized the notion of the implied author by positing that it is a role assumed by an actual author. This role can be described as a set of norms and values of which actual writers make use to create their narratives (HERMAN, 2009, p. 187). He goes on saying that a narrative interpretation based on a rhetorical approach takes into account this set of norms and values to expose, for instance, unreliable narrations. Theorist Brian Richardson, in turn, understands that an implied author should be conceptualized through a distinctive voice, or a set of distinctive traits. I object it on the grounds that the features Richardson claims to be the very ones to define the implied author similarly define the term “style”. In a dictionary of literary terms, style stands for “any specific way of using language” (BALDICK, 2001, p. 247), which encompasses diction, syntax, imagery, rhythm, and figures of speech. Linguistic devices which particularize a novelist or a poet, for example, are to be regarded as a writer’s stylistic expression. To make my point clearer, I quote a segment in

which Richardson brings up art forms other than literature, such as music, painting and the cinema, to explain the concept:

[...] we may correctly identify a piece of music we have never heard before as a work of Beethoven, and we know what kinds of things to expect when we are about to view a previously unseen Monet. Cinema has the concept of the *auteur* to designate the distinctive markers of a director's style and vision. (RICHARDSON, 2006, p. 123)

Although unsuccessfully, Booth tries to make explicit that the implied author and the real flesh-and-blood author are necessarily distinct entities. He compares the implied author to David Hume's description of an ideal reader, a reader who should be taken as a "man in general", momentarily oblivious of his "individual being" and his "peculiar circumstances" (BOOTH, 1989, p. 70). It appears to me that Booth is arguing that there are two different personas when it comes to producing a work of fiction: (a) the person (not the writer, at this moment) who holds a certain set of ideologies and principles; and (b) the person (the writer, at this moment) who has a set of ideologies and principles that might or might not be compatible with that former person's.

The implied authorship seems a dispensable and slippery concept to me. As a particular voice (or voices) through which readers can identify the author's rhetorical choices, the term style has for long been used to determine such thing. As an omniscient voice that invades the narrative to deliver privileged information, it lacks precision. A first-person narration (not to mention some genres, such as autobiographical writings), for example, would inevitably mingle narrator with implied author, consequently ruining the comprehension of the notion.

Narrative unreliability comes to the foreground, according to Booth,

through the interaction between implied authors and the narrators. But when it comes to *American Psycho* and the Boothian unreliable narration, I see at least two drawbacks: (i) the narrator in the novel is autodiegetic – and all of the examples given so far have been of heterodiegetic narrators. Can we really say that there is any author’s voice setting up norms and values when the narrative is provided by a first-person protagonist? If we can say so, how should we properly approach this?; (ii) Patrick Bateman is mentally-troubled, vicious, cannibal, and nonmoral. If I am to blend this narrator and an implied author together, even if to the smallest extent, wouldn’t I likely be stating that the protagonist and Easton Ellis share some features? These questions, by no means, should be neglected. If so, I would firstly be disregarding an obvious change of perspective. As previously debated, the effects provided by autodiegesis differ from those provided by heterodiegesis. Secondly, by merging, as Booth does, narrator and an author, I may be saying that Bateman is Ellis’s second self. Similar to the narrator in *The Misfortunes of Virtue*, Bateman, at times, addresses his talk to the reader. On his way to the dry cleaners, for instance, he steps on a blind homeless’s foot and asks us: “Did I do it on purpose? What do you think? Or did I do this accidentally?” (ELLIS, 2011, p. 79). But this does not mean that there is any author’s voice barging into the conversation. There is actually a narrator who somehow wants to get in close touch with the one who is reading his story. This narrator is trying to drag readers nearer to his narrative, and consequently make them uncomfortable, shocked, horrified, as well as suspicious.

Booth is right anyway in focusing on rhetoric because he noticed that language can be as true as deceptive. The word “rhetoric” actually holds a triple meaning⁴: (a) it is simply a verbal communication, synonymous with discourse; (b) it is an utterance used for mere effect, such as rhetorical

4 These definitions can be found at: <http://www.thefreedictionary.com/rhetoric> . Last accessed on February 16th, 2024.

questions; and (c) it is also a speech that it is supposed to be meaningful, but, once it lacks truth, becomes meaningless⁵. These definitions reveal that rhetoric is able to lead to divergent contexts. Depending on the content of what has been said, who has said so, and who has received the message, discourse can be taken as either accurate or untrue. For a straightforward understanding of the narrative unreliability in literary texts, Booth believes that the relationship between implied author and narrator ought to be taken into consideration. Other narratology theorists, on the other hand, emphasize that the attention should be drawn to the relationship between narrator and the reader.

Booth's *The Rhetoric of Fiction* had for years been the quintessential work on unreliable narrative, but structuralist approaches were strongly contested by deconstructivist philosophy, especially for their binary oppositions. As a consequence, narratology had almost been rubbed out of the literary studies. But, according to Ansgar Nünning, narratology "has recently risen like a phoenix from its ashes" (NÜNNING, 2004, p. 354). This literary field has been in part revived for making use of viewpoints deliberately rejected by the Boothian analysis: the social and psychological implications in the process of reading. Contemporary critics have even disregarded the importance of an implied author to determine the unreliability of a narration. In fact, these theorists rely on the cognitive processes or strategies to interpret a certain text, by and large, based on the reader's backgrounds. Jan Stühling (2011, p. 95), for instance, states that, to label a narrator unreliable, we concentrate on our intuition that what is being spoken in some narratives is not accurate. So, there is not only a narrator's comment, not only a voice barging into the narrative to count on, but also what readers infer from such speech. By resting their approaches upon reading processes, narratology theorists clearly break up a binary

5 The word *rhetoric* is taken here as in the sentence: "All the politician says is mere rhetoric".

opposition. They actually bridge the gap between textual and contextual elements.

There are many textual signs to determine the protagonist's mental disorder, but, if taken isolatedly, they are not enough to determine his unreliability. One of them is Bateman's intermittent incapacity to pay attention to his peers. As emphasized, Bateman is a character totally restrained by the 1980s and its consumer yuppiedom. Throughout the novel, icons from this decade bubble up to set the scene, such as electronic devices (*Aiwa, Kenwood*), artists (*Whitney Houston, Phil Collins, Iggy Pop, David Onica, Tom Cruise*), bands (*U2, Huey Lewis and The News, Genesis*), brands (*J & B, Evian, Gucci*) and songs (*Dead or Alive, Like a Prayer, New Sensation*). Furthermore, as Bateman competes for recognition, his narration consists of tediously materially-based lists. His sharp ability to foreground mass media icons and commodities, on the other hand, brings to the fore his inability to concentrate on conversations. In the chapter "Lunch", Bateman chats with Christopher Armstrong at a restaurant, but his narcissism shuts out any possibility of focusing on what it is being accounted by his workmate:

Armstrong: you are an... *asshole*. "Uh-huh." I nod. "Well..." Paisley ties, plaid suits, my aerobics class, returning videotapes, spices to pick up from Zabar's, beggars, white-chocolate truffles... The sickening scent of Drakkar Noir, which is what Christopher is wearing, floats over near my face, mingling with the scent of the marmalade and cilantro, the onions and the blackened chilies. "Uh-huh," I say, repeat. (ELLIS, 2011, p. 135, author's emphasis)

Bateman is having a conversation with Christopher Armstrong, or rather, Armstrong is talking but is not being listened. They are sitting at the same table, looking at each other, speaking, but there is no effective

interaction between them. Bateman does not hear Armstrong because his friend brags about his own activity, that is, his trip to Bahamas. Bateman ignores the talk because what interests him is what is about him. So, he starts listing things closely related to his own routine: ties, suits, aerobics class, videotapes. Like Narcissus gazing at the pool, Bateman can only be attentive to his own body, his activities, and his belongings, boasting about them proudly whenever he has the chance to:

Fuck... yourself... Armstrong, I'm thinking while staring out the window at the gridlock and pacing bums on Church Street. Appetizers arrive: sun-dried tomato brioche for Armstrong. Poblano chilies with an oniony orange-purple marmalade on the side for me. I hope Armstrong doesn't want to pay because I need to show the dim-witted bastard that I in fact do own a platinum American Express card. (p. 134)

The chapter is sprinkled with ellipses, which signal the narrator's disorder as well as the moment he stops heeding Armstrong, cuts off his narration, and immediately changes the subject: "[...] It is frequently hotter north in..." (ELLIS, 2011, p. 133) – and right after this ellipsis, Bateman goes on telling what was on *The Patty Winters Show* in the morning. Although he asks Armstrong questions (and they are promptly answered), he does not care to pay attention to his colleague's words, so much so that he does not include them in the narrative.

That the talk they are having is dull and tiresome is signaled not only through the ellipses, but also through the words used in the chapter, such as "uninterested", "disinterestedly", "fleetingly", "drone", "mournful". The protagonist openly tells us that he does not care about Christopher Armstrong or his trip at all. But if so, why does he keep up with the conversation by asking his friend about his vacations?

This intermittent inability to pay attention to his peers leads the

protagonist to an inability to recognize peers. The novel is full of moments in which characters mix up names and cannot say for sure who the person is. Bateman himself is many times taken erroneously for Simpson (p. 136), McCloy (p. 175), Batman (p. 198), Marcus (p. 137), and so on. In this same chapter “Lunch”, Bateman asks a question and Armstrong starts answering it by saying Bateman’s name wrong:

“So how were the Bahamas?” I ask after we order.
“You just got back, right?”

“Well, Taylor,” Armstrong begins, staring at a point somewhere behind me and slightly above my head – on the column that has been terra-cotta-ized or perhaps on the exposed pipe that runs the length of the ceiling. (p. 132)

All along the novel, the protagonist spends many lines describing other characters. Every time he meets someone, he offers readers a long report on clothing, devices, body shape, and hairstyle. I have underscored that, for his narcissistic behavior, Bateman is unable to heed others. But this statement is not completely true. It is worth repeating that, as a yuppie, driven by consumerism, hedonism and ephemeral trends, the protagonist is only able to describe what comes externally. Unfortunately, he cannot go any further. Bateman’s materialistic attitude blurs his evaluation and tugs him away from anything other than consumable goods. Thus, he is able to describe what he sees, but unable to go beneath the surface. The world Bateman lives in resembles a mass-production zone, where products and their corresponding brands are omnipresent. They never stop being produced, or, as in the novel, they never stop being listed by him. But, as these goods must be preferably fancy and expensive (otherwise, he will not be admired), his evaluation, consequently, turns into valuation. The protagonist is actually setting up a rule for the social class he belongs to: only

high-priced brands are allowed. By the end of the novel, Bateman comes to the conclusion, after asking himself many unconnected questions, that all of the assumptions underlying his learnings are twisted and meaningless:

[...] The smell of meat and blood clouds up the condo until I don't notice it anymore. And later my macabre joy sours and I'm weeping for myself, unable to find solace in any of this, crying out, sobbing "I just want to be loved," cursing the earth and everything I have been taught: principles, distinctions, choices, morals, compromises, knowledge, unity, prayer – all of it was wrong, without any final purpose. All it comes down to was: die or adapt. (p. 332)

This conclusion has made Bateman adapt to a class crowded by self-absorbed members, whose worries lie totally in always having better assets – and it is worth saying, better than any others, members or not. To take part in such an exclusive group, Bateman has been dressing in overcoats by Giorgio Armani, ties by Valentino Couture, trousers by Hugo Boss, and shoes by Brooks Brothers. He has been going to fancy restaurants and tolerating dull conversations with Christopher Armstrong as well. He has been buying costly clothes and devices, in order to look just like, or better than, his peers. As a result, all the yuppie characters end up having the same features, even though different descriptions are offered throughout: white skin, slicked-back hair, hard-shaped body, horn-rimmed glasses, and expensive garments. The members of Bateman's class can hardly be particularized. As a result, Bateman and other characters frequently mistake one person for another:

"What?" Owen asks. "Wait. Is that Conrad?"
He points at some guy wearing a shawl-collar, single-breasted wool tuxedo, a cotton shirt with a bow tie, all by Pierre Cardin, who stands near the bar, directly beneath the chandelier, holding a glass of champagne,

inspecting his nails. [...] The Chandelier Room is packed and everyone looks familiar, everyone looks the same [...]. (p. 61)

A third textual sign to determine the protagonist's disorder is in the chapter entitled "Chase, Manhattan"⁶, for the narrative, which has hitherto been first-person, suddenly turns third-person. Once again at a sophisticated restaurant for dinner with friends, Bateman cannot help admitting that his "life is a living hell" (p. 333) – and again he is utterly ignored, as he himself observes. He admits his life has become hell because he can barely control his thoughts. He has just concluded that every single person, whoever that is, is a potential victim, or in his own words, "they are prey" (p. 334, author's emphasis). Such resolution forces him to leave the place (right after going to the restroom to use some cocaine) and roam around the streets late at night.

In this chapter, every ending of a paragraph and beginning of another holds ellipses. They are not being used, however, the way they were in chapter "Lunch". In that one, they had been employed to spot the moment Bateman switched off, a move from Armstrong's answers to Bateman's thoughts. But in "Chase, Manhattan", the usage of ellipses implies a brief period of blackout, signaling the moment the narrator loses his consciousness and then recovers it:

[...] at which point I use the rest room, do a line of cocaine, pick up my Giorgio Armani wool overcoat and the .357 magnum barely concealed within it from the coatcheck, strap on a holster and then I'm outside, but on *The Patty Winters Show* this morning there was an interview with a man who set his daughter on fire while she was giving birth, at dinner we all had

6 There is an intentionally ironic pun on this title. Given the novel's motifs, namely, brands and commodities, *Chase Manhattan* refers not only to a pursuit in a city, but also to one of the biggest banks of the United States.

shark...

... in Tribeca it's misty out, sky on the verge of rain, the restaurants down here empty, after midnight the streets remote, unreal, the only sign of human life someone playing a saxophone on the corner of Duane Street [...] (ELLIS, 2011, p. 334, author's emphasis)

We readers notice that there is still a link between the end of the sentence and the beginning of the other. The ellipsis does not seem to omit much of what was supposed to be told. Bateman had already said he had excused himself from the table and left before dessert, and, in so doing, we expect that his next move is to step outdoors. Following from this, by the time we find him telling us he is on the streets, walking around Tribeca, we are not likely to doubt his narration. This conclusion, logically reached, still preserves his reliability. But if we are not to regard those ellipses with suspicion, we are about to claim they have been employed pointlessly. Is this so?

