

13
~
ABUSÕES
volume13 ano06

SUMÁRIO

EDITORIAL	03
APRESENTAÇÃO DO NÚMERO	05
MIEDO A LA ORDEN INFLUENCIAS DE LO EXTRAÑO EN LAS NARRATIVAS SERIADAS	13
THE FALL OF EVE: THE FRAILITY OF MORAL ALIGNMENT IN <i>KILLING EVE</i>	47
“O ASSALTO”, DE MIA COUTO: FICÇÃO INSÓLITA DE CRIME E MISTÉRIO	71
“O INSIGNIFICANTE É O CRIME”: SOBRE O ROMANCE DE ENIGMA E O NÃO-NATURAL EM <i>O DELFIM</i>	91
OS DETETIVES DE ARTHUR MACHEN: A INVESTIGAÇÃO DO INSÓLITO SOBRENATURAL	115
O DUPLO COMO O CRIMINOSO: UMA ANÁLISE DO LIVRO <i>A METADE SOMBRIA</i> , DE STEPHEN KING	142
A INVESTIGAÇÃO E O INSÓLITO EM “TLÖN, UQBAR, ORBIS TERTIUS”	166
A LEI DOS LUGARES VAGOS: O INSÓLITO E A NARRATIVA CRIMINAL PÓS-MODERNA EM FARGO	191
ROBERT LOUIS STEVENSON E O INSÓLITO JOGO DE ESPELHOS EM <i>MARKHEIM</i> (1884)	238
O INSÓLITO NA FICÇÃO DE B. KUCINSKI	261

A GROTESQUERIE PARISIENSE: TRAÇOS DO INSÓLITO NA NARRATIVA POLICIAL DE EDGAR ALLAN POE	292
ENTREVISTA COM SOPHIE HANNAH	317
ENTREVISTA COM PEDRO PEREIRA LOPES	323
PELOS CAMINHOS DO INSÓLITO NA NARRATIVA BREVE DE BRANQUINHO DA FONSECA E DOMINGOS MONTEIRO (2020), DE SILVIE ŠPÁNKOVÁ	337
MONSTROS FABULOSOS: DRÁCULA, ALICE, SUPER-HOMEM E OUTROS AMIGOS LITERÁRIOS (2019), DE ALBERTO MANGUEL	368

EDITORIAL

As artes da abusão: dos erros de percepção, das coisas que se tomam por outras, das ilusões e dos enganos; da crença no fantástico e das superstições; dos feitiços, dos encantamentos e dos malefícios. Foi em torno dessa hoje exótica palavra que nasceu a Abusões, revista dedicada às ficções que transitam nas franjas do real, um projeto que é fruto da parceria entre dois Grupos de Pesquisa certificados pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) junto ao Diretório de Grupos do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), o Nós do Insólito: Vertentes da Ficção, da Teoria e da Crítica e o Estudos do Gótico.

O vigor desse campo de estudos nas universidades brasileiras é atestado pelo surgimento e consolidação, nos últimos anos, de vários grupos de pesquisa a ele dedicados, como o Vertentes do Fantástico na Literatura (UNESP), o Espacialidades Artísticas (UFU), o Língua e literatura: interdisciplinaridade e docência (UNIFESP) e o Narrativa e insólito (UFU), todos reunidos, juntamente com nossos dois grupos da UERJ, no GT da Associação Nacional de Pós-graduações e Pesquisa em Letras e Linguística Vertentes do Insólito Ficcional.

Dessas inúmeras e labirínticas intersecções e tangências entre o insólito, o gótico, o fantástico, o medo, o estranho, o maravilhoso, o horror, a fantasia, o sobrenatural, vêm os artigos que dão corpo à publicação. Interessa veicular os resultados de pesquisas dessa vasta rede de estudos, seja como um instrumento de divulgação, seja como um ambiente crítico, capaz de integrar trabalhos individuais em projetos coletivos.

Abusões é uma publicação semestral, hospedada no Portal de Publicações Eletrônicas da UERJ, e tem por finalidade a divulgação de artigos, resenhas, entrevistas e fontes documentais relevantes para os estudos do Gótico, do Fantástico e do Insólito. A revista publica textos em Português, Espanhol, Francês, Italiano, Inglês e Alemão, de autoria de pesquisadores e professores doutores ou doutorandos em coautoria com seus orientadores.

Editores Gerentes

Flavio García (UERJ)

Líder do GP Nós do Insólito: Vertentes da Ficção, da Teoria e da Crítica

Júlio França (UERJ)

Líder do GP Estudos do Gótico

APRESENTAÇÃO

Carla Portilho (UFF)
Shirley Carreira (UERJ)
Vanessa Cianconi (UERJ)

No artigo “Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária”, Flavio García (2012, p. 14) afirma que o insólito ficcional é um conceito intrínseco às estratégias de construção narrativa das principais modalidades representativas em que o inesperado, o imprevisível, o incomum constitui marca distintiva, como o maravilhoso, o fantástico, o estranho, o realismo mágico, o realismo maravilhoso e o realismo animista. Deste modo, o insólito pode estar presente em diversos gêneros, entre eles as narrativas de crime, mistério e investigação. Por muito tempo, tais narrativas estiveram atreladas a um conjunto de características que as definiam como narrativas de enigma – o mistério, o investigador, as pistas, a solução – e que funcionavam como elementos identificadores do gênero, vinculando o insólito à categoria que Todorov (1981, p.24) denominou “estranho”, uma vez que, ao final, a solução sempre apontava para uma explicação lógica que buscava preservar as “leis da realidade”. Contemporaneamente, as narrativas de crime, mistério e investigação têm assumido diferentes características, uma vez que a solução do enigma nem sempre ocorre e o resultado da investigação nem sempre aponta para a lógica. Este dossiê temático acolhe textos que versam sobre as diversas possibilidades de entrelaçamento entre os eventos insólitos e as narrativas de

crime, mistério e investigação, explorando diferentes modos e meios de representação.

O artigo que abre este volume, “Miedo a la orden: influencias de lo extraño en las narrativas seriadas”, de Ariel Gómez Ponce, estuda o estranho como uma operação de sentido que traça pontes entre o insólito sobrenatural e o policial de mistério, revelando signos temporais enquanto se alimenta das anomalias que toma dos imaginários sociais. Para tanto, analisa a narrativa animada da série *Scooby Doo*, que, por sua forte inscrição na memória cultural e na cultura popular, oferece chaves de interesse para refletir acerca do estranho como um lugar de enunciação. Os contrastes entre as duas versões dessa franquia permitem construir uma argumentação à tradição onde a estranheza, embora materializando os efeitos psicológicos do medo e da perplexidade, volta-se à uma explicação mais tranquilizadora do que a realidade contemporânea, onde um distúrbio foi instalado sustentado em subjetividades.

Em “The fall of Eve: the frailty of moral alignment in *Killing Eve*”, Eduarda De Carli e Elaine Barros Indrusiak trabalham com o embaçamento da tênue linha entre o bem e o mal em *Killing Eve* (BBC America, 2018-), que apresenta uma investigadora e um assassino que compartilham uma mesma obsessão. O artigo analisa Villanelle, o assassino, como o duplo de Eve, a investigadora, e como este espelhamento resulta em uma mudança de moralidade para Eve, representando a sua descida ao mal na primeira temporada.

Flavio Garcia, no artigo ““O assalto”, de Mia Couto: ficção insólita de crime e mistério”, apropria-se de conceitos, teorias e metodologias acerca das narrativas de crime e mistério, do grotesco e do fantástico, e direciona-se ao macrogênero do

insólito, em diálogo com o fantástico modal, e propõe uma leitura inovadora do conto de Mia Couto, mostrando que o autor utiliza estratégias próprias desses diferentes (sub)gêneros, tornando-as apropriadas à sua intencionalidade discursivo-textual.

Gabriella Campos Mendes, em “O insignificante é o crime: sobre o romance de enigma e o não-natural em *O Delfim*”, discute a categoria do insólito a partir da ideia de não-naturalidade, explorando a presença de estratégias narrativas consideradas não-naturais nos níveis da história e do discurso, além da sua conformação na ficção policial.

Em “Os detetives de Arthur Machen - a investigação do insólito sobrenatural”, Laís de Medeiros Santos e Shirley de Souza Gomes Carreira analisam a apropriação da história de detetive em quatro textos do autor galês Arthur Machen, em que personagens assumem o papel do detetive amador para tentar desvendar eventos insólitos. Ao contrário do que ocorre nas histórias de detetive tradicionais, as personagens criadas por Machen creem no sobrenatural.

Maristela Scheuer Deves, em “O duplo como o criminoso: uma análise do livro a metade sombria, de Stephen King”, busca demonstrar como o autor retoma a figura do Doppelgänger por meio de um duplo criminoso, o pseudônimo de um autor que adentra o mundo real e comete crimes atrozes. King incorpora em seu texto aspectos da tradição da escrita sobre o duplo, como a luta entre o bem e o mal.

“A investigação e o insólito em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, de Murilo Eduardo dos Reis, versa sobre o entrelaçamento de uma história de investigação com eventos estranhos em

“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, conto de Jorge Luis Borges, em que personagens leitores hesitam ao deparar com uma edição de enciclopédia que apresenta artigo sobre Uqbar, país que não consta no mapa.

Em “A lei dos lugares vagos: o insólito e a narrativa criminal pós-moderna em *Fargo*”, Pedro Puro Sasse da Silva demonstra as potências renovadoras do gênero criminal na vertente investigativa metafísica através da terceira temporada da série *Fargo*, que, por meio da exploração de temas e ferramentas como intertextualidade, metaficção e subversão de normas, reflete, questiona e revigora o gênero da narrativa criminal.

O artigo “O insólito da ficção de B. Kucinski” de Thaís Sant’Anna Marcondes, mostra que B. Kucinski, depois de publicar 14 livros sobre política, jornalismo e economia, em sua primeira incursão pela ficção policial, no livro de 2014, *Alice: não mais que de repente*, lança mão de elementos textuais característicos do romance detetivesco e diversas referências aos clássicos do gênero, o autor surpreende ao apresentar uma aliança entre um policial ético e íntegro e um cientista cassado pela ditadura militar. O livro apresenta como tema a morte misteriosa de uma professora de física dentro da USP. O cenário são os anos de 1990 e uma universidade que vive o esfacelamento da reflexão crítica, herança do regime repressivo. O fantasma que ronda esta narrativa é Alice, que, antes de morrer, deixou, em uma folha escrita com seu sangue, a letra P. A investigação em torno deste crime é o foco do romance, que vai contar com um detetive metódico e viciado em ficção policial, um professor cassado pela ditadura que também colabora com a investigação, vários suspeitos e uma severa crítica

à vida dentro da academia. A investigação empreendida por esses dois personagens detetives, acompanhados por seus ajudantes, trará como pano de fundo uma análise crítica da universidade no Brasil. Partindo de uma concepção do insólito que abarca não só elementos fantasmagóricos, como também forças que fazem repensar o absurdo e o incomum dentro das expectativas da realidade, o presente artigo faz um resumo comentado desta obra e aponta para os possíveis elementos insólitos estruturados pela narrativa que compõem um movimento de desestabilização no leitor do início ao fim.

Renato Barroso de Castro, em “Robert Louis Stevenson e o insólito jogo de espelhos em ‘Markheim’ (1884)”, aborda um dos temas mais caros à literatura fantástica: o tema da duplicidade e da multiplicidade do “eu”, construído em uma narrativa de crime que privilegia uma série de eventos insólitos. A partir de uma análise sobre as discussões acerca do gênero fantástico e do seu surgimento, tendo por fundamentação teórica autores como Tzvetan Todorov e David Roas, o artigo faz uma análise do conto ‘Markheim’ (1884), de Robert Louis Stevenson (1850-94), sob a perspectiva da construção da alteridade na narrativa, sem deixar de considerar os demais elementos que dialogam com textos de Edgar Allan Poe, um dos predecessores canônicos no gênero. Em ‘Markheim’, como em nenhuma outra narrativa de Stevenson (mesmo *O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde*), pode-se apreciar com tanta clareza a capacidade construtiva do autor e a forma como orquestra o uso dos elementos emblemáticos do fantástico e do insólito, conduzindo o leitor gradativamente ao estado de *hesitação* de que fala Todorov. Tudo

isso não apenas por conta da meticulosa escolha das palavras, mas também graças a uma habilidade ímpar em evocar imagens, criar atmosferas e – principalmente – levar o tema da duplicidade ao ponto de proporcionar, ao leitor, uma reflexão aprofundada sobre a consciência humana e aos estranhos “eus” que carrega em si mesmo. Estudando o modo como se dá a construção dos elementos emblemáticos do fantástico na narrativa de crime ‘Markheim’ – bem como os elementos de desestabilização da realidade –, este artigo pretende trazer à tona um dos esteios da obra de Stevenson, revelador das angústias de toda uma geração de escritores.

Em “A grotesquerie parisiense: traços do insólito na narrativa policial de Edgar Allan Poe”, Vinicius Santos Loureiro lembra ao leitor que Edgar Allan Poe foi o criador de uma obra cuja grandeza artística é proporcional à heterogeneidade que a compõe. Fora do mérito de se tratar de um dos inventores da narrativa detetivesca, o autor estadunidense legou à posteridade uma série de contos, poemas, ensaios e correspondências, tangendo desde os temas clássicos da literatura fantástica até uma produção humorística e tantos exemplos de ficção à moda especulativa de caráter filosófico. Por tanta variedade, não foram poucas as tentativas de segmentar sua obra conforme seus temas. Em meio a esse esforço de classificação, tornou-se habitual que se considerasse que os contos de raciocínio, grupo que reuniria os três relatos do detetive C. Auguste Dupin e alguns outros afins, estaria destacado dos demais. A justificativa passa, em alguma medida, pela defesa do contraste provocado pela aura de esclarecimento que permeia o conto policial, reflexo de

um mundo desejoso de se organizar pelo conhecimento e pelos desenvolvimentos tecnológicos, contra os impulsos nervosos herdados pela influência gótica, influenciando especialmente sobre seus contos de horror. Entretanto, a narrativa que perpassa os acontecimentos que circundam o assassinato brutal de mãe e filha em uma Paris em plena ebulição ressoa em outros contos do autor, seja pela criação de atmosfera, seja pelas impressões comunicadas pelos respectivos narradores-testemunhas. Este artigo reflete a respeito das semelhanças entre a narrativa detetivesca de Edgar Allan Poe, a partir do conto “Os assassinatos na rua Morgue”, e algumas de suas narrativas fantásticas.

As editoras desta revista ainda apresentam a entrevista feita pela doutoranda do programa de Literatura Comparada da Universidade Federal Fluminense (UFF), Isabela Duarte Britto Lopes, como parte da sua dissertação de mestrado que versou sobre as *continuation novels* da autora Sophie Hannah. A pesquisadora conversou com a poeta e autora de romances policiais e detetivescos, com obras traduzidas para 49 idiomas. Além de suas poesias, a autora inglesa, reconhecida pelo *Sunday Times* e pelo *New York Times*, escreveu a saga de Waterhouse e Zailer sobre as investigações e a vida dos policiais protagonistas dos romances. Em 2014, a autora publicou o seu primeiro romance com o detetive Hercule Poirot, criado por Agatha Christie, após ter sido convidada pela família da autora para dar continuidade às aventuras do detetive belga.

Desta forma a Revista Abusões dá continuidade ao seu projeto de divulgar artigos e fontes documentais relevantes para os estudos do Gótico, Fantástico e Insólito Ficcional.

REFERÊNCIAS

GARCIA, Flavio (2012). “Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária”. In: GARCIA, Flavio, BATALHA, Maria Cristina (Orgs.). *Vertentes teóricas e Ficcionalis do Insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, p.13-29.

TODOROV, Tzvetan (1981). *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva.

01

MIEDO A LA ORDEN INFLUENCIAS DE LO EXTRAÑO EN LAS NARRATIVAS SERIADAS

Ariel Gómez Ponce (Universidad Nacional de Córdoba)

Recebido em 10 mai 2020.

Aprovado em 18 jun 2020.

Ariel Gómez Ponce es Doctor en Semiótica; Profesor en Español como Lengua Materna y Lengua Extranjera (Universidad Nacional de Córdoba), y cuenta con un Posdoctorado en Ciencias Sociales (CEA, FCS, Universidad Nacional de Córdoba). Actualmente, es Coordinador Académico de la Maestría en Relaciones Internacionales, Profesor Asistente en las asignaturas Sociología Sistemática y Procesos Políticos Internacionales (Lic. En Ciencias Políticas, Facultad de Ciencias Sociales, UNC) y es Becario Posdoctoral CONICET. En reuniones científicas, como también en artículos y en cursos de grado y posgrado, se aboca al análisis de series televisivas desde la perspectiva de la semiótica de la cultura (Lotman, Bakhtin) y los estudios culturales (Jameson), problematizando el modo en que estas narrativas ponen en cuestión las identidades y los modos culturales del sentir.

Email: arielgomezponce@unc.edu.ar

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8830-9544>

Resumen: El artículo estudia lo extraño como operación de sentido que traza puentes entre lo insólito sobrenatural y la narrativa policial de misterio (TODOROV, 1994), al tiempo que revela signos epocales por cuanto se alimenta de las

anomalías que toma de los imaginarios sociales (ARÁN, 2009; CAMPRA, 2008). Recupero los aportes de Fredric Jameson ([1992] 1989; 2007), para quien el extrañamiento ejerce una fuerza crítica y, en su intervención, señala aquello que los sistemas culturales interpretan como “lo natural”. Propongo a este efecto de sentido como un rasgo formante de series televisivas que pretenden escenificar la impronta del miedo, disolviéndola en diferentes formas genéricas. Para dar cuenta de esta inclinación, analizaré una narrativa animada como *Scooby-Doo*, serie señera que, por su intensa inscripción en la memoria cultural y su impronta en la cultura popular, ofrece claves de interés para reflexionar acerca de lo extraño como un lugar de enunciación. El contraste entre dos versiones de esta franquicia (1969-1970 y 2010-2012) me permitirá poner de manifiesto una tradición en donde la extrañeza, aunque materializando los efectos psicológicos del miedo y el desconcierto, se ha vuelto una explicación más tranquilizadora que una realidad contemporánea, en donde se ha instalado una perturbación sostenida en las subjetividades.

Palabras claves: Series televisivas; Extrañamiento; Miedo; Cultura popular; Insólito ficcional.

Resumo: O artigo estuda o estranho como uma operação de significado que cria pontes entre insólito e narrativas de mistério policial (TODOROV, 1994), enquanto revela sinais de época, pois se alimenta das anomalias que ele tira do imaginário social (ARÁN, 2009; CAMPRA, 2008). Resgatarei as contribuições de Fredric Jameson ([1992] 1989; 2007), para quem o estranhamento exerce uma força crítica e, em sua intervenção, aponta o que os sistemas culturais interpretam como “o natural”. Proponho esse efeito de significado como uma característica formativa das séries de televisão que buscam encenar a marca do medo, dissolvendo-o

em diferentes formas genéricas. Para explicar essa inclinação, analisarei uma narrativa animada como *Scooby-Doo*, uma série histórica que, devido à sua intensa inscrição na memória cultural e à sua marca na cultura popular, oferece pistas interessantes para refletir sobre o estranho como lugar de enunciação. O contraste entre duas versões dessa franquia (1969-1970 e 2010-2012) permitirá destacar uma tradição em que o estranhamento, embora materialize os efeitos psicológicos do medo e da perplexidade, se tornou uma explicação mais tranquilizadora do que uma realidade contemporânea, onde um distúrbio foi instalado sustentado nas subjetividades.

Palavras-chave: Séries de televisão; Estranho; medo; Cultura popular; Ficção insólita.

PALABRAS INICIALES

Sin lugar a dudas, *Scooby-Doo* es una de las animaciones más emblemáticas del siglo XX. Producto de su época, logró, sin embargo, trascenderla e instalarse como una referencia casi obligada de la cultura pop. Sabido es que *Scooby-Doo* surge en la década de los 60s, durante el estallido de las técnicas de animación limitada, y poco después del éxito de *Jonhy Quest* (1964-1965), *The Flintstones* (1960-1966) y *The Archie's Show* (1968-1969), con las cuales el relato del perro detective mantiene cercanía estructural. Herederas de la tradición folletinesca, y coetáneas de las *sit-coms* de posguerra, todas estas animaciones abonan ese prolífico fenómeno que, en tiempos recientes, reconocemos genéricamente como una “serie televisiva”¹.

1 Aún consciente de la especificidad del lenguaje de las series animadas (también conocidas como dibujos animados), en este artículo, opto por englobarlas dentro de aquello que Robert Allen (2001) define como una serialización: término genérico que pretende describir creaciones narrativas que, manteniendo sus reglas básicas de funcionamiento, han redimensionado la estructura “por entregas” de la literatura



Figura 1

Scooby-Doo exemplifica esas formas que trabajaban con un modelo simple que podía repetirse hasta el agotamiento: relatos breves que oscilaban los veinte minutos, con poco desarrollo de personajes y un esquema narrativo escueto, fácil de replicar episodio a episodio e, incluso, de trasladar a otros futuros productos. En este periodo, el público infantil se descubre como un fuerte nicho para un mercado televisivo y, bajo estas condiciones prolíficas, la productora Hanna-Barbera se instala como una auténtica fábrica que elaboró centenares de relatos que hoy se consideran de culto.

Durante décadas, la historia del perro detective fue el caballo de batallas de ese estudio de animación. *Scooby-Doo, Where are you?*

folletinesca. Esta postura no desconoce, tampoco, el potencial de las animaciones que, aunque puedan aparentar relatos llanos, reclaman un intento proceso cognitivo, en tanto deben traducir a un público infantil contenidos sociales de gran complejidad. Sobre esta última precisión, véase LOTMAN, 2000.

