
O sonhador e o intérprete

Vera Lúcia Follain de Figueiredo

Estamos a todo momento repensando e reescrevendo nossa memória. É exatamente como editar um filme.

David Cronenberg

Resumo

O ensaio consiste numa reflexão sobre o imaginário policial na ficção cinematográfica e literária contemporânea, na qual a figura do investigador, com frequência, se confunde com a do paranóico que inventa, numa lógica persecutória, explicações para tudo. Quando já não mais se crê na capacidade do homem de conhecer objetivamente a realidade, como distinguir o discurso articulado pelo detetive, ao explicar como chegou aos resultados da investigação, do discurso explanatório do paranóico? A vida prosaica das grandes cidades, nas quais até a violência faz parte da rotina, não favorece o clima de mistério e tende a desqualificar os enigmas. No entanto, a ameaça constante do crime, que paira no ar como um fantasma, evocado, inclusive, pelas máquinas de vigilância, povoa o imaginário do cidadão, abrindo espaço para a retomada em grande escala da ficção policial.

Palavras-chave: ficção; cinema; literatura; interpretação.

Um grande número de narrativas policiais vem marcando o panorama literário e o cinematográfico,¹ ao longo das duas últimas décadas. Deste quadro, pode-se destacar uma vertente que retoma o subgênero para ajustá-lo às inquietações que caracterizam o mundo contemporâneo — a trama, girando em torno de crimes variados, está a serviço do extremo ceticismo epistemológico, responsável pela desqualificação do real e pela perda de referenciais na cultura pós-moderna. As convenções genéricas da ficção policial são, então, resgatadas para que se fale de impossibilidades, a começar pela impossibilidade de levá-las a sério, de seguir à risca suas regras.

A submissão transgressiva às regras do gênero aponta para uma disposição crítica, adequada, entretanto, a um tempo pouco afeito a antagonismos rígidos, a rupturas radicais com parâmetros do passado, parâmetros que, ao contrário, esse tempo não exclui, mas incorpora e ressemantiza. Não se trata, assim, de rejeitar qualquer pertinência genérica em nome do experimentalismo, rompendo os pactos que facilitam a comunicação com o leitor. Trata-se de um posicionamento estético que, em certa medida, prioriza a conciliação, distanciando-se do purismo que subjaz a certas posições modernas e exigindo do leitor, mais do que nunca, aquilo que Pierre Bourdieu (1996, p. 280) chama de uma percepção diferencial, isto é, atenta e sensível às variações com relação a outras obras contemporâneas e também passadas.

Nesse sentido, a literatura e o cinema relêem a tradição da narrativa policial, buscando os traços que, desde seus primórdios, já apontavam para a fragilidade das certezas que lhe deram origem. O surgimento do gênero policial está intimamente ligado à experiência moderna de aumento da velocidade de circulação: a despeito da crescente racionalização do espaço, a maior mobilidade dos indivíduos nos centros urbanos em expansão cria pontos obscuros que geram instabilidade. Daí que Walter Benjamin vai situar a origem do romance policial na obliteração dos vestígios do homem na multidão das grandes cidades. O criminoso, que se aproveita do anonimato decorrente do crescimento da população urbana, vai se contrapor ao detetive que, com sua inteligência e racionalidade, se encarrega de restabelecer identidades, restaurando a ordem.

A ótica relativista da ficção contemporânea, evidentemente, afasta-se por completo da crença na razão como chave para o conhecimento e controle da sociedade, que caracterizava a narrativa de enigma do século XIX. No entanto, vai privilegiar o que, nesse tipo de narrativa, é o germe de sua própria negação, constituindo o seu caráter potencial de metaficção: na origem do gênero policial está uma questão filosófica — a busca da verdade, a reflexão sobre as formas de atingi-la — e, também, algo que chama a atenção do leitor para o aspecto construído dessa verdade, ou seja, as artimanhas do discurso lógico, o artificialismo de suas convenções, a face de jogo, de quebra-cabeça montado pelo autor. Se a narrativa de enigma pode ser lida como “a gesta do espírito humano em luta com um mundo opaco” (BOILEAU, 1991, p. 17), pode, por outro viés, ser considerada como a alegoria do escritor dispondo e redispando aparências. É esse aspecto da ficção policial, cuja matriz está na ficção de Edgar Allan Poe, que será acentuado por uma