Because his thoughts are getting harder to control, Bateman's narration becomes messy. Therefore, many unconnected topics are bunched together in a rather incoherent manner: morning routine, talk shows, pornographic movies, parties, dishes, tortures, brand names, killings, bloody scenes. In the previous excerpt, for instance, he called to mind what he and his friends ordered for dinner soon after he had commented on what was on *The Patty Winters Show* – he joined commonplace activities together with gory pictures. A connection such as this (and there are many others all over the novel) corroborates how far his unbalance has gone. The ellipses are instances of a mind which has turned more and more deranged. The Xanax, Valium, Halcion, and Nuprin Bateman constantly takes can no longer hold his anxiety and panic attacks back. The point worth highlighting here is that ellipses are not in the chapter's narrative to mark a voluntary disregard. In reality, they signpost an involuntary attitude, that is, the narrator's loss of consciousness. Moreover, he does not act as if he were aware of those

mental gaps, though he can notice them coming. He foresees his blackouts some lines before the first ellipsis, exactly at the moment he speaks: “[...] and during dinner I almost become unglued, plummeting into a state of near vertigo [...]” (ELLIS, 2011, p. 334). The words “unglued” and “vertigo”, more specifically, must be taken into consideration because they can help us understand the reason why the narration changes into heterodiegetic.

If I have been arguing that it is possible to determine Bateman’s mental disorder textually, thus, the word “vertigo” works as significant evidence. This symptom is defined as a sensation of dizziness or unnatural motion just as though one were feeling the surroundings spinning around, leading to a loss of balance and to a disoriented mind. Feeling he “cannot seem to control [him]self” (p. 334), the protagonist, on the verge of falling down, picks up his overcoat and gun, and leaves. Nevertheless, readers should notice that, while he had been sitting, the vertigo could not be harmful. The moment he stands up and steps out of the restaurant, he loses his balance, his mind gets disoriented, and shuts down. This instant is depicted in the chapter by the ellipsis in the end of the paragraph.

Repeated ellipses, or rather, repeated blackouts come down to a moment where Bateman does not appear to recognize his own actions anymore. He says he has just shot the busker who was on the sidewalk playing his saxophone, but cannot recollect what happens afterwards. He gets more and more overwhelmed by these lapses to the point of being doubtful about what he has done:

[...] he stops playing, the tip of the saxophone still in his mouth, I pause too, then nod for him to go on, and, tentatively, he does, then I raise the gun to his face and in midnote pull the trigger, but the silencer doesn’t work and in the same instant a huge crimson ring appears behind his head the booming sound of the gunshot deafens me, stunned, his eyes still alive, he falls to his knees, then onto his saxophone, I pop

the clip and replace it with a full one, then something bad happens...

...because while doing this I've failed to notice the squad car that was traveling behind me – doing what? god only knows, handing out parking tickets? (p. 334-5)

Such lack of self-recognition produces a peculiar narrative outcome. Incapable of perceiving his actions the way he used to, the protagonist is detached from the first-person narrator, as if he had lost touch with his self. The gunshot is heard by police officers in a car, so Bateman tries to escape from them. He hails a taxicab (driven by a young Iranian man), climbs into it, shoots the cabdriver dead, and drives away. The narration of the chasing resembles an action movie scene:

[...] and racing blindly down Greenwich I lose control entirely, the cab swerves into a Korean deli, next to a karaoke restaurant called Lotus Blossom I've been to with Japanese clients, the cab rolling over fruit stands, smashing through a wall of glass, the body of a cashier thudding across the hood, Patrick tries to put the cab in reverse but nothing happens, he staggers out of the cab, leaning against it, a nerve-racking silence follows, "nice going, Bateman", he mutters, limping out of the store, the body on the hood moaning in agony, Patrick with no idea where the cop running toward him across the street has come from [...] (p. 349)

The climax of his mental disorder matches the whole piece in which the third-person narration takes place, and it seems so as long as we recall the word "unglued". This word stands for detachment, division or separation

as well as loss of emotional control or confused distress⁷. In the beginning of chapter “Chase, Manhattan”, we are told by the narrator that (i) he has lately been considering everyone everywhere a “whole host of victims” (p. 334), (ii) his life is extremely unpleasant, (iii) he has noticed nobody at the table was attentive to his confession, and that (iv) he has decided to leave the restaurant earlier because of his miserable state of mind. We readers can learn from all of this that Bateman is really searching for a way, even though temporarily, to cope with those troubles. As all of his attempts to keep his disorder down have failed, he tries a new alternative: he sets him and his self apart. Accordingly, the narrative becomes third-person.

The textual signs I have highlighted so far turned out to be useful to determine the protagonist’s mental disorder. Nevertheless, in order to trace his unreliability, we should not be so hermetic. Ellipses locating intentional and unintentional attitudes, specific words and phrases spotting a disoriented behavior, and a sudden change of narrative perspective ought not to be the only pieces of evidence to settle our assumptions because, although some readers may not believe what it is told, the tale can still be taken as true.

Even though Jonathan Culler did not bear unreliable narrators in mind, cognitive narratologists have exploited his idea of naturalization to claim that the readers’ perception is to come into play when unreliability is involved. The term “naturalization” means “to bring [a text] into relation with a type of discourse or model which is already, in some sense, natural or legible” (CULLER, 1975, p. 162). This type of discourse, or model, Culler refers to is all of the social, psychological, literary knowledge, or what linguists call “cognitive frames”, readers employ to naturalize texts (to make them readable) in fictional narratives. So, when readers come across an utterance, description, new information or scene that does not match what

7 Check this entry at <http://www.thefreedictionary.com/unglued> . Last accessed on February 16th, 2024.

it is expected to be, they use their knowledge to explain it. Ansgar Nünning argues that, to identify narrative unreliability, we should first “be based on the readers’ empirical experience and criteria of verisimilitude [...] rather than on literary models” (NÜNNING, 1999, p. 67). Textual signs are important and obviously must be considered. But, in Nünning’s view, they are ranked second place. The reading process to detect unreliability is, then, no longer a give-and-take between an implied author and a narrator, but a cognitive interplay between a narrator and a reader. Textual information needs to associate with reader’s frames to make an analysis effective.

This cognitive turn in the interpretation of unreliable narrations has led Bruno Zerweck (2001, p. 155) to conclude that this reader-oriented model serves more accurately as an approach than those common theories of the phenomenon. Based on Nünning, Zerweck provides a useful summary of the major frames readers apply to texts in order to naturalize them: (i) real-world frames, which includes general and historical world knowledge, shared cultural heritage, personality theories, models of psychological coherence, social, moral and linguistic norms, and the individual values of the reader; (ii) literary frames of reference, which entails general knowledge of literary conventions, knowledge of literary genres, of intertextual reference, of stereotypical models of character; and (iii) a frame located between the two previous ones, namely, the values and norms of a text which are schematized by the reader.

Apart from the summary of major reader’s frames utilized by readers, Zerweck suggests a culturally and historically-based theory of narrative unreliability. In his article, the critic offers eight essential (or minimal, as he puts it) conditions to approach an unreliable narration. I would like, however, to concentrate on the second of them because, counting on it, Zerweck asserts that Patrick Bateman is an unreliable person, but not an unreliable narrator.

Zerweck believes that the unintentional self-incrimination of the

narrator is a necessary condition to regard a story as unreliable. In this regard, narrations must be regulated by a “detective framework”. According to Monika Fludernik, unreliability seems to be connected to “a kind of detective scenario”, a certain epiphany or revelation readers experience when they uncover “the secret about the narrator persona” (FLUDERNIK, 1999, p. 78). If this detective framework is taken as a central feature for determining narrative unreliability, Fludernik adds, texts which deliver inconspicuous contradictions are to be interpreted as displaying a limited first-person perspective. Thus, unreliability should apply only to those narrations whose inconsistency and disparity are salient in the narrative. Zerweck rejects Bateman’s incongruous accounts because he identifies neither a detective scenario nor unintentionality: “The narrator knows and openly tells of his deeds and motivations and makes no attempt to ‘hide’ his nature. There is no ‘detective framework’ involved and no unintentional self-incrimination takes place” (ZERWECK, 2001, p. 157). Unfortunately, the critic does not go any further on his examination of *American Psycho*. Indeed, Patrick Bateman does not hide his criminal nature – his descriptions are disgustingly detailed. However we readers can still apply that detective framework. The analysis that follows reinforces that those narrations of killings result from a deeply troubled mind. I additionally contend that contextual signs can help us detect discrepancies in what Bateman says. We are coping, in reality, with a narrative of a potential murderer who mentally projects vivid mayhem. Bateman might want to be read as an “evil psychopath” (ELLIS, 2011, p. 19), but unintentionally reveals his psychosis.

In *American Psycho*, it is perceptible how inconsistent many dialogues are as the protagonist’s narrative unfolds, especially when Bateman refers to his vicious desires. In a conversation with his skin technician Helga, during a beauty treatment, he is interested in knowing whose men’s loafers are those he sees by the door. So, he asks Helga about it. But, after her answer, he starts talking about his intention to switch a girl’s

blood with a dog's:

“Did I ever tell you that I want to wear a big yellow smiley-face mask and then put on the CD version of Bobby McFerrin's ‘Don't Worry, Be Happy’ and then take a girl and a dog – a collie, a chow, a sharpie, it doesn't really matter – and then hook up this transfusion pump, this IV set, and switch their blood, you know, pump the dog's blood into the hardbody and vice-versa, did I ever tell you this?” While I'm speaking I can hear the girl working on my feet humming one of the songs from *Les Misérables* to herself, and then Helga runs a moistened cotton ball across my nose, leaning close to the face, inspecting the pores. I laugh maniacally, then take a deep breath and touch my chest – expecting a heart to be thumping quickly, impatiently, but there's nothing there, not even a beat. (p. 111-2)

The two events, that is to say, the question about the pair of loafers and the fantasy about the blood transfusion, just do not match within the dialogue, making us suspicious of what has actually been said. On the other hand, once readers agree with the fact that Bateman's world is crowded with narcissistic characters who can barely pay attention to others, such segment, even if it sounds weird, may be taken as reliable. Readers end up concluding that the protagonist has really said that (he even uses the verb “speak”). But these readers should also take seriously into account the rest of the dialogue:

“Shh, Mr. Bateman,” Helga says, running a warm loofah sponge over my face, which stings then cools the skin. “Relax.”
“Okay,” I say. “I'm relaxing.”
“Oh Mr. Bateman,” Helga croons, “you have such a nice complexion. How old are you? May I ask?”
“I'm twenty-six.”
“Ah, that's why. It's so clean. So smooth.” She sighs.

“Just relax.” (p. 116)

After his comments about the transfusion, Bateman says that Helga makes that typical sound of someone requiring someone else to be quiet, to get relaxed. In addition, she asks him how old he is, and she seems to hear his answer. How can she be attentive to this dialogue and not to his raving comments on the blood transfusion? How can the skin technician and the protagonist have a conversation in which there is only a part, the oddest one, she does not pay attention to? The comment itself should make her alert, to say the least, but no reaction whatsoever is mentioned.

There are also scenes in the novel that, when confronted, may make readers doubtful. After having dinner with Paul Owen, Bateman says Owen is so drunk that he could be easily convinced to pay the bill, induced to “admit what a dumb son-of-a-bitch he really is” (p. 207), and could be easily brought over to Bateman’s apartment. The protagonist asserts Owen is killed, and offers a vivid and detailed description of the murder:

The ax hits him midsentence, straight in the face, its thick blade chopping sideways into his open mouth, shutting him up. Paul’s eyes look up at me, and suddenly his hands are trying to grab at the handle, but the shock of the blow has sapped his strength. There’s no blood at first, no sound either except for the newspapers under Paul’s kicking feet, rustling, tearing. [...] This is accompanied by a horrible momentary hissing noise actually coming from the wounds in Paul’s skull, places where bone and flesh no longer connect, and this is followed by a rude farting noise caused by a section of his brain [...] I scream at him only once: “Fucking stupid bastard. Fucking bastard.” (p. 208-9)

A graphically descriptive scene such as this may lead us to take it as

a scene that really happened. The narrator particularizes every minute of the killing. He gives accounts of the direction Owen's eyes look at and his attempt to clench the ax. He even describes the sound that comes out of the wounds. But even if he does so, readers can still spot signs of unreliability.

The first sign comes up when Bateman records a message on the answering machine saying Owen has moved to London. We readers wonder if he is able to fake Owen's voice. The protagonist answers us right away by affirming his "voice sounds similar to Owen's and to someone hearing it over the phone probably identical" (p. 209). He thinks this statement is enough to convince us. On the contrary, some of us may find this hard to be possible, as it is too coincidental, and still remain suspicious.

A second sign takes place when the protagonist goes back to his apartment from Owen's, puts the corpse into a sleeping bag and utters:

[...] I zip up then drag easily into the elevator, then through the lobby, past the night doorman, down the block, where briefly I run into Arthur Crystal and Kitty Martin [...] so they don't linger, even though Crystal – the rude bastard – asks me what the general rules of wearing a white dinner jacket are. After answering him curtly I hail a taxi, effortlessly manage to swing the sleeping bag into the backseat, hop in and give the driver the address in Hell's Kitchen. (p. 210).

Bateman describes himself as a brawny man. For this reason, the moment he states he can easily drag a corpse probably as heavy as he is all the way out, we readers do not suspect him. The suspicion lies in the fact that he walks past three people and, surprisingly, none of them questions what he is doing or what is in the sleeping bag. Furthermore, he places the corpse on the backseat of the cab, and again no reaction from the driver is reported. On the one hand, believing Bateman brings a man over his

apartment and kills him when there is no one else around does not seem hard to do. On the other, accepting wholeheartedly he can “easily” and “effortlessly” get rid of the corpse the way he does is more unlikely.