(más conocida en habla hispana como *Misterio a la orden*) fue la primera serie de la franquicia y, aunque contó solo con 25 episodios, tuvo un inmenso impacto cultural que garantizó su permanencia aún en la actualidad. La historia se centraba en las aventuras de cuatro adolescentes y un gran danés, viajando en su camioneta *Mystery Machine* (la Máquina del Misterio) y resolviendo enigmas sobrenaturales a lo largo y ancho del país. Sin embargo, pese a su aparente simplicidad, *Scooby-Doo* mostraba un juego incesante de tradiciones, en donde lo insólito sobrenatural se montaba sobre una estructura policial de misterios, ello sin perder una enorme cuota de humor.

Por su permanencia en el tiempo, y por este trabajo creativo con distintas matrices genéricas, me parece oportuno volver sobre esta narrativa icónica que marcó un sendero en las series televisivas hoy consumidas. Producida a la medida de sus espectadoras y espectadores, el estudio de una serie animada como *Scooby-Doo* debe enmarcarse en el de aquellas narrativas que, bajo la égida de los modos de producción mercantil, hacen de los géneros una instancia conflictiva. Creo, sin embargo, que una de las razones del éxito de *Scooby-Doo* estriba en su despliegue de lo extraño: factor que no solo pone en marcha las aventuras detectivescas y sostiene una intensa expresión de lo insólito, sino que también permite el retrato ficcional de los cambios de orden social a lo largo del tiempo.

De manera especial, me refiero a ese efecto de sentido que se reconoce como lo extraño, concepto largamente debatido en los estudios literarios y cinematográficos, consecuencia de su recurrencia insistente para escenificar formas de lo ominoso y de la incertidumbre. El presente artículo, en tal sentido, explora una

premisas que he sugerido en mi trayecto de investigación (véase GÓMEZ PONCE, 2020), en donde me he interrogado por narraciones seriales que se apropian de lo extraño para escenificar la impronta del miedo, disolviéndola en diferentes formas genéricas. Se trata de productos masivos que no se interesan por definir y nombrar aquellos afectos que rondan el temor y la paranoia, sino antes bien construir un clima de ansiedad que movilice a las y los espectadores, algo que *Scooby-Doo* parece haber instalado tempranamente en el mercado televisivo.

Para dar cuenta de ello, un primer apartado estará dedicado a deslindar la categoría de lo extraño, con especial énfasis en la propuesta de Fredric Jameson, para quien este efecto de sentido pone en escena un ejercicio crítico, revelando los modos en que las culturas codifican su normalidad. Se trata de una problemática que la teoría narrativa de Jameson ([1992] 2007) ha afrontado, en un intento por elucidar las funciones cambiantes del arte en las sociedades y las formas que estas dinámicas adquieren en los derroteros históricos.

A la luz de este marco conceptual, retomaré la impronta de lo extraño en los imaginarios del insólito sobrenatural y del policial de misterio, como un rasgo formante que anuda ambas tradiciones. El resultado de esta lectura pretende explicar lo extraño como una compleja codificación semiótica a través de la cual la materialidad artística escenifica modos histórico-sociales de leer lo real. Sigo, entonces, la empresa de Jameson, para quien es menester “capturar la variedad de formas que puede adoptar” (2010, p.64) lo extraño, logrando que exprese su función histórica.

Entiendo, no obstante, que esta definición se comprende acabadamente cuando se la percibe en su paso por el tiempo. Por ello, en un segundo apartado focalizaré en la primera versión de la franquicia: *Scooby-Doo, Where are you?*, emitida en 1969. Su descripción detallada habilitará una interpelación de lo extraño, como también de algunas características que, años más tarde, germinarán de manera estridente en las series televisivas. En el tercer apartado, analizaré *Scooby-Doo! Mystery Incorporated*, serie cuya complejidad argumental, cuarenta años después de la versión original, explora vacilaciones históricas de la adolescencia que se acompañan por múltiples crisis en las instituciones sociales. El contraste de ambos relatos pondrá de manifiesto una tradición en donde lo extraño, aunque materializando los efectos psicológicos del miedo y el desconcierto, se ha vuelto una explicación más tranquilizadora que la propia realidad, allí donde se ha instalado una perturbación sostenida en las subjetividades.

SOBRE LO EXTRAÑO. UNA LECTURA TEÓRICA

Se ha señalado insistentemente que fantástico y policial erigen sus sentidos en torno a una hipótesis que pretende explicar la realidad (TODOROV, 1994; ARÁN, 1999). Desde esta lectura, la postura de Rosalba Campra (2008, p.121) es bastante ejemplar, por cuanto señala que ambas formas trabajan “una explicación que reintroduce un orden en la incomprensibilidad del mundo”: una inclinación que define como el intento por colmar un *silencio*, que también las y los lectores buscan recomponer al concluir la historia. Se trata de un rasgo formante común que, empero, fracasa en el fantástico por una imposibilidad de llegar a la verdad (ARÁN, 2009).

Porque, si bien el enigma es un factor desencadenante que mueve la acción, la diferencia estriba en el modo en que se resuelve esta ausencia: lo que en las narraciones policiales es un misterio cuyo esclarecimiento se alcanza mediante una investigación, en aquellas fantásticas aparece, más bien, como un vacío de la razón, o bien una develación contradictoria. Y, mientras en el primero priman los avatares para la resolución del enigma, el segundo pone en el acento en las reacciones que provoca dicha solución (TODOROV, 1994), aunque, en conjunto, ambas pongan de manifiesto “las posibilidades que ofrece el misterio, es decir, lo secreto, lo que no se manifiesta [...] lo que solamente permite ser contemplado en sus bordes” (TEOBALDI, 2009, p.67).

Indefectiblemente, fantástico y policial introducen un problema sobre la verosimilitud, que se codifica de modo diferente según los regímenes que imponen cada una de estas tradiciones genéricas. Y aunque no pretendo extremar las semejanzas entre estos géneros, en este artículo me intereso por profundizar en una operación de sentido compartida, la cual se hace especialmente visible en el fantástico vinculado a experiencias de lo sobrenatural con el policial de enigma o misterio, dada la proximidad estructural entre ambas formas (TODOROV, 1992). Me refiero a ese mecanismo que Tzvetan Todorov asimila a lo extraño, eficaz para la creación de suspenso y para el sostenimiento de un orden de lo inquietante, en tanto su función radica en “la descripción de ciertas reacciones, en particular, la del miedo” (1994, p.41).

Como es sabido, esta concepción se hereda de las discusiones relativas a ese recurso propio del arte que el formalismo ruso llamó extrañamiento o *ostranenie* (desfamiliarización) (SHKLOVSKI,

[1917] 2011). En su trabajo sobre las narrativas fantásticas, la categoría se ajusta a lo no-familiar, en un sentido caro a lo ominoso (*das umheimliche*) de Freud, por cuanto explica una impresión de extrañeza y a un problema de ambigüedad: en otras palabras, a la aparición de elementos de la realidad cotidiana y normal que no están alterados, pero que tampoco justifican su presencia. A medida que este fenómeno asedia y se torna cada más indiscernible, el miedo y la ansiedad crecen en las y los espectadores. El extrañamiento despierta, como piensa Rosalba Campra (2008, p.133), la sospecha de que se ha producido una fisura en la realidad o, para ser más exacto, la emergencia de una “realidad perturbante”.

Aquí parece oportuno recuperar la propuesta de Fredric Jameson (2010), para quien el extrañamiento ejerce una fuerza crítica, pues devela marcas ideológicas ocultas en aquello que las culturas han interpretado como la “normalidad”. En esta lectura, Jameson recupera (sin desconocer la tradición formalista) los aportes de Bertolt Brecht, como también el estudio de las mitologías barthesianas (BARTHES, [1957] 2010), para proponer lo extraño como una operación crítica que permite “subrayar una artificialidad” (JAMESON, 2010, p.66). Para el filósofo marxista, la intervención de lo extraño muestra el modo en que lo familiar y lo habitual han sido interpretados como “lo natural” en los sistemas culturales y, por ello, sostiene que “hacer que algo nos parezca extraño, y por lo tanto nos obligue a mirarlo con nuevos ojos, implica la precedencia de una familiaridad general, de un hábito que nos impide mirar las cosas tal como son, una suerte de adormecimiento de la percepción” (2010, p.64)

En buena medida, recupero esta precisión de Jameson, para sostener que el extrañamiento entraña un proceso de reconocimiento sobre una realidad que se ha vuelto inasequible, compleja en demasía y, por ende, de ardua descripción. Me refiero a cambios en las experiencias históricas y en los imaginarios sociales que, sin embargo, persiguen alguna forma de asimilación e interpretación estética, premisa que debe pensarse a la luz de una las hipótesis más insistentes en Jameson: el arte repone soluciones imaginarias ante las contradicciones culturales; la historia, por su parte, es una causa ausente y, dado que solo es accesible en forma textual, su restauración debe ser el último horizonte interpretativo (JAMESON, 1989, p.17-30).

Aquí no debe olvidarse, tampoco, que las narrativas insólitas son un terreno aún más fértil para esta empresa, por tanto se alimentan de las anomalías que toman de los imaginarios. Como de modo insistente ha sugerido Pampa Arán, ellas trabajan con las rasgaduras que se producen en la trama social, porque es esta la función semiótica de lo insólito: “interrogar(se) acerca de los modos y rupturas del orden natural y social en prácticas cotidianas” (2009, p.18). Al amparo de estas lecturas, lo que me propongo, entonces, es repensar lo extraño como una compleja codificación semiótica a través de la cual la materialidad artística escenifica modos histórico-sociales de leer lo real.

Por su aparente simplicidad narrativa y su persistencia temporal, *Scooby-Doo* funciona para explorar, sin pretensiones de abarcar una totalidad, este ejercicio crítico del extrañamiento. Intuyo, sin embargo, que esta inclinación se hace visible más acabadamente cuando se la percibe en el paso del tiempo, y a la

luz de cambios históricos. Por tal motivo, primero me abocaré a emprender una descripción detallada sobre la manera en que en la ficción de 1969 introduce lo extraño, instalándolo en una tradición que será interpelada, luego, por la narrativa de 2010, sobre la cual profundizaré en un segundo momento.

Cierro este rastreo teórico, recordando que, lejos del habitual desdén hacia las narrativas de consumo, la teoría narrativa jamesoniana mantiene un interés activo por los productos de la cultura de masas: complejos laboratorios que permiten diagnosticar las contradicciones históricas, incluso antes de que la sociedad pueda nominarlas y tomar consciencia de ellas. Esta premisa se conservará viva en mi recorrido por la franquicia de *Scooby-Doo*, con especial énfasis en las dos de las series que analizaré como casos paradigmáticos: *Scooby-Doo, Where Are You?* (*Scooby-Doo, ¿Dónde estás tú?*) (CBS, 1969-1970) y *Scooby-Doo! Mystery Incorporated* (*¡Scooby-Doo! Misterios S.A.*) (Cartoon Network, 2010-2013).

Asimismo, exploraré los textos en una doble dirección, interrogándome por cómo resuelven lo extraño mediante algunos signos epocales que irrumpen en las ficciones, y por cómo atraviesa formas estéticas como el fantástico y el policial, en tanto rasgo distintivo. Y, aunque pueda pensarse que hoy estas clasificaciones genéricas han perdido validez (por ese afán posmoderno, cuya sed de innovación y novedad hace de la experimentación una ley), junto a Fredric Jameson, entiendo que estas tradiciones sobreviven y mutan dentro del mercado, allí donde aseguran un contrato de lectura y, con ello, una adecuada recepción en su público (ARÁN, 1996).

LO EXTRAÑO EN *SCOOPY-DOO, WHERE ARE YOU?*

Comienzo recuperando la primera versión de la franquicia *Scooby-Doo*, emitida por la cadena de *broadcasting* CBS y estrenada el 13 de septiembre de 1969. Interesa recordar que la serie animada surge como una apuesta de la entonces reciente productora Hanna-Barbera (integrada por los exdirectores de la Metro-Goldwyn-Mayer, William Hanna y Joseph Barbera) con el fin de cubrir la franja matutina de los sábados y adaptar contenidos infantiles para la pantalla televisiva. En primera instancia, la serie se planifica como una *sit-com* musical, centrada en los avatares de un grupo de adolescentes, en un estilo caro a *The Archie's Show* cuyo éxito (televisivo y discográfico) pretendía replicarse (PERLMUTTER, 2019). La idea se descarta rápidamente para, en su lugar, componer una historia de terror que convoque a niñas y niños, aunque sin aterrorizarles (BIRD, 2018).



Figura 2

Nace, entonces, *Scooby-Doo, Where are you?*: un relato afable que contará la historia de cuatro adolescentes y su perro, en la búsqueda de misterios por resolver. La maquinaria que desata las intrigas es, casualmente, un factor sobrenatural, componiendo así un relato versátil, pero de compleja inscripción genérica, por cuanto muestra la primacía de una estructura de policial de misterio que es atravesada por un fuerte componente cómico. Sin intención de extremar semejanzas, esta búsqueda de la verdad podría ser definida en términos de lo que Todorov (1994, p.45) llamó un “fantástico explicado”, cuyo máximo exponente se encuentra en John Dickson Carr (1906-1977). Y, como en las obras de este escritor estadounidense, la función de las y los detectives en *Scooby-Doo, Where are you?* es volver nítido un misterio que “evoca” lo sobrenatural, revelando los artilugios de un criminal que hace uso de la monstruosidad “con el fin de complicar el asunto y desviar las sospechas” (TODOROV, 1994, p.44).

Para construir este heterogéneo encuadre genérico, la ficción explotó elementos paródicos de las *sit-coms* familiares y de las animaciones de la época, reforzando algunas características que, tiempos después, serán propias de la serie como género cultural. En particular, me refiero a esa forma reconocida como “*evil of the week*”: ello es, la presentación de un nuevo villano a vencer en cada episodio, logrando que los capítulos sean relativamente independientes entre sí, sin componer un hilo narrativo que dé coherencia a la totalidad de la temporada (véase GÓMEZ PONCE, 2018)². En efecto, este rasgo permite percibir una redundancia en

2 Esta particularidad tuvo gran pregnancia, inspirando incluso a narrativas más recientes como *Supernatural* (The CW, 2015-2020), *Grimm* (NBC, 2011-2017) e, incluso, *Buffy, The Vampire Slayer* (Warner Channel, 1997-2003) (serie esta que, en un claro guiño

las tramas que facilitaba la conversión de la información en *loci comuni*, garantizando una rápida adecuación a la narrativa, como también su traslado a nuevos productos que pudieran realizarse (recuérdese, por ejemplo, otro éxito coetáneo como *Jossie and the Pussycats*).

La estructura resultante, repetida episodio a episodio, puede sintetizarse de la siguiente manera: i) de casualidad (“nos hemos tropezado con otro misterio”, dirán las y los jóvenes, T01 E12)³, el equipo se encuentra con alguna situación enigmática sobre la que arrojar luz; ii) rápidamente, el misterio se vincula a una entidad monstruosa o fantasmagórica que los atemoriza; iii) son perseguidos por este ser, y se separan para rastrear pistas en un paulatino y lento proceso de develación; iv) comienzan a darle caza a la entidad y elaboran planes rebuscados que fracasan; y v) por obra del azar, capturan a la entidad y desenmascaran los propósitos del criminal, quien (con alguna variante) protesta: “lo habría conseguido, de no ser por esos chicos entrometidos y su perro”.

Scooby-Doo, Where are you? trabajaba, además, con imágenes fácilmente reconocibles para el público infantil, y cada protagonista modelizaba un carácter bien diferenciado: acompañando a ese perro temeroso que despertaba inocencia, estaban el audaz líder (Fred), la glamorosa (Daphne), el distraído (Shaggy) y la intelectual y voz de la razón (Vilma). Y si bien es cierto que la serie reforzaba estereotipos en cuanto a prácticas sociosexuales e identidades racionales, no se debe olvidar que, en un periodo dominado casi

intertextual, define como “Scooby Gang” al grupo de adolescentes protagonistas). Sobre el *evil of the week*, véase GÓMEZ PONCE, 2018.

3 Todas las traducciones me pertenecen. Asimismo, la codificación para referenciar las series remite al número de temporada (por ejemplo, T01) y de episodio (por ejemplo, E02).

exclusivamente por personajes zoomorfos (*Yogi Bear*, *Huckleberry Hound*, *Quick Draw McGraw*) o varones justicieros (*Space Ghost*, *Jonny Quest*, *Birdman*), *Scooby-Doo*, *Where are you?* desplegaba cierta heterogeneidad para un público más amplio (incluso, un público adulto), al tiempo que se alejaba de los formatos redundantes en violencia bastante recurrentes por aquellos años (como es el caso, por ejemplo, de la exitosa *Tom and Jerry*).

En conjunto, la pandilla detectivesca estaba dotada de rasgos que permitían una identificación positiva: eran jóvenes que sentían un deber moral y, sin que nadie los incitara, afirmaban que “*tendremos que resolver este misterio*” (T01, E01). Frente a los conflictos, colaboraban con la policía e, incluso, resolvían las fechorías antes de que las fuerzas del orden lograran intervenir. En contraposición, se hallaban estas monstruosidades de distinta índole, bajo cuyo disfraz aparecían ladrones de delitos no violentos, usualmente vinculados a la estafa y la falsificación. Lo interesante, empero, es que esta confrontación daba cuenta de valores axiológicos claramente definidos, inclinación que coincide con una de las hipótesis de Jameson ([1992] 2007), para quien las producciones masivas de este periodo tendían a reforzar las divisiones maniqueas, tal vez porque el contexto de la Guerra Fría y su proliferación de enemigos inocuos reclamaba la elaboración de categorías absolutas.



Figura 3

Para reforzar este distanciamento, los villanos de la serie animada incurrierían en formas estereotipadas, sirviéndose de figuras que, aunque de larga tradición, denotaban también una clara influencia del cine comercial de la época: monstruos, alienígenas, brujas, demonios, fantasmas, vampiros, zombies y momias son claros ejemplos de las atrocidades que habitan los episodios de la serie. El relato tiende a detenerse para introducir alguna leyenda de amplia circulación en los imaginarios y, en su despliegue, anidaban claves para que las y los espectadores contextualicen las historias colmadas de casas abandonadas, castillos tenebrosos, pantanos y bosques lóbregos.

Precisamente, un hilo conductor fuerte para entender los efectos de sentido en esta serie yace en la composición de estos ambientes lúgubres. Porque *Scooby-Doo, Where are you?* expande

los efectos de la ambientación propia del gótico, desplazándolos hacia lugares cotidianos, ahora perturbadores. Es algo que ya se introduce en el primer episodio (T01 E01), cuando la pandilla de detectives se enfrenta a un caballero fantasmal en un museo, lugar educativo y de dispersión que pasa, no obstante, a inspirar temor. Con sus variantes, las historias se recortan contra el fondo de estos espacios que se vuelven truculentos: una playa donde los jóvenes se esparcen, arribando a la luz de la luna (T01 E02); un parque de atracciones con sus carruseles en movimiento y sus juegos encendidos que, sospechosamente vacío de gente, se percibe como “macabro” (T01 E08); un colorido y jocoso circo alejado de la ciudad, pero asediado por un payaso malévolo (T01 E10); o bien una ciudad desértica, con una marioneta que está, sin explicación alguna, sentada al borde de una calle poco iluminada (T01 E09).



Figura 4

Hay una predilección constante por la noche, en donde resuenan chillidos de murciélagos, aullidos de lobos, el resquebrajar de árboles y el resoplido de vientos lejanos. Acorde a esta redundancia, la serie presenta protagonistas que, vestidos con sus colores vivaces y llamativos, desentonan con los tintes sombríos que trastocan un carnaval o un baile de graduación en lugares escalofriantes. Y, cuando se enfoca más de cerca, estos personajes quedan casi fuera de plano porque, incluso, parecen atemporales: son adolescentes que bailan, almuerzan, surfean, esquían y, en pocas palabras, se divierten en entornos familiares que, imprevisiblemente, se han vuelto perturbadores, traduciendo así a los lenguajes truculentos del gótico y el terror.

A simple vista, puede pensarse que lo extraño se encarnaría en otros aspectos tal vez más obvios, como lo es el hecho de que *Scooby-Doo* dialogue con sus pares humanos y se haga comprender. Sin embargo, como bien advierte Guadalupe Campos (2010, p.34), no es necesario explicar que un perro articule lenguaje porque esta característica “pertenece a la naturaleza del sistema de causalidades de la serie que eso ocurra”, formando parte de un contrato que, desde la primera escena, las y los espectadores aceptan. Lo que no está pautado, empero, es la conversión de los espacios habituales de la juventud (al menos, de los años 60s) en enclaves de lo ominoso. Y si bien podría conjeturarse que, cuando la explicación racional aparece, el carácter insólito del relato se disuelve, ciertas esquirlas de sentido permanecen en una dimensión espacio-temporal que afecta el modo en que la pandilla se apropia de su realidad: “todo aquí es muy extraño y parece no tener sentido”, afirmarán (T01 E10).

Por ello, a mi entender, los efectos de lo extraño se resuelven en todo su esplendor, mediante un *layout* que se proyecta sobre la totalidad de la serie animada: ello es, una estética de lo no-familiar, sostenida a través de procedimientos de representación que atañen a las expresiones espacio-temporales, forjadas por un caudal de elementos perceptivos como la coloración de los fotogramas o bien el acompañamiento sonoro. En cierto modo, *Scooby-Doo, Where are you?* escenifica el miedo, y me pregunto si acaso no está anticipando una operación que es, por lo demás, recurrente en las series más actuales, más allá de su inscripción genérica. Pues, como he sugerido en otras indagaciones (GÓMEZ PONCE, 2020), en las apariciones de este afecto habría algo que excede las capacidades del lenguaje verbal que, no obstante, se hace visible en una atmósfera que los recursos audiovisuales se esmeran por recomponer, a través de imágenes de orden espacial y temporal.