¹ No cinema, dentre inúmeros outros filmes, ver *Femme fatale*, de Brian De Palma (EUA, 2002), *Adaptação*, de Spike Jonze (EUA, 2002), *O homem que não estava lá*, de Joel Coen. (EUA, 2001), *Oito mulheres* (França, 2002) e *Swimming pool* (França / Inglaterra, 2003), ambos de François Ozon. Na literatura, ver, dentre outros, romances de Rubem Fonseca, Patrícia Melo, Marçal Aquino, além das coleções como, por exemplo, *Literatura ou morte*, da Companhia das Letras. É importante lembrar também as adaptações de obras literárias brasileiras, de temática policial, para o cinema.

determinada vertente da ficção atual. Em contos como “Os crimes da Rua Morgue” e “O mistério de Maria Roget”, o detetive Dupin parte da leitura de jornais para resolver os casos. Seu método de investigação se confunde, dessa forma, com a leitura crítica de textos a que outros também tiveram acesso, mas que não souberam ler. Ou seja, para Dupin a verdade não está necessariamente encoberta: pode estar ali, na superfície, à espera do olhar que souber identificá-la, ou construí-la.

A ficção contemporânea aproveita-se da analogia entre o ato de interpretar e o de desvendar mistérios, suscitada pelos métodos de investigação utilizados pelos detetives das narrativas policiais clássicas, para fazer vir à tona uma série de questões de ordem epistemológica. Reporta-se ao romance de enigma para pôr em xeque o modelo cognoscitivo que lhe deu origem, modelo que partia da leitura de pormenores para através de uma série de operações lógicas permitir ao investigador “ver” o que não presenciou e articular sua narrativa, a partir de indícios. Tanto a literatura quanto o cinema voltam-se para este paradigma para questionar a sua pretensão à objetividade e, assim, dão continuidade ao processo de desconstrução do romance policial, que o chamado romance negro, surgido nas primeiras décadas do século XX, iniciara: se toda história de detetive corresponderia, em princípio, a uma operação de desmascaramento, já na literatura de Dashiell Hammet, por exemplo, ao levantar-se um véu, não se encontra nada mais que outro véu e, assim, sucessivamente.

Levando ao paroxismo esse processo, a ficção de trama policial mais recente constrói-se deixando entrever seu próprio impasse: o que significa decifrar enigmas, se, ao cabo e ao fim, tudo parece se resumir à tarefa infinita de sobrepor uma interpretação a outra interpretação? O detetive não seria apenas aquele que tem poder para impor sua versão dos fatos como verdade final? Indaga-se, também, sobre os parâmetros éticos que permitiriam avaliar a violência em suas diferentes formas de manifestação, inclusive aquela em que consiste o ato de interpretar. Privilegiam-se situações que põem em evidência a dificuldade de definir os princípios a partir dos quais culpas e responsabilidades seriam claramente estabelecidas — não tem sido outra a questão abordada, por exemplo, por Clint Eastwood em seus filmes mais recentes, dentre eles, *Sobre meninos e lobos* (*Mystic river*, EUA, 2003).

Nesse retorno sem inocência ao gênero policial, o cinema dialoga com o filme *noir* da década de 40 e com o melhor cinema europeu do pós-guerra, incorporando as conquistas estéticas deste último. A literatura problematiza cada vez mais a enunciação e os filmes problematizam cada vez mais o olhar: ao questionar a premissa epistemológica da objetividade do mundo, trabalham com a opacidade do significante, ressaltando sempre as mediações que produzem o visível, em contraposição à idéia da imagem ou do texto como registro imaculado de alguma coisa que a eles preexistisse.