Finally, the third sign of the protagonist’s unreliability is provided by Harold Carnes in the chapter “New Club”, in the latter part of the novel. Bateman is sure he has murdered Paul Owen and the escort women, but this certainty shatters altogether when he meets his lawyer. While Bateman insists on confessing he has committed dozens of murders, Carnes takes it as a joke: “Bateman killing Owen and the escort girls?” He keeps chuckling. “Oh that’s bloody marvelous. Really key, as they say at the Groucho Club. Really key.” [...] (p. 372). The lawyer does so because he is convinced that Bateman cannot have murdered Owen:

“But that ’s simply not possible,” he says, brushing me off. “And I ’m not finding this amusing anymore.”

“It never was supposed to be!” I bellow, and then,

“Why isn ’t it possible?”

“It ’s just not,” he says, eyeing me worriedly.

“Why not?” I shout again over the music, though there ’s really no need to, adding, “You stupid bastard.” He stares at me as if we are both underwater and shouts back, very clearly over the din of the club,

“Because... I had... dinner... with Paul Owen... twice... in London... *just ten days ago.*” (p. 373, author’s emphasis)

Given Carnes’s revelatory reply, we may conclude that Owen’s assassination is nothing but a mentally-shaped image, albeit minutely described. And just as a domino effect, we may re-assess all the other

killings. The prostitutes, homeless people, immigrants, the homosexual, the child, the dog, all of these victims may have been imagined, as a result of Bateman's constant and severe loss of contact with reality. Unbalanced, disordered, deranged, frantic, and insane are, thus, possible adjectives to label a mind which is totally soaked in violence, torture and bloodshed (not to mention the derangement provoked by drug abuse). So, "psycho", the very word which compounds the title of the novel, should be read as a short for either "psychopath" or "psychotic". In order to come to grips with such a complex character as Patrick Bateman, we need to take into accounts both interpretive readings.

While discussing Bateman's unreliability, Julian Murphet raises this question: "what really happens to Paul Owen?" (MURPHET, 2002, p. 46). The presence of the detective Donald Kimball, the critic says, assures readers that Owen has vanished, to say the least. Moreover, Bateman's inspections of newspapers and his inquiries about "two mutilated prostitutes found in Paul Owen's apartment" (ELLIS, 2011, p. 352) end up being a fruitless search. There are no words printed or rumors about such incidents. Murphet interestingly observes that, when Bateman returns to the apartment, his description of the surroundings is unlike that he had previously given. A different-looking building, unfitting keys and a new attendant are clear indications of an unreliable narration. The revelation Murphet experiences makes him deduce that "Bateman has never been here before" (MURPHET, 2002, p. 47). I want to reiterate that only by employing the detective framework could he reach such conclusion.

Bateman's narration furnishes readers with numerous signs of unreliability. Some of them were pointed out here to illustrate this. In Bateman's narrative, some scenes appear to be reality, others appear to be formed mentally. I do not believe that a reader's framework ought to be more significant than a textual sign, as Ansgar Nünning argues. To reach a satisfactory conclusion on the matter, the latter is to be as important as

the former. The analysis supported textually all along might be as mistaken as the one based only on the reader's perceptions. In *American Psycho*, both approaches must be practiced; otherwise many pieces of evidence to determine the protagonist's unreliability will be overlooked.

To conclude, I would like to discuss two points mentioned by Daniel Cojocaru in close relation to Bateman's unreliability. Firstly, the critic argues that, though Harold Carnes states that he had dinner with Paul Owen just ten days ago, the fact that the lawyer mistakes Bateman twice (for Davis and, some lines later, for Donaldson) indicates that readers will be never certain of what has happened indeed. I might possibly share with Cojocaru the opinion that "Bateman's role remains ambiguous" (COJOCARU, 2008-9, p. 193). Bret Easton Ellis seems to have artfully written a piece that accommodates both interpretations: the narrator can be either a murderer or a psychotic character. Ambiguity thus becomes a third interpretive option for those who choose to keep undecidability. Secondly, I cannot share the opinion that society would be exempt from responsibility for the making of Patrick Bateman once readers interpret him as psychotic. I asseverate that to break the ambiguity means to clarify analytically the mechanisms of an aesthetic phenomenon which has been reconsidered by narratology lately. The reader-oriented model of unreliability has turned into a prolific narratological approach. Yet, contextually speaking, *American Psycho* displays a nonmoral protagonist whose bloodshed is mentally projected. In this respect, Bateman is a potential serial killer. It does not mean, however, that his contingency is harmless. It actually depicts a collective desire in the form of a predatory identity. A novel that thematizes consumerism, competition and outrage against marginalized groups brings destruction, violence, and social segregation to the foreground of its narrative – some of the shameful tendencies that make up the episteme of our society. A narrator who says he is just like anyone within his yuppiedom forces an individual behavior to be read as a collective threat. As a potential

victimizer, the protagonist may represent an intention of annihilation a whole class might likely have. This interpretation seems to be as appalling as the one the critic considers.

References

BALDICK, Chris. *The concise dictionary of literary terms*. New York: Oxford University, 2001.

BOOTH, Wayne C. *The rhetoric of fiction*. 2nd ed. Chicago: The University of Chicago, 1983.

COJOCARU, Daniel. Confessions of an American Psycho: James Hogg's and Bret Easton Ellis's anti-heroes' journey from vulnerability to violence. In: *Contagion: Journal of Violence, Mimesis, and Culture*, p. 185-200, 2008-2009.

CULLER, Jonathan. *Structuralist poetics: structuralism, linguistics and the study of literature*. London: Routledge & Kegan Paul, 1975.

ELLIS, Bret Easton. *American Psycho: a novel*. London: Picador, 2011.

FLUDERNIK, Monika. Defining (In)Sanity: the narrator of *The Yellow Wallpaper* and the question of unreliability. In: *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext - Transcending Boundaries: Narratology in Context*, edited by Walter Grünzweig and Andreas Solbach, Tübingen, pp. 75-95. Gunter Narr Verlag: 1999.

_____. *An Introduction to Narratology*. New York: Routledge, 2009.

HERMAN, David. *Basic elements of narrative*. Maiden, MA: Wiley-Blackwell, 2009.

MURPHET, Julian. *Bret Easton Ellis' American Psycho: a reader's guide*. New York & London: Continuum, 2002.

NÜNNING, Ansgar. Where Historiographic, Metafiction and Narratology Meet: towards an applied cultural narratology. In: *Style*, vol. 38, issue 3: pp. 352-375, 2004.

_____. Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses. In: *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext - Transcending Boundaries: Narratology in Context*, edited by Walter Grünzweig and Andreas Solbach. Tübingen: Gunter Narr Verlag, pp. 53–73, 1999.

RICHARDSON, Brian. *Unnatural Voices: extreme narrations in modern and contemporary fiction*. Columbus: The Ohio State University, 2006.

SADÉ, Marquis de. *The Misfortune of virtue and other early tales*. Translation and editorial material by David Coward. New York: Oxford University, 1992.

STÜHRING, Jan. 2011. Unreliability, Deception, and Fictional Facts. *Journal of Literary Theory Online*, v. 5, n. 1, p. 95–108, 2011.

ZERWECK, Bruno. Historicizing unreliable narration: unreliability and cultural discourse in narrative fiction. *Style*, v. 35, n.1, p. 151–178, 2001.

Varia



A terra, o homem e a luta: elementos da paisagem construída por Euclides da Cunha n'Os Sertões

Maria Cláudia Bachion Ceribeli

Resumo: O artigo investiga a paisagem do sertão euclidiano, na qual, de forma indissociável, se encontram o espaço físico com suas características peculiares, o sertanejo e sua história de lutas para continuar existindo. A pesquisa revela que a imagem construída n'Os sertões para esse território e seus habitantes decorre do olhar do artista, da relação dialógica entre ele e a sociedade na qual se integrava e, ainda, que essa construção imagética foi veiculada pela literatura posterior ao texto euclidiano. O estudo destaca que a imagem constituída pela paisagem literária traz em si aspectos da subjetividade do autor e do contexto no qual é criada e pode conduzir o leitor a percebê-la de forma semelhante: com empatia, antipatia, preconceito, respeito ou desrespeito, contribuindo para a preservação ou a destruição de seus elementos.

Palavras-chave: Paisagem. Os sertões. Homem e meio.

Introdução

A paisagem, segundo Georg Simmel (2009), não se restringe ao que o plano material apresenta aos olhos. Ela se revela quando “a nossa consciência, para além dos elementos”, passa a “usufruir de uma totalidade nova, de algo uno, não ligado às significações particulares nem delas mecanicamente composto” (SIMMEL, 2009, p. 5). Essa totalidade surge de uma “seleção” de materiais, extraídos da natureza, e de sua “composição” (SIMMEL, 2009, p. 8), a qual perpassa pela subjetividade daquele que a efetiva.

Assim, quando um artista constrói uma paisagem, é possível

observar que nessa composição transparece a forma como esse indivíduo percebe a natureza, e essa percepção está relacionada com elementos de sua cultura, das “ideias” e “normas” vigentes em relação àquilo que a “ciência, a religião e a arte” (SIMMEL, 2009, p. 9) dizem respeito. Importa ainda a relação dialógica entre a paisagem e o artista, ou, nas palavras de Simmel (2009, p. 15), “a disposição anímica que a partir dela em nós retumba e com a qual a envolvemos”. Essas variáveis implicam diferentes formas como os artistas, em períodos e contextos diversos, elaboram sua “paisagem”.

Integrando a paisagem, existem pessoas, que, por sua relação estreita com aquele território, se tornam ndissociáveis dele, de forma que não há como perceber o meio sem a presença desses seres humanos (BERQUE, 2010). Augustin Berque (2010, p. 14) relata a própria experiência, quando, ao retornar ao local onde passou a infância, percebe que o pai, apesar de já falecido, fazia parte da paisagem, porque sua figura podia ser visualizada nos espaços onde, habitualmente, ficava. Essa constatação pode ser estendida aos beatos e cangaceiros no território do sertão nordestino, por meio da narrativa de Euclides da Cunha n’*Os sertões*, sobre a Guerra de Canudos.

O indivíduo está integrado à paisagem pela interação que estabelece com o lugar, a sua “topografia”, a sua “história” associada ao tempo em que esteve naquele espaço físico e os aspectos culturais que o caracterizavam (o tempo e o espaço físico) (BERQUE, 2010, p. 14). Assim, as construções realizadas pelos habitantes de Canudos: as casas “feitas de pau a pique”, a “*urbs* monstruosa, de barro”, protegida por “um círculo formidável de trincheiras cavadas em todos os pendores”, onde “se firmou logo um regime modelado pela religiosidade do apóstolo extravagante”, compartilhando de forma comunitária a “terra”, “pastagens”, “rebanhos” e o que colhiam (CUNHA, 2019, p. 174-179), levam-nos a pensar aqueles sertanejos como parte da paisagem.

O ser humano deixa “alguns vestígios” (BERQUE, 2010, p. 16) na

paisagem onde está ou esteve, de forma que, mesmo que fisicamente não seja visível, aí poderá ser percebido, em decorrência das “marcas” que ficaram na memória do território. No sertão euclidiano, por exemplo, as “vivendas pobres, algumas desertas pela retirada dos vaqueiros que a seca espavoriu” (CUNHA, 2019, p. 26), dão a conhecer uma realidade para além do físico, do mundo perceptível. Uma realidade que não se encontra materializada, visível aos olhos, em nível concreto, mas que se pode divisar, abstrair. É a vida do retirante (ausente fisicamente, naquele momento), enfrentando, ano após ano, a seca periódica que o leva a abandonar aquela paisagem da qual faz parte, para, quando findar a estiagem, a ela retornar.

O soldado que “descansava... havia três meses”, encontrado por Euclides enquanto percorria “as cercanias de Canudos”, “os cavalos mortos naquele mesmo dia”, que “semelhavam espécimes empalhados, de museus” (CUNHA, 2019, p. 42) não constituem apenas a realidade do mundo apreensível, com sua extrema aridez e secura típica do território sertanejo coberto pela caatinga. Representam (o soldado e os cavalos) as mortes, a luta enfrentada pelos conselheiristas, enfim, a Guerra de Canudos que estava em curso bem antes de o escritor atingir aqueles rincões.

O próprio Euclides (2019, p. 62-63) nos recorda desses vestígios deixados pelo “agente geológico notável – o homem”, algumas vezes intervindo “brutalmente sobre a terra”, de forma a transformar suas características geográficas e geológicas. O exemplo mencionado pelo autor é a utilização do fogo, inicialmente adotado pelo indígena, depois pelo colonizador e pelo bandeirante, como “instrumento” para modificar o território, o espaço físico, derrubando matas, florestas, o ser humano “atacou a fundo a terra, escarificando-a nas explorações a céu aberto” (CUNHA, 2019, p. 63-65), em busca de áreas para cultivar, pessoas para escravizar, escavar em busca de ouro e pedras preciosas, e criar animais. Como se pode perceber, os indivíduos fazem parte da paisagem, para a qual contribuem, a fim de que seja construída (mesmo que de forma

destrutiva).

Augustin Berque (2010, p. 15) explica que “os territórios humanos não são neutros” e que estabelecemos com eles “laços” que não se restringem a algo subjetivo, considerando que “em qualquer época e em qualquer cultura” podem ser observados “laços que as sociedades humanas estabelecem com seus territórios”. Isso porque as pessoas estão tão integradas àquele espaço que passam a fazer parte da paisagem.

A literatura pode contribuir com a criação desses laços. O autor, pela forma como elabora o texto, conduz o leitor pela paisagem (que vai além dos aspectos físicos descritos, como explicamos parágrafos antes), apresentando-a tão detalhada e realisticamente que esse leitor pode sentir-se como se estivesse naquele território, conhecendo-o e relacionando-se com ele. Como a literatura e as artes podem ser acessadas por grande número de indivíduos, verifica-se a possibilidade de que, compartilhando “[...] um mesmo campo referencial artístico ou literário”, aquele grupo social desenvolva os mesmos laços pela paisagem, percebendo-a de forma similar (BERQUE, 2010, p. 16-17).