En tal sentido, creo que, a través del ejemplo situado que ofrece esta animación infantil, lo extraño está dando cuenta de su eficacia para escenificar afectos que, de difícil descripción, perturban a las subjetividades: es este su ejercicio crítico. Demuestra, asimismo, su potencial como puente genérico, en tanto habilita continuidades y desvíos entre las estructuras del policial y las derivas sobrenaturales del fantástico, al tiempo que hace frontera con las formas del absurdo. Como se verá en el siguiente apartado, comienza a mostrar que su pertinencia puede ir más allá de las lecturas tradicionales que lo asocian al insólito, para descubrirlo como un mecanismo que monta los efectos psicológicos del miedo, a través de desequilibrios en los modelos

de mundo propuestos, expresando así “la irresoluble falta de nexos entre los elementos de la pura realidad” (CAMPRA, 2008, p.136).

Por lo demás, es notorio que, hacia el final de la primera temporada (y, con mayor énfasis, durante el desarrollo de la segunda en 1970) *Scooby-Doo, Where are you?* extreme sus propios rasgos. Se reforzará, entonces, la veta cómica: aumentan los gags visuales, se añaden risas grabadas como trasfondo de las acciones, y las escenas de persecución, ahora más jocosas, están acompañadas por alegres canciones. Pero, también, el arco argumental tiende hacia una complejización que recurre a la inclusión de flashbacks y que, también, le brinda más relevancia a ese método de investigación para la resolución de casos que, en los inicios, parecía más difuso. Al concluir la temporada, los personajes de *Scooby-Doo* se autodefinen ya como una “banda resuelve-misterios”, y la serie cuenta con una fórmula narrativa consolidada y un cúmulo de formas redundantes que, al menos con algunas modificaciones interesantes, se repetirán durante medio siglo. Sobre esta cuestión, quisiera detenerme a continuación.

SCOOPY-DOO! MYSTERY INCORPORATED. UNA REINVENCIÓN DE LO EXTRAÑO

En el transcurso de cincuenta años, la franquicia conquistó innumerables dimensiones del mercado, produciendo no solo cientos de series y películas sino, además, un caudal de videojuegos en diferentes plataformas, juguetes de todo tipo y hasta una propia línea de ropa. Forzó su propia continuidad a través del diálogo con otras series animadas exitosas (*Batman & Robin*, *Charlie's Angel*, *Johnny Bravo*), de la participación de celebridades (Cher y Sonny,

o, más recientemente, el grupo Kiss y el actor John Cena), de la adaptación al lenguaje *live-action* (*Scooby-Doo* de 2002 y *Scooby-Doo 2: Monsters Unleashed* de 2004), o bien del retorno a los orígenes (tal es el caso de la exitosa *A Pup Named Scooby-Doo* de 1988 y del filme a estrenarse durante 2020, centrados ambos en la infancia de la pandilla).

Scooby-Doo comenzó a agotar su propio relato, forjándose como un producto que se parodia a sí mismo. A ello debe añadirse que ese dinámico público infantil no solo se enfrenta hoy a una pantalla televisiva atiborrada de novedades que se elaboran a caudales, sino que, además, la cultura popular ha incorporado los derroteros de *Scooby-Doo* a su memoria, transformando a toda su mitología en un lugar común. Sin embargo, creo que, en una de sus series más recientes, anidan claves de interés para interpelar los derroteros de esa extrañeza que le permitió a *Scooby-Doo, Where are you?* instalarse en los umbrales del misterio y lo sobrenatural.

Se trata de *Scooby-Doo! Mystery Incorporated*, relato emitido entre 2010 y 2013, por Cartoon Network (cadena que, desde 1998, tendrá la exclusividad de la franquicia). Elogiada por la crítica y nominada en distintos galardones de animación infantil, la serie destaca por su estética singular y su complejidad argumental, en donde afloran un humor más irónico y diálogos profundos, tomando la forma de un drama televisivo contemporáneo, pero montado mediante técnicas de animación digital.

La historia de *Scooby-Doo! Mystery Incorporated* cuenta una transición hacia la adultez que, asimismo, alegoriza numerosos conflictos de estos adolescentes, inmersos en una sociedad de

consumo. Se trata de un movimiento vertiginoso en relación a productos anteriores, por cuanto brinda una caracterización detallada de esta pandilla de detectives y de sus vínculos interpersonales. Si en la ficción de 1969 la persecución de pistas y fantasmas permitía la incorporación de una cuota de humor, aquí interviene un fuerte discurso amoroso: se refuerza la relación entre Fred y Vilma, pero principalmente en Shaggy y Vilma, dos personajes sobre quienes se especuló largamente sobre un romance, aunque las versiones anteriores decidieron omitirlo de manera deliberada.

Pese a ello, *Scooby-Doo! Mystery Incorporated* no deja de anclarse en toda una tradición. La estética pop se mantiene y la clásica *Mystery Machine* aún exhibe sus formas psicodélicas y su estilo *flower power*, replicando, casi sin intervención alguna, aquel vehículo presentado en 1969. Sin embargo, las vestimentas (casi inmutables durante cuarenta años) cambian de episodio a episodio, contextualizándose a las situaciones vividas por los personajes. La búsqueda de pistas, la planificación de las trampas y la resolución por las vías del azar también permanecen. Pero las persecuciones son menos coreografiadas, lo que permite un desarrollo más realista que se acerca a los formatos detectivescos-sobrenaturales de otras series del momento como *Supernatural* (2005-2020) o *The Vampire Diaries* (2009-2017).



Figura 5

En este último sentido, dialoga activamente con el cine de terror de la época. Son constantes los guiños a películas icónicas como *The Shining* (1980), *Gremlins* (1984), *Saw* (2004), *Paranormal Activity* (2007) o *Twilight* (2008), pero también a la propia historia de la franquicia, rememorando con detalle casi obsesivo los monstruos que reinaron en la primera serie, y que ahora se conservan como piezas de un museo abocado a lo paranormal. *Scooby-Doo! Mystery Incorporated* reclama, por ende, un gran conocimiento de las narrativas previas, sin el cual no es posible comprender cabalmente las innumerables referencias aludidas. En tal sentido, se ha convertido en una enciclopedia de la cultura popular en cuyo centro están también germinando semillas que la propia ficción, a lo largo de sus cincuenta años, ha sembrado y abonado.



Figura 6

El argumento se desarrolla en la ciudad Cueva de Cristal, poblado que se autodefine como “el lugar más embrujado de la tierra” por ser un centro de actividad paranormal. Aquel vagabundeo casi errático de los personajes se detiene, y la pandilla afrontará la misión de develar estos fenómenos en su ciudad natal, en el marco de una pequeña empresa que han fundado, y de la cual proviene el título de esta serie: Misterios Sociedad Anónima.

Importa señalar que la ficción expande y perfecciona aquella característica que pusiera marcha el relato de 1969, convirtiendo a este entorno reconocible de lo urbano en una extrañeza inquietante que, por momentos, se torna terrorífica. Cueva de Cristal recibe la visita de numerosas entidades irracionales que la azotan a diario, aunque algún personaje dirá, sin escandalizarse, que “acabo de salir del hospital a causa del ataque de un monstruo” (T02 E09). Puede parecer banal, pero la expresión citada sintetiza cómo, en esta narrativa, no hay conflicto ante la presencia de entes diabólicos. Por el contrario, en Cueva de

Cristal, lo inquietante yace en pasar unas vacaciones apacibles o deambular por la noche en tranquilidad, sin sufrir el asedio de alguna entidad paranormal.

Lo que sí despierta atención es que las porristas formen amistad con los jugadores de ajedrez, o que la chica más bella se enamore del *freak*, porque la unión de “populares” y “perdedores” rompe un orden que se presume lógico en la sociabilización escolar (T01 E16). Por lo cual, más que en la intervención de un monstruo devorador de niños, la extrañeza radica en el desbarate de ese reglado sistema social adolescente que lleva a la pandilla a interrogarse si no son estos los “misterios más grandes que hayamos enfrentado” (T02 E09). Esta variación no debe sorprender: una vez convertida la franquicia en formato estandarizado (y, por ende, predecible), se torna arduo pensar en la pervivencia de la misma extrañeza que, cincuenta años atrás, *Scooby-Doo, Where are you?* instalara. Como advierte Rosalba Campa (2008), cuando la capacidad de lo extraño parece desgastarse, su afán por generar “roturas” de la realidad se abre paso en contenidos no necesariamente insólitos. En tal sentido, la reciente versión escenifica un mundo que “puede ser enteramente natural, inscribirse en un sistema de realidad identificable, y sin embargo escapar a la comprensión” (CAMPRA, 2008, p.136).

Contra el fondo de estas situaciones, lo extraño ejerce la crítica que señalara Jameson, develando lo que esta ficción entiende como lo “normal”. Lo monstruoso y lo fantasmagórico se han naturalizado en esta narrativa, dando paso a una atmósfera de extrañeza perpetua. Porque, pese a que todas las situaciones paranormales concluyen en fraudes, quienes mueven los hilos de los misterios se sirven de la magia o de los hechizos, cubriendo

con un manto sobrenatural a Cueva de Cristal: algunos embrujan la población (T01 E16) o la convierten en zombies (T01 E01), mientras otros transforman los niños en demonios (T01 E05) y a los animales en posesos (T02 E 17), o bien invocan espíritus macabros (T01 E23). Los hogares abundan en maldiciones (T01 E17) y la urbe entera es hostigada por los espectros de españoles colonizadores quienes, siglos atrás, fundaron la ciudad. Lo que en *Scooby-Doo, Where are you?* era extrañeza, en *Scooby-Doo! Mystery Incorporated* deviene regla.



Figura 7

Cabe señalar que, aunque pueda parecer contradictorio cuando se recuerda la secularización finisecular de los imaginarios, en las ficciones de la franquicia se ha ido imponiendo lo sobrenatural sobre la razón. Se trata de un desplazamiento que se puede percibir con énfasis, cuando se mira algunas de las narraciones de las últimas décadas (tómese por caso la serie *The 13 Ghosts of Scooby-Doo*,

1985, y la película *Scooby-Doo on Zombie Island*, 1998, en donde los monstruos no responden a fabulaciones, sino que, en efecto, son criaturas que quiebran las leyes de la naturaleza).

Con el paso de los años, esta inclinación se refuerza, y las historias del perro detective se han apartado de los artilugios criminales para brindarle margen a lo paranormal. *Scooby-Doo! Mystery Incorporated* no permanece exento, y aunque pueda pensarse que las explicaciones racionales (mutaciones genéticas, experimentos químicos, efectos tecnológicos) mitigan los misterios sobrenaturales que azotan a Cueva de Cristal, los males que acechan siempre destilan miedo: despiertan sentimientos de lo siniestro que, además, se sostienen mediante la truculencia del espacio-tiempo representado y una banda sonora que compone toda una atmósfera de horror.

Interesa que, a medida que esta inclinación sobrenatural se intensifica, también lo hace la estructura del policial de misterio. Porque, detrás de cada encuentro paranormal, *Scooby-Doo! Mystery Incorporated* elabora una línea argumental continua que se construye progresivamente en estos episodios que, no en vano, se titulan “*Chapters*” (Capítulos). La serie animada toma, en todo su esplendor, forma de una serie televisiva, más cercana a la estructura de los dramas adultos que a los dibujos infantiles. Esta historia más profunda se centra en la “Maldición de la Gruta de Cristal”: leyenda que esconde la búsqueda de un tesoro ancestral y un antiguo plan siniestro que involucra a los padres de la pandilla.

Consecuencia de esta trama oculta que los personajes prometen develar, la relación con los progenitores se invade de

extrañeza y contradicciones: ante la pandilla detectivesca que recurre a la racionalidad de la ciencia y la tecnología para arrojar luz sobre los misterios, aparecen los adultos quienes, a toda costa, quieren creer en la existencia de los monstruos y otorgarles veracidad. Ello puede apreciarse claramente en la figura del alcalde (y padre de Fred) quien se impacienta por encontrar alguna entidad maléfica, puesto que “son buenas para el turismo” (T01 E08). Por lo cual, la serie introduce una crisis en la idealización de la autoridad familiar, al tiempo que expone su deterioro como un lugar de resguardo.

En su lugar, aparecen monstruos que los juzgan moralmente, como sucede con esa entidad que se define como una “amenaza puritana” y que castiga a jóvenes que se atreven a besarse lejos de la mirada paterna (T02 E09). No en vano, ante los destrozos que este monstruo provoca en su cacería, un personaje se interroga (y con cierta ironía): “¿cómo se supone que tomemos decisiones tontas y estúpidas que arruinen el resto de nuestras vidas con todo este ruido?” (T02 E09). Refuerza esta lectura el hecho de la pandilla, en detrimento de la primera versión, devengan justicieros paralegales, perseguidos constante por la policía local por intervenir en su jurisdicción.

Me atrevo a hipotetizar, por ello, que la primacía de lo sobrenatural puede explicarse, si se considera que este orden se presenta como un lugar, en cierto modo, confortable. Porque, en este relato, lo que se ha vuelto indiscernible es, precisamente, la misma realidad social, y el orden sobrenatural aparece, en su lugar, como una explicación incluso más tranquilizadora. Ante este mundo invadido por la incertidumbre, lo insólito, al decir de Campra, “da

cuenta de algún grado de racionalidad o, por lo menos, de una irracionalidad codificada” (2008, p.137).

Como resultado, la narrativa escenifica un entorno en donde se asienta una imposibilidad de discernir claramente aquellos lindes que distancian el Bien del Mal. Dicho de otro modo, *Scooby-Doo! Mystery Incorporated* tiende a borrar estas divisiones mediante la composición de personajes repletos de claroscuros, en lo que supone un marcado desplazamiento en relación a la versión previa, pero un acercamiento a una característica sintomática de las series televisivas contemporáneas (JOST, 2015). Además del núcleo familiar, ello se percibe en quienes hacen uso de la monstruosidad para componer misterios. Pero, en esta narrativa, no involucran estafas, sino más bien una suerte de castigo por parte de otros adolescentes ignorados, vapuleados o discriminados. El desaire amoroso y el *bullying* sistemático son constantes que movilizan la venganza sobrenatural, retomando este motivo tan recurrente en el cine de terror actual (y, por ello, el filme *Carrie* es una referencia insistente en este relato).

Scooby-Doo! Mystery Incorporated compone así un *Beverly Hills, 90210* (1990-2000) en clave paranormal, que no cesa de interrogarse por la incertidumbre de una franja social que tampoco se termina de entender a sí misma. El profesor H.P. Hatecraft, personaje de aparición regular (y que parodia al reconocido escritor estadounidense), lo explica de una manera clara cuando, en su intento por escribir alguna de esas sagas de vampiros que se han vuelto tan exitosas, se pregunta cómo reinventarse artísticamente y captar un público juvenil más amplio, si los adolescentes se han vuelto todo un enigma. Quizá, por ello, el relato nos enfrente a un

grupo de jóvenes que se obsesiona con resolver misterios porque, como bien interpela Vilma, repone una generación que “solo queremos respuestas, ¿eso está mal?” (T01 E01).

Concluyo esta lectura, preguntándome si la originalidad de *Scooby-Doo! Mystery Incorporated* no reside, casualmente, en haber traducido cierto desasosiego adolescente en un lenguaje juvenil y en formas ampliamente reconocibles, como son el misterio y el insólito sobrenatural. Avanza sobre el camino allanado por el relato original, pero complejiza esos engranajes de un insólito que, en palabras de Pampa Arán, “se expande en forma difícil de medir y que se transforma también [...] en síntoma de una asfixia subjetiva y cultural” (2019).

El relato explora las vicisitudes de su propia contemporaneidad, pues sabido es que la posmodernidad acarrea tensiones que afectan nuestra percepción de la cultura, como también cambios constitutivos en subjetividades que habitan, consecuencia del estallido del mundo digital y de los intempestivos avances tecnológicos y científicos, en una realidad cada vez más inaprensible y cuya materialidad parece volatilizarse (FISHER, 2009). Por estar sometidos a una existencia visual y plegarse al orden de la mirada, las entidades como fantasmas y monstruos facilitan su exorcismo (CAMPRA, 2008); lo que es difícil de conjurar, porque escapa a la aprehensión, es este malestar social que aparece como un signo epocal y que la narrativa ha querido reponer.

CONCLUSIONES

Como sucede en esas antologías en donde la contigüidad de los relatos termina por develar la naturaleza de los silencios (CAMPRA, 2008, p.131-132), el contraste *Scooby-Doo, Where are*

you? y *Scooby-Doo! Mystery Incorporated* ha permitido apreciar variaciones históricas en la escenificación de lo extraño. En ambos casos, hay una preocupación latente por extrañar la cultura juvenil, en lo que puede asimilarse como un intento por revelar los avatares epocales de esta franja social. Y si la animación de 1969 se esmeró en proponer contrastes claros que permitieran diferenciar conjuntos de valores, la reciente producción arrostra la caída de los valores absolutos y un mundo donde las visiones maniqueas ya no son posibles. En efecto, ha hecho de lo extraño un lugar de enunciación desde donde lee entramados sociales y ejercita una crítica sobre lo que las culturas vivencian, pero también sobre lo que silencian.

En todas sus versiones, *Scooby-Doo* se presenta como una serie que mantiene siempre actualidad con su propio tiempo, recorriendo las corrientes culturales de su época. Su aparente banalidad puede leerse como negativa, pero el recorrido emprendido da habida cuenta de un gran potencial heurístico contenido. Su redundancia y su estereotipación se vuelven significativas pues, en su acumulación, sacan a superficie un intento por fijar ciertos efectos ideológicos. Ponen a prueba, además, el modo en que el curso de los años ha influido para que los temas clásicos del insólito, como sostiene la premisa de Pampa Arán, “se refinan intelectualmente” (2009, p.17). Y aunque, en sus derroteros más tardíos, esta primacía de lo sobrenatural pueda parecer discordante, los relatos estarían proponiendo su propia explicación: brinda un lugar tranquilizador ante las fracturas que se producen en las sociedades, como resultado de los vertiginosos cambios históricos que afectan nuestra percepción de lo real. Es

esta, finalmente, la función semiótica del insólito, su vocación por materializar en el arte las transformaciones en la mentalidad cultural (ARÁN, 2009).

Pero conviene preguntarse, también, si esta intervención de lo sobrenatural no es resultado del mercado. No debe olvidarse que nos hallamos en un periodo donde las y los espectadores están avezados en el reconocimiento de los géneros, especialmente de aquellos donde la imposición de los estándares de mercado ha llevado a la pérdida de su regularidad, a su agotamiento y, en consecuencia, a su estereotipación. Sin embargo, las narrativas de *Scooby-Doo* demuestran que la saturación de las formas y los procedimientos del policial de misterio y el fantástico sobrenatural es, también, una característica productiva que no solo le permite al público moverse por un terreno cognoscible, sino que además fuerza a los géneros a su propia reinvención.

Por su cercanía, *Scooby-Doo* instaló un debate en torno a rasgos formantes de estas tradiciones, por lo demás recurrentes en las series televisivas actuales. Fecundó, en la memoria reciente, operaciones de sentido y una compleja mitología, materias primas para una cultura popular que puede perturbar lo conocido y volverlo novedad. Me pregunto si acaso, por su mutación incesante, lo extraño no puede pensarse en una variedad más amplia de relatos que se distancia del misterio y el fantástico sobrenatural, pero que sin embargo desafían la razón e instauran múltiples incertidumbres; textos que, finalmente, escenifican los temores y las ansiedades de nuestro tiempo, tratando de traducir eso para lo cual las culturas parecen carecer de palabras.

REFERENCIAS

- ALLEN, Robert (2001). "Introduction". In ALLEN, Robert (Ed). *To Be Continued...* Soap Operas around the World. New York: Routledge, p.1-26.
- ARÁN, Pampa O. (1996). "Una interpretación ideológica de los géneros utópicos". *Estudios*, 6, 45-49.
- ARÁN, Pampa O. (1999). *El fantástico literario*. Aportes teóricos. Córdoba: Narvaja Editor.
- ARÁN, Pampa O. (2009). "Lo unido y lo enhebrado. Para una teoría del fantástico literario contemporáneo". In: VOLTA, Luigi y ELGUE-MARTINI, Cristina (Comps.). *Fantasmas, sueños y utopías en literatura, cine y artes plásticas*. Córdoba: El Copista. p.15-30.
- ARÁN, Pampa O. (2019). "Gótico – elementos narrativos". In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF)*. Rio de Janeiro: Dialogarts. In <http://www.insolitoficcional.uerj.br/site/g/gotico-elementos-narrativos> Acceso em 25.Feb.2020.
- BARTHES, Roland ([1957] 2010). *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BIRD, Benjamin (2018). *Scooby-Doo!* Encyclopedia. Minnesota: Stone Arch Books.
- CAMPOS, Guadalupe (2010). "Déjà lu. La literatura fantástica, revisitada". *Revista Luthor*, 1(1), 29-36.
- CAMPRA, Rosalba (2008). *Territorios de la ficción*. Lo fantástico. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- FISHER, Mark (2009). *Realismo capitalista*. ¿No hay alternativa? Buenos Aires: Caja Negra.
- GÓMEZ PONCE, Ariel (2018). "A 20 años de *Buffy, The Vampire Slayer*. Notas sobre las series televisivas como un texto-código de la cultura". *Revista Luthor*, 37(8), 44-59.
- GÓMEZ PONCE, Ariel (2020). "De series televisivas, intensidades y miedos posmodernos". En: *Estudios*, 43, 27-44.
- JAMESON, Fredric (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Visor.
- JAMESON, Fredric ([1992] 2007). *Signaturas de lo visible*. Buenos Aires: Prometeo.