Num tempo em que a afirmação da realidade como totalidade independente do sujeito é vista como “neurose fundamentalista, reação regressiva de defesa contra a babel pós-moderna das linguagens e dos valores”, com quer Vattimo (2001, p. 26), o romance policial é citado para que sejam minadas as suas bases de sustentação, mais que isso, para pôr

sob suspeita a pretensão, que subjaz a toda e qualquer narrativa, de imprimir um sentido aos fatos. Na modernidade tardia, em que verdade e totalitarismo tendem a ser associados, o primado da interpretação afasta a idéia de um conhecimento objetivo das coisas, abrindo espaço para um tipo de ficção na qual o grande crime de que se fala é o assassinato do real: os outros crimes que compõem o enredo tornam-se meros pretextos para que se aponte a falência de qualquer processo de investigação, porque não há nada a desvendar quando não há nada anterior aos discursos, nenhum referente externo concreto. Embora o crime tenha sido sempre um tema recorrente na ficção, sua onipresença na produção atual tem um caráter específico: para além das exigências de ordem mercadológica, decorre da obsessão de tematizar o vazio de sentido causado pela perda do mundo verdadeiro.

Assim, o motivo do crime serve à focalização da crise de valores que vem tornando obsoletas as polarizações que balizaram o pensamento moderno. Através dele se apontam as frágeis fronteiras entre o permitido e o proibido, chama-se atenção para o estatuto ambíguo da delinqüência num momento em que tudo se reduz a puro jogo de regras flutuantes. A economia dos capitais voláteis, da valorização artificiosa das ações de grandes empresas, das fraudes contábeis, as guerras permanentes, que, como observou Hobsbawm, não têm início declarado e nem tampouco um fim definido, ou a guerrilha eterna que já não visa a conquistar o poder, são manifestações desse movimento em que tudo gira sem possibilidade de ancoragem.

Daí decorre um tipo de narrativa que faz questão de se denunciar como mero truque ilusionista, zombando do leitor ou do espectador que não desconfia do que lê ou do que vê, que tende a absolutizar as versões que lhe estão sendo apresentadas seja no texto ou na tela. À diferença das inúmeras obras que, no passado, já trabalhavam a questão do relativismo da verdade, a ficção atual não apenas tematiza o problema, mas se estrutura a partir dele, levando o público a perder-se no labirinto de desmentidos que a constitui. A narrativa encerra a sua própria negação: denuncia-se como arbitrária, evidenciando seu descolamento de qualquer referente, ao mesmo tempo em que não abre mão de sua capacidade de iludir. O resultado é que tanto a percepção sensorial quanto a racionalidade do leitor ou do espectador são desafiadas, restando-lhe a impressão de que é incapaz de dar conta do que está diante de seus olhos, "vítima da distração invencível dos olhares", para usar uma expressão de Foucault.

No cinema, tira-se partido do fato de que, apesar de tudo estar explícito na superfície da imagem, nem por isso se consegue apreender aquilo que importa, porque um objeto só se transforma numa pista se o olhar lhe conferir este valor. Destaca-se, assim, o abismo entre o que é mostrado e o que se vê: "no hay banda", dirá repetidas vezes um personagem do filme *Mulholland Dr.*, de David Lynch, exibido no Brasil com o nome de *Cidade dos sonhos*. O personagem que apresenta um espetáculo de teatro repetirá a frase, chamando a atenção para a voz que se desprende do corpo que a emitiu e se reproduz nos discos podendo ser associada pela mímica a um outro corpo que dela se apodera. Se tudo se descola da origem, se não há mais uma origem

identificável, não há também lugares fixos, identidades fixas, só o constante deslizamento de vozes intercambiáveis que oscilam de um corpo a outro. Todos podem assumir o lugar vazio do primeiro intérprete porque a música se automatizou: “no hay banda”, mas o *show* continua.

Em outro filme de David Lynch, *Veludo azul* (EUA, 1986), passado numa pacata cidade dos Estados Unidos dos anos 50, só existe crime, transgressão da ordem, no sonho do personagem, sonho esse que ocupa quase todo o tempo de duração da película, isto é, o espectador assiste a uma representação dentro da representação, um sonho dentro de um sonho maior que seria o próprio filme. Ao final, quando o personagem desperta, é como se o público despertasse junto com ele. Ambos vão, a partir desse momento, enfrentar a vigília sem emoção, fora da “sala escura” do sono ou do cinema. Num diapasão semelhante, são inúmeras as obras, com relativo sucesso de bilheteria, em que os relatos são tributários de alucinações que se autonomizam, eliminando-se, ou reduzindo-se à insignificância, no universo ficcional, o pólo que a elas deveria se contrapor, ou seja, o da chamada realidade. O discurso de quem investiga, muitas vezes, não se distingue do discurso delirante, não havendo uma hierarquia que priorize uma determinada interpretação em detrimento de outra, pois sempre se estaria diante de construções que encobrem mais do que revelam o objeto.