As pessoas desenvolvem uma relação de identidade e identificação com os lugares, com a paisagem, razão pela qual esta última não se limita ao meio físico. Para exemplificar essa afirmação, consideremos as palavras de Berque,

[...] uma pessoa não se limita ao *topus* do seu corpo individual; compreende também, necessariamente, uma *chôra*, composta do conjunto de relações que ela trava com o seu meio. Além disso, essas relações não são apenas de ordem ecológica; em se tratando de seres humanos, elas são também de ordem técnica e simbólica (BERQUE, 2010, p. 18-19).

Assim, “o ser humano” constitui-se de seu corpo individual e do “meio que ele partilha com outros seres humanos” (BERQUE, 2010, p. 19), o que nos leva a percebê-lo como parte da paisagem, não no sentido do

determinismo imposto pelo contexto, mas naquele indicado nas palavras de Berque (2010, p. 20), “a pessoa supõe, portanto, o território, que supõe, por sua vez, as pessoas. A identidade individual supõe a identidade do território, e vice-versa, em uma lógica em que se combinam os mecanismos materiais, os tropismos do vivente e as metáforas próprias da simbolização humana”.

Ainda em Berque, encontra-se que essa relação indissociável, homem/meio,

[...] funcionará por toda a sua vida; depois o indivíduo retornará ao meio, tanto em termos ecológicos (pela decomposição do corpo), quanto em termos técnicos e simbólicos, já que seu corpo medial sobreviverá em um nome, e também nos meios físicos e sociais dessa identidade (um registro de estado civil, um epitáfio ou uma lenda, por exemplo, ou, ainda, atualmente, em suportes tais como os registros audiovisuais) (BERQUE, 2010, p. 20).

Perceber a paisagem em sua concepção integrada ao ser humano é imprescindível, pois, “reduzindo qualquer território a um espaço neutro em que cada individualidade – sujeitos como objetos – se move como elétrons livres, esse mito acarreta, portanto, *ipso facto*, o massacre dos meios, a desordem das culturas e a devastação da biosfera” [sic] (BERQUE, 2010, p. 21), com a consequente morte de ambos, o homem e o meio.

Michel Collot (2013, p. 17-18) recorda que “a noção de paisagem envolve pelo menos três componentes, unidos numa relação complexa: um local, um olhar e uma imagem”, mas que o segundo elemento nem sempre merece a mesma atenção que os outros dois, e, no entanto, o “fenômeno” paisagem não pode ser reduzido à “pura representação” de um local, e sim “o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista”, considerando ser “o olhar que transforma o local em paisagem”. O olhar do artista (escritor, pintor) é o mediador entre o que se apresenta e o que será dado a

conhecer, o que implica identificar que a subjetividade do autor perpassa a paisagem por ele apresentada (COLLOT, 2013, p. 19).

Euclides da Cunha dedicou a primeira parte da obra *Os sertões* (1902), “A Terra”, à apresentação do meio onde vive o sertanejo nordestino, mas a paisagem, como Simmel (2009), Berque (2010) e Collot (2013) nos apresentam, só se delineia ao sujeito leitor quando conhece “O Homem” que habita aquele território (a segunda parte do livro) e “A Luta” (a terceira parte) enfrentada por ele. Lembrando que o autor/narrador (Euclides) não a conheceu de forma “neutra”, o que significa dizer que o leitor d’*Os sertões* verá a paisagem sertaneja sob a percepção de Euclides, e esse autor a percebeu/experimentou (subjetivamente), não apenas pelo sentido da visão mas também pelos “outros sentidos”, sendo o processo impregnado de “todas as formas de valores afetivos – impressões, emoções, sentimentos” (COLLOT, 2013, p. 47) que constituem o seu ser.

A paisagem, como nos dá a conhecer Euclides n’*Os sertões*, apresenta o homem em relação íntima com o meio, de tal forma que o sertanejo nos aparece integrado a esse ambiente, o que remete ao pensamento de Berque (2010). No texto euclidiano, três elementos, cada um com suas particularidades, a terra, o homem e a luta ali ocorrida, interagem e se inter-relacionam para constituir a paisagem que esse autor “viu” e construiu, e que não se restringia ao ambiente físico que ele (o autor) percorria. A “imagem” construída na obra-mestra revela que as palavras de Euclides abrangiam o que estava além do físico. “A Terra” não ficou restrita à descrição das plantas e do relevo, da fauna e da flora; “O Homem” que habitava aquele território não foi definido apenas pelos traços físicos, e “A Luta” foi bem mais que a narrativa de um combate entre soldados e sertanejos.

É possível observar que essa paisagem foi, até meados do século XX, reproduzida em obras literárias e não literárias, reforçando o pensamento-paisagem de um sertão hostil, agreste, seco, pobre, distante do litoral, atrasado, inculto, místico e arraigado às tradições, e um sertanejo hostil,

bruto, atrasado, violento, mestiço, mas forte, valente, leal, resistente, astuto e honrado; um território onde, no espaço físico, o “invisível” pode ser percebido pelo olhar do observador: ali, o sertanejo/vaqueiro/beato/cangaceiro/jagunço foi explorado, maltratado, ignorado e assassinado pelos próprios compatriotas.

A paisagem do sertão n'Os sertões

O engenheiro e escritor Euclides da Cunha frequentou a Escola Militar, onde se disseminava o pensamento positivista, então em voga na Europa, e era defensor do sistema republicano de governo. Viajou como jornalista correspondente de guerra para *O Estado de São Paulo*, a fim de cobrir o ataque da quarta expedição enviada para extinguir o que lhe foi informado como “uma revolta insuflada por monarquistas renitentes” (BOSI, 2006, p. 307), na localidade de Canudos, no sertão baiano.

Até aquele momento, não conhecia a paisagem do sertão nordestino (havia vivido quase toda a vida adulta no Rio de Janeiro), a não ser por leituras nas quais, de acordo com os três elementos apontados por Collot (2013, p. 17-18), o local “sertão” foi apresentado pelo olhar de outros escritores, como, por exemplo, Sílvio Romero, Durval Vieira de Aguiar, Cícero Dantas Martins (CALASANS, 1997, p. 13-23) e Martius (CUNHA, 2019, p. 27), construindo uma “imagem” que, depois de *Os sertões*, ganhou nova conformação.

Para construir a paisagem do sertão n'Os sertões, Euclides inicia apresentando o meio geográfico, material, “A Terra”, localizando-o na imagem de um mapa (CUNHA, 2019, p. 16). O leitor é conduzido pela narrativa, como se estivesse acompanhando o autor/narrador, até chegar ao sertão agreste, onde um “*facies*” hostil se desenha: “arbúsculos quase sem pega sobre a terra escassa, enredados de esgalhos de onde irrompem, solitários, *cereus* rígidos e silentes, dando ao conjunto a aparência de uma

“margem de deserto” e, mesmo que se alcance uma posição mais alta do terreno, o que se apresenta “ou se deixa adivinhar, ao longe, no quadro tristonho de um horizonte monótono [...] sem um traço diversamente colorido”, é “o pardo requemado das *caatingas*” (CUNHA, 2019, p. 25, destaques do autor).

Num trecho que citamos no tópico anterior, Euclides referia-se às moradias, as quais, quando “o viajante” as encontra, percebe serem “pobres; algumas desertas pela retirada dos vaqueiros que a seca evaporou; em ruínas, outras, agravando todas, no aspecto paupérrimo, o traço melancólico das paisagens” (CUNHA, 2019, p. 26).

No decorrer da leitura do texto euclidiano, esse espaço geográfico manterá o aspecto hostil, em que a terra sofre a “violência máxima dos agentes exteriores para o desenho de relevos estupendos”, onde “o regime torrencial dos climas excessivos” alterna entre o calor extremo e a secura do ar, de rios e lagos, com o frio da noite e os períodos de chuva (CUNHA, 2019, p. 27-28). Esses extremos resultam numa paisagem de “aspecto atormentado”, na qual percebe-se “o martírio da terra, brutalmente golpeada pelos elementos variáveis” (CUNHA, 2019, p. 27).

Intimamente entrelaçado ao quadro descrito, encontra-se o homem, tão castigado pelas variações climáticas e pela secura do ar e do meio, de forma geral, quanto a terra e a vegetação. No trecho em que estabelece comparação entre o “*gaúcho* do Sul” e o “vaqueiro do Norte”, Euclides escreve que o segundo é a “antítese” do primeiro, “na postura, no gesto, na palavra, na índole e nos hábitos”, destacando, no nordestino, a vestimenta de couro, “os horrores da seca e os combates cruentos com a terra árida e exsiccada”, e como “aprestou-se, cedo, para a luta” nesse território onde, “ao volver das estações, períodos sucessivos de devastações e desgraças”, sucedem-se, ocorrendo que, por meio desse embate constante, “fez-se forte, esperto, resignado e prático”, afinal, “viver é adaptar-se” (CUNHA, 2019, p. 117-120, destaque do autor).

Observa-se que, no decorrer da narrativa de *Os sertões*, o sertanejo não é invisibilizado ou dissolvido na paisagem, é parte dela; destaca-se e, ao mesmo tempo, integra-se à Natureza, como o narrador Euclides dá a perceber com frases como “as caatingas não o escondem apenas, amparam-no” (CUNHA, 2019, p. 226), e “a natureza toda protege o sertanejo. Talha-o como Anteu, indomável.” (CUNHA, 2019, p. 230). Veja-se que o sujeito não é, simplesmente, a resultante de um contexto, ele é, está no contexto, contribui para sua construção.

Na maior parte do tempo, o meio é fustigado pelo “terror máximo dos rudes patricios” que ali habitam, “a seca”, que, periodicamente, desestrutura a sociedade nordestina, provocando grandes êxodos, agravando a condição de extrema penúria em que terra e o ser humano se veem (CUNHA, 2019, p. 44-45). Como escreve Euclides, é preciso se adaptar para viver nesse espaço físico, e esse processo não se restringe apenas aos sujeitos, a vegetação da caatinga, para resistir ao sol inclemente, tendo por solo um terreno “áspero e duro”, passa por transformações que resultam num “aspecto anormalíssimo” (CUNHA, 2019, p. 49). Para que se tenha uma ideia do que ocorre, observe-se o trecho citado a seguir:

As leguminosas, altaneiras noutros lugares, ali se tornam anãs. Ao mesmo tempo ampliam o âmbito das frondes, alargando a superfície de contato com o ar, para a absorção dos escassos elementos nele difundidos. Atrofiam as raízes mestras batendo contra o subsolo impenetrável e substituem-nas pela expansão das radículas secundárias, ganglionando-as em tubérculos túmidos de seiva. Amiúdam as folhas. Fitam-nas rijamente, duras como cisalhas, à ponta dos galhos para diminuir o campo da insolação (CUNHA, 2019, p. 50).

Quando não passam pelas transformações em sua constituição, “unem-se, intimamente abraçadas, transmudando-se em plantas

sociais. Não podendo revidar isoladas, disciplinam-se, congregam-se, arregimentam-se”, como ocorre com “as cesalpinas e as *catingueiras* [...]” (CUNHA, 2019, p. 52, destaque do autor).

Euclides cita Hegel para discorrer sobre a relação entre o homem e o meio, e as “diferenciações étnicas” (CUNHA, 2019, p. 59). Para essa narrativa, o autor dedica a segunda parte de sua obra, “O Homem”. O pensamento positivista e determinista foi propagado no século XIX, e é sob esse ideário que Euclides analisa e busca “desvendar o mistério da terra e do homem brasileiro” (BOSI, 2006, p. 308).

O sertanejo, considerado sob a ótica naturalista, em que se concebe o “indivíduo como portador de uma série de características pertencentes ao grupo do qual faz parte e do qual seria um exemplo característico” (SIEGA; ALVES, 2017, p. 136), é o elemento mestiço e, em razão da mistura das raças que estão na sua gênese, não é encarado de forma otimista.

O determinismo racial, segundo o método de Taine (2020, p. 12), estabelece relação entre as condições físicas, psicológicas e morais do homem, inclusive seus comportamentos e tendências, e aquelas do ambiente em que se encontra. O médico Josué de Castro (1984), na obra *Geografia da fome*, estudo baseado em referências científicas, literárias e não literárias, apresenta elementos que permitem verificar essa relação estreita entre homem e meio, não em virtude da superioridade de raças, mas pelas condições de vida (alimentação, estrutura social, emprego, saúde, moradia) que lhe são oferecidas.

Segundo Castro (1984, p. 203), “o metabolismo basal varia em função de certas características meteorológicas que compõem os fácies climáticos, principalmente em função da umidade relativa do ar e da temperatura”. Além disso, as secas periódicas impedem uma alimentação suficiente para que o sertanejo guarde alguma “reserva, de depósito de gordura e de glicogênio” para a “época difícil das ‘vacas magras’”, de forma que o tipo físico “magro e anguloso, de carnes enxutas, sem arredondamentos de

tecidos adiposos e sem nenhuma predisposição ao artrismo, à obesidade e ao diabetes” caracteriza o sertanejo (CASTRO, 1984, p. 206). Não é ele o tipo físico do

[...] atleta de capa de revista, nem de herói de fita de cinema, atraindo os olhares femininos com suas formas apolíneas, mas o do atleta fisiológico, com o seu sistema neuro-muscular equilibrado, com bastante força e agilidade e com excepcional resistência, nos momentos oportunos (CASTRO, 1984, p. 206).

Na paisagem d'*Os sertões*, inclui-se esse sertanejo. Aparece isolado no interior do sertão, distante do litoral e da chamada civilização, “o cerne vigoroso da nossa nacionalidade”; trajando “as suas vestes características” de couro do vaqueiro, mantendo “hábitos antigos” e “tradições mais remotas, o seu sentimento religioso, levado até ao fanatismo, e o seu exagerado ponto de honra, e o seu folclore belíssimo de rimas de três séculos”, a “raça forte e antiga” que, de acordo com o ambiente (meio natural e social), se transmuta no jagunço (CUNHA, 2019, p. 103-104).