- JAMESON, Fredric (2010). *Bretch y el Método*. Buenos Aires: Manantial.
- JOST, François (2015). *Los nuevos malos*. Cuando las series desplazan las líneas del bien y del mal. Buenos Aires: Librería.
- LOTMAN, Yuri (2000). “Sobre el lenguaje de los dibujos animados”. In: LOTMAN, Yuri. *La semiosfera III*. Semiótica de las artes y de la cultura. Madrid: Cátedra. p.138-143.
- PERLMUTTER, David (2019). *The Encyclopedia of American Animated Television Shows*. New York: Rowman & Littlefield.
- SCOOBY-DOO, Where Are You? (1969-1970). RUBY, Joe; TAKAMOTO, Iwao; SPEARS, Ken (Creadores); HANNA, William; BARBERA, Joseph (Productores). Estados Unidos: Hanna-Barbera Productios / CBS.
- SCOOBY-DOO! Mystery Incorporated (2010-2012). RUBY, Joe; TAKAMOTO, Iwao; SPEARS, Ken; SPEARS, Ken (Creadores); WATSON, Mitch; WYATT, Jason (Productor). Estados Unidos: Hanna-Barbera Productios / CBS.
- SHKLOVSKI, Viktor ([1917] 2011). “El arte como artificio”. In: TODOROV, Tzvetan (Comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo XXI. p.77-98.
- TEOBALDI, Daniel Gustavo (2009). “Formas del misterio. El sentido de lo fantástico”. In: VOLTA, Luigi y ELGUE-MARTINI, Cristina [Comps.]. *Fantasmas, sueños y utopías en literatura, cine y artes plásticas*. Córdoba: El Copista. p.67-85.
- TODOROV, Tzvetan (1992). “Tipología del relato policial”. In: LINK, Daniel (Comp.). *El juego de los cautos*. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo. Buenos Aires: La Marca. p.46-76.
- TODOROV, Tzvetan (1994). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones Coyoacán.

02

THE FALL OF EVE: THE FRAILITY OF MORAL ALIGNMENT IN *KILLING EVE*

Eduarda De Carli (UFRGS)
Elaine Barros Indrusiak (UFRGS)

Recebido em 05 jan 2020.

Aprovado em 19 jun 2020.

Eduarda De Carli é Doutoranda em Estudos Literários pela UFRGS.

Email: eduarda.carli@ufrgs.br

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4733-6305>

Elaine Barros Indrusiak é Professora Associada do Departamento de Línguas Modernas e Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Possui Graduação em Letras - Língua Inglesa (1998), Mestrado (2001) e Doutorado (2009) em Letras - Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É tradutora pública e intérprete comercial do RS e pesquisadora do Núcleo de Estudos de Tradução Olga Fedossejeva (UFRGS) e do grupo de pesquisa Intermídia (UFMG). Realizou Pós-Doutorado junto ao Departamento de Cinema e Mídias Interativas da University of Miami (2015-2016). Tem experiência de ensino e gestão na área de Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: estudos de adaptação e intermedialidade, estudos de narrativa, literaturas e culturas de língua inglesa, estudos de tradução e literatura comparada.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0297-2554>

Abstract: The figure of the double (FREUD, 1955) is recurrent in investigative stories, as the very core of these works is the opposition between detective and criminal. We can read the criminal as the double of the detective in the classic detective genre; their mirror-image of dubious moral and evil acts (KEKES, 2010). As the genre evolved alongside changes in social order, this good-and-evil duality has become more blurred, culminating in the emergence of the hardboiled detective and the noir novel and their future influences. One of the works influenced by the blurring of the tenuous line between good and evil is *Killing Eve* (BBC America, 2018-), which presents an investigator and an assassin that have a mutual obsession. The aim of this article is to analyze Villanelle, the assassin, as the double image of Eve, the investigator, and how this mirroring results in a change of morality for Eve that represents her descent into evil actions in the first season. Considering the television series as a serialized medium product, we intend to show how a character development as a double entity throughout the series results in changes of alignment in the diegesis.

Keywords: Double; Evil; Killing Eve; Morality; Television Series.

Resumo: A figura do duplo (FREUD, 1955) é recorrente nas histórias de investigação, já que o núcleo dessas obras é a oposição entre detetive e criminoso. Podemos interpretar o criminoso como o duplo do detetive no gênero clássico de detetive; sua imagem espelhada de moral duvidosa e ações más (KEKES, 2010). À medida que o gênero evoluiu juntamente com mudanças na ordem social, essa dualidade do bem e do mal se tornou mais confusa, culminando no surgimento do detetive *hardboiled* e do romance noir e de suas influências. Uma das obras influenciadas pelo embaçamento da linha tênue entre o bem e o mal é *Killing Eve* (BBC America, 2018-),

que apresenta uma investigadora e uma assassina que têm uma obsessão mútua. O objetivo deste artigo é analisar Villanelle, a assassina, como o duplo de Eve, a investigadora, e como esse espelhamento resulta em uma mudança de moralidade para Eve que representa sua queda moral na primeira temporada. Considerando a série televisiva como produto de mídia serializado, pretendemos mostrar como o desenvolvimento de um personagem como duplo ao longo da série pode resultar em mudanças de alinhamento na diegese.

Palavras-chave: Duplo; Killing Eve; Mal; Moralidade; Série Televisiva.

INTRODUCTION

Killing Eve is a series produced by BBC America and BBC One that started airing in 2018, created by Emmy Award-winner Phoebe Waller-Bridge. It currently has two seasons with eight episodes each, and it has been renewed for a third one. The series follows Eve Polastri, portrayed by Sandra Oh, an agent for the British Intelligence who is in charge of pursuing an assassin known as Villanelle, portrayed by Jodie Comer. Eve starts as an MI5 agent whose interests are female assassins, their *modi operandi*, and their psychology. She is fired from MI5 but is soon recruited by Fiona Shaw (Carolyn Martens), the head of a secret MI6 division that gives her the opportunity and resources for chasing an international skilled assassin, Villanelle, whose real name we will later discover is Oksana Astankova. As the investigations advance, Eve and Villanelle become obsessed with each other; the initial tension of the investigative pursuit becomes a tension of a sexual nature, and Eve becomes desperate in her search for the assassin.

The series then presents to the viewer the crimes committed by Villanelle and the MI6's attempts at investigating them. Differently from classic procedural series such as *CSI* and *NCIS*, which usually meet the whodunit standards, that is, cases in which they must find out the criminal's identity, *Killing Eve* shows us the perpetrator from the start with her motive – money, as Villanelle is a paid assassin. Up to this point in the expanded narrative arc of the series, we cannot tell who exactly is hiring her, we only know the name of the group, “The 12”, and we are also in the dark about the big picture of their plans. This, however, is only secondary to Eve's chase of Villanelle and their mutual fixation. Working for the MI6, Eve has the technology, assets, and the qualified team that she needs to find the assassin, but as she becomes more deeply involved in the investigation, her already strained marriage to Niko Polastri starts to crumble, while she feels increasingly drawn to Villanelle. But to consider Eve's descent, it is important that we first think about the relationship between morality and mystery/investigative fiction, because it is something that has changed over the years since Edgar Allan Poe set the model for the contemporary detective in the first half of the nineteenth century.

Poe inaugurated the genre, as we know it today, with Auguste Dupin, the intellectual detective in “The Murders in the Rue Morgue” (1841) who reappears in “The Mystery of Marie Rogêt” (1842) and later on in “The Purloined Letter” (1844). These three short stories paved the way for the classic detective novel, which appeared in the second half of the nineteenth century and went up to the 1930s mostly in Britain with names such as Sir Arthur Conan Doyle and Agatha Christie, the Queen of Crime. These paradigmatic novels

establish the general moral differences between the detectives and the perpetrators; the detective is on the side of the law – even if their methods may not be approved by the police – and their objective is to restore the order in a society disrupted by crime. In this Golden Age of detective novels, the society in question is a microcosmos, a representation of a larger (British) society that needs to be in proper order, and the detectives are the ones who help maintain this status quo, whether as part of the police force or as private detectives, professionals or amateurs.

In the United States, in the aftermath of the Prohibition and the Great Depression, authors such as Raymond Chandler and Dashiell Hammett presented a new type of investigator as a reaction to those events and their dire effects: the hardboiled detective. This new fiction also reflected the corruption of both organized crime and legal institutions, so this new social order presented characters that cynically questioned the law in their pursuit of justice. Alongside the hardboiled genre, the noir novel also emerged. In the noir novel, however, characters were of a morally dubious nature; protagonists were not necessarily detectives, and the lines between right and wrong, good and evil, moral and immoral were tenuous and constantly blurred. Noir fiction inaugurated a world with no clear right or wrong, and the black and white mode of thinking and pursuing justice gives way to shades of grey. *Killing Eve* explores this shady behavior in a way that goes with the trend first set by the so-called hardboiled novels back in the middle of the twentieth century in the United States.

The aim of this article then is to analyze the presence of the double in the first season of the television series through the

characters of Eve Polastri and Villanelle, in order to emphasize how mirror images are important to mystery, detective, and investigative works. Furthermore, a closer look at Eve will allow us to analyze the gradual shift in her moral alignment and an increase in morally dubious actions that verge on evil. In what follows, a brief discussion on the double and other elements concerning evil actions sets the theoretical framework for the case study. Next, the analysis of Eve, Villanelle and their mutual obsession reinforces the idea of the doppelgänger and the interdependency of the characters, which ushers Eve's moral descent. The final part of this article focuses on the moral shift experienced by the main character, who is supposed to be on the side of the law.

ABOUT CHARACTERS IN TELEVISION AND THE FIGURE OF THE DOUBLE

To begin our theoretical discussion, it is important that we make some considerations regarding the audiovisual product that is our object in this article. In opposition to films, (most) television series are works that are not finite within the time limit of two and a half hours; they are, as the name of the genre already states, serialized works, and as such, we need to consider their extended narrative arcs (MITTELL, 2015). We could of course focus on one or two episodes for a close watching analysis, but because the purpose of this article is to look at the development of Eve Polastri's morality and her relationship with her double, Villanelle, throughout the series, we will not focus on one episode in particular. Since the series is an ongoing project, however, the development of the characters may be completely altered in

future episodes. Therefore, the analysis herein is provisional and limited to the two first seasons; our findings will have to be put to test as the series progresses.

The title of this article, considering moral alignment to be frail, has a double entendre. First, it refers to the protagonist's own morals in the diegesis and the events that can – and actually do – make her falter. The second meaning refers to the relationship the viewer has with the characters in a television series, because they can be considered one of the most important features of these audiovisual products (SEABRA, 2016). Jason Mittell (2015) proposes that the viewer establishes a relationship with the characters that is threefold: we relate to them in practices of recognition, alignment, and allegiance. We recognize and differentiate characters from inhuman counterparts; then we form an attachment according to how close we are to each character episode by episode, that is, when we follow their adventures, for lack of a better word, and get to know their interior states, emotions, and moral standards; and, at last, we form an allegiance with them as we are aligned and sympathetic to their beliefs and morals (MITTELL, 2015).

But how do we get to know these characters? According to Roberta Pearson (2007), we understand and learn about them by the unveiling of their psychological traits, habitual behaviors, appearances, speech patterns, interactions with other characters (or constellations), their environment, and their biographies. And because we are talking about a serialized work, the first episode, usually referred to as the “pilot”, is the one that establishes the initial relevant characteristics that the viewer needs to know, and then, as the series progresses, our own understanding of them is

either altered or reinforced according to the accumulation of traits and features (MITTELL, 2015).

One of the features that *Killing Eve* introduces in its early episodes is the dual and interdependent nature of the main characters, which brings to mind the classic motif of the doppelgänger, a recurrent literary trope singled out by Freud in his seminal analysis of the *unheimlich*, or uncanny, and the mirror image that the double represents. This is particularly relevant here because the idea of the double in investigative stories is not new; in fact, detectives in the stories only exist because there is an opposing force that threatens the world order. There would be no investigator without a perpetrator. As previously mentioned, in the classic detective novel, they are usually on opposite sides of the law; however, since the emergence of the hardboiled genre and the noir novel, the moral line that used to differentiate these mirror images has become blurred. According to Freud,

we have characters who are considered to be identical because they look alike. This relation is accentuated by mental processes leaping from one of these characters to another [...] so that the one possesses knowledge, feelings and experience in common with the other. Or it is marked by the fact that the subject identifies himself with someone else [...]. [...] and finally there is the constant recurrence of the same thing - the repetition of the same features or character-traits or vicissitudes, of the same crimes [...]. (1955, p.234)

To sum up the characteristics of the double, the two individuals may be identical in appearance (which is not always the case, especially when we are looking at detective stories), they can have

a telepathic bond which forces the one to act according to the other's desires, they may identify with someone else, and there is also a repetition of traits or events that connect them; one's double is someone who is uncanny, that is, someone familiar and unfamiliar at the same time. The double of a character is often shown as an opposite in morality, sometimes with evil intentions, and quite frequently it "[...] become(s) the uncanny harbinger of death" (FREUD, 1955, p.235). Furthermore,

Jung defined the double as an archetype of the collective unconscious, [...] distinct from the self, [...]. Building on Freud, Jung also developed the idea of the shadow of the unconscious, which represents hidden and repressed aspects of a protagonist's personality, or indeed, undeveloped or un-lived aspects of his or her life or personality. (MARKLEY, 2001, p.16)

The main distinction between the detective and the perpetrator as their double would be that the criminal lets go of the repressed desires and acts on them, while the investigator does not, maintaining their moral opposition. The line can be blurry as the investigator proceeds with the case, but to maintain the moral distinction between the characters, it is vital that they do not cross to the opposite side. According to John Kekes, we have both benevolent and malevolent motives within us; however, in the context of civilized societies,

we are constrained by moral limits, by commitment to the well-being of others, and by benevolent motives, which we have alongside malevolent ones. If these constraints are effective, they stop us from acting on malevolent motives, but they

do not stop us from having them. They remain as possibilities, on which we may act, if we face serious hardships, provocations, or temptations. (2010, p.134)

Kekes proposes a focus on evil actions instead of just evil in general; according to him, “An action is evil, then, if (1) it causes grievous harm to (2) innocent victims, and it is (3) deliberate, (4) malevolently motivated, and (5) morally unjustifiable” (2010, p.117). To be able to consider someone as evil, it is only “[...] if their habitual actions are evil and there is no pattern of good actions that may counterbalance the evil ones” (KEKES, 2010, p.118). With this focus, it is also possible to establish that

actions, people, and social conditions can be more or less evil, and evil actions may shade into morally bad actions, because the grievousness of the harm, the innocence of the victims, the malevolence of motivation, the deliberateness and moral justifiability of their performance are often matters of degree about which reasonable and morally committed people can disagree. (KEKES, 2010, p.118)

According to this, in answering the five statements in the proposal for the evil action, we can attempt to identify a degree to which an action could be just bad or evil. In order to discuss the proposed idea of moral frailty and the fall into evil or bad actions – or not –, we intend to use the five categories (grievous harm, innocence of victim, deliberation, motivation, justification) that Kekes (2010) proposes, as quoted above, applying them to the event that is the catalyst for the change in behavior in Eve, as will be analyzed in the next section, contrasting Eve’s actions to Villanelle’s.

THE FALL OF EVE POLASTRI

Before we begin the analysis, it is important that we make it clear that fictional characters can only be analyzed insofar as there are enough textual elements to draw a psychological profile; with an ongoing series, inferences become even more haphazard and must be limited by the information already presented by the narrative. Our focus for this article will be on season one, because it is there that the characters are initially presented to the viewer and we learn what we need about them. We will, however, mention a scene from the second season, but only to reinforce what viewers have already concluded by themselves in watching the first season, that is, the presentation of Villanelle as a psychopath. But to begin with, we will take a look at the two main characters more closely.

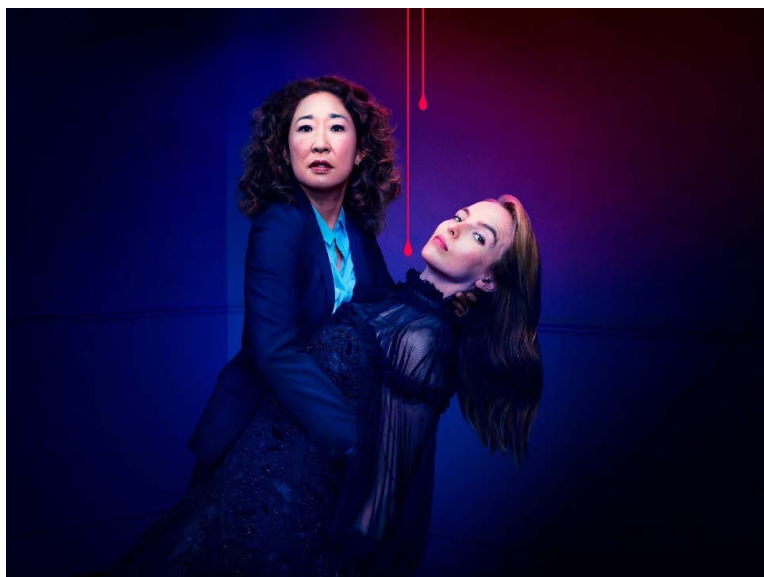


Figure 1 - Sandra Oh as Eve Polastri and Jodie Comer as Villanelle¹

¹ Source: BBC America.

As the image shows, with regards to their physical appearances, they are indeed very different and have traditionally opposed characteristics. Eve is dark-haired while Villanelle is blonde; Eve has curly hair and Villanelle, straight. An element that is worthy of mention is their nationalities: Eve was born in the USA, and Villanelle was born in Russia, maintaining the usual spy rivalry portrayed in movies and television that was established in the Cold War. In the picture, Eve is wearing a pantsuit, in contrast to Villanelle's black sheer dress, which is exemplary of the types of outfits the characters usually wear. Eve wears mostly sensible and comfortable clothes, in neutral tones; her wardrobe consists of pants and button-down shirts. In opposition, Villanelle, when not in a mission, usually goes for extravagant clothes, usually including sheerness, fur, puffy skirts, or what else her style dictates. At one point in season one, Villanelle steals Eve's suitcase when she is in Germany investigating a recent murder; she is visibly disappointed by Eve's choices, apart from a green scarf which she takes for herself, and sends the suitcase back with expensive designer clothes and a fictional perfume named La Villanelle.

Following the same pattern of opposition, their houses are strikingly different. Eve lives in a two-story house in London, nothing too distinctive about it; but it is a home for her. Villanelle's home when not in hotels for the missions is a spacious apartment in Paris, paid by her employers. Differently from Eve's house, her apartment expresses her luxurious tendencies: two wardrobes, one filled with costumes, wigs, and weapons she uses for her assassinations, and other with her designer clothes; her refrigerator, in opposition to Eve's, which is filled with food and

Tupperware containers, is filled with several bottles of champagne and apparently nothing else.

BBC America's official *Killing Eve* website describes Villanelle as having a cold interior that contrasts with her exterior that can portray an image of innocence and even childishness sometimes, besides being an assassin who is reckless, extravagant and without a conscience. Killing is a game for her, and she doesn't care about leaving fingerprints or any other kind of DNA evidence on the scenes. Because the investigators don't have anything of her on record, they don't have the necessary physical evidence that it was her in order to bring her to justice, but they can establish the connection between the killings through the samples and (sometimes) partial fingerprints. Eve is the first investigator to establish that the lack of connection between the *modus operandi* of each crime is in fact Villanelle's pattern, a fact that adds complexity to the assassin's intentional and apparent recklessness.

Something that might strike the viewer's attention from the very first episode is the fact that Niko Polastri, Eve's husband, is aware that she works for the British government. Carolyn, her boss-to-be in the MI6 (in the first episode), states that it is better for Niko to suspect that she's having an affair than working for the British intelligence; however, the character seems to prefer to be honest about her line of work than to lie to her husband about it. He knows about her being fired from the MI5 and being recruited by the MI6; he knows she pursues an international assassin and is aware of the dangers and risks that her job entails, which he isn't always happy about – and is clearly stated by him, but it does not stop her from doing her job or travelling to wherever the investigation leads her.

She talks to him about her suspect and desire to interrogate the witness that is under the MI5's protection, and he comments on the fact that she might be on the wrong side of the law, considering that she has been acting rogue under the MI5's radar:

NIKO: How bad have you been?

EVE: Really bad.

NIKO: You're in the wrong department.

EVE: Yes.

NIKO: You should've been a spy.

EVE: Exactly. Thank you. (*Killing Eve*, S01E01)

She ends up dealing with assassins and spies but does not become a spy herself; yet, her actions as someone who works for the government are questionable; she disobeys orders, does her own research in spite of being told not to, bets on outcomes, etc. She is, however, constrained by the moral limits of society – at least up to a certain point, which will be discussed later –, but even so, her acting as such leads to people being killed by Villanelle. It starts with her protecting a witness to one of Villanelle's murders, or better, her failure to protect the woman. The witness is in a hospital and Eve takes a young Polish boy to help translate what the woman has to say – without authorization or knowledge from her boss – but both are brutally murdered in the hospital room while Eve is in the bathroom. It is there that she also encounters Villanelle for the first time, when the assassin is disguised as a hospital nurse who tells her to wear her hair down.

It is interesting to consider the layers of power that permeate the series. At the top, there is the mysterious group known

only as “The Twelve”, and they are responsible for ordering the assassinations that are occurring all over the world. In the middle, there are the handlers of the assassins, and we are able to follow two of them more closely: Konstantin, who has a very close relationship with Villanelle, and Raymond, who becomes her handler in season 2. Then, at the bottom layer, we have the assassins themselves. There is a network of assassins they deploy to commit the killings, but Villanelle is one of the most skilled killers and the Police have no files on her, even with her not wearing gloves or minding leaving evidence behind on crime scenes; there is an arrogance to the character in knowing no one will be able to catch her. We are still unsure about the organization’s motives behind all the assassinations, but we do know Villanelle’s: money. She lives a luxurious life with the money from her job, and in season two she starts killing for fun as well, besides her paid assassinations. Her actions in season one, then, can be considered evil, and so can she, because of a lack of good deeds on her part to counterbalance.