Dessa forma, nivelam-se a palavra do louco, do criminoso e do detetive. Quando qualquer tentativa de atingir uma verdade final é vista sob desconfiança, os limites entre as teorias explanatórias do paranóico, que se articulam num discurso lógico, e a hermenêutica tornam-se bastante tênues. Por outro lado, vários estudiosos têm chamado a atenção para o fato de que a multiplicação dos sistemas eletrônicos de vigilância, na sociedade contemporânea, tende a criar uma atmosfera paranóica, colocando todos sob permanente suspeita, ou seja, criando condições para o florescimento de uma razão paranóica. A ficção produzida por esta sociedade deixa-se, então, fascinar pelos relatos solitários, pelos discursos auto-referenciados de narradores que se imaginam vítimas de perseguições, alvos de complôs, como bem exemplificam as histórias reunidas em *A trilogia de Nova York*, de Paul Auster, com seu jogo de espelhos entre detetive e suspeito, entre aquele que vigia e o que é vigiado, ou ainda o conto “Romance negro”, de Rubem Fonseca, no qual a trama policial se constrói a partir do drama da escrita: o personagem escritor acaba prisioneiro das próprias palavras, da ficção que ele mesmo criou, dissolvendo-se as fronteiras entre autor e personagem, entre realidade e ficção, entre assassino e vítima.

Sabe-se que os procedimentos analíticos de Freud em muito se assemelhavam aos do detetive das narrativas policiais do século XIX, e Alfred Hitchcock cansou de tirar partido de tal semelhança em seus filmes, como se pode ver, por exemplo, de maneira bem explícita, em *Marnie, confissões de uma ladra*. No caso de uma certa vertente da ficção contemporânea, ocorre, entretanto, uma inversão desse modelo, porque as investigações ficam a cargo do culpado, como acontece, por exemplo, em *Memento*, de Christopher Nolan (EUA, 2000). Quando aquele que estaria encarregado de revelar a verdade que ninguém vê é o próprio autor do crime, o julgamento do leitor,

que a seu modo é também um investigador, fica comprometido, pois este se vê prisioneiro da lógica do discurso paranóico. Com isso, põe-se em xeque o estatuto da interpretação. Abala-se a autoridade de quem tradicionalmente era chamado a interpretar — o detetive, o psicanalista e o leitor.

Assim, no filme *Insônia* (EUA, 2002), também de Christopher Nolan, a *performance* do detetive, que ficará cada vez mais cansado e desatento, será afetada pelo fato de não dormir. A insônia é decorrente, ao mesmo tempo, da mudança de hábitos causada por uma viagem e da culpa por ter se envolvido em crimes. O filme tematiza a impossibilidade de se trabalhar com rígidas compartimentalizações, num mundo em que tudo se torna fluido, não sendo possível traçar os limites entre os males do corpo e os da mente, entre culpa e inocência, entre o lugar do detetive e do criminoso. A partir daí outras dicotomias se desfazem, como a do estado de vigília e do sono, do dia e da noite: não é à toa que a história se desenvolve no Alasca, num período em que a região vive as chamadas noites brancas, porque a luz do dia se estende por 24 horas. Também não é à toa que o assassino procurado é um escritor de ficção.

O que está em jogo, então, é o próprio paradigma indiciário que deu origem tanto ao gênero policial quanto ao discurso psicanalítico. Como foi assinalado por Carlo Ginzburg (1989), por volta do fim do século XIX, emergiu no âmbito das ciências sociais um modelo epistemológico baseado na interpretação de indícios, de pistas, imperceptíveis para a maioria. Esse mesmo modelo, que guiava as investigações de Sherlock Holmes, detetive criado por Arthur Conan Doyle, está na raiz do método interpretativo centrado sobre resíduos, sobre dados marginais, considerados reveladores do funcionamento da mente humana, formulado pelo jovem Freud. Ao longo do século XX, entretanto, enfatiza-se cada vez mais o caráter artificioso da própria leitura de pistas, que, assim, vai perdendo sua aderência ao empírico. Nesse sentido, a cena de *Twin peaks – fire walk with me* (EUA, 1992), de David Lynch, em que agentes da polícia lêem os códigos secretos transmitidos pelos gestos, movimentos e roupas de uma mulher que os espera no aeroporto, é uma alusão bem-humorada ao convencionalismo dos processos de decifração utilizados pelos detetives e outros intérpretes.