Naquela terra descrita na primeira parte de *Os sertões*, encontra-se o sertanejo que “é, antes de tudo, um forte”, sem “a plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas”, “desgracioso, desengonçado, torto”, um “Hércules-Quasímodo”, “o homem permanentemente fatigado”, e, no entanto, essa aparente “preguiça invencível, a atonia muscular perene”, desaparece quando “qualquer incidente exigindo-lhe o desencadear das energias adormidas” provoca sua “transmutação” total no “titã acobreado e potente, num desdobramento surpreendente de força e agilidade extraordinárias” (CUNHA, 2019, p. 115-116).

A constante convivência e a luta para sobreviver no meio (físico e sóciopolítico-econômico-cultural) descrito por Euclides, a transmutação decorrente de fatores advindos desse meio podem ser verificadas em obras

do romance de 30, refletindo a perspectiva euclidiana, como em *A Bagaceira* (1928) (ATHAYDE, 1978, p. 42, 44; PROENÇA, 1978, p. 48, 68-69, 73, 85; QUEIROZ, 1978, p. 105), de José Américo de Almeida, *O Quinze* (1930), de Rachel de Queiroz, no qual o sertanejo Chico Bento, honesto e leal, enfrenta muitas dificuldades decorrentes do meio natural e social hostil, resistindo diante delas (QUEIROZ, 2022, p. 36, 39, 64, 71, 75-76), *Pedra Bonita* (1938), de José Lins do Rêgo, romance sobre a vida sofrida dos sertanejos, “povo abandonado” pelo governo (RÊGO, 1973, p. 105), sujeito às injustiças e aos desmandos dos mais favorecidos economicamente, à violência da volante, que age “pior que os cangaceiros (RÊGO, 1973, p. 107), povo que, para sobreviver, procura amparo na vida do cangaço ou do beatismo, e *Seara Vermelha* (1946), de Jorge Amado, romance no qual se verifica o meio hostil da caatinga (AMADO, 1984, p. 55), os cangaceiros e os beatos que a habitam e a conhecem intimamente (AMADO, 1984, p. 56-57), um beato que mitiga as aflições dos mais pobres pelas palavras e ações caridosas (AMADO, 1984, p. 235-239), o sofrimento dos sertanejos mais pobres (AMADO, 1984, p. 86-87) que, para sobreviver, procuram a proteção no cangaço (AMADO, 1984, p. 140-141), entre outras.

Essa estreita relação entre o homem e o meio ficou registrada, a princípio, pelo texto euclidiano. Comparando o homem que habita o sul e o que habita o norte do Brasil, pode-se perceber que cada um se integra ao espaço físico que lhe corresponde, conformando paisagens diversas.

O *gaúcho* do Sul [...], filho dos plainos sem fins, afeito às correrias fáceis nos pampas e adaptado a uma natureza carinhosa que o encanta, tem, certo, feição mais cavalheirosa e atraente. A luta pela vida não lhe assume o caráter selvagem da dos sertões do Norte. Não conhece os horrores da seca e os combates cruentos com a terra árida e exsicada. Não o entristecem as cenas periódicas da devastação e da miséria, o quadro assombrador da absoluta pobreza do solo calcinado, exaurido pela adustão

dos sóis bravios do equador. Não tem, no meio das horas tranquilas da felicidade, a preocupação do futuro, que é sempre uma ameaça, tornando aquela instável e fugitiva. Desperta para a vida amando a natureza deslumbrante que o aviventa; e passa pela vida aventureiro, jovial, diserto, valente e fanfarrão, despreocupado, tendo o trabalho como uma diversão que lhe permite as *disparadas*, domando distâncias, nas pastagens planas, tendo aos ombros, palpitando aos ventos, o pala inseparável, como uma flâmula festivamente desdobrada. (CUNHA, 2019, p. 117-118).

Segue Euclides descrevendo as “vestes” do gaúcho, “um traje de festa, ante a vestimenta rústica do vaqueiro”, adequadas à “movimentação fácil”, enquanto o vaqueiro do norte usa os trajes de couro para proteger-se dos “espinhos dilaceradores de caatingas” (CUNHA, 2019, p. 118). O vaqueiro, crescendo em meio a “uma intercadência de catástrofes”, vivendo uma “existência pela sua face tormentosa”, enfrentando cotidianamente um “combate sem tréguas” que lhe requisita todas as forças para sobreviver, usa “uma armadura” de couro (CUNHA, 2019, p. 118-119). Dela, fazem parte o “gibão de couro curtido, de bode ou de vaqueta”, um “colete também de couro”, “perneiras de couro curtido” junto das pernas, com “joelheiras de sola” e, para a proteção de mãos e pés, “luvas e guarda-pés de pele de veado” (CUNHA, 2019, p. 119, grifos do autor).

A configuração dessa paisagem, formada pelo homem e o meio, firmou-se como uma identidade. O leitor é levado a perceber o sertanejo/vaqueiro/cangaceiro de acordo com o ponto de vista do autor/narrador Euclides.

Ambos, o gaúcho do sul e o vaqueiro do norte, são inseparáveis de suas montarias, que também integram a paisagem apresentada pelo observador (Euclides). Entretanto, mesmo tratando-se de cavalos, não fazem parte da mesma imagem. O do gaúcho é paramentado com luxo,

correspondendo à “existência quase romanesca” do elegante cavaleiro que acompanha, enquanto o vaqueiro, usa “equipamento” rústico, visto pertencer a uma “forma grosseira de um campeador medieval desgarrado em nosso tempo” e ambos, o “homem e o cavalo”, serem talhados “à feição do meio”: a caatinga com seus espinhos e “pedregais cortantes” (CUNHA, 2019, p. 118-119).

Expressões como “viver é adaptar-se”, “ela [a natureza] o talhou à sua imagem: bárbaro, impetuoso, abrupto”, “todo sertanejo é vaqueiro” (CUNHA, 2019, p. 120-121), “os sintomas do flagelo despontam-lhe [...]... É o prelúdio da sua desgraça” (CUNHA, 2019, p. 131), “[...] lá se vão, descampados em fora, famílias inteiras – não já os fortes e sadios senão os próprios velhos combalidos e enfermos claudicantes, carregando aos ombros e à cabeça as pedras dos caminhos” (CUNHA, 2019, p 132-133), “[...] em luta aberta com o meio, que lhe parece haver estampado na organização e no temperamento a sua rudeza extraordinária [...]” (CUNHA, 2019, p. 136) reforçam a ideia da paisagem como Simmel (2009) a apresenta, já comentada no início do artigo.

Essa paisagem euclidiana, para o sertão e o sertanejo, reproduz-se em obras literárias e não literárias posteriores à publicação d’*Os sertões*, conforme se verifica nas referências citadas por Josué de Castro para fundamentar sua análise sobre o tipo físico, biológico, psicológico e mental do sertanejo. Segundo sua pesquisa, esses indivíduos são induzidos a tornar-se o cangaceiro ou o beato fanático pela luta constante com o meio natural árido e hostil, e a fome que o aflige, entre outras causas (CASTRO 1984). O autor cita trechos que se referem a essa relação imbricada extraídos das obras *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, *O Quinze*, de Rachel de Queiroz (CASTRO, 1984, p. 226, 228), *Heróis e Bandidos*, de Gustavo Barroso (CASTRO, 1984, p. 242), *Os sertões*, de Euclides da Cunha, *Beatos e cangaceiros*, de Xavier de Oliveira, *Pedra Bonita*, de José Lins do Rêgo (CASTRO, 1984, p. 248-256), o que reforça a ideia da paisagem que não se

restringe ao espaço físico que o olhar alcança.

Implicações da construção subjetiva da paisagem literária: empatia, antipatia, pré-conceitos, preservação/destruição

Em sua tese de doutoramento, “Euclides da Cunha: uma poética da paisagem”, Débora Soares de Araújo (2019) faz uma leitura comparada da paisagem d’*Os sertões* e de *À margem da História*. Se, n’*Os sertões*, Euclides integrava o gaúcho ao sul e o sertanejo ao norte, construindo uma paisagem composta de vários elementos, Araújo (2019, p. 13-16) observa que as duas obras por ela analisadas dizem respeito à paisagem do sertão (*Os sertões*) e da floresta amazônica (*À margem da História*), mas o seringueiro é também sertanejo. A pesquisa dessa autora fala da paisagem euclidiana de forma abrangente, incluindo a flora, a fauna, o meio físico, o homem, a forma como vive em relação com a natureza e a história relacionada com aquele espaço (ARAÚJO, 2019, p. 13-17).

Araújo (2019, p. 18) sugere que Euclides se tenha voltado aos temas relacionados com o território amazônico para “dar visibilidade no intuito de que a região amazônica fosse incluída de fato no mapa e na história do país e consequentemente na consciência geral dos brasileiros”, mas essa obra não obteve o mesmo sucesso na recepção do público e da crítica que *Os sertões* despertaram. Observa a autora a necessidade de estudos sobre a paisagem amazônica, porque, “mesmo tendo hoje maior visibilidade, ainda continua sendo uma temática marginal” (ARAÚJO, 2019, p. 18), o que remete ao frequente aumento dos casos de desmatamento daquele território, revelando o descaso de muitos brasileiros com a preservação da paisagem necessária à manutenção das condições para as vidas que a compõem.

Em um momento da pesquisa, Araújo (2019, p. 29) aborda a questão da subjetividade na imagem da paisagem construída pelo olhar do observador, no caso, Euclides, a qual passamos a conceber “como herança” e que pode ser diversa daquela “que de fato vemos”. O que queremos, ao

mencionar esse ponto, é recordar que a paisagem sertaneja (incluindo-se o sertanejo), como o autor d'*Os sertões* nos deixou de “herança”, foi impregnada das ideias pessimistas sobre a gênese do sertanejo, decorrentes do cientificismo positivista e do determinismo vigentes naquele tempo histórico (século XIX, início do XX), o que resulta numa “expectativa” que pode gerar um “desapontamento” no confronto entre a “imagem subjetiva” que nos é apresentada pelo autor e aquela que se vê “diante de si”, como aconteceu com Euclides ao se deparar com o rio Amazonas (ARAÚJO, 2019, p. 27). É possível também que essa expectativa provoque a reprodução do olhar preconceituoso, o “sentimento de empatia ou antipatia diante da natureza e da figura humana” (ARAÚJO, 2019, p. 29).

Michel Collot (2012, p. 19), ao discorrer sobre o interesse da geografia pela literatura e pela paisagem como um tema a ser observado de forma interdisciplinar, destaca que “os geógrafos encontram na literatura a melhor expressão da relação concreta, afetiva e simbólica a unir o homem aos lugares, e os escritores se mostram, do seu lado, cada vez mais atentos ao espaço em que se desenvolve a escrita”. Collot (2012, p. 20, grifo do autor) propõe que “uma *geografia da literatura* [...] estudaria o contexto espacial em que as obras são produzidas” e não se restringiria ao “plano geográfico”, abrangendo também o “histórico, social e cultural”. Percebe-se que o autor se refere à paisagem da obra literária como um composto amplo, no qual o espaço físico é apenas um dos elementos, e que nele estão inscritos os fatos históricos que ocorreram e as características sociais e culturais dos indivíduos que o ocupam, ou ocuparam.

Collot (2012, p. 20) recorda que a “teoria do determinismo (raça, meio e momento histórico) elaborada por Taine”, já mencionado no início deste tópico, seria precursora do que, atualmente, denomina geografia da literatura, e essa, “nas primeiras décadas do século XX”, chegou a ser confundida “com o regionalismo” em alta na França. O autor menciona a necessidade de se estudar o “contexto da produção literária”, pelo fato de

que há uma relação dialógica entre ele, o autor e a obra (COLLOT, 2012, p. 21-22), relação essa que Eagleton (2006) e Candido (2000) defendem ao tratar da literatura como algo indissociável da sociedade na qual é criada.

Fundamentando suas considerações num texto de André Ferré, a obra *Géographie littéraire*, Collot (2012, p. 22) afirma que a narrativa não é simplesmente um espelho de um território, “ela o transforma para construir seu próprio espaço, que é o do imaginário e o da escrita, que não se acha no texto, e que não se pode transferir para nenhum mapa do mundo conhecido”. Trata-se de um dos elementos apontados por ele mesmo: o olhar do autor (COLLOT, 2013, p. 17-18).

Considerando a paisagem como a concebe Collot (2012, p. 24), “não só um recanto do mundo, mas uma certa imagem dele, elaborada do ponto de vista de um sujeito, seja um artista ou um simples observador”, entendemos que aquela construída por Euclides da Cunha n'Os sertões, passou pela recepção de outros autores, e eles a perceberam e reforçaram ao escrever seus textos, especialmente os que faziam parte do romance de 30: *A Bagaceira*, *O Quinze*, *Pedra Bonita*, *Seara Vermelha*. Mas, a mesma conclusão se aplica a *Beatos e cangaceiros* (1920), de Xavier de Oliveira, obra na qual o autor chega a mencionar Euclides da Cunha (OLIVEIRA, 1920, p. 80), Canudos, e fatos ali ocorridos (OLIVEIRA, 1920, p.128-132), e, enquanto apresenta os beatos e cangaceiros como amigos e conhecidos, seu leitor é levado a percebê-los como sertanejos heroicos, trabalhadores, leais, que, na maioria, foram injustiçados, expostos a um meio hostil no qual precisam (r)existir, e *Cangaceiros* (1953), de José Lins do Rêgo, romance no qual o autor dá continuidade ao drama psicológico que acompanha Bentinho e ao sofrimento de toda a família, iniciado em *Pedra Bonita*.

Nas obras citadas, a paisagem sertaneja inclui um local físico hostil, agreste, sem desenvolvimento/progresso, atrasado em relação ao desenvolvimento da cidade/litoral, dominado pelos potentados locais, uma sociedade dirigida por ações violentas, permeada por injustiças

contra os mais pobres, local onde se encontram cangaceiros e beatos como caminhos para fuga e proteção dos sertanejos explorados, pobres, mestiços e iletrados, mas honestos, leais, fortes, resistentes, valentes, que amam sua terra e valorizam os laços familiares, mantendo forte apego à honra e às tradições. Dessa forma, abre-se a possibilidade de fazer a recepção da obra literária considerando que o escritor não cria apenas “um cenário exterior” para sua narrativa, mas que o texto é “a expressão de valores e de significações de seu imaginário mais íntimo, portador considerável de invenção linguística e formal” (COLLOT, 2012, p. 29), ou seja, um material que deveria ser estudado de forma inter e multidisciplinar (por exemplo nas áreas da filosofia, geografia, história, linguística, arte, cultura, meio ambiente e antropologia).