Eve, however, is meant to pose an opposition to Villanelle. She is the one who is chasing her, investigating the assassinations, and is the first one to actually identify that the lack of pattern in the murders is actually *the pattern* that they need to follow in order to bring her down. That until the event that triggers her moral downfall. In episode three of the first season, Eve is with Bill Pargrave, a friend and coworker, in Berlin, investigating another assassination. Eve has lost her luggage, and when she is leaving for a dinner with a contact, Bill notices there is a woman following her wearing an item of clothing that was in Eve’s suitcase, and the viewer already knows

it's Villanelle. He stops her from going any further into the train, and when she leaves the station, he starts following her, going to an underground club as their final location for the night. He sends Eve voice messages informing her of what he's doing, and shortly before Eve gets to the club, Villanelle stabs him several times, and he dies in Eve's arms. Bill's death is going to drive Eve's obsession with finding Villanelle even further, now set on getting some kind of revenge for her friend's death.

Before we develop on this, we should take a look at the doubling of the characters. Regarding the mirror images, we must start not by Eve and Villanelle's relationship, but in an earlier diegetic time. In the beginning of the season we see a drawing of a faceless woman with curly hair made by Villanelle, and we learn her name is Anna, but it is not until much later on that we find out Anna was Villanelle's first obsession, when she was still Oksana. Anna was her French teacher, and they developed a close relationship that led to Oksana's first kill: Anna's husband, including his castration. When Villanelle first sees Eve in a bathroom, as previously mentioned, she freezes for a moment, looking at Eve's curly black hair, very similar to that of Anna's. Her obsession with Eve starts then not only because she is the MI6 agent chasing her, but because she looks so similar to her previous lover. Villanelle even seduces a woman and says she's going to call her Eve, attributing it to a biblical fantasy, but the viewer knows better: the woman has dark curly hair.

And we now reach Eve and Villanelle's relationship. They represent opposing sides in moral constraints that are dictated by society; Villanelle acts on her desires without any control or regard for the law or morality, while Eve represses hers, at least

initially. She is not, however, constructed in a way that her morality is in complete opposition to Villanelle's. Her character has flaws, contradictions, doubts; the viewer follows her struggles and actions throughout the season, having justifications for her actions and the fact that she has enough control of most of her repressed desires helps exempt her from being labeled as evil. This happens, of course, because she is the one to whom the viewer has more access. She starts the series being hired by the MI6, fitting the profile of the "foreigner" character (SEABRA, 2006) who arrives in a new place and must learn the rules and how the system works, just as the viewer starts the series by learning its workings, so she is the one to whom we can relate. Although the viewer has some access to the character and relationships of Villanelle, due to her nature, we do not have much information on her motivations besides the money and her obsession with Eve, so it becomes harder to relate to such a character when on the other hand we have a character whose inner workings we can understand better.

Their initial relationship is that of complete opposition: intelligence agent and assassin, detective and criminal, cat and mouse – although we can question who would be considered the cat and the mouse in this relationship. But from the moment they meet in that bathroom, the mutual obsession becoming stronger, the characters are able to start developing a different, more nuanced, and full of tension relationship. What initially is only professional becomes personal. When Villanelle steals Eve's suitcase, she is able to get her address from it – which Eve's husband insisted on her writing on the back of the luggage – and goes to visit her in London, invading her safe space and turning

Eve's home, so familiar and safe to her, into a place that she needs to protect and that also becomes the *unheimlich*, the unsettling. They have a fight while Eve is wearing one of the dresses Villanelle sent her, and when the assassin states she isn't there to kill her, she just wants to talk, they proceed to do so while having shepherd's pie leftovers.



Figure 2 - Villanelle holds a knife against Eve's body²

Interestingly, Villanelle presses Eve against the refrigerator with a knife, and then Eve gets a knife to feel a sense of protection while they sit at the table and talk. It is with a knife that Bill is killed, and with it that Eve stabs Villanelle, even though both could have guns as their weapon of choice. But it is the knife, of course, that is more symbolic of the phallic image between these two female characters; Eve penetrates Villanelle's body with a blade, in turn creating a closer bond between the two of them that is going to be

² Source: BBC America.

strongly developed during season two. But this bond had already been in the workings with their mutual obsession, as we can see in the following dialogue.

EVE: I think about you all the time. I think about what you're wearing and what you're doing and who you're doing it with. I think about what friends you have. I think about what you eat before you work and what shampoo you use and what happened in your family. I think about your eyes and your mouth and what you feel when you kill someone. I think about what you have for breakfast. I just want to know everything.

VILLANELLE: I think about you too. I mean, I masturbate about you a lot. (*Killing Eve*, S01E08)

Eve's marriage to Niko is presented to the viewer in such a way that we know it is starting to crumble, and her drive for Villanelle only hurts their relationship, because even when she is at home she does not disconnect from her work, because, as stated, the connection between the two characters has become personal, so it actually invades her home even before the assassin does so physically in the fifth episode. The marriage becomes even more strained after Eve starts travelling more in her pursue for Villanelle, and the tension between the two women increases, culminating in the dialogue aforementioned in the first season. Villanelle confesses to masturbating to Eve, and in the second season the viewer is going to be presented with such a scene; the tension between the characters becomes one of a sexual nature; the viewer already knows Villanelle is bisexual, having had a boyfriend and numerous flings with women, but Eve's discovery happens gradually. In a conversation with Bill, she affirms she had never done anything

or had any thoughts or interest in women, but the obsession and fascination that she has for Villanelle will make her reevaluate her feelings. She even – spoiler alert – kills someone with an axe in order to protect Villanelle and intends to run away with her at the end of season 2, showing how far Eve can go now that she has crossed the line of moral constraints.

With this, it is important that we briefly mention another event from season two, that reinforces the fact that the character's moral alignments and personal construction have been changing. In the fifth episode, Carolyn brings a psychologist to talk to the new MI6's team about the mind and behavior of psychopaths, and he pays close attention to Eve's reactions to what he is saying and showing with the slides to report to the boss. She is the only one not to react to a gruesome picture, while all the others have strong reactions of disgust or even closing their eyes.

MARTIN: [...] Psychopaths are incapable of interpersonal human relationships. The I-You. For a psychopath, there is only I-It. Other people are just objects to them, to be picked up and put down at will. [...] Right, er Superficial charm. Dishonesty. An inability to form lasting intimate relationships. A poverty of emotions. (*Killing Eve*, S02E05)

At this point, he shows a picture of a bloodied corpse, and all the people in the room gasp, flinch, and avert their eyes, with the exception of Eve, and he discreetly takes notice of that. He continues,

MARTIN: [...] Psychopaths are narcissistic. They're pathologically manipulative. However, they do respond to a certain amount of manipulation. You can't change them, but you can manage them. Money, praise and attention will help for a while.

But honestly, there's no containing anyone like this for any length of time. (*Killing Eve*, S02E05)

It is now Eve's turn to avert her eyes. As he is stating these characteristics, and how there is only manipulation, he projects a picture of Villanelle. Everyone in the room looks at the picture with no problems, but Eve can't do so. The thought of their connection not being real but just manipulation on Villanelle's part is not acceptable for her, and her image on the screen is the one that is difficult to look at; it is difficult for her at this moment to confront what it means to their connection that has only grown stronger.

All the events in season one, then, are going to lead to the questioning of the frailty of Eve's morality. On the part of the viewer, the alignment does not seem to change, as we still see most of events from her perspective due to camera choices of focalization. When it comes to her own moral alignment, things are not so clear. In becoming closer and more of a mirror image of Villanelle, being capable of bringing the other's destruction, the moral constraints that prevent her from acting on her repressed desires are going to be played with and even ignored at points. But is that enough to make her, Eve Polastri, MI6 agent, or her actions evil, as proposed by Kekes (2010)? We do not believe so, especially when contrasted to Villanelle's actions.

To emphasize this argument, let us take a moment to consider the event of Bill's death according to the five criteria proposed by Kekes (2010), transforming them into questions. The action here considered is the stabbing of Bill in the middle of the club. First, does it cause grievous harm? Yes, it does. Second, is it to an innocent victim? Yes, it is. Third, is it deliberate? Yes, it is. She chooses to do so

because he was following her. Fourth, is it malevolently motivated? We could say so, as the scene is very brutal, with Villanelle stabbing him several times. And, at last, fifth, is it morally unjustifiable? Yes, it is, if we take into consideration that the viewer is aligned and has allegiance to Eve Polastri.

Now let's consider the stabbing of Villanelle by Eve at the end of the first season. First, does it cause grievous harm? Yes, it does; Villanelle is severely injured. Second, is it to an innocent victim? No, it is not. Even though it was not a fight, the viewer would not consider Villanelle to be characterized as such. Third, is it deliberate? Yes, it is, or at least it seems to be so. We can see her picking up the knife and hiding it before getting into bed with Villanelle, so even if she went to the apartment on a whim and we see Eve shocked and trying to help Villanelle after the stabbing, as if the action dawned on her, it was still a conscious choice. Fourth, is it malevolently motivated? And fifth, is it morally unjustifiable? The answer to both questions is negative considering our allegiance to the character of Eve. We are shocked by Bill's death and we see Eve struggle with the loss of a friend. We closely follow her as her obsession with Villanelle becomes even stronger after his death and her drive to find her knows no boundaries anymore, making her disobey Carolyn and go after Villanelle by herself. The viewer understands why Eve stabs Villanelle and the act can be justifiable as the revenge for Bill.

When the mutual obsession becomes a fascination and even a form of infatuation on both sides, the characters grow closer and more similar, acting more as doubles, mirror images of each other. And it is due to this that there is a frailty in Eve's moral alignment,

leading to her moral downfall when acting on temptations and on her repressed desires. Even though we have argued that her actions can be considered bad, but not evil, they are still not morally aligned with the social constraints, fitting what we have titled the fall of Eve.

FINAL CONSIDERATIONS

In the comparison of the two events in the previous section, it was possible to see that the answers for Villanelle's action were all positive. So indeed, Bill's murder was an evil action and, even more so, there are no deeds on her part to counterbalance. Eve's crime, however, had a mix of answers, but it still had more negatives than affirmatives, which allows us to conclude that it fits into the scale of morally bad actions, instead of being an evil one. Some viewers could even argue that her action was not deliberate, that it was a spur-of-the-moment kind of decision, attenuating even more the branding of evil on it.

With the discussion on the characters' constructions, the doppelgänger and the evilness in their actions, it was possible to see that their mutual obsession allows for a depiction of their relationship as a double and interdependent one, each one becoming the other's harbinger of death. Moreover, the fact that Eve attacks Villanelle strengthens the dubious morality that has been present in the character from the beginning; it is through the full circle of becoming Villanelle's double that she can act on her repressed desires, even if arguably spontaneously. Her actions take her to a moral descent, which is going to lead to changes in her personality, bringing her even closer to Villanelle, and to even more dubious behavior in the second season of the television

series. What starts as an investigation turns into an obsession that proves the frailty of moral alignments inside and outside the diegesis – the viewer can be shaken by Eve’s behavior and choices, but it is through the development of her character and the justifications for her actions that it is possible to still maintain an allegiance to her.

REFERENCES

- BBC AMERICA. “Killing Eve”. In <http://www.bbcamerica.com/shows/killing-eve/> Access on 2.Jan.2020.
- FREUD, Sigmund (1955). “The Uncanny”. In: *An Infantile Neurosis and Other Works*. London: Hogarth Press. p. 217-252.
- JUNG, Carl Gustav (1971). *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Princeton: Princeton University Press.
- KEKES, John (2010). “The Human Dimension and Evil”. In: KEKES, John. *The Human Condition*. Oxford: Oxford University Press. p.114-137.
- MARKLEY, A.A (2001). “Mary Shelley’s ‘New Gothic’ - Character Doubling and Social Critique in the Short Fiction”. *Gothic Studies*, Apr. 3(1). In <http://connection.ebscohost.com/c/literary-criticism/4826723/mary-shelleys-new-gothic> Access on 15.Dec.2019.
- MITTELL, Jason (2015). *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: New York University Press.
- PEARSON, Roberta (2007). “Anatomising Gilbert Grissom: The Structure and Function of the Televisual Character”. In: ALLEN, Michael (Ed.). *Reading CSI: Crime TV Under the Microscope*. London: I.B. Tauris.
- SEABRA, Rodrigo (2016). *Renascença: a série de TV no século XXI*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

03

**“O ASSALTO”, DE MIA COUTO:
FICÇÃO INSÓLITA DE CRIME E MISTÉRIO¹**

Flavio García (UERJ)

*Recebido em 21 mai 2020.**Aprovado em 06 jul 2020.*

Flavio García é Professor associado da Universidade do Estado do Rio de Janeiro(UERJ), atuando na Graduação em Letras e no PPGLetras, na área de Estudos de Literatura, nas especialidades de Literatura Portuguesa e de Teoria da Literatura e Literatura Comparada, com orientações de mestrados e doutorado e supervisões de pós-doutorado. Desde agosto de 2014, é bolsista PROCIÊNCIA (UERJ-FAPERJ). Flavio García iniciou, em março de 2020, seu quarto pós-Doutorado, na área de Culturas e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, intitulado “Figuração insólita de personagens-título em narrativas de Mia Couto admissíveis como literatura infantil e/ou juvenil?”, sob a supervisão do Profa. Doutora Ana Mafalda Leite.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4242057381476599>ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0761-8092>

Resumo: Em “O assalto”, de Mia Couto, há uma apropriação de protocolos ficcionais próprios às narrativas de crime e mistério, aproximando-se do grotesco e do fantástico, levando o texto ao insólito ficcional ou a um quadro, teórico e conceitual mais amplo do fantástico. A narrativa

1 Título em inglês: ““The Assault” (“O assalto”), Mia Couto’s: uncommon fiction of crime and mystery”

de Mia Couto começa aproximando-se da tradição dos gêneros em que o medo e o enigma se fazem presentes, no entanto, durante o percurso, não é fiel aos procedimentos discursivos desses gêneros. Fugindo à tradição, a efabulação rompe com as expectativas e leva a história aos limites do grotesco e do fantástico, imprimindo uma revisão de valores do cotidiano contemporâneo. Isso faz repensar questões acerca dos mais velhos, os ancestrais, personagens relevantes da cultura africana, altamente respeitados na obra de Mia Couto. Este não é o caso, então, de ficção policialesca, porque não possui detetives ou investigações. Há o presságio de um crime que funciona como *leitmotiv* da trama. Por fim, o desfecho do relato torna-se inesperado, lidando com reflexões sobre a Humanidade.

Palavras-chave: Insólito ficcional. Crime. Mistério. Suspense. Grotesco.

Abstract: In Mia Couto's "O Assalto" ("The Assault") There is an appopriation of fictinal protocols which are proper to in tales of crime and mistery, coming close to the grotesque and the fantastic thus leading The Text to The fictional uncommon or to a wider theoretical and conceptual frame of the modal fantastic. Mia Couto's narrative begins by approaching the tradition of genres in which fear and enigma are present appearance. However, during the way it is not faithful to the discursive proceedings of the such genres. Evading tradition, the efabulation breaks with expectations and takes history to the limits of the grotesque and the fantastic, improsing a revision of values of contemporary everyday. It makes rethink questions about the old men, the elders, relevant characters in African culture, highly regarded in Mia Couto's work. This is not the case, then, of detective fiction, because it has no detectives or inquiries. There is the foreboding of a crime which Works as a leitmotiv for the plot.

Finally, the outcome of the account turns out to be unexpected, dealing with reflections about Mankind.

Keywords: Fictional uncommon. Crime. Mystery. Thriller. Grotesque.

Desde Mia Couto, na elaboração ficcional de seu “O assalto” (COUTO, 2006), até mim, na produção deste meu ensaio que dessa narrativa trata, a apropriação – ato de tornar próprio ou de se apropriar – é uma atitude ampla e recorrente de nós ambos autores. Mia Couto, conscientemente ou não, que para o ficcionista isso não é de todo relevante, salvo quando, metafictionalmente, explicita sua intencionalidade, apropria-se de protocolos composicionais das narrativas de crime e mistério, perpassa o grotesco e o fantástico, levando seu texto ao macrogênero do insólito (ver GARCÍA, 2012). Eu, consciente, explícita e assumidamente, aproprio-me de conceitos, teorias e metodologias acerca das narrativas de crime e mistério, do grotesco e do fantástico, direciono-me ao macrogênero do insólito, em diálogo com o fantástico modal, e proponho uma leitura própria – de caráter pontual, singular – desse texto miacoutiano. Espero, assim, tal qual Mia Couto, surpreender positivamente o meu leitor, seja ele um leitor avisado ou desaviado – aquele que percebe ou o que não percebe as regras do jogo discursivo-textual.

Conforme eu mesmo, com propriedade – qualidade, virtude e justeza –, já circunscrevi alhures,

Sob a denominação abrangente de insólito ficcional se podem abrigar o fantástico – seja o gênero, seja especialmente o modo –; o maravilhoso – clássico, medievo, moderno ou contemporâneo –; o estranho – aquele de que Freud trata em

seu ensaio “Das Unheimliche” ou o que Todorov apresenta como contíguo ao fantástico –; o realismo maravilhoso, bem como suas muitas variantes, admitindo-se o realismo mágico, o realismo fantástico, o realismo animista; o absurdo – independentemente de entendido como o propôs Sartre, Camus ou qualquer outro –; os contos de fada em geral – ficando-lhes de fora muito poucas narrativas –; uma grande maioria das narrativas de mistério e policial; uma boa quantidade de textos da ficção científica; as produções que se alinham nos cenários da ficção *distópica* ou da ficção *pós-apocalíptica*; o *fantasy*. (GARCÍA, 2020)

Desse modo, acabei por ir além do que circunscreve Filipe Furtado em sua ampla caracterização do fantástico modo, na distinção que faz ao fantástico gênero (ver, a propósito, FURTADO 2020a), pois, para ele,

o conceito expresso pelo termo [...] [fantástico modo] recobre não só as manifestações de há muito denominadas sobrenaturais, mas, ainda, outras que, não o sendo, também podem parecer insólitas e, eventualmente, assustadoras. Todas elas, com efeito, partilham um traço comum: o de se manterem inexplicáveis na época de produção do *texto* devido a insuficiência de meios de percepção, a desconhecimento dos seus princípios ordenadores ou a não terem, afinal, existência objectiva. (FURTADO, 2020b)

Essa perspectiva parte do conceito de metaempírico, em desfavor do sobrenatural ou extraordinário. Em sua ótica:

O termo “metaempírico” procura sobretudo caracterizar uma vasta esfera semântica ocorrente no domínio específico da ficção literária. Com efeito, reporta-se não apenas

ao sobrenatural (religioso ou tradicional), com surgimento frequente em textos do maravilhoso ou do fantástico, mas também à imensa e variada temática da ficção científica ou da fantasia histórica. O termo *sobrenatural* implica a sugestão de que as entidades ou ocorrências por ele qualificadas farão parte duma ordem diferente de substâncias, sendo, portanto, exteriores e superiores à Natureza. Ora, dada a sua óbvia heterogeneidade, quaisquer manifestações consideradas sobrenaturais (como fadas, querubins, vampiros, divindades, espectros, demónios ou assombrações) apenas revelam, afinal, uma característica comum: a sua exclusiva radicação no imaginário, em crenças nunca sujeitas ao ónus da prova. Com efeito, eximem-se por completo ao veredito das percepções sensoriais ou a qualquer outro tipo de verificação intersubjetiva, não sendo a alegação da sua eventual existência comprovável de forma universalmente válida. (FURTADO, 2020)

Logo, as narrativas desprovidas do metaempírico ficariam, sob seu ponto de vista, de fora tanto do fantástico gênero, quanto do fantástico modo.

Nessa nossa discussão em torno de “O Assalto”, que está envolvendo preliminarmente teorias e conceitos acerca da ficção de crime e mistério, bem como das que se enquadrariam no grotesco ou no fantástico, é oportuno referir-me ao que David Roas denomina por pseudofantásticos. Segundo ele,

Dicho término se aplica a aquellas obras que utilizan las estructuras, motivos y recursos propios de lo fantástico (Roas, 2006 y 2011), pero cuyo tratamiento de lo imposible las distingue del efecto y sentido propios de dicha categoría. Son textos

que o bien terminan racionalizando los supuestos fenómenos sobrenaturales, o bien la presencia de estos no es más que una excusa para ofrecer un relato satírico, grotesco o alegórico. (ROAS, 2020)

A partir dessa abordagem abrangente e panorâmica, Roas subdivide a ficção pseudofantástica em três grandes grupos:

El primero de ellos es lo que ha dado en denominarse “fantástico explicado” e identifica a todas aquellas narraciones ficcionales en las que los fenómenos (aparentemente) imposibles acaban teniendo una justificación racional. Habitualmente, ello se produce de dos modos [...].

Otra variante de lo pseudofantástico se encarna en aquellas obras que utilizan una forma semejante a la del cuento fantástico como “excusa” para proponer una alegoría de carácter moral. Esto supone que el componente imposible de la historia narrada no tiene como fin plantear esa transgresión amenazante de lo real que caracteriza a la literatura fantástica, sino que es utilizado como un medio para intensificar su efecto moral sobre el lector [...].