Em *Memento*,² adaptação do conto “Memento mori”, de Jonathan Nolan, o personagem, Leonard, perde a memória recente após sofrer uma pancada na cabeça, ao defender a esposa da violência de um estupro. Vê-se, então, condenado a esquecer tudo o que vive nos últimos 10 minutos, retornando sempre ao momento do crime. O grande tema do filme é o tempo, não o crime: a situação do personagem, para o qual só existe o passado remoto e um eterno presente, pode ser vista como uma metáfora da experiência do tempo na contemporaneidade. Por outro lado, a falta de continuidade que o esquecimento gera e que o personagem tenta minimizar escrevendo mensagens para si mesmo, no papel e no próprio corpo, provoca também a fratura da identidade: Leonard sabe quem era até o acidente, mas depois é obrigado a seguir as instruções de um outro que, no entanto, é ele mesmo e com quem nunca se encontra. Sem memória recente, não consegue construir uma história recente, vive juntando fragmentos: frases curtas, listas

² O filme passou no Brasil com o nome de *Amnésia*. *Memento*, entretanto, é um título mais fiel ao tema da obra, pois o vocábulo, na sua origem latina, significa “lembra-te”, tendo, hoje, a acepção de “objeto, marca ou nota que se usa para trazer algo à lembrança”, como aqueles lembretes de que se utiliza o personagem.

de procedimentos, escritas por todas as partes por ele próprio no momento anterior. Guia-se também por fotografias tiradas com uma polaróide, às quais acrescenta legendas. Parte sempre do mesmo ponto e segue instruções, como se faz, por exemplo, ao utilizar o computador ou qualquer outro aparelho eletro-eletrônico. Vive situações repetidas como as que são vividas diante da TV, quando se assiste à mesma publicidade, várias vezes, em curto espaço de tempo, ou como aquelas em que o aparelho de som repete a mesma música, o DVD a mesma cena de um filme ou a secretária eletrônica a mesma mensagem.

Assim, perdida a dimensão histórica, que implica a idéia de tempo como construção, está aberto o espaço para a repetição mecânica, ou seja, a mesma cena outra vez. Um outro tipo de temporalidade se delineia, a do manual de instrução: voltar sempre ao texto para não esquecer o próximo passo, já previsto, visando ao mesmo resultado. A memória-arquivo de Leonard, constituída de um somatório de documentos postos em disponibilidade para consulta — polaróides, processo policial, tatuagens, bilhetes —, não serve à reconstituição do passado. Ao contrário, facilita o esquecimento daquilo que seria fundamental, ou seja, do elo encadeador dos fatos, a exemplo do que acontece, hoje, com as inúmeras informações disponibilizadas pela *internet*, constituindo um vasto banco de dados que podem ser vistos como fragmentos isolados de uma história que perdeu seu fio condutor.

Em *Memento*, investigar consiste num movimento do personagem para fora de si mesmo, suscitado pela lembrança, que lhe vem à mente, da agressão sofrida pela mulher. Esse movimento para fora evita o mergulho profundo do personagem em sua memória. Daí que a investigação é um simulacro de investigação, porque é o presente que tudo comanda, que molda o passado, que o reescreve de maneira arbitrária. Para não se dispersar inteiramente, Leonard cria um objetivo: vingar-se do homem que atacou sua mulher, matá-lo. Mas ao eliminar alguém identificado por ele como o criminoso, não registra por escrito a consumação da vingança. A partir daí, Leonard transforma-se num assassino em série. Mata, esquece e elege um novo culpado. O projeto ao qual se dedica caracteriza-se pela circularidade. Como um Édipo que se negasse a reconhecer a própria culpa, o personagem prolonga indefinidamente a procura da identidade do assassino.³