A paisagem criada pelo autor/artista, como se pode observar, tem significativa bagagem. Não se trata apenas de uma descrição espacial. Traz em si um modo de ver o mundo (a natureza, o meio ambiente, os seres que o habitam, as relações homem-natureza) que pode guiar outros olhos (o leitor) a ver da mesma forma: com empatia, antipatia, respeito, desrespeito, preconceito, induzindo à sua preservação ou destruição.

Referências

AMADO, Jorge. *Seara Vermelha*. 44ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1984.

ARAÚJO, Débora Soares de. Euclides da Cunha: uma poética da paisagem. 2019. 146 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

ATHAYDE, Tristão de. Uma revelação. In: ALMEIDA, José Américo de. *A Bagaceira*. 15ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1978. p. 40-45.

BERQUE, Augustin. Território e pessoa: a identidade humana. *Desigual-*

dade & Diversidade Revista de Ciências Sociais da PUC- Rio, Rio de Janeiro, n. 6, p. 11-24, jan./jul. 2010.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 46ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CALASANS, José. *Cartografia de Canudos*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Conselho Estadual de Cultura, EGBA, 1997.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8ª ed. São Paulo: Publifolha, 2000.

CASTRO, Josué de. *Geografia da fome* (o dilema brasileiro: o pão ou aço). 10ª ed. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1984 [1946].

COLLOT, Michel. Rumo a uma geografia literária. Tradução de Ida Alves. *Gragoatá*, Niterói, n. 32, p. 17-31, 2 sem. 2012.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução de Ida Alves et. al. Organização de Ida Alves. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Ubu Editora/Edições Sesc São Paulo, 2019.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

OLIVEIRA, Xavier de. *Beatos e Cangaceiros*. Rio de Janeiro: Cariri das Antigas, 1920.

PROENÇA, M. Cavalcanti. A Bagaceira. In: ALMEIDA, José Américo de. *A Bagaceira*. 15ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1978. p. 46-89.

QUEIROZ, Rachel de. Cinquenta anos de *A Bagaceira*. In: ALMEIDA, José Américo de. *A Bagaceira*. 15ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olym-

pio Editora, 1978. p. 105-107.

QUEIROZ, Rachel de. *O Quinze*. 117^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.

RÊGO, José Lins do. *Pedra Bonita*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora/Editora Civilização Brasileira/Editora Três, 1973.

SIEGA, Paula Regina; ALVES, Amanda Santos. Brancos, negros e mulatos: aspectos cientificistas da tipificação racial em *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo. *Litterata*, Ilhéus, v. 7, n. 1, p. 133-148, jan./jun. 2017.

SIMMEL, Georg. *A Filosofia da Paisagem*. Tradução de Artur Morão. Covilhã: LusoSofia, 2009.

TAINÉ, Hippolyte Adolphe. Introduction. In: TAINÉ, Hippolyte Adolphe. *History of English Literature*. Translated from the French by Henry Van Laun. With a Special Introduction of J. Scott Clark, A. M. Revised Edition. New York: The Colonial Press, 202. p. 1-28. v.1.

The earth, the man and the fight: elements of the landscape built by Euclides da Cunha in The Sertões

Abstract: *The research investigates the landscape of the Euclidean hinterland, in which exist, in an inseparable way, the physical space with its peculiar characteristics, the sertanejo and its history of struggles to continue existing exist. The article reveals that the image constructed in Os sertões for this territory and its inhabitants stems from the artist's gaze, the dialogic relationship between him and the society in which he was a member, and also that this imagery construction was conveyed by the literature subsequent to the Euclidean text. The study highlights that the image constituted by the literary landscape brings with it aspects of the author's subjectivity and the context in which it is created and can lead the reader to perceive it in a similar way: with empathy, antipathy, prejudice, respect or disrespect, contributing for the preservation or destruction of its elements.*

Keywords: *Landscape. Os sertões. Man and environment.*

Pensamento linguístico no Brasil Quinhentista através da carta “Ao Geral Lainez, de Piratininga, março de 1562, recebida em Lisboa a 20 de setembro do dito ano” de José de Anchieta

Anderson Lucas Macedo
Viviane Lourenço Teixeira

Resumo: Este artigo tem como objetivo principal trazer uma proposta de leitura, ancorada nos pressupostos teórico-metodológicos Historiografia da Linguística, da carta escrita pelo padre José de Anchieta intitulada “Ao Geral Lainez, de Piratininga, março de 1562, recebida em Lisboa a 20 de setembro do dito ano”. Por meio da análise da mensagem em questão, também se deseja compreender e descortinar o pensamento linguístico presente no Brasil quinhentista. Para que os objetivos sejam alcançados, este texto aborda o tema do Humanismo, movimento histórico-intelectual da época citada, e traz ainda uma breve biografia do autor da carta com o intuito de oferecer aos leitores uma contextualização apropriada.

Palavras-chave: Historiografia linguística. José de Anchieta. Humanismo.

O Humanismo e as Grandes Navegações

Considera-se importante, inicialmente, abordar o tema do empreendimento luso-espanhol de navegação, ainda no século XV, como formador do pano de fundo desta pesquisa, além de apreciar o tema Humanismo. Com o advento do movimento histórico-cultural-ideológico conhecido como Renascimento, o modelo de expansão territorial tornou-se bastante forte no cenário europeu, sobretudo na Península Ibérica. Uma

nova perspectiva sobre a realidade e sobre civilização foi construída graças ao Humanismo. Um dos reflexos disso foi uma definição de colonização, que obviamente levou à colonização do Brasil (KALTNER, 2009).

O Humanismo pode ser conceituado como um “movimento intelectual e espiritual renascentista que se manifestou, inicialmente, entre os séculos XIV e XVI, e marca-se, pois, seu surgimento na Itália com o poeta Petrarca (1304-1374), como foi supracitado” (KALTNER, 2009, p. 20). E, ainda, “trata-se de um fenômeno cultural complexo, em íntima conexão com o desenvolvimento das sociedades civis, de um e outro lado dos Alpes, e com a acumulação dos conhecimentos clássicos processada ao longo da Idade Média e acelerada na parte final desta” (RODRIGUES, 1981).

Nesse mundo onde o Humanismo prevalecia, duas características dessa corrente merecem ser assinaladas: a disseminação de livros e o florescimento das artes. Os novos valores trazidos pelo movimento citado renovam as artes da cultura portuguesa. Nas artes plásticas, as emoções humanas ganham espaço e ênfase; personagens bíblicos são retratados na presença de seres pertencentes à religiosidade greco-romana; a música torna-se polifônica; e os cenários bucólicos concorrem com os espaços urbanos. Custeados pela burguesia, os artistas, que gradativamente se tornavam independentes da teologia, passaram a ter a realidade dos fatos como o centro de interesse.

Como o próprio nome deste período sugere, o Humanismo foi marcado por muitos estudos das Humanidades, caracterizados pela invocação dos pensamentos clássicos dos gregos e dos romanos. Assim, abandonam-se muitos dos ideais teocêntricos exaltados durante a Idade Média. Aliás, essa é a razão do nome *Humanidades* ser usado nesse contexto, oposição ao que é divino, espiritual. Tudo isso reflete a crise ideológica desse período histórico.

No entanto, é preciso ressaltar que as mudanças aqui mostradas

não significaram um total abandono do homem europeu à fé cristã. O que ocorreu (especialmente na Espanha e em Portugal) foi uma tentativa de cientificar a teologia por meio do método histórico-filológico, usando a intelectualidade para edificar a crença católica e ensinar aos crentes a mensagem bíblica. Erasmo de Roterdã¹, humanista, acreditava que era preciso conhecer as línguas eruditas para uma compreensão mais aprofundada do cristianismo (RODRIGUES, 1981).

O Humanismo marca a transição entre o mundo medieval e o renascentista – o mundo teocêntrico e o mundo antropocêntrico. Esse período experimentou o surgimento de uma nova classe social: a mercantilista, que se tornou responsável pelas relações comerciais. No formato do mercantilismo, o Estado toma uma série de medidas econômicas e forma os Estados-nacionais e a unificação do mercado interno. Foi justamente nesse mundo que a expansão ultramarina teve lugar, resultando na colonização de grande parte do continente americano.

Devido à aproximação das cidades, grandes centros urbanos tendem a aparecer e isso causa uma transformação na paisagem física e social. A cultura centro-eclesiástica começa a não dar conta de responder aos anseios dessa nova sociedade em profundas transformações. Como o conhecimento passa a ter maior fluxo (ou o seu fluxo passa a ter menos impedimentos), Igreja não tem mais a exclusividade do acervo cultural (graças ao advento da imprensa e o surgimento de bibliotecas em contextos seculares). Isso cria condições para solidificação da cultura escrita e propaga o desenvolvimento da prosa literária, além de intensificar da língua portuguesa. Esse é o cenário no qual as grandes navegações do século XVI tiveram seu início.

Em relação aos portugueses, sabe-se que iniciaram sua empreitada marítima já no século XV (com a conquista de Ceuta, cidade islâmica no

1 Erasmo de Roterdã (1466-1536, holandês) foi um filósofo humanista e teólogo que percorreu vários países europeus divulgando seus estudos.

Norte da África) e esse empreendimento se prolongou pelo século XVI. O ato dos portugueses — e dos espanhóis — é de grande importância para a História Mundial, já que resultou num redesenho do mapa do mundo conhecido até aquela época. Pode-se dizer que a necessidade de abrir novas rotas comerciais e conquistar terras para a nobreza foram duas relevantes razões que motivaram Portugal nessa causa. Além disso, a ausência de guerras internas no território de Portugal e o modo como o Estado português era organizado podem ter representado uma vantagem que viabilizou a construção e o envio de embarcações.

É conhecido também o fato de Portugal não atravessar um momento de grande prosperidade no período referido, logo sair em busca de novas terras representava um negócio digno de ser feito. A coroa portuguesa não possuía metal² o suficiente para cunhar moedas, e os produtos agrícolas estavam em escassez, além da urgência em expandir os mercados. Os portugueses aproveitaram-se de sua posição geográfica e investiram no Oceano Atlântico, já que a rota entre o Oriente e a Europa já estava monopolizada pelos árabes³.

Os portugueses, ainda no século XV, tinham aperfeiçoado diversos instrumentos de navegação que revolucionaram a náutica da época, como, por exemplo, o quadrante e o astrolábio (FAUSTO, 2006). Além disso, eles desenvolveram um novo modelo de barco: a caravela. Esta começou a ser usada em 1441 e era veloz para a época. Tal embarcação foi amplamente usada em viagens ao Brasil.

Somados a esses fatores econômicos e tecnológicos, o historiador Boris Fausto acrescenta outra causa para a expansão marítima portuguesa: o interesse pela aventura, pelo desconhecido:

2 Na verdade, a crise do metal não era exclusividade portuguesa; outras nações europeias sofriam o mesmo.

3 Os árabes traziam do Oriente especiarias como cravo, pimenta, canela, óleos, gengibre, perfumes, drogas medicinais. Eles tinham uma rota terrestre e vendiam os produtos para Gênova e Veneza, que se encarregavam de revender para o resto da Europa.

Há cinco séculos, estávamos muito distantes de um mundo inteiramente conhecido, fotografado por satélites, oferecido ao desfrute por pacotes de turismo. Havia continentes mal ou inteiramente desconhecidos, oceanos inteiros ainda não atravessados. As chamadas regiões ignotas concentravam a imaginação dos povos europeus, que aí vislumbravam, conforme o caso, reinos fantásticos, habitantes monstruosos, a sede do paraíso terrestre (FAUSTO, 2006, p. 23).

Esta primeira seção se propôs a mostrar um pouco do mundo em que a carta do Padre Anchieta foi composta. Com isso, espera-se ter apresentado uma melhor compreensão das observações literárias que serão feitas nesse texto. A seguir, serão destacados dados biográficos e traços importantes da vida do referido religioso.

José de Anchieta

José de Anchieta nasceu no dia 19 de março de 1534 em Tenerife, Ilhas Canárias, Espanha. Era filho de um fidalgo basco, José Lopez de Anchieta, e Mência Dias de Clavijo y Lerena, natural da ilha, descendente dos conquistadores de Tenerife. Teve a oportunidade de aprender as primeiras letras em seu lar e, ainda moço, na idade de 14 anos, foi para Coimbra com um de seus irmãos, onde estudou no Real Colégio das Artes (anexo à Universidade de Coimbra) na presença de religiosos dominicanos. Em 1550, ingressa no Colégio dos Jesuítas de Coimbra. Em 8 de maio de 1553, aos 19 anos de idade, José de Anchieta deixa Portugal rumo ao Brasil, fazendo parte da terceira expedição jesuítica. A esse respeito escreve Kaltner:

Podemos observar que a chegada de Anchieta ao

Brasil, com Duarte da Costa, é concomitante com a fundação dos colégios e escolas jesuíticos, quando a política de conversão do gentio oficialmente passa a ser uma política colonial, conforme teremos em 1554 o Colégio de São Paulo em Piratininga (KALTNER, 2009, p. 36).

Ele tinha sido enviado por Inácio de Loyola, fundador da Companhia de Jesus. Desembarca em Salvador em 13 de julho. Foi ajudante do padre Nóbrega em uma missão em Piratininga, em janeiro do ano seguinte. Precisamente no dia 25 de janeiro de 1554, foi comemorada a festa litúrgica pela conversão do apóstolo Paulo e, por isso, o nome São Paulo foi dado à missão naquela localidade – Anchieta estava presente. Esse dia é reconhecido como o marco da fundação da cidade de São Paulo.

Em Piratininga, Anchieta trabalhou no Colégio das Artes, que seguia o modelo do colégio de Coimbra, e atuou como professor de língua portuguesa e latim aos filhos dos indígenas e portugueses. Ademais, o missionário estudou a língua local e foi capaz de escrever a primeira gramática da língua tupi⁴ – obra de grande valor para a linguística indígena no Brasil. Na língua dos índios, escreveu o catecismo e peças teatrais, além de hinos religiosos. Como era habilidoso com as palavras, compôs poemas em português, latim, tupi e guarani.