Algo muy semejante sucede en los textos que forman el tercer grupo de ficciones pseudofantásticas: las obras grotescas que juegan con elementos formales y temáticos propios de lo fantástico, pero cuyo objetivo no es la creación de una impresión fantástica: la hipérbole y la deformación propias de lo grotesco proponer una caricatura de lo real que no pretende generar la inquietud propia de lo fantástico, sino la risa del receptor, al mismo tiempo que lo impresiona negativamente mediante el carácter monstruoso, macabro, siniestro o simplemente repugnante de los seres y situaciones representados. (ROAS, 2020)

Sob o guarda-chuva do insólito ficcional, conforme já antes me autocitei, abrigo “o fantástico – seja o gênero, seja especialmente o modo –” e “uma grande maioria das narrativas de mistério e policial”, propondo-o, efetivamente, como sendo uma espécie de macrogênero. Furtado, a despeito de sua intransigente defesa da presença do metaempírico para que uma narrativa se inscreva no fantástico modo, chega a observar que:

Embora já inicie a sua progressão em certas narrativas incluíveis no gênero misterioso, o crescendo de alteridade não ultrapassa um teor “natural” e admissível de insólito antes de alcançar a zona limítrofe com o estranho. É, por exemplo, já notório em certos *thrillers* ou em histórias de terror não sobrenatural, o mesmo se verificando em romances policiais como *Ten Little Niggers* (1940) de Agatha Christie, onde, além dos crimes, parece tomar forma algo que se presume impossível face às leis da natureza. Porém, só nas obras circunscritas ao estranho certas manifestações começam a revestir uma aparente índole metaempírica, a qual, contudo, vem, antes do final, a ser objecto de completa racionalização. Inserem-se neste domínio as histórias de terror de sobrenatural explicado (entre as quais se contam romances góticos de diferentes épocas), a par de grande parte da ficção científica mais concordante com os princípios do mundo físico. (FURTADO, 2020b)

E Roas, em seus primeiro e segundo grupos de narrativas pseudofantásticas, aproxima-se do universo do fantástico modo de Furtado, incluindo, no terceiro grupo, narrativas que este rechaça em boa medida, tendo em vista a ausência do metaempírico. Do terceiro grupo de narrativas pseudofantásticas de Roas

interessam-me aquelas em que se verifica a deformação própria do grotesco, propondo uma caricatura do real, que leve ao caráter monstruoso, macabro, sinistro e repugnante dos seres humanos e impressione negativamente quanto às situações representadas.

“O Assalto”, texto que aqui me proponho a ler, pode se abrigar sob a denominação generalizante de “narraciones pseudofantásticas”, aquelas

que juegan con los motivos y las estructuras típicos del género [...], pero que en verdad son falsos relatos fantásticos, puesto que o bien racionalizan los supuestos fenómenos sobrenaturales [...] o bien buscan provocar un efecto humorístico, grotesco, satírico. (ROAS, 2008, p.206)

Roas observa que o “objetivo esencial [de lo grotesco] es proporcionar al receptor una imagen distorsionada de la realidad” (ROAS, 2008, p.203), em consequência disso, “tanto su función como su sentido se alejan del stricto ámbito de lo fantástico” (p.203), porque, como adverte,

las narraciones fantásticas se ambientan siempre en un mundo que funciona como la realidad cotidiana en la que habita el lector (es un reflejo de ésta). Porque su objetivo esencial es cuestionar, subvertir la validez de los sistemas de percepción de la realidad comúnmente admitidos. Y, con ello, provocar la inquietud, el miedo. Eso supone, por tanto, que el receptor experimenta una evidente empatía (no sólo emocional sino sobre todo intelectual) con los personajes del relato (ROAS, 2014, p.17)

No grotesco, distintamente, “el humor descansa habitualmente en un proceso inverso: el que ríe necesita distanciarse del objeto de su risa para poder reír” (ROAS, 2014, p.17).

Chego, então, neste momento, na seara do macrogênero do insólito, perpassando o fantástico modo de Furtado e os pseudofantásticos de Roas, às narrativas de mistério e policial, ao gênero misterioso e às histórias de terror não sobrenatural, e ao grotesco, balizadores da leitura que faço de “O assalto”.

As narrativas de mistério, ainda que não obrigatoriamente, tendem a ser repletas de intrigas, segredos e crimes enigmáticos, cuja decifração é o móvel da trama. Seu desenlace costuma ser revelado aos poucos. Segundo Furtado,

Como a sua própria designação aponta, este gênero centra-se no surgimento ou na prévia existência de um mistério que urge resolver, com particular relevo para a busca da respectiva decifração. Na grande maioria das narrativas integráveis no misterioso, o enigma é quase sempre resultante de (ou associado a) determinada ocorrência insólita que permanece por explicar ou envolta numa teia de secretismo, como a perseguição, o assassinato, o desaparecimento de uma pessoa ou a vingança tenebrosa. Daí, por sua vez, decorre em geral uma **acção** frequentemente rica em suspense ou, mesmo, atemorizante, ainda que nunca inclua, pelo menos de forma explícita, situações de algum modo conotáveis com o sobrenatural. Ao longo dela, encontrar a solução do enigma pelos mais diversos meios constituirá a preocupação dominante de certas personagens, uma das quais desempenha em regra uma função central no decurso da intriga.

Assim, as realizações possíveis do gênero estendem-se por um amplo espectro, conforme o teor insólito da acção evocada e a complexidade do que se pretende averiguar. Entre a vasta gama de textos por ele abarcada, contam-se a simples adivinha, o romance policial, o romance

de espionagem, o *thriller* e, mesmo, as narrativas de terror não sobrenatural. Daí, naturalmente, decorrem narrativas com esquemas diegéticos muito diversificados. (FURTADO, 2020c)

A narrativa miacoutiana começa com a personagem-narrador relatando que “[u]ns desses dias fui assalto” (COUTO, 2009, p.129), com o que anuncia o acontecimento de um crime. Logo a seguir, circunstancia o episódio, dizendo que:

Foi num virar de esquina, num desses becos em que o escuro se aferrolha com chave preta. Nem decifrei o vulto: só vi em rebrilho fugaz, a arma em sua mão. Já eu pensava fora do pensamento: eis-me! A pistola foi-me justaposta no peito, a mostrar-me que a morte é um cão que obedece antes mesmo de se lhe ter assobiado. (COUTO, 2009, p.129)

Cumprem-se, dessa maneira, dois dos elementos discursivo-textuais necessários à estrutura básica de uma das variantes da narrativa policial: o crime, acontecimento deflagrador da trama, com o anúncio do assalto; e o cenário enigmático, instaurado pela situação. Esses dois elementos implicam “uma interrupção no fluir normal do mundo (cuja ordem é vista como positiva e merecedora de ser restabelecida e defendida)” (NEVES, 2020).

A personagem, surpreendida diante do inesperado acontecimento, teme em relação ao que lhe possa suceder, admitindo que “[t]udo se embrulhava em apuros e [...] fazia contas à vida” (COUTO, 2009, p.129). Do temor inicial, passa imediatamente ao medo, reconhecendo que “[o] medo é uma faca que corta com o cabo e não com a lâmina. A gente empunha a faca e, quanto maior o pulso, mais nos cortamos” (COUTO,

2009, p.129). Nesse momento, o assaltante manda-lhe para trás e, frágil face à surpresa, obedece, “tropeçando até [...] estancar de encontro à parede” (COUTO, 2009, p.129).

Configura-se, portanto, uma cena perfeitamente ajustada à determinada possibilidade das narrativas de crime, não àquelas de um crime já acontecido, cujas circunstâncias e autoria estejam por ser desvendadas, como é próprio da narrativa policialesca, que, comumente, envolve a figura de um detetive (NEVES 2020), mas a cena de um crime que está por acontecer.

No beco escuro, com o assaltante apontando-lhe a pistola ao peito, a personagem sente “[o] gelo endovenoso, o coração em cristal [...] [, vê-se] na ante-câmara, a espera de um simples estalido” (COUTO, 2009, p.129). Pouco ou nada lhe resta. Dominada pelo medo, “[c]umpria os mandamentos do assaltante, tudo mecanicamente. E mais parvalhado que o cuco do relógio. (COUTO, 2009, p.129). Incerta sobre como agir, hesita: “O que fazer? Contra-atacar? Arriscar tudo e, assim sem mais nem nada, atirar a vida para trás das costas?” (COUTO, 2009, p.129).

A dúvida da personagem, em relação tanto ao que o assaltante lhe faria, quanto ao como e se deveria reagir, promove o suspense, gerado através de ocasiões bastante específicas elemento discurso-textual. O suspense é uma das principais características do gênero, presente seja nas narrativas de mistério (FURTADO, 2020c), seja nas narrativas policialescas (NEVES, 2020). Como assevera Furtado, suspense é uma

Expressão inglesa quase universalmente empregada para referir um misto de incerteza, de intensa expectativa e, não raro, de ansiedade

em regra experimentado perante a iminência de acontecimentos, notícias, decisões, desenlaces ou revelações considerados de extrema importância. No quadro particular da gíria literária, o termo aplica-se a uma disposição psíquica semelhante que, com graus variáveis de frequência e intensidade, se procura suscitar no receptor real de um texto quanto ao desfecho de dada ocorrência ou da generalidade da intriga. O suspense é fomentado por factores de vária ordem, como a caracterização de dada personagem, a forma como esta leva o leitor a simpatizar ou a identificar-se com ela, o teor da acção e o ritmo com que se desenrola ou o modelo de leitura sugerido pelo próprio género do texto. (FURTADO, 2020d)

O suspense, implicando exatamente “um misto de incerteza, de intensa expectativa e, não raro, de ansiedade em regra experimentado perante a iminência de acontecimentos, notícias, decisões, desenlaces ou revelações considerados de extrema importância” – conforme asseverou Furtado – acaba por ser potencializado na seguinte passagem da narrativa miacoutiana em que o assaltante age estranha e inesperadamente:

- Diga qualquer coisa.
- Qualquer coisa?
- Me conte quem é. Você é? (COUTO, 2006, p.130)

Face ao que a personagem-narrador não deslinda como reagir, vulnerável à “disposição psíquica [...] que, com graus variáveis de frequência e intensidade, se procura suscitar no receptor [...] de um texto quanto ao desfecho de dada ocorrência” – digo eu, apropriando-me – tomando para mim – e tornando apropriada – adequada – parte do que Furtado asseverou:

Medi as palavras. Quanto mais falasse e menos dissesse melhor seria. O maltrapilho estava ali para tirar os nabos e a púcara. Melhor receita seria o cauteloso silêncio. Temos medo do que não entendemos. Isso todos sabemos. Mas, no caso, o meu medo era pior: eu temia por entender. O serviço do terror é esse: tornar irracional aquilo que não podemos subjugar. (COUTO, 2006, p.130)

Sem abrir mão da apropriação que faço de fragmentos do que Furtado observou acerca do suspense, valho-me ainda do trecho em que ele diz que “[o] suspense é fomentado por factores de vária ordem, como [...] o teor da acção e o ritmo com que se desenrola”. Tal se exemplifica quando o assaltante diz à personagem-narrador:

– Vá falando.

– Falando?

– Sim, conte lá coisas. Depois sou eu. A seguir é a minha vez. (COUTO, 2006, p.130)

A personagem-narrador questiona o inusitado pedido do assaltante – “Depois era a vez dele? Mas para fazer o quê?” (COUTO, 2006, p.130) – chegando a concluir, como receia, que se tratasse “[c]ertamente [de um plano], para me executar a sangue esfriado, pistolando-me à queima-roupa” (COUTO, 2006, p.130). Mas sua expectativa é suspensa quando, “[n]aquele momento, vindo de não sei onde, circulou por ali um furtivo raio de luz, coisa pouca, mas para antever que para ver. O fulano baixou o rosto, e voltou a pistola em ameaça” (COUTO, 2006, p.130).

A história de Mia Couto chega a seu ponto cimeiro, e, logo adiante, dar-se-á a ruptura com os protocolos ficcionais próprios às narrativas de crime e mistério. Tentando frustrar uma reação da

personagem-narrador, o assaltante ameaça: “– Você brinca e eu...” (COUTO, 2006, p.130). Mas,

Não concluiu a ameaça. Uma tosse de gruta lhe tomou a voz. Baixou, numa fracção, a arma enquanto se desenhava do catarro. Por momento, ele surgiu-me indefeso, tão frágil que seria deselegância minha me aproveitar do momento. Notei que tirava um lenço e se compunha, quase ignorando minha presença. (COUTO, 2006, p.130)

Volto a me apropriar de um recorte da asseveração de Furtado sobre o suspense, tornando-o, mais uma vez, próprio aos meus objetivos neste ensaio. Furtado diz que “[o] suspense é fomentado por factores de vária ordem, como a caracterização de dada personagem, a forma como esta leva o leitor a simpatizar ou a identificar-se com ela”.

Antes, contudo, que pudesse se dar a identificação da personagem-narrador – e consequentemente do leitor – com o assaltante, este reage: “– Vá, vamos mais para lá” (COUTO, 2006, p.130), e aquela recua “mais uns passos” (COUTO, 2006, p.130), envolta por sensações e dúvidas próprias do suspense:

O medo dera lugar à inquietação. Quem seria aquele meliante? Um desses que se tornam ladrões por motivo de fraqueza maior? Ou um que a vida empurrara para os descaminhos? Diga-se de passagem que, no momento, pouco me importavam as possíveis antecédências do criminoso. Afinal, é do podre que a terra se alimenta. (COUTO, 2006, p.130)

Dá-se, então, uma viragem surpreendente no percurso da narrativa:

Fomos andando para os arredores de uma iluminação. Foi quando me apercebi de que o assaltante era um velho. Um mestiço, até sem má aparência. Mas era um da quarta idade, cabelo todo branco. Não parecia um pobre. Ou se fosse era desses pobres já fora de moda, desses de quando o mundo tinha a nossa idade. No meu tempo de menino tínhamos pena dos pobres. Eles cabiam naquele lugarzinho menor, carentes de tudo, mas sem perder humanidade. Os meus filhos, hoje, têm medo dos pobres. A pobreza converteu-se num lugar monstruoso. Queremos que os pobres fiquem longe, fronteirados no seu território. Mas este não era um miserável emergido desses infernos. Foi quando, cansado, perguntei:

– O que quer de mim?

– Eu quero conversar.

– Conversar?

– Sim, apenas isso, conversar. É que, agora, com esta minha idade, já ninguém me conversa. (COUTO, 2006, p.131)

A personagem-narrador se vê surpresa, mas não mais com o assalto em si, como se dera de início, senão, agora, com a figura do assaltante – velho, mestiço, sem má aparência, da quarta idade, cabelo todo branco, que não parecia um pobre – e com o que ele lhe queria roubar – apenas uma conversa. Acontece, em vista disso, a identificação afetiva entre ambas as personagens, com a personagem-narrador recuperando a memória de seu tempo de menino – tempo em que se tinha pena dos pobres, os quais “cabiam naquele lugarzinho menor, carentes de tudo, mas sem perder humanidade”. E surge, conseqüentemente, uma crítica à atualidade, quando compara seu tempo de menino ao tempo de seus filhos –

em que se tem medo dos pobres, a pobreza se converteu num lugar monstruoso e se quer distância desse território.

É a partir desses aspectos que a narrativa de Mia Couto adentra o grotesco moderno que, para Roas, “distorsiona y exagera la superficie de la realidad para mostrar la dislocación de la realidad cotidiana, el caos y sinsentido del mundo. Pero lo hace, evidentemente, combinando el humor y lo terrible” (ROAS, 2008, p.205), havendo “un procedimiento recurrente [...]: convertir a los personajes en monstruos o distorsionar caricaturescamente sus rasgos físicos y/o psíquicos” (ROAS, 2008, p.205), que permite “constatar el absurdo y el horror del mundo” (ROAS, 2008, p.222).

A personagem-narrador do texto miacoutiano não se distancia da figura do assaltante, como seria esperado em uma narrativa do grotesco moderno, em que seus recursos compositivos fariam com que essa figura se convertesse em *outro*, inferior e risível, senão que se apieda dela:

Então, isso? Simplesmente um palavreado? Sim, era só esse o móbil do crime. O homem recorria ao assalto de arma de fogo para roubar instantes, umas frestinhas de atenção. Se ninguém lhe dava a cortesia de um reparo ele obteria esse direito nem que fosse a tiro de pistola. Não podia era perder sua última humanidade – o direito de encontrar os outros, olhos em olhos, alma revelando-se em outro rosto. (COUTO, 2006, p.131)

Configura-se, dessa forma, “la sátira grotesca, donde bajo la distorsión caricaturesca del mundo se esconde la denuncia de un estado de cosas que debería corregirse” (ROAS, 2008, p.205).

Desse ponto em diante, já perpassado todo o suspense, a personagem-narrador, deixando de sentir medo e identificada com o assaltante, empenha-se em repor a ordem à sua volta, em gesto de profunda humanidade:

E me sentei, sem hora nem gasto. Ali no beco escuro lhe contei vida, em cores e mentiras. No fim, já quase ele adormecera em minhas histórias, eu me despedi em requerimento: que, em próximo encontro, dispensaria a pistola.

De bom agrado nos sentaríamos ambos num bom banco de jardim. (COUTO, 2006, p.131-132)

No entanto, o velho, mestiço, sem má aparência, da quarta idade, cabelo todo branco, que não parecia um pobre, mas que, a despeito disso, num desses becos em que o escuro se aferrolha com chave preta, justapôs uma pistola no peito da personagem-narrador anunciando-lhe um assalto,

pronto ripostou:

Não faça isso. Me deixe assaltar o senhor. Assim me dá mais gosto. (COUTO, 2006, p.132)

Posso inferir que essa estratégia discursivo-textual a que Mia Couto recorreu, própria ao grotesco moderno, na visão de Roas, se trate, na verdade, “[de]la simple hipérbole cómica [...], pues tiene un claro efecto pedagógico: trata de concienciar al lector ante un grave problema que, evidentemente, no es asunto de broma” (ROAS, 2008, p.205).

Conscientizado da falta que uma prosa roubada fazia ao velho, prestes a perder sua humanidade, em um mundo às avessas, a personagem-narrador cede a seu apelo e, como diz, converteu,

desde então, sou vítima de assalto, já sem sombra de medo. É assalto sem sobressalto. Me conformei, e é como quem leva a passear o cão que já faleceu. Afinal, no crime como no amor: a gente só sabe que encontra a pessoa certa depois de encontrarmos as que são certas para outros. (COUTO, 2006, p.132)

Como já observara Luciana Moraes da Silva, em ensaio a respeito desse mesmo texto miacoutiano.

A construção de narrativas, nas quais a irrupção do insólito ocorreria como resposta à inadaptação do homem aos inconvenientes de sua vida quotidiana, ambiente em que personagens configuram-se como seres expropriados da racionalidade, demonstrando perceberem, no fato insólito, uma saída para o caos de suas vidas. (SILVA, 2014, p.619)

Enfim, em “O Assalto”, a personagem-narrador e consequente o leitor-empírico não se distanciam do assaltante, personagem exposta a uma situação inicialmente risível, ainda que sua composição se dê em consonância com recursos grotescos, senão que aderem a ela, experienciando sua situação em um mundo caótico e desumano. Assim, Mia Couto, conscientemente ou não, perpassa os protocolos ficcionais das narrativas de crime e mistério, vale-se do suspense, resvala no humor, discai no grotesco e insere-se no insólito. Ele o faz apropriando-se de diferentes estratégias próprias desses diferentes (sub)gêneros, tornando-as apropriadas à sua intencionalidade discursivo-textual.

REFERÊNCIAS

COUTO, Mia (2006). “O assalto”. In: *Na berma de nenhuma estrada e outros contos*. 4ed. Lisboa: Caminho, p.129-132.

FURTADO, Filipe (2020). “Insólito ficcional”. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). Rio de Janeiro: Dialogarts. <http://www.insolitoficcional.uerj.br/m/metaempirico/> Acesso em 10.Mai.2020.

_____. (2020a). “Fantástico (género)”. In: CEIA, Carlos (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL). Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-genero/> Acesso em 10.Mai.2020.

_____. (2020b). “Fantástico (modo)”. In: CEIA, Carlos (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL). Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-modo/> Acesso em 10.Mai.2020.

_____. (2020c). “Género Misterioso”. In: CEIA, Carlos (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL). Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/genero-misterioso/> Acesso em 10.Mai.2020.

_____. (2020d). “Suspense”. In: CEIA, Carlos (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL). Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/suspense/> Acesso em 10.Mai.2020.

GARCIA, Flavio (2012). “Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária”. In: GARCIA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs.). *Vertentes teóricas do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, p. 13-29.

_____. (2020). “Insólito ficcional”. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). Rio de Janeiro: Dialogarts. <http://www.insolitoficcional.uerj.br/i/insolito-ficcional/> Acesso em 10.Mai.2020.

NEVES, Marco (2020). “Romance policial”. In: CEIA, Carlos (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL). Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/romance-policial/> Acesso em 05.Jun.2020.

ROAS, David (2006). “Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico”. *Semiosis* 2(3), 95-116.

_____ (2008). “En los límites de lo fantástico: el cuento grotesco a finales del siglo XIX”. In: AMORES, Montserrat; MARTÍN, Rebeca (Eds.). *Estudios sobre el cuento español del siglo XIX*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, p.203-222.

_____ (2011). *Tras los límites de lo real*. Una definición de lo fantástico. Madrid: Páginas de Espuma.

_____ (2014). “Mutaciones del cuento fantástico: la ironía y la parodia como subversión de lo real”. In: KEATING, Eduarda *et al.* (Coords.). *Mutações do Conto nas Sociedades Contemporâneas*. Braga: Universidade do Minho, p.23-36.

_____ (2020). “Pseudofantástico”. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). Rio de Janeiro: Dialogarts. <http://www.insolitoficcional.uerj.br/p/pseudofantastico/> Acesso em 10.Mai.2020.

_____ (2020a). “Grotesco”. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). Rio de Janeiro: Dialogarts. <http://www.insolitoficcional.uerj.br/g/grotesco/> Acesso em 10.Mai.2020.

SILVA, Luciana M. da (2014). “A fantástica presença do medo: leitura d’O assalto, de Mia Couto”. In: GARCÍA, Flavio; PINTO, Marcello de Oliveira; FRANÇA, Júlio (Orgs.). *XII Painel Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional / IV Encontro Regional O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional / VI Fórum Estudos em Língua e Literatura Inglesa*. Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, p.618-631.

04

**“O INSIGNIFICANTE É O CRIME”:
SOBRE O ROMANCE DE ENIGMA E O NÃO-
NATURAL EM O DELFIM**

Gabriella Campos Mendes (Universidade de Coimbra)

Recebido em 20 mar 2020.