A temporalidade marcada pela repetição estéril, que caracteriza não só o filme *Memento*, mas também o conto que lhe deu origem, está disseminada pela literatura contemporânea, como vemos, por exemplo, na ficção de Bernardo Carvalho. No romance *Teatro* (1998), a segunda parte desconstrói a primeira, recontando-a, ou, dependendo da ordem da leitura, já que se trata de partes relativamente independentes uma da outra, a primeira desconstrói a segunda. Investigar, em *Teatro*, é narrar e "re-narrar" de um outro ponto de vista e, assim, infinitamente, porque é a narrativa que cria e imprime sentido aos fatos, tirando-se partido da idéia de que não há distinção entre narrar e interpretar. Daí a citação do episódio bíblico da decifração do sonho de Nabucodonosor pelo profeta Daniel, cujo nome circula no texto de Bernardo Carvalho sem estar atrelado a uma identidade fixa. Segundo a personagem Ana C, ao aceitar o desafio de interpretar um sonho que não lhe

³ Após a agressão sofrida, quando tentara livrar a esposa do estuprador que invadira sua casa, Leonard perde a memória recente. Inconformada com a doença do marido, a mulher, que era diabética, suspeita de que ele estivesse fingindo e resolve submetê-lo a um teste, pedindo repetidas vezes que lhe aplique insulina. Como Leonard, em função do esquecimento, atende aos pedidos, acaba por provocar a morte da esposa.

foi contado, Daniel, dentre todos os sábios do reino, demonstrou ser o único capaz de perceber que não existe nada antes da interpretação, nenhum *a priori*, pois é ela que cria a realidade. Da mesma forma, Nabucodonosor teria exigido que os sábios interpretassem seu sonho sem que ele o narrasse, porque desconfiava de que a narrativa do sonho já não é o sonho, mas uma interpretação que se dobraria sobre uma outra, mais cifrada, a do próprio sonho. Portanto, narrar o sonho já é interpretá-lo, sendo impossível separar essas duas instâncias. Daniel será, então, o narrador do sonho de um outro e, com isso, suscita-se a pergunta — como distinguir sonhador e intérprete? — que percorre todo o romance. Por extensão, a mesma pergunta abre espaço para que se problematize a condição de existência de todos os relatos escritos: estes, circulando independentemente de uma voz e de um corpo, que lhes sirvam de suporte, assemelham-se ao sonho do rei que só existe quando apropriado, interpretado por um outro. Nesse sentido, *Teatro* encena o próprio destino errante do texto literário e a esterilidade da tentativa de lhe conferir um sentido único.

A busca da verdade, no romance, confunde-se, então, com a necessidade de encontrar a personagem Ana C, figura imaginária, estrela de vídeos pornográficos, projeção dos desejos alheios, imagem sem profundidade e, por isso mesmo, capaz de mover-se entre fronteiras, zombando dos esquemas binários que serviram de alicerce para o edifício das certezas modernas. Por este viés, não há como não ver, aí, na volatilidade de Ana C, uma alusão ao caráter fantasmático das imagens que os meios de comunicação fazem proliferar na sociedade globalizada, imagens que circulam, fazendo tábula rasa da diversidade das culturas e das diferenças entre as classes sociais, mas que seguem abrindo caminho para que, cada vez mais, se sonhem os sonhos criados por outros. As loucuras individuais confundem-se, assim, com a loucura da sociedade no capitalismo de consumo.

Em *Teatro*, o enredo também não caminha em direção a um futuro, sendo que a repetição de situações, frases e expressões é uma constante. As identidades dos personagens são fluidas, os nomes cambiantes, as motivações, como em *Memento*, são criadas artificialmente.⁴ Todo sentido resulta de uma visão paranóica: sem apoio numa realidade objetiva, os personagens criam inimigos a perseguir ou dos quais escapar. Dissolvem-se as oposições entre sanidade e loucura, masculino e feminino, centro e periferia, num constante movimento de migração, de deslizamento das coisas, dos indivíduos, das identidades, de um pólo a outro. Uma lógica autônoma, sem compromisso com um referente externo, tudo coordena. O poder de sedução de Ana C decorre da impossibilidade de apreendê-la, de fixá-la, e ela exercerá seu fascínio até que “Daniel pare de sonhar”, frase repetida, várias vezes, no livro. Os textos que compõem o romance são atribuídos aos fãs de Ana C que teriam enlouquecido: são considerados loucos porque, através de narrativas, tentam dar concretude, conferir uma dimensão de realidade a uma imagem. Ironicamente, no chamado país dos são, para onde migraram os pais de Daniel, fato e ficção nem sempre se distinguem: os crimes do terrorista que envia cartas com um pó fatal para as pessoas podem, assim,