Em termos políticos, a inserção dos índios na cultura portuguesa por meio do catolicismo era necessária, já que os franceses lutavam para inaugurar uma colônia no território do Brasil. Assim, por intermédio da conversão das comunidades indígenas ao cristianismo, os portugueses marcavam ainda mais o território conquistado e o protegia (KALTNER, 2009).

Ainda na província de São Vicente, Anchieta atuou na negociação de

4 A obra é chamada *Arte de Gramática da Língua mais usada na Costa do Brasil* (1595). É muito possível que, mesmo antes desse ano, esboços do livro já eram utilizados no Colégio da Bahia. A primeira edição, que foi impressa em Coimbra, conta hoje com 12 cópias.

paz entre os portugueses e os índios tamoios e até mesmo se rendeu como refém aos índios, passando a viver cinco meses com eles. Nesse período entre os tamoios, o religioso escreveu um poema⁵ dedicado a Maria, mãe de Jesus Cristo. Anos depois, em 1566, recebeu a ordenação sacerdotal na Catedral de Salvador. Tinha, então, 31 anos de idade. No ano seguinte, 1567, o padre participou de maneira exitosa da expulsão dos franceses do Rio de Janeiro (PORTELLA, 2005).

Em janeiro de 1567, viaja ao Rio de Janeiro com o padre Manuel da Nóbrega para fundar o colégio local. Entre os anos de 1570 e 1573, ele assume a posição de reitor da instituição. Já nos anos seguintes, retorna a São Vicente e se torna responsável pelo trabalho de catequese de índios Tapuias⁶. Durante esse tempo todo, o padre espanhol escrevia longas cartas relatando pontos de suas atividades missionárias aos superiores da Companhia de Jesus⁷. Seu estilo textual é o de um bom observador, pois relatava com atenção os usos e costumes dos habitantes do Brasil, constituindo essas cartas importante documentação para os estudos antropólogos, históricos, linguísticos e literários, por conterem continham informações sobre a flora, a fauna, o clima e a geografia do Brasil. Também era possível obter informações econômicas da colônia com o auxílio dos escritos do padre José de Anchieta.

Seu poema épico chamado *De Gestis Mendi de Saa* [*Os atos de Mem de Sá*] foi impresso em 1563. Esse texto, escrito em latim, trazia homenagem a Mem de Sá, que foi responsável pela luta contra os franceses que invadiram as colônias de Portugal. O poema narra o evento no Rio de Janeiro conhecido como “França Antártica”. É considerado por muitos o

5 O famoso poema de Anchieta dedicado a Maria é uma recordação dos sofrimentos pelos quais ela passou ao ver Jesus Cristo sendo açoitado e crucificado.

6 Termo utilizado no Brasil Colônia para se referir aos indígenas que não falam o Tupi antigo.

7 A Companhia de Jesus, *Societas Jesu*, em latim, foi fundada em 1534 por Inácio Loyola. A razão de seu surgimento se devia ao advento do protestantismo na Europa (KALTNER, 2009) e proposta de “guardar” os fiéis contra essa nova doutrina que, de maneira forte, circulava em alguns países europeus. Inicialmente sua missão era recuperar fiéis católicos em países como Áustria e Polônia. Mais tarde, o projeto se desdobrou em outros interesses.

primeiro poema épico da América e pelos versos nota-se as características do estilo utilizado por autores humanistas.

De acordo com os relatos, sabe-se que o padre Anchieta, muito embora tenha tido muitos problemas de saúde em sua vida inteira, foi um sacerdote muito interessado pelo próximo e tinha um cuidado especial aos pobres e doentes. Preocupava-se com os negros escravizados e também com os índios em perigo. O apreço pela educação foi marca inquestionável de seu trabalho. Falece em Reritiba – hoje Anchieta – no Espírito Santo, em 9 de junho de 1597, devido a uma doença. Dos seus 64 anos de vida, 44 foram em terras brasileiras – uma existência dedicada à Companhia de Jesus. Passou a ser reconhecido como “Apóstolo do Brasil”⁸. Recentemente, ele foi canonizado⁹ pelo Papa Francisco pelo seu exemplo de evangelização e responsabilidade pelo próximo.

Historiografia Linguística

Este artigo se debruça sobre os princípios metodológicos da historiografia linguística. Historiografia linguística (doravante HL) é uma “disciplina que surgiu na década de 1970 e tem sua cientificidade cada vez mais testada pelo círculo acadêmico que a circunda, uma vez que pesquisadores elegem métodos como propiciadores do fazer investigativo” (LIMA, 2016). Fundados a partir dos anos 1970, periódicos como *Historiographia Linguistica* (1974), *Histoire, Épistémologie, Langage* (1979), *Beiträge zur Geschichte der Sprachwissenschaft* (1991), *Revista Argentina de Historiografia Linguística* (2009), entre outros, são destaque nessa área que possui um GT de Historiografia da Linguística Brasileira na Associação

8 Um filme sobre a vida do padre foi feito no Brasil e lançado em 1979 com a direção do cineasta Paulo Cesar Saraceni: Anchieta, José do Brasil.

9 O processo de canonização do padre Anchieta tinha sido aberto 400 anos atrás.

Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística (ANPOLL).

O GT da ANPOLL, criado em 1996, conta, entre outros, com os principais pesquisadores da área nas últimas décadas; entre eles destacam-se: Cristina Altman, José Borges Neto, Leonardo Kaltner, Marli Quadro Leite, Neusa Maria Oliveira Barbosa Bastos, Ricardo Cavaliere e Ronaldo Batista. O Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal Fluminense, no Estado do Rio de Janeiro, possui linha de pesquisa voltada ao tema, assim como grupo de pesquisa especializado e interinstitucional.

Em um campo que conta com variados pesquisadores, vale destacar algumas definições que envolvem a HL. Cristina Altman, por exemplo, em seu texto intitulado *História, estórias e historiografia da linguística brasileira* afirma que:

[...] a historiografia linguística tem como objeto a história dos processos de produção e de recepção das ideias linguísticas e das práticas delas decorrentes que, por sua vez, geraram novas ideias e novas práticas, em um processo de continuidade e descontinuidade, de avanços e de retomadas, inerentes à busca de conhecimento (ALTMAN, 2012, p. 22).

Esse processo de continuidade e descontinuidade evidencia o registro do valor histórico que se encontra da carta referida de José de Anchieta. Não se pode negar que o texto presente em *Ao geral Lainez, de Piratininga, março de 1562, recebida em Lisboa a 20 de setembro do dito ano* tem seu conteúdo repleto de elementos condizentes com o contexto em que estava inserido seu autor. Consoante Batista (2013, p. 51), um dos esboços da HL é “a busca por um olhar interpretativo que procura entender as razões de determinado trabalho apresentar as características que o definem”, isto é, compreender qual concepção linguística existe em autores e obras a serem estudados.

O século XVI possui particularidades que estão expressas na carta de Anchieta e que são importantes de serem identificadas pelos leitores. Sobre esse ponto, falaremos mais detidamente adiante, mas destacamos que os princípios de pesquisa historiográfica de Koerner (1996), citados por Batista (2013) – a saber: contextualização, imanência e adequação – foram de grande valia para contextualizarmos a obra de Anchieta na produção literária/linguística do Brasil no século XVI.

Sobre os princípios, tem-se que: a *contextualização* refere-se “ao estabelecimento do ‘clima de opinião’ geral dos períodos em que as teorias se desenvolveram” (KOERNER, 1996, p. 60); a *imanência*, como segundo passo a ser seguido pelo historiógrafo, constitui-se da análise do conteúdo linguístico intrínseco ao texto, contudo essa etapa deve ser feita com cautela, para que não haja interferências externas; e, por último, tem-se a *adequação*, que é a análise comparativa da HL com teorias contemporâneas, princípio também proposto por Koerner (1995).

Ademais, a Historiografia Linguística tem o compromisso de relatar, de modo descritivo e explicativo e com base na ciência, como o conhecimento linguístico tem tomado a sua forma (SWIGGERS, 2013). Ainda de acordo com Swiggers (2013), o fazer HL consiste no ato de observar, ler e interpretar criticamente o percorrer evolutivo do que se conhece por conhecimento linguístico. Ainda de acordo com o historiador francês, existem três passos extremamente importantes para a pesquisa historiográfica. A tabela a seguir esquematiza as etapas:

Tabela 1– Etapas da HL

Método heurística	Método hermenêutica	Método de redação histórica
Fase que consiste em buscar o <i>corpus</i> e achar as fontes apropriadas para a pesquisa em questão. Checar a veracidade da fonte.	“Hermes”, na cultura clássica, era o deus mensageiro que interpretava a vontade dos deuses para os homens. Por esse motivo, nesta etapa da pesquisa, a ênfase é a interpretação contextualizada. Inclui relação entre textos, autores e período histórico.	Representa a fase da reconstrução da história. O autor decide o que contar (ou não). A maneira de narrar o passado linguístico é uma proposta do autor.

Fonte: elaboração própria

Este artigo baseou-se no modelo metodológico acima para construir a breve investigação aqui realizada. Visando comunicar mais claramente como a metodologia foi empregada, uma tabela, semelhante a composta acima, será apresentada.

Tabela 2 – Modelo metodológico da HL

Método heurística	Método hermenêutica	Método de redação histórica
A carta intitulada <i>Ao Geral Lainez, de Piratininga, Março de 1562, recebida em Lisboa a 20 de setembro do dito ano</i> escrita por José de Anchieta é o <i>corpus</i> desse trabalho.	‘Hermes’ na cultura clássica era o deus mensageiro que interpretava a vontade dos deuses para os homens. Nessa fase da pesquisa, a ênfase é a interpretação contextualizada. Relação entre textos, autores e período histórico.	A feitura de uma análise da carta de José de Anchieta com o foco no pensamento linguístico do século XVI. Sendo assim, diversos outros aspectos não são mencionados.

Fonte: elaboração própria

Lima (2016) menciona ainda que Swiggers (2009) apresenta também três fases que compõem os trabalhos da HL, a saber: i) a fase da documentação, ii) a fase da análise e interpretação e iii) a fase da exposição dos resultados. Este artigo não deixa de seguir também essa proposta, uma vez que a primeira parte do trabalho consistiu em buscar os documentos necessários (neste caso, a carta de José de Anchieta). Logo após houve um esforço para encontrar uma interpretação adequada, condizente com o contexto histórico e o levantamento das relações que pudessem revelar o pensamento linguístico no mundo quinhentista. Finalmente, como última fase, expor o que se aferiu com uma relação com os dias do presente.

Como já mostrado neste artigo, as cartas do padre espanhol são de grande valor e registro histórico para a Igreja Católica, Portugal e Brasil. Esses textos são importantes testemunhos da ação e da reflexão missionária desenvolvida no Brasil. Dentre vários tópicos contidos nessas cartas, os seguintes podem ser destacados: i) a sistematização do modo de vida dos “brasis”, seus hábitos, suas crenças, as diferenças entre as etnias, as guerras entre elas; ii) a pedagogia altamente religiosa aos índios imposta; iii) as técnicas de evangelismo a eles aplicadas (crianças e mulheres tinham menos resistência ao batismo do que os homens adultos); e iv) problemas socioculturais gerados pelo contato de europeus e índios brasileiros (obstáculos não apenas de ordem cultural, mas de biológica, muitos missionários se enfermavam também).

Leitura da carta de José de Anchieta

Após a apresentação do contexto histórico do século XVI, comentários biográficos sobre o padre Anchieta e sobre a metodologia da HL, a leitura da carta escolhida será feita. A seguir, o leitor poderá encontrar

partes do referido texto¹⁰:

AO GERAL DIOGO LAINEZ, DE PIRATININGA,
MARÇO DE 1562, RECEBIDA EM LISBOA A 20 DE
SETEMBRO DO DITO ANO (200).

PAX Christi.

O ano passado de 61, no mês de Julho, se escreveu largamente por a segunda via em este mesmo navio, havendo já sido a primeira enviada por outro antes, mas esse não pôde chegar pelos ventos contrários, e por isso tornou a arribar [...].

Nossa conversação com os próximos é a costumada: ocupamo-nos na doutrina das cousas da fé e mandamentos de Deus com as mulheres dos Cristãos, e seus escravos e escravas, nestes lugares em que dispargidos sempre se colhe algum fruto pela bondade do Senhor, assim em apartá-los de pecados, como em algum pouco sua grande dureza em o conhecimento de Deus nosso Creador e Senhor, e ajudando-os a bem morrer, para o qual comumente somos chama- dos, assim para os brancos como para seus escravos, aos quais é necessário acudir a diversos lugares, por mar e por terra, onde fazem suas habitações. Em o qual ás vezes o trabalho é grande, que se dobra com a pouca consolação que se recebe do pouco fruto que dão campos lavrados com tantos suores. Mas basta-nos salvar uma só alma, ou, para melhor dizer, ser cooperadores de Deus em sua salvação. [...].

O estudo da gramática se continuou até o mês de Novembro em S. Vicente com o número de estudantes de que em as letras passadas faço menção; mas foi tanta a esterilidade dos mantimentos que

10 O texto completo pode ser encontrado através do link: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasraras/or84081/or84081.pdf. Acesso em: 13 jun. 2019.

nem por muito trabalho que em isto se pôs pôde haver provisão bastante de farinha e pão da terra, nem os moradores o tinham para si nem para nós outros, pelo qual foi necessário que nós viéssemos a esta Piratininga, onde é a abundância maior. Aqui se prossegue o estudo com os nossos que são recebidos para escolares, e com alguns de fora, os quais continuam suas confissões (como é costume) cada quinze dias e cada oito dias; seu proveito em o estudo pouco é, ainda que por outra parte se pôde dizer muito, considerada com a rudeza dos engenhos brasílicos e criados em o Brasil, que tanto monta. Também aqui nos ocupamos em a doutrina dos escravos e mulheres dos Portugueses, a qual sempre se continua duas vezes por dia com confissões a miúdo e comunhões algumas vezes. Acudimos a todo gênero de pessoa, Português e Brasil, servo e livre, assim em as cousas espirituais como em as corporais, curando-os e sangrando-os, porque não ha outro que o faça, e principalmente as sangrias são aqui mui necessárias, porque é mui sujeita esta terra a priorises, maximè em os naturais dela [...].