Aprovado em 05 jul 2020.

Gabriella Campos Mendes é Mestra em Literatura Portuguesa pela UERJ. Cursa o Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de Coimbra e é bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), agência pública portuguesa de apoio à investigação. Atuou como professora nos Instituto de Letras, Faculdade de Educação e Colégio Aplicação da UERJ, sobretudo na formação de professores de Língua Portuguesa e Literatura. Atualmente é investigadora colaboradora do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra e faz parte do projeto Figuras da Ficção. Tem como principais áreas de pesquisa Literatura Portuguesa Moderna, Literatura Portuguesa Pós-Moderna, Teoria da Literatura, Literatura Comparada e os Estudos Narrativos. Seu currículo científico pode ser verificado na plataforma portuguesa Ciência Vitae, através da ligação <https://www.cienciavitae.pt/871F-A3B0-E8EF>. E-mail: gabriellamendes@yahoo.com.br
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1871-1743>

Resumo: O presente trabalho pretende discutir a categoria do insólito a partir da ideia de não-naturalidade, explorando a presença de estratégias narrativas consideradas não-naturais nos níveis da história e do

discurso, além da sua conformação na ficção policial. Para demonstrar como o emprego de estratégias não-naturais pode afetar a própria adequação de uma obra literária ao gênero ao qual ela estaria filiada, utiliza-se como exemplo o romance português *O Delfim*, de José Cardoso Pires, buscando aporte teórico, sobretudo, na Narratologia Não-Natural.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa; Teoria Literária; Narratologia Não-Natural.

Abstract: The present work intends to discuss the category of the unusual and the idea of unnaturalness, exploring the presence of narrative strategies considered unnatural at the levels of story and discourse, in addition to their conformation in the detective fiction. In order to demonstrate how the use of unnatural strategies can affect the adequacy of a literary work to the genre to which it would be affiliated, the Portuguese novel *O Delfim*, by José Cardoso Pires, is used as an example, seeking theoretical support especially in the Unnatural Narratology.

Keywords: Portuguese Literature; Literary Theory; Unnatural Narratology.

1.

"I take this collection of essays to be an opportunity to demonstrate that narratives under the heading of realism may even have *more* narratologically transgressive potential than the manifestly antiexperiential or antinarrative extremes." (MÄKELÄ, 2013, p.143). A proposição de Maria Mäkelä em seu ensaio *Realism and the Unnatural* ao analisar, principalmente, a obra de Gustave Flaubert, serve de norte para a tese que aqui pretende se desenvolver: um romance pode ter uma aparência mimética, mas guardar, em sua construção, discretos recursos não-naturais

capazes de causarem maior estranhamento do que a utilização de elementos convencionalmente antimiméticos.

É preciso esclarecer o que, à partida, designar-se-á como insólito. Não utilizaremos este termo como sinônimo de algo que não está presente na realidade do mundo, preferindo, para este efeito, a designação de não-mimético. Do mesmo modo, o termo não-natural será empregado para referir-nos a procedimentos que deliberadamente põem em xeque o aspecto representativo da literatura, como a metalepse ou a corrupção do tempo linear. Assim, entende-se que a presença de figuras não-miméticas em um texto não é necessariamente transgressora e que o *do costume* e o *fora do costume* são conceitos variáveis de acordo com o gênero textual em que este elemento está inserido e com o seu desenvolvimento na intriga, o que o torna mais ou menos plausível. Chamaremos, pois, de insólito aquilo que seja, simultaneamente, não-natural e não-convencional.

No ensaio *Figurações do Insólito: a reversão do típico*, Carlos Reis trata desta questão ao analisar a construção de personagens típicas ou atípicas – sendo a personagem típica aquela que conformaria uma certa conjunção de “propriedades sociais, psicológicas ou físicas” e “que age de forma redundante e previsível” (REIS, 2018b, p.106), enquanto a figuração do insólito seria a sua reversão. Dirá o autor:

Quando, numa narrativa daquele tipo [narrativas fantásticas], facilmente reconhecemos o vampiro, a sereia, a fada, o duende ou o fantasma – e é claro que estas personagens provêm de diferentes ‘famílias’ do fantástico –, então podemos dizer que o típico como propriedade e o tipo como personagem estão de volta. (REIS, 2018b, p.115-116)

Por esta linha de pensamento, podemos questionar se a presença de um fantasma em um conto de terror ou de um animal falante em uma fábula constituiriam propriamente um exemplo de manifestação do insólito – dentro da definição proposta – caso o leitor saiba o que é esperado haver nestes dois gêneros textuais. Vamos mais longe: se lidamos com uma manifesta subversão das leis da natureza no exemplo do fantasma, que cria o *efeito de fantástico* aludido por Todorov (2004, p.16), no exemplo da fábula, este efeito perde sua potência, pois o animal falante seria lido como uma alegoria.

Há relatos que contêm elementos sobrenaturais sem que o leitor chegue a interrogar-se nunca sobre sua natureza, porque bem sabe que não deve tomá-los ao pé da letra. Se os animais falarem, não temos nenhuma dúvida: sabemos que as palavras do texto devem ser tomadas em outro sentido, que denominamos alegórico. (TODOROV, 2004, p.19)

Diferente, porém, é a reação do leitor ao notar que Úrsula Iguarán Buendía vive muito mais de cem anos, por exemplo, em *Cien Años de Soledad*. O leitor que espera uma obra de realismo mimético, surpreende-se não só com o surgimento de elementos insólitos para o realismo (daí a necessidade de especificá-lo em um subgênero que abrace suas características), mas também com a ausência de uma justificativa que lhe confira alguma plausibilidade como no romance de ficção científica ou nas histórias em quadrinhos de super-heróis. Futuros pós-apocalípticos ou aranhas radioativas, por exemplo, podem não ser representações da realidade, mas são uma tentativa de conferir uma lógica externa aos eventos não-naturais. Gabriel García Marquez, no entanto, não se preocupa com essa adequação,

o que leva o leitor a crer que, simplesmente, as leis da natureza que conhecemos não se aplicam da mesma forma a Macondo.

Este fenômeno de leitura leva a quatro possíveis conclusões sobre a categoria do insólito dentro da produção ficcional:

1. O elemento de estranhamento é dependente da condição contextual imposta pelo gênero literário.

In such cases [certain literary genres], impossibilities have been conventionalized, that is, turned into basic cognitive categories; the unnatural has become an important element of the conventions of genres such as epics, romances, fantasy novels, or science fiction narratives. (ALBER, 2013, p.51)

2. O conhecimento prévio do leitor é um fator determinante para estabelecer o grau de estranhamento.

At the very least, then, we need to recognize that any account of breaks in the mimetic code needs to account for the power of conventions. More specifically, such an account needs to attend to the way that this power breaks the equivalence between the natural and the mimetic and the unnatural and the antimimetic, because mimesis depends on relationships that go in two directions: toward the world outside the text and its physical laws and toward accepted practices that are much more part of literary history than scientific and cultural history. Furthermore, conventions arise and endure, among other reasons, because authors and audiences both find benefits in what they enable. (PHELAN, 2013, p.170-171)

3. A presença de uma justificativa lógica – mesmo que uma lógica impossível fora da ficção – muda a percepção do leitor em relação a figuras ou eventos não-naturais.

It would be claimed that the fictionality of literary worlds is a composite phenomenon assuming both inter-world relations (fiction cannot be defined outside a cultural system that defines also nonfictional modes of being) and intra-world. In the case of narrative worlds, intra-world organization is determined by narrativity. (RONEN, 1994, p.12)

4. A aceitação sobre a logicidade da construção ficcional é reflexo de processos naturalizados e convencionados, ainda que não-naturais.

The strange, the formal, the fiction must be recuperated or naturalized, brought within our ken, if we do not want to remain gaping before monumental inscriptions. And the first step of naturalizing or restoring literature to a communicative function is to make *écriture* itself a period and generic concept. (CULLER *Apud* FLUDERNIK, 1996, p.31)

Estas quatro conclusões – com especial destaque para a última delas – giram em torno de um conceito fundamental para a compreensão de quaisquer textos ficcionais: a naturalização. Monika Fludernik, em *Towards a Natural Narratology*, busca compreender quais as estruturas narrativas poderiam ser entendidas como naturais na tentativa de reprodução da experiência humana, e como estas categorias de natural ou não-natural não estão necessariamente relacionadas ao real, mas a modelos cognitivos. Em suas palavras:

My use of the concept of the ‘*natural*’ relates to a framework of human embodiedness. It is from this angle that some cognitive parameters can be regarded as ‘*natural*’ in the sense of ‘naturally

occurring' or 'constitutive of prototypical human experience'. The term '*natural*' is not applied to texts or textual techniques but exclusively to the cognitive frame by means of which texts are interpreted. Nor will the '*natural*' in these pages be opposed to the *unnatural*. Fictional experiments that manifestly exceed the boundaries of naturally occurring story(telling) situations are, instead, said to employ *non-natural* schemata. (FLUDERNIK, 1996, p.12)

É possível afirmar que Fludernik admite, portanto, que o não-natural pode fazer parte da construção de uma lógica narrativa natural, se entendermos o natural como uma categoria cognitiva. Por exemplo, a organização temporal dos eventos em passado, presente e futuro é resultado de uma narrativização do tempo, muito embora o tempo não flua, tampouco tenha uma velocidade; ademais, a divisão entre passado, presente e futuro seria arbitrária, e o futuro não seria mais maleável do que o passado (HEINZE, 2013, p.33). Nos termos de Paul Ricoeur, "o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal" (1994, p.15).

A organização do tempo na narrativa e de relações de causa e efeito são, portanto, um claro exemplo de naturalização de um processo que não está de acordo com a realidade do mundo, visto que, para a Física, o tempo não se organizaria desta forma e esta otimização iria contra as leis da natureza, no entanto, "muitas destas complicações no nível da intriga, bem como no nível do discurso, tornaram-se tão convencionais e lugar-comum que não mais nos apercebemos delas" (HEINZE, 2013, p.34-35 - tradução livre).

Se, portanto, o natural está associado ao processamento da informação e sua reorganização em quadros cognitivos que lhe confirmem características narrativas, também será possível verificar que, para a Narratologia Natural, o grau mimético das figuras e ações da intriga não serão exatamente relevantes. É possível, por exemplo, verificar uma organização discursiva natural com qualquer tipo de personagem. “For her [Fludernik], the default narrative is a naturally *occurring* one – even if it is a ghost story and, as such, representing things unnatural” (MÄKELÄ, 2013, p.145).

2.

Esclarecidas, então, algumas questões conceituais, neste item buscamos debruçarmo-nos sobre um subgênero¹ textual específico, cuja definição a seguir se apresenta:

O romance policial é um subgênero narrativo (v.) em que se relata a investigação de um crime, levada a cabo por alguém (um detetive ou um investigador policial) que, seguindo e interpretando indícios, tenta descobrir a identidade do criminoso e explicar as razões que o motivaram (o chamado móbil do crime). (REIS, 2018a, p.464)

A definição de Carlos Reis, presente em seu *Dicionário de Estudos Narrativos*, virá ainda acompanhada de uma análise dos elementos que compõem a sua estrutura narrativa, nomeadamente, uma intriga centrada na “tentativa de resolução de um enigma”; personagens recorrentes, como “o investigador, o suspeito, a vítima”; “Situações e episódios ajustados à construção e à persistência do enigma”, como a “reconstrução temporal do

1 Doravante referido como *gênero* apenas por uma questão de fluidez na leitura.

crime”; além de exemplos de figuras consagradas deste gênero, como Sherlock Holmes ou Hercule Poirot, e de autores que com ele já flertaram, como Eça de Queirós, Ramalho Ortigão, Fernando Pessoa e José Cardoso Pires, na Literatura Portuguesa (REIS, 2018a, p.464-467).

Parece evidente, portanto, que a intriga com um enigma a ser resolvido será o ponto de partida de qualquer narrativa dessa natureza. Tanto é assim que Todorov, em *Estruturas Narrativas*, classifica-os como *Romance de Enigma*, ao considerar que a figura do policial não é essencial, podendo ser ocupada por outras personagens que cumpram este papel, como um jornalista, um nobre cavalheiro com grande capacidade de raciocínio lógico (como o August Dupin, de Edgar Allan Poe) e, como veremos a seguir, um escritor. É essencial que tal enigma, por sua vez, tente ser solucionado, sendo esta a motivação da narrativa, e que, preferencialmente, a investigação tenha um resultado satisfatório.

Deste modo, é possível afirmar que os romances desta categoria obedecem a uma estrutura teleológica, em que seus processos necessariamente cumprem uma determinação de causa e efeito, em que a análise das pistas encontradas leva a uma conclusão, que é o produto de um raciocínio dedutivo ou indutivo assentado sobre uma lógica aristotélica silogística. Essa relação de causa-efeito só terá sentido, como anteriormente mencionado, dentro de uma narrativa que faça uma clara distinção entre os tempos passado, presente e futuro, mantendo seu *telos*: todos os eventos descritos têm o objetivo de serem conjugados em um grande momento apoteótico da narrativa em que o enigma será solucionado.

Sabendo, portanto, da estrutura deste tipo de narrativa, interessa-nos explorar muito brevemente seu histórico para saber o que é, nela, convencional. Admitindo que Edgar Allan Poe inaugura-a com *The Murders in the Rue Morgue*, não seria surpreendente que o não-natural pairasse sobre o romance policial, dado o reconhecido estilo do escritor. De fato, quando a solução do enigma não é evidente, uma das possibilidades mais óbvias de sugerir uma resposta seria propor o absoluto mistério. Surpreendente, no caso do conto de 1841, é haver uma explicação lógica – embora bastante improvável – para o crime. No entanto, é possível afirmar que a presença de figuras não-miméticas em todos os segmentos da narrativa policial é bastante corriqueira.

Para demonstrar tal constante dentro deste tipo de narrativa, utilizamos dois exemplos contemporâneos e que refletem bem a ampla aceitação deste tipo de narrativa pelo público, inclusive em outras mídias: a série animada infantil *Scooby Doo*, franquia do grupo Hanna-Barbera criada em 1969, e a série televisiva *X-Files*, criada por Chris Carter na década de 1990. Ambas são narrativas policiais – apesar de adaptadas a linguagens específicas –, com uma ligeira distinção. Na primeira, a hipótese inicial dos jovens detetives é sempre a ocorrência de um evento sobrenatural, posteriormente desvendado como farsa; na segunda, a hipótese inicial dos detetives é sempre de um crime comum, posteriormente identificado como uma insolúvel questão que foge à capacidade de conhecimento humano e, provavelmente, sobrenatural, como espíritos ou seres alienígenas.

Com estas colocações, pretendemos demonstrar, portanto, que o leitor (ou espectador) habitual do gênero policial não ficaria

necessariamente chocado com a presença, neste tipo de literatura, de figuras ou eventos que seriam considerados insólitos em um romance realista, inclusive por aceitar a possibilidade de defrontar uma farsa a ser desvendada. Se é assim, questiona-se: o que seria incontestavelmente estranho a um texto desta natureza?

3.

Para não haver perguntas suspensas, propomos uma sugestão. Crê-se que, em um romance policial, uma possível forma de apresentação do insólito seria a *extremação do discurso* que levasse à *subversão do tempo* e, conseqüentemente, à *abdicação do caráter teleológico do texto*.² É preciso, porém, explicar o que isto significa.

Embora, muitas vezes, associe-se a ideia de não-naturalidade apenas a elementos que fazem parte do conteúdo do texto, a Narratologia Não-Natural reiteradamente afirma que o não-natural reside não só no nível da representação, mas também no campo do discurso. Brian Richardson, ao longo de diversas obras, explora este aspecto do *Unnatural*, cuja definição que cremos melhor se adequar à hipótese que desejamos propor é esta a seguir apresentada:

A conventional, realistic, or conversational natural narrative typically has a fairly straightforward story of a certain magnitude that follows an easily recognizable trajectory. Unnatural narratives challenge, transgress, or reject many or all of these basic conventions; the more radical the rejection, the more unnatural the resulting story is. For me,

2 Evidentemente, esta é uma hipótese dentro de uma série de propostas, sendo unicamente uma opção temática coerente com o argumento que se veio construindo neste artigo.

the fundamental criterion of the unnatural is its violation of the mimetic conventions that govern conversational natural narratives, nonfictional texts, and realistic works that attempt to mimic the conventions of nonfictional narratives. (RICHARDSON, 2013, p.16)

A citação, presente no artigo *Unnatural Stories and Sequences*, é a introdução de um texto que virá, justamente, refletir sobre os recursos não-naturais empregados nos domínios de *fabula* e *syuzhet*, com a atenção para o fato de que, para o autor, esta distinção debruça-se sobre um conceito mimético de narrativa, não sendo tão simples estabelecê-la em uma narrativa não-natural³. Nota-se, no entanto, que a questão temporal é imediatamente colocada, ainda que não seja a única forma de violar a narrativa mimética; isto por ser um dos recursos mais evidentes para transgredir a *mimesis*, exatamente por ser viável nos dois domínios⁴: é possível jogar com a lógica temporal da história e ter, como efeito, o estranhamento, bem como é possível fazer opções de reorganização do tempo no nível do discurso.

Como um exemplo do primeiro caso pode-se citar *Orlando*, de Virginia Woolf, em que há uma progressão temporal linear, mas que não está em conformidade com as leis da natureza. Orlando envelhece em um ritmo inconstante, de modo que seus vinte

3 Ressalta-se também que, bem como o conceito de *fabula* e *syuzhet*, como referido por Richardson e Fludernik, o próprio conceito de natural ou não-natural está calcado em uma lógica que toma como paradigmático o realismo mimético, tendo em vista que o elemento de estranhamento o é apenas por não condizer com a realidade externa ao texto. Em uma narrativa que se pretende não-natural, a presença de figuras ou condições não-naturais apenas assim seriam consideradas face à comparação com uma proposta de literatura mimética.

4 Não serão explorados os conceitos genettianos de *histoire*, *récit* e *discours* por entendermos que as proposições de categorias da teoria formalista são suficientes para demonstrar a questão central deste artigo.

anos de vida venham a equivaler a mais de três séculos para as outras personagens, temporalidade denominada por Richardson de *differential* (2002, p.50). Já no segundo caso, podemos citar simplesmente recursos que abundam, inclusive, na literatura realista: a metalepse, por exemplo, é uma quebra no *continuum* do discurso que vem transpor o nível narrativo e redefinir o tempo do discurso sem abalar a temporalidade da história, que seguirá seu fluxo normal. Caso familiar deste recurso é a interpelação ao leitor, como no canônico capítulo LXXI de *Memórias Póstumas de Brás Cubas: O Senão do Livro*.

Deste modo, um romance que radicalize a convencionalizada lógica temporal, necessariamente empregará um recurso do domínio do não-natural, visto que a narrativa, pela sua própria condição de organizadora da temporalidade, submete-se a princípios entendidos como axiomáticos – como a linearidade entre passado, presente e futuro – mesmo que não estejam de acordo com as leis naturais.

No caso do romance policial, por sua vez, esta contradição seria ainda mais flagrante, considerada a característica teleológica anteriormente mencionada deste gênero. Se o tempo não flui, tampouco organiza-se até levar o leitor a uma conclusão derivada de uma série de ações passadas, não há *telos*, não há objetivo, não há solução (ou tentativa de solução) do mistério, logo, foge-se daquilo que seria convencional ao gênero e natural de acordo com o entendimento humano. Citamos novamente Richardson: “The ending of a traditional or natural narrative is generally expected to wrap up the plot, reveal all the mysteries, provide some sort of poetic justice, and resolve the major problems that generated the story in the first place” (2013, p.26).

4.

Como, portanto, eliminar a conclusão de uma construção narrativa? Uma das formas mais simples seria provavelmente torná-la circular, encerrando-a da mesma forma como a narração começa, a exemplo de *Finnegans Wake*. Queremos, no entanto, demonstrar um caso talvez ainda mais radical – não na linguagem, mas na fratura temporal – do que o de Joyce: um fim cuja data é anterior ao começo. Para tal, partiremos de um caso concreto e bastante singular dentro da literatura portuguesa: *O Delfim*, romance de José Cardoso Pires publicado em maio de 1968.

A intriga do romance é, aparentemente, comum. Descrevemo-la brevemente: o narrador – Senhor Escritor – retorna à aldeia da Gafeira para a temporada de caça, depois de um ano ausente. Seu anfitrião na sua primeira visita, em 1966, Tomás Manuel da Palma Bravo, o Engenheiro – ou o Infante, ou o Delfim – está desaparecido. Sua esposa, Maria das Mercês, e seu criado, Domingos, estão mortos. O narrador percorre a aldeia a indagar aos locais o que haveria acontecido e múltiplas versões surgirão. Crime passionai, morte acidental, suicídio e até um infarto *post coitum* entre o criado e a senhora são sugeridos dependendo do grau de desdém da personagem interrogada pela família Palma Bravo. O narrador tudo anota e questiona, enquanto relembra, reinventa ou imagina momentos que havia passado com seu amigo Tomás Manuel.