⁴ Para a questão da crise da representação no romance *Teatro*, ver o ensaio PINTO, Sílvia Regina. Armadilhas de libertação e dominação. In: CHIARA, Ana Cristina (Org.). *Forçando os limites do texto: estudos sobre representação*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2002. Nesse texto, a autora também coloca em diálogo o romance de Bernardo Carvalho e filmes recentes, dentre eles, *Mulholland Dr.*, de David Lynch.

ter sido inventados pelo próprio poder com o objetivo de criar um inimigo comum, em torno do qual a sociedade se mantivesse coesa.

Em certo sentido, *Teatro* consistiria numa espécie de reescritura pós-moderna de *Édipo rei*, como sugere a epígrafe da primeira parte, retirada da peça de Sófocles — perdido o referencial de verdade dos deuses, absolutiza-se, hoje, o mecanismo de transformação da culpa em paranóia, já presente na tragédia:

Hei de lavar a nódoa deste sangue,
E não só pelos outros, mas também
Por minha causa — pois quem matou Laios
Talvez me esteja preparando o mesmo fim:
Ao justicá-lo, então, é a mim que sirvo.

Édipo é, ao mesmo tempo, o que investiga e o culpado. Não conhecendo sua origem, não conhece sua identidade, ou melhor, sua identidade se desdobra: é filho e marido, pai e irmão, amaldiçoando um outro que é ele mesmo. Se suprimirmos a figura de Apolo, legitimadora da veracidade da profecia de Tirésias, estamos diante do discurso paranóico dos personagens de *Teatro*.

Também em *A trilogia de Nova York*, as fronteiras entre o papel do detetive e o do suspeito são diluídas e, com elas, as demais oposições binárias que balizaram o pensamento ocidental moderno, como, por exemplo, culpado / inocente. Nas duas primeiras histórias do livro de Paul Auster, a vida daquele que vigia acaba por se projetar na do vigiado, suas identidades se confundem.

Agora que essa percepção clara desapareceu, deixando apenas uma vaga sombra chamada Black, Blue surpreende-se com pensamentos antes insuspeitados. E isso também o perturba. Caso pensamento seja uma palavra forte demais, pode-se usar outra, um pouco mais modesta — “especulação”, por exemplo. Especular, do latim *speculare*, indica o ato de averiguar, espionar, observar, e relaciona-se a *speculum*, isto é, espelho. E de fato, ficar espionando Black significa, para Blue, algo semelhante a olhar-se no espelho (AUSTER, s. d, p. 162).

Durante o tempo todo em que o detetive observa o outro, nada acontece, nenhum fato novo significativo, a não ser a rotina banal daquele que é vigiado. Faltam os fatos que comporiam uma história, conferindo sentido à vida do observado e, conseqüentemente, à de quem o observa. Pouco a pouco torna-se impossível distinguir quem segue de quem é seguido, pois ambos caminham à deriva, ou melhor, perambulam sem destino certo, tendo apenas o outro como referência. Se, como disse Foucault (1988, p. 190), nossa sociedade é mais da vigilância do que do espetáculo, chegou-se a um tempo em que espetáculo e vigilância se misturam. A reversibilidade das tecnologias de registro e exibição, como observou Arlindo Machado (1993, p. 226), promove o deslizamento contínuo da posição de espectador a espetáculo, confunde quem vê com quem é visto.

No romance policial deste tipo de sociedade, o crime perde a concretude: não sendo preciso haver concretamente um indivíduo que vigia para que nos sintamos vigiados, devido ao alto grau de exposição a que estamos

submetidos, também não é preciso haver um crime real para que nos sintamos ameaçados ou culpados, como já antecipava a literatura de Kafka. No caso da ficção de Paul Auster, a gratuidade dos atos do vigiado, acompanhada da consciência de que está sendo observado, torna inútil qualquer investigação e aprisiona o detetive no vazio de sua missão.