Com os Brasis, nossos antigos discípulos, que com tanto afã e trabalho andávamos criando, não temos conta alguma, e digo não temos, porque eles se hão feito indispostos para todo bem, dispersando-se por diversas partes, onde não podem ser ensinados, e assim tornam-se todos aos costumes de seus pais; mas contudo não deixamos de visitá-los de quando em quando, trazendo-lhes á memória o batismo que hão recebido e os mandamentos de Deus, e sempre se batizam alguns de seus filhos inocentes, que levam ao céu em sua inocência, e alguns dos grandes vêm algumas festas do ano á Igreja e a confessarem-se pela Quaresma e quando vão ás suas guerras; mas o mais deles vivem como dantes, maximè aqueles que tiveram melhor conhecimento das cousas da Fé, como os moços e moças que se criaram de pequenos na doutrina, os quais todos são perdidos; mas Nosso

Senhor não deixa de castigá-los com doenças e mortes, porque os que se apartaram de nós outros não fazem senão morrer aqui e acolá, por suas malditas habitações, sem confissão, uns amancebados, outros com os feiticeiros, que pensam lhes dão saúde, á cabeceira; (ANCHIETA, 1933, p. 177-180).

A carta mostrada acima se encontra numa coletânea publicada em 1933 intitulada *Cartas, formações, fragmentos históricos e sermões do Padre José de Anchieta, S. J. (1554-1594)*, pela então editora Civilização Brasileira¹¹, com sede no centro do Rio de Janeiro. “Ao Geral Diogo Lainez, de Piratininga, Março de 1592, recebida em Lisboa a 20 de setembro do dito ano” é o título dado à carta em questão. Os objetivos deste escrito são: i) comunicar os trabalhos realizados e a pouca efetividade da catequese; ii) a performance do padre Nóbrega; iii) a transferência da aula de gramática de São Vicente para Piratininga; e iv) o mau comportamento de um grupo de índios.

Apresentados os objetivos gerais da carta, comentários mais específicos sobre o texto serão tecidos a seguir (sempre tendo em foco o pensamento linguístico do século XVI) e em consonância com os princípios da *contextualização* de Koerner (1995; 1996).

Em primeiro lugar, nota-se uma linguagem bastante religiosa, influenciada pela catequese e pelos estudos teológicos em geral, durante todo o discurso do padre, no qual se encontram diversas expressões de cunho cristão como “salvação”, “alma”, “Creador” entre outras. Essa característica não é exclusividade dessa carta apenas, mas de todas as outras contidas nessa obra. Trata-se de um tipo de gênero textual que era, aparentemente, muito comum nessa época.

A expressão “estudo de gramática” (ANCHIETA, 1933, p. 178) surge na carta como uma atividade que estava sendo desenvolvida pelo autor

11 A editora Civilização Brasileira, fundada em 1929, foi incorporada em 2000 ao Grupo Record Editorial.

até o mês de novembro do ano em questão, em São Vicente. Essas aulas, no entanto, foram interrompidas pela falta de alimentos. Tal problema agravou-se de tal modo que nem mesmo os moradores nem os religiosos católicos tinham o que comer (na carta, o missionário usa a expressão “esterilidade de mantimentos”). A consequência dessa dificuldade foi a mudança para a localidade conhecida como Piratininga, dando a entender que ali havia uma escola. É interessante acrescentar aqui a diferença entre “escola” e “colégio” no século XVI. O primeiro termo se refere aos ensinamentos elementares como a alfabetização que os jesuítas ofereciam aos filhos dos indígenas. Já “colégio” representava um nível de estudos um pouco mais alto constituído pelas artes liberais (trívio, quadrívio e escolástica). As escolas eram, portanto, no século XVI, embriões de possíveis colégios futuros e um centro social onde os valores cristãos eram ensinados.

Além disso, é relevante mencionar que o projeto educacional que foi colocado em prática pela Companhia de Jesus em terras brasileiras era parte dos planos portugueses de colonização (BITTAR; FERREIRA, 2012). Isso porque havia uma intenção de proteger o Brasil de qualquer possibilidade de influência protestante e ampliar os interesses mercantis.

Em Piratininga, de acordo com a carta, os estudos continuam “com os nossos” (provavelmente os indígenas, já que a missão deles consistia no ensino desse povo) e também “alguns de fora”. Digno de nota o fato de não haver separação entre o ensino religioso e o ensino tradicional no século XVI no Brasil. De fato, um dos instrumentos de ensino, a conhecida *Grammatica da Língua Portuguesa com os Mandamentos da Santa Madre Igreja* (1539) - de autoria do português João de Barros - já carrega no próprio nome a ligação entre a fé católica e o ensino das letras. Esse material é talvez o primeiro recurso didático ilustrado (em estilo gótico) impresso da História e tinha como propósito informar aos alunos os fundamentos básicos da Igreja (os sacramentos, os Dez Mandamentos, o Pai-Nosso entre outros) além de noções de ortografia, morfologia (letras, sílabas e

acentuação), entre outros pontos.

Anchieta comenta o baixo rendimento escolar em Piratininga, mas ao mesmo tempo leva em consideração o contexto político-social em que seus alunos se encontravam: “a rudeza dos engenhos brasílicos e criados em o Brasil” (ANCHIETA, 1933, p. 178). Mais uma vez elementos da HL aparecem em nossa análise, visto que é preciso pensar o texto inserido em seu contexto. Seguindo essa linha de pensamento, o padre registra que os “brasis” apresentam indisposição para aprender e seguir “todo o bem”. Em outras palavras, muitos indígenas não demonstravam interesse em serem doutrinados e discipulados pelos missionários. Muitos deles fugiram para não estudar (ANCHIETA, 1933, p. 179) e voltaram aos “costumes de seus pais”. Era trabalho dos padres insistir na ruptura das tradições indígenas locais e substituí-las pelos costumes europeus – tal característica reflete o modo como o mundo europeu, no auge do pensamento humanista, enxergava o novo mundo.

Contemporâneo de José de Anchieta, o padre Manuel da Nóbrega, em uma de suas cartas ao também padre Diego Laynes, defende vorazmente a importância e a implantação de instituições educacionais no Brasil que, segundo ele, se fazia necessária para salvar as almas dos indígenas. Para Nóbrega, era preciso usar de todos os meios possíveis para alcançar as pessoas para a Igreja, sendo a escola uma delas (BITTAR; FERREIRA 2012), logo é possível enxergar a íntima relação entre catolicismo e pensamento linguístico do século XVI ligada aos valores humanistas.

Palavras finais

Este breve texto trouxe comentários sobre a carta do padre José de Anchieta intitulada *Ao Geral Lainez, de Piratininga, Março de 1562, recebida em Lisboa a 20 de setembro do dito ano*. Todas as anotações

referentes a esse escrito histórico tinham como objetivo principal revelar e refletir o pensamento linguístico do século XVI. Para tal, os pressupostos metodológicos da Historiografia Linguística foram usados. As etapas de contextualização, imanência e adequação, somadas aos métodos da heurística, hermenêutica e de redação-histórica foram basilares em nosso estudo.

Houve, além disso, um levantamento histórico-cultural do mundo ao qual a carta pertencia, com a finalidade de mostrar uma correta contextualização e uma apresentação de alguns pontos importantes da vida do padre José de Anchieta, conhecido como o “Apóstolo do Brasil”. Foi significativo destacarmos isso, pois como afirma Batista:

O objeto da Historiografia Linguística é construído, no sentido de que é uma representação dos conhecimentos que temos a respeito da história, com quem mantém uma relação de iconicidade parcial. [...], o objeto varia conforme nossos conhecimentos da história – das diferentes épocas históricas e dos meios sociais e étnicos diferentes (BATISTA, 2019, p. 41).

De valor incalculável para a História luso-brasileira, as cartas de José de Anchieta (dentro de um olhar pedagógico) dialogam muito bem com o sistema escolar dos dias de hoje no Brasil em alguns aspectos. Algumas das adversidades enfrentadas pelo sacerdote católico assemelham-se às enfrentadas pelos professores da contemporaneidade. Anchieta reportou a falta de comida e a conseqüente interrupção de um projeto de ensino. Hoje a falta de merenda escolar em comunidades pobres atrapalha intensamente os projetos pedagógicos de muitas unidades escolares espalhadas por todo país. Muitas vezes isso é causado por uma administração corrupta, desvio de verba ou falta de repasse de alimentos para a escola. Isso dado, muitas crianças apresentam baixo rendimento escolar devido à falta de nutrientes

e energia biológica, fatores que contribuem para uma aprendizagem defasada. Percebe-se que, desde o Brasil quinhentista até hoje, é necessária uma atenção maior nesse quesito.

O padre também abordou, na carta estudada, o abandono de índios às escolas, o que também se relaciona com o país de hoje, que lida com alta evasão escolar. É claro que os motivos pelos quais os índios não queriam passar horas com os jesuítas não são os mesmos que afastam as crianças e jovens da escola hoje; entretanto, a consequência é equiparada em ambos os casos. Quando Anchieta mostrou compreender a razão por que indígenas não apresentavam boa produtividade escolar (devido à vida dura de trabalho nas lavouras e engenhos), pode-se fazer facilmente uma ponte com a realidade de hoje. Alguns dos motivos da evasão escolar nos dias de hoje são: a violência urbana, o acesso limitado às escolas (principalmente em regiões rurais), gravidez na adolescência, pobreza (péssimas condições de alimentação, vestuário e higiene, falta de acesso aos materiais escolares e internet, falta de condições para chegar às escolas etc.), falta do sentimento de pertencimento escolar entre outros.

Referências

ALTMAN, Cristina. História, Estórias e Historiografia da Linguística Brasileira. *Revista todas as letras*, v. 14, n. 1, p. 14-37, 2012.

ANCHIETA, S. I., Pe. José de. *Arte de Grammatica da lingoa mais falada na costa do Brasil*. Coimbra. 1595.

ANCHIETA, S. I., Pe. José de. *Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões do Padre Anchieta*. Organização, introdução e notas de Capistrano de Abreu. Rio de Janeiro: ABL, 1933.

BATISTA, Ronaldo de Oliveira. *Historiografia da Linguística*. São Paulo:

Cortez, 2019.

BATISTA, Ronaldo de Oliveira. *Introdução à historiografia da linguística*. São Paulo: Cortez, 2013.

BITTAR, Marisa; FERREIRA JR, Amarilio. Artes liberais e ofícios mecânicos nos colégios jesuíticos do Brasil Colonial. *Revista de Educação Brasileira*, n. 51, p. 693-751, set./dez. 2012.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 12. Ed. São Paulo: Edusp, 2006.

KALTNER, L. F. *O IV livro do poema Gestis Mendi de Saa do Pe. José de Anchieta, S.I: a Latinização do Brasil Quinhentista*. 2009. Tese (doutorado em letras clássicas) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

KOERNER, E. F. Konrad. Questões que persistem em historiografia linguística. *Revista da ANPOLL*, n. 2, p. 45-70, 1996.

KOERNER, Konrad; ASHER, R. E. *Concise history of the language sciences*. Oxford: Pergamum, 1995.

LIMA, Nelci Vieira. Historiografia Linguística: aspectos teóricos, metodológicos e analíticos. *Caderno de Pós-Graduação em Letras*, v. 16, n. 16, 2016.

MIRANDA, Margarida. Humanismo Jesuítico e identidade da Europa uma 'comunidade pedagógica europeia'. In: *Hvmanitas*. Volume 8. 2001. p. 83-111.

RODRIGUES, Manuel Augusto. Do Humanismo à Contra-Reforma em Portugal. Separata de: *Revista de História das ideias*. Coimbra, v. 3, p. 125-176, 1981.

PORTELLA, Eduardo (org). *José de Anchieta: poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 2005. *E-book*. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=9DN0QSqJeHgC&oi>

[=fnd&pg=PA11&dq=jos%C3%A9+de+anchieta&ots=wnVSwyOt12&sig=I7BpUpKA732i1xwsV_TwP9js3wI#v=onepage&q=jos%C3%A9%20de%20anchieta&f=false.](https://www.scribd.com/document/411111111/jos%C3%A9-de-Anchieta-12?ig=I7BpUpKA732i1xwsV_TwP9js3wI#v=onepage&q=jos%C3%A9%20de%20anchieta&f=false) Acesso em: 13 jun. 2019.

SWIGGERS, P. História, Historiografia da Linguística: status, modelos e classificações. In: BATISTA, Ronaldo de Oliveira. *Introdução à historiografia da linguística*. São Paulo: Cortez, 2013. p. 48.

SWIGGERS, Pierre. A historiografia da linguística: objeto, objetivos, organização. *Revista Confluência*, n. 44-45, p. 40-59, 2013.

SWIGGERS, Pierre. La historiografia de la lingüística: apuntes y reflexiones. *Revista argentina de historiografia lingüística*, v. 1, n. 1, p. 67-76, 2009. Disponível em: <http://www.rahl.com.ar/index.php/rahl/article/view/6/18>. Acesso em: 20 out. de 2020.

Linguistic thinking in 16th Century in Brazil through the letter “Ao geral Lainez, de Piratininga, março de 1562, recebida em Lisboa a 20 de setembro do dito ano” by José de Anchieta

Abstract: The main purpose of this article is to bring a reading proposal, anchored in the theoretical and methodological assumptions of Linguistic Historiography, of the letter written by Father José de Anchieta entitled *Ao Geral Lainez, de Piratininga, março de 1562, recebida em Lisboa a 20 de setembro do dito ano*. Through the analysis of the referred message, we also want to understand and uncover the linguistic thinking present in Brazil during the 16th century. To achieve these objectives, this text addresses the subject of Humanism, a historical-intellectual movement of the aforementioned period, and also brings a brief biography of the author of the letter in order to offer readers an appropriate contextualization.

Keywords: Linguistic historiography. José de Anchieta. Humanism.