A fórmula parece clara para a construção de um romance policial, mas – felizmente – não será nada simples. Sobre ela dirá o autor:

No plano da reconstituição dos factos a visita à Gafeira decorre de algum modo como nas histórias policiais. Aproximar... mudar de pista... desviar

a objectiva para o pormenor despercebido... A receita é Sherlock & Hitchcock, com mais sangue, menos sangue, mais humor, menos humor. Sem muito esforço, *O Delfim* pode até inscrever-se na Tipologia do Romance de Enigma de Tzvetan Todorov, *Estruturas Narrativas*, pois assenta abertamente na coexistência de “duas histórias, uma das quais está ausente mas é real e outra que está presente e tem papel insignificante.” Com a diferença, porém, de que na investigação sobre a Gafeira o insignificante é o crime. (PIRES, 1999, p.142)

Duas considerações e um problema apresentados exatamente nesta ordem. Em primeiro, há a manifesta inspiração cardoseana: Sherlock Holmes e Alfred Hitchcock. A personagem de Sir Arthur Conan Doyle indica-nos que os procedimentos de investigação estarão presentes a imagem e semelhança do detetive britânico. Hitchcock indica-nos certas opções estéticas, modos de descrição de espaços e eventos com a potência visual de quem pensa a partir de um limiar entre a literatura e o cinema. A seguir, há a referência teórica evidente, o enquadramento categorial todoroviano: uma história concluída (as mortes e os desaparecimentos) e outra história que existe em função da primeira (a da investigação). Por fim, no entanto, há a contradição das duas considerações anteriores: a inspiração e a estrutura são de um romance de enigma, mas pouco importa o crime. A pergunta que se impõe é: se o crime não importa, temos um romance de enigma?

Um dos modos de tentar desvendar esta questão é analisar o modo de construção do texto para melhor percebê-lo. Em primeiro lugar, o narrador não parece propriamente preocupado em julgar

Tomás Manuel – o suspeito – inocente ou culpado, meramente valendo-se de toda a intriga para recordar ou recriar imagens de momentos que viveu com a personagem, por quem tinha especial curiosidade, o que fica claro desde o primeiro parágrafo do livro:

Cá estou. Precisamente no mesmo quarto onde, faz hoje um ano, me instalei na minha primeira visita à aldeia e onde, com divertimento e curiosidade, fui anotando as minhas conversas com Tomás Manuel da Palma Bravo, o Engenheiro. (PIRES, 2015, p.17)

Ademais, como dito, os fatos textuais apresentam-nos duas mortes e um desaparecimento, mas há o constante questionamento em relação ao ter havido realmente um crime. Se, no modelo mais tipificado de romance policial, parte-se do princípio de que os eventos misteriosos envolvem, de fato, um delito, *O Delfim* oscila pelas diversas opiniões das personagens, sendo esta hipótese considerada quase exclusivamente pelo velho cauteleiro, que não aparenta ser uma figura imparcial.

“Então o Infante?” - aí está como ele veio me receber, não há muito tempo quando me apeei no largo.

E, enfim, não se pode dizer que seja uma maneira muito própria de saudar um conhecido, um hóspede, como é o caso, que regressa à aldeia ao cabo de uma ausência de 365 dias, Velho; 31 de outubro de 1966 – 31 de outubro de 1967. Datas de caçador. E este ano, que eu saiba, não foi bissexto.

[...] “Não o viu? Não se encontrou com ele lá por Lisboa?”

Perante isto um homem hesita. Percebe que houve coisa. Mas o quê?

“Crime”, pronuncia o dente inquisidor; e sente-se que dentro do Velho se tinha levantado uma alegria mansa. (PIRES, 2015, p.25-26)

Se as personagens não são exatamente fiáveis como testemunhas, tanto de acusação quanto de defesa, resta apenas a análise do narrador-investigador como modo de decifrar a questão. Conhecido, portanto, o primeiro parágrafo do romance, avançamos para o último:

Desta maneira, o Autor em visita despede-se de um companheiro de serões e de uma Ofélia local, de um dente excomungador e de mastins e de ideias negras que lhe guardaram a cabeceira na véspera do dia de Todos os Santos e de todos os caçadores, o primeiro do mês de Novembro de mil novecentos e sessenta e seis. Pensa na manhã e espera. Espera o sono. O sono. Sono... (PIRES, 2015, p.198)

A conclusão do texto coloca mais perguntas do que respostas. Não solucionado nenhum enigma, o autor sinaliza uma data para o encerramento da narração: dia primeiro de novembro de 1966. Mas como isto seria possível se ele afirma ter se ausentado por um ano, retornando à aldeia em outubro de 1967? Esta datação sugere duas hipóteses: (1) tudo que foi narrado era hipotético. O escritor nunca saiu do quarto, apenas viu os Palma Bravo no largo da Gafeira no dia 31 de outubro e imaginou uma história que encenava a convivência com essas personagens-tipo – o Marialva em decadência; a esposa rica e infeliz; o criado mestiço – e posteriormente um mistério que envolvia tais personagens; (2) a estrutura da narrativa adota uma temporalidade que extrapola a estrutura circular, retornando não para o início da narrativa, mas para um tempo anterior a ele, cuja história que virá a se

constituir preencheria o período de ausência de um ano do narrador, sobre o qual não temos nenhuma informação concreta para além de espasmos de memória do que teria acontecido naquele ano.

Em qualquer uma das situações haveria, no entanto, o rompimento com aquilo que seria esperado de um romance de enigma, o que será interpretado de diferentes formas por estudiosos da obra de Cardoso Pires. Maria Lúcia Lepecki, por exemplo, aponta uma denúncia sobre a real capacidade de conhecimento do mundo: “a leitura d’*O Delfim* evidencia ser o facto histórico narrado (por ora entendido como adultério e crime) tão pressuposto quanto o resultado da investigação” (LEPECKI, 1977, p.43-44); enquanto Petar Petrov atentará para uma abordagem paródica do gênero, demonstradas no texto por momentos de ironia metatextual:

No plano específico da metatextualidade não faltam considerações a problematizar outros textos, como acontece com o romance policial, paródia do qual é a narrativa de *O Delfim*. Paródia, porque o romance de José Cardoso Pires pode ser visto como uma transposição hipertextual do gênero referido, ideia corroborada pela sua desmistificação em função do papel que desempenha na sociedade contemporânea:

“[...] a literatura policial é um tranquilizante do cidadão instalado. Toda ela tende a demonstrar que não há crime perfeito” (p.138).

“O burguês pacato precisa de acreditar nas instituições. Mostrar-lhe que pode haver crimes perfeitos era o fim da sua tranquilidade” (p.139). (PETROV, 2000, p.184 – 185)

Não obstante, é possível pensar que, neste exemplo, a ideia de romance de enigma é levada a um sentido literal: pela suspensão da solução, o enigma é mantido. Isto ocorre por uma sobrevalorização do modo de narrar, que relega à intriga um papel secundário. Nas palavras de Eduardo Prado Coelho, ao falar sobre o que é mais relevante na escrita de Cardoso Pires, “contar *o modo como* a história se conta, ou melhor, o modo como a história se revela, e, ao revelar-se, se oculta, e, ao retrair-se, nos atrai, e, ao atrair-nos, nos distrai da revelação essencial.” (1986, p.8). Nesta escrita, parecem mais importar:

1. A criação de uma ambiência que capte e denuncie determinado *Zeitgeist*, o que seria coerente com as declaradas intenções literárias do autor:

Sendo assim, se a intriga policial está presente e não tem a ênfase que a glorifique; se (propositadamente, ao que parece) a descrição foi privada dos aliantes do suspense; se nem sequer é explorada no desfecho como compete à mais elementar reportagem de morgue e comissariado – o que importa *está ausente mas real*, e é o fotograma de uma ambiência e de uma temperatura social. [...] Mas independente da ausência do detetivesco, o tom enigmático persiste. (PIRES, 1999, p.143)

2. As possibilidades de reinterpretação da forma do romance, fugindo a um certo engessamento estético que – com poucas exceções – dominava a literatura portuguesa da época.

Ao assumir o papel didático da arte, muitos prosadores privilegiavam as componentes do plano do conteúdo, nomeadamente a construção

de personagens-tipo e a descrição de espaços sociais, palco de conflitos de classe, o que levou à configuração dos chamados romances de intriga fechada. Igualmente, e em consequência dos princípios de empenhamento e desalienação do escritor, evitavam-se os desvios formalistas, o que minava as hipóteses de renovação estética, pelo bloqueio da criatividade artística individual. (PETROV, 2000, p.72)

Independentemente das intenções que subjazem à escrita do texto, parece evidente que este romance busca explorar certa fratura no gênero, o que é nitidamente conseguido, seja pela não resolução do enigma, seja pela mudança das datas, o que permite diferentes interpretações sobre toda a narração anterior. Em ambos os casos, porém, lidamos com uma anulação da conclusão, ou pelo menos, da conclusão que organizaria o todo do texto. Há uma desconstrução do gênero e, por consequência, de uma narratividade que aponte para uma construção linear e progressiva de elaboração de uma história: “Interessa mais a suspensão do facto do que a sua decifração. *E tudo se passa em escorço e por hipótese: Evita-se a narrativa* – disse Mallarmé, o Mártir.” (PIRES, 1999, p.143 -144).

Assim, a ideia de suspense, comum ao gênero policial, é ressignificada, não como adiamento de uma resposta definitiva que articulará o narrado, mas como suspensão dos fatos, não havendo verdade objetiva para a história, portanto, não podendo ser realizada qualquer tipo de *justiça poética*. Esse efeito de leitura, por sua vez, é atingido por uma extremação do discurso, que joga com a temporalidade do romance, evita sua organização narrativa e apresenta-se como um elemento de estranhamento, uma vez que

é inesperado por parte do leitor, já que a intriga cria a impressão de afiliar-se a um realismo mimético, com figuras que parecem retiradas de uma realidade concreta, mas que é permeado de interferências não-naturais que tornam esta construção narrativa pouco sólida.

Não só o subgênero é posto em questão, porém. É também possível verificar que há, n' *O Delfim*, uma quebra com o próprio gênero do romance. Além da quebra da esperada organização temporal da história, que seria uma nota dissonante independentemente do tipo de romance a ser construído, outros elementos caracterizam-se como uma série de *quebras no código mimético*, conforme a expressão de James Phelan. Cremos que os três principais exemplos a serem levados em consideração sejam *a interferência da linguagem cinematográfica; a paratextualidade e autorreferência; e a planificação das figuras do discurso*.

No primeiro caso, referimo-nos não à forte visualidade presente no romance que levam à associação com a linguagem do cinema, mas à expressa construção do texto como um roteiro ou guião. “O Engenheiro respeitava-os muito. Muitíssimo. Mas (*e aqui baixar o tom de voz*) todos os caprichos que ele tinha no que tocava à Casa da Lagoa era para um dia figurar nos livros ao lado dos antepassados” (PIRES, 2015, p.33). As frases que vêm entre parênteses e em itálico no texto parecem orientações dos modos interpretação de determinada personagem, diferentemente das frases entre parênteses sem itálico que costumam ser comentários do narrador. Esta espécie de rubrica demarca uma interferência do texto dramático, no qual o narrador tenta dirigir a leitura para atingir certos efeitos de sentido.

Quanto à paratextualidade, verificamo-la, sobretudo, na presença de notas de rodapé que incluem explicações sobre termos utilizados, citações que vêm confirmar alguma afirmação feita pelo narrador e referências bibliográficas. O último – e talvez o mais curioso dos casos – inclui uma constante autorreferenciação, como (i) ao seu “caderno de apontamentos”, que teria escrito em 1966: “Designação imprópria, só aplicável ao camponês que, numa agricultura em vias de industrialização, adquiriu um perfil próximo do operário sem contudo se ter identificado com ele. [...] – *Do caderno de apontamentos*” (PIRES, 2015, p.79); (ii) a textos fictícios que o narrador teria lido: “No Livro das Confirmações do arcebispo Gusmão Contador dava-se a Gafeira, à data de 1778, com igual número de almas ao da própria cabeça do concelho [...] – Saraiva, *Monografia*” (PIRES, 2015, p.21); e (iii) à obra do próprio José Cardoso Pires, como na nota que diz “*O Anjo Acorado*, Lisboa, 1958” (PIRES, 2015, p.97). Estes vários níveis de autorreferência levam-nos ao seguinte tópico: *a planificação das figuras do discurso*.

O texto de José Cardoso Pires parece, em vários momentos, conjugar diferentes instâncias da criação literária. Isto se dá porque, no texto, são feitas referências unicamente possíveis à figura ficcional do narrador, como a leitura de uma monografia que não existe na realidade; e referências claramente direcionadas à figura do autor, como a citação da obra de José Cardoso Pires, a menção a capítulos que ainda não foram apresentados e, até mesmo, comentários sobre a tipografia empregada na impressão do livro, o que só seria possível para uma figura externa ao texto. Estes procedimentos induzem-nos a uma aproximação das figuras do narrador e do autor de

maneira ambígua – impossível como metaficção autobiográfica e simultaneamente com algumas coincidências excessivamente evidentes para serem ignoradas – e configuram modos de desestabilização da forma do romance, que será continuamente reelaborada na produção ficcional pós-moderna.

A utilização de recursos não-naturais no nível do discurso leva, portanto, a um tipo de construção não-convencional no plano do gênero textual. Tal associação resulta, por vez, em um exemplo de incontornável estranhamento dentro da narrativa, mesmo sem o emprego de figuras ou eventos não-miméticos, deslocando o insólito para o plano da organização textual, enquanto na história predominam as personagens-tipo e eventos corriqueiros. Tais processos, apesar de pontuais, no entanto, representam uma clara quebra no código mimético e uma renovação do modo de narrar no contexto literário português no qual a obra se insere. Concluímos, então, com um comentário de Brian Richardson sobre a literatura em sua generalidade: “All works of literature have mimetic and artificial aspects; literary realism attempts to hide its artifices; antimimetic texts flaunt them.” (RICHARDSON, 2013, p.28).

REFERÊNCIAS

- ALBER, Jan (2013). “Unnatural Spaces and Narrative Worlds”. In ALBER, Jan, NIELSEN, Henrik Skov e RICHARDSON, Brian (Eds.). *A Poetics of Unnatural Narrative*. Columbus: The Ohio State University Press. p.45-66.
- COELHO, Eduardo Prado (1986). O Círculo dos Círculos. In: PIRES, José Cardoso. *O Delfim*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- FLUDERNIK, Monika (1996). *Towards a ‘Natural’ Narratology*. London: Routledge.
- HEINZE, Rüdiger (2013). “The Whirligig of Time: Towards a Poetics of Unnatural Temporality”. In: ALBER, Jan, NIELSEN, Henrik Skov e RICHARDSON, Brian

(Eds.). *A Poetics of Unnatural Narrative*. Columbus: The Ohio State University Press. p.31-44.

LEPECKI, Maria Lúcia (1977). *Ideologia e Imaginário: ensaio sobre José Cardoso Pires*. São Paulo: Moraes editores.

MÄKELÄ, Maria (2013). "Realism and the Unnatural". In: ALBER, Jan, NIELSEN, Henrik Skov e RICHARDSON, Brian (Eds.). *A Poetics of Unnatural Narrative*. Columbus: The Ohio State University Press. p.142-166.

PETROV, Petar (2000). *O realismo na ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*. Algés: Difel.

PHELAN, James (2013). "Implausibilities, Crossovers, and Impossibilities: a rhetorical approach to breaks in the code of mimetic character narration". In: ALBER, Jan, NIELSEN, Henrik Skov e RICHARDSON, Brian (Eds.). *A Poetics of Unnatural Narrative*. Columbus: The Ohio State University Press. p.167-1184.

PIRES, José Cardoso (1999). *E agora, José?*, Lisboa: Dom Quixote.

_____ (2015). *O Delfim*. Lisboa: Relógio D'Água.

REIS, Carlos (2018a). *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina.

_____ (2018b). *Pessoas de livro: Estudos sobre a Personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

RICHARDSON, Brian (2002). "Beyond Story and Discourse." In: *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. Columbus: The Ohio State Univ. Press. p.47-63.

_____ (2013). "Unnatural Stories and Sequences". In: ALBER, Jan, NIELSEN, Henrik Skov e RICHARDSON, Brian (Eds.). *A Poetics of Unnatural Narrative*. Columbus: The Ohio State University Press. p.16-30.

RICOEUR, Paul (1994). *Tempo e Narrativa – Tomo I*. Campinas: Papirus.

RONEN, Ruth (1994). *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: University Press.

TODOROV, Tzvetan (2003). *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva.

_____ (2004). *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva.

05

**OS DETETIVES DE ARTHUR MACHEN:
A INVESTIGAÇÃO DO INSÓLITO SOBRENATURAL**

Lais de Medeiros Santos (UERJ)
Shirley de Souza Gomes Carreira (UERJ)

Recebido em 08 mai 2020.

Aprovado em 22 jun 2020.

Lais de Medeiros Santos é Mestranda em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UERJ e bolsista FAPERJ. Integrante do grupo de pesquisa Poéticas da Diversidade sob a coordenação da Prof.^a Dr.^a Shirley de Souza Gomes Carreira. Currículo

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3570570525953280>.

E-mail: laisdemedeirossantos@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9172-0086>.

Shirley de Souza Gomes Carreira é Doutora em Literatura Comparada, Professora Adjunta 1 da UERJ e docente permanente do Mestrado em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UERJ. Líder do grupo de pesquisa Poéticas da Diversidade.

E-mail: shirleysgcarr@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8787-8283>

Resumo: Na última década do século XIX, quando vários gêneros e vertentes literários coexistiram, Arthur Machen apropriou-se da estrutura da história de detetive, misturando-a a eventos insólitos, em algumas de suas narrativas. O presente artigo tem por objetivo mostrar como esses eventos, presentes

em quatro textos da fase inicial da carreira do autor, são investigados por personagens que agem como detetives amadores, movidos pela curiosidade e pelo desejo de conhecimento. A análise será feita a partir das perspectivas teóricas de Pykett, Worthington, Kayman, Priestman, Grella e Knight acerca da origem e estrutura das histórias de detetive, bem como de Lytton sobre a presença do insólito em narrativas de crime e investigação.

Palavras-chave: Detetive Amador; Arthur Machen; Insólito.

Abstract: In the last decade of the 19th century, when several genres and literary trends coexisted, Arthur Machen appropriated the structure of the detective story, mixing it with uncommon events, in some of his narratives. This article aims to show how these events, present in four texts from the author's early career, are investigated by characters who act as amateur detectives driven by curiosity and the desire for knowledge. The analysis will be made from the theoretical perspectives of Pykett, Worthington, Kayman, Priestman, Grella and Knight about the origin and structure of detective stories, as well as Lytton's point of view of the unusual in the narratives of crime and investigation.

Keywords: Amateur Detective; Arthur Machen; Uncommon.

A HISTÓRIA DE DETETIVE NA INGLATERRA DO SÉCULO XIX

O século XIX na Inglaterra foi um período bastante profícuo para a literatura com o surgimento de diversos gêneros literários e o desenvolvimento de meios de produção que facilitaram o comércio de revistas, livros e folhetins. Entre esses gêneros, o romance de Newgate, ou romance de Old Bailey, alcançou grande popularidade. Subgênero da literatura de crime (PYKETT, 2003,

p.19), que começou a ser produzido por volta de 1830, o romance *Newgate* era baseado em casos reais, cuja fonte era o *Newgate Calendar*, publicado entre o final do século XVIII e o início do século XIX, que continha relatos biográficos de criminosos famosos.

As narrativas do *Newgate Calendar* circulavam através de panfletos baratos (WORTHINGTON, 2010, p.14) e abordavam a vida e detalhes dos crimes cometidos por prisioneiros na Inglaterra, além das suas confissões, julgamentos e punições severas, o que atraía a atenção do público leitor. As ficções de *Newgate*, consequentemente, seguiam no mesmo formato das narrativas relatadas no *Newgate Calendar*, porém, de acordo com alguns críticos da época, elas romantizavam a vida marginal e o crime, pois enfocavam as histórias dos infratores e suas motivações ao invés de se centrarem nas vítimas, produzindo simpatia nos leitores pelo criminoso, retratado como vítima das circunstâncias e da sociedade (PYKETT, 2003, p.20).

No entanto, apesar de ter recebido duras críticas e ter usufruído de popularidade por cerca de duas décadas, o romance de *Newgate* também foi capaz de exercer “considerável influência sobre a representação do crime no romance do século XIX em geral, e no desenvolvimento de gêneros e subgêneros posteriores, como o romance de sensação e o romance de detetive”¹ (PYKETT, 2003, p.19 - tradução nossa). O romance de sensação, considerado um subgênero, foi bastante popular em 1860 e relatos de crimes reais serviam de base para o enredo de algumas obras da época, assim como o foram nas ficções *Newgate*. Segundo Lynn Pykett, os

1 “[...] considerable influence on the representation of crime in the nineteenth-century novel in general, and on the development of such later genres and sub-genres as the sensation novel and the detective novel” (PYKETT, 2003, p.20).

romances de sensação eram “contos da vida moderna que lidavam com choques nervosos, psicológicos, seculares e sociais, e tinham tramas complicadas envolvendo bigamia, adultério, sedução, fraude, falsificação, chantagem, sequestro e, às vezes, assassinato”² (2003, p.33 - tradução nossa).

Embora possam ter pontos de convergência, há uma grande diferença entre os dois subgêneros mencionados acima: enquanto o romance de Newgate relatava a vida marginalizada, o romance de sensação abordava o lado obscuro da sociedade respeitável. “Os crimes na ficção de sensação eram sociais, pessoais, acreditáveis e não cometidos por uma subclasse criminosa, mas pelos homens e, chocantemente, por mulheres das classes média e alta”³ (WORTHINGTON, 2010, p.23 - tradução nossa).

A criação da *New Metropolitan Police*, em 1829, modificou a forma como a força policial atuava em Londres. Apesar de existirem apenas para prevenir possíveis crimes nas ruas, os novos agentes usavam capacetes e uniformes que os tornavam identificáveis em meio à grande população da cidade. De acordo com Stephen Thomas Knight, “a ideia era que eles passeariam pela cidade e agiriam como indicadores visíveis do poder do Estado, uma ameaça constante para os malfeitores de que eles seriam apreendidos e punidos”⁴ (2004, p.30 - tradução nossa).

2 “[...] tales of modern life that dealt in nervous, psychological, secular and social shocks, and had complicated plots involving bigamy, adultery, seduction, fraud, forgery, blackmail, kidnapping and, sometimes, murder” (PYKETT, 2003, p.33).

3 “the crimes in sensation fiction were social, personal