Em 1827, Thomas De Quincey, com profunda ironia, chamava a atenção, em *O assassinato como uma das belas artes*, para o fascínio exercido pelo crime até nas almas mais virtuosas, razão pela qual, segundo ele, grandes escritores o tematizaram — “a volúpia reivindica para si o crime” (1985, p. 47), dirá o autor, referindo-se ao fato dos espetáculos de teatro colocarem em cena assassinatos. De Quincey fala de um tempo em que o crime transformado em discurso já não é mais o dos reis, como na tragédia, e também não se confunde com o crime popular dos folhetins baratos. Na primeira metade do século XIX, a burguesia se apodera do tema do crime e o transforma em melodrama. Cria uma metafísica do crime e, dessa forma, o disciplina:

A burguesia se dá agora seus próprios heróis criminosos. É neste mesmo momento que se constitui este corte entre os criminosos e as classes populares: o criminoso não deve ser um herói popular, mas um inimigo das classes pobres. A burguesia, por seu lado, produz uma estética em que o crime não é mais popular, mas uma destas belas artes de cuja realização ela é a única capaz.[...] Constitui-se assim um novo herói que apresenta todos os signos e todas as garantias da burguesia. Isto vai nos levar a Gaboriau e ao romance policial, no qual o criminoso é sempre proveniente da burguesia. No romance policial não se vê jamais o criminoso popular. O criminoso é sempre inteligente, mantendo com a polícia uma espécie de jogo em mesmo pé de igualdade (FOUCAULT, 1979, p. 137).

Naquele contexto, os relatos de crimes enfatizavam, de um lado, a *performance* do detetive e, de outro, a *performance* do criminoso. O assassino, planejando o crime perfeito, podia, de certo modo, ser comparado ao artista na sua busca de perfeição e, então, assinalava-se a marca pessoal que imprimia a seus atos violentos os excessos que caracterizavam um estilo. Fruto de um outro tempo, a estética do crime, na ficção que estamos focalizando, aponta para o fim da ilusão da autoria e da responsabilidade individual. Reporta-se a um mecanismo anônimo, responsável por um crime maior: a morte do sonho de emancipação do homem, já que foi a razão e não o homem que se autonomizou, gerando suas próprias leis, sob a forma de uma pseudo-racionalidade sistemática. A narrativa policial, hoje, fala de um jogo que aprisionou o jogador, pois nem o domínio da morfologia perversa desse jogo deixa entrever uma saída. Como no caso do detetive Lonnrot, do conto de Jorge Luis Borges, “A morte e a bússola”, de nada adianta mapear oposições e simetrias se não se pode escapar do labirinto.

Abstract

This essay is a reflection on the image and representation of mysteries in both the contemporary cinematographic and literary fiction, in which the character of the detective is often mixed with a paranoiac character, whose persecutory logic is prone to invent explanations for everything. When one does not believe any longer in the human capacity to objectively grasp the reality of things, how to distinguish the reasoning articulated by the detective, when he explains by which means he reached his conclusions, from the explanatory reasoning of the paranoiac? The prosaism of everyday's life in big cities, in which violence itself is part of peoples' routines, does not favor the climate of mystery and tends to disqualify the enigmas. However, the constant threat of crime, hovering like a phantom evoked even by the vigilance apparatus itself inhabits the imagination of every citizen, thus favoring the revival of mystery fiction.

Keywords: fiction; motion-picture; literature.

Referências

- AUSTER, Paul. *A trilogia de Nova York*. São Paulo: Best Seller, s. d.
- BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. *O romance policial*. São Paulo: Ática, 1991.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Barcelona: EMECÉ, 1989. v. 1.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: a gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CARVALHO, Bernardo. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- FONSECA, Rubem. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- _____. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes, 1988.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- DE QUINCEY, Thomas. *Do assassinato como uma das Belas Artes*. Porto Alegre: LPM, 1985.
- VATTIMO, Gianni. *A tentação do realismo*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2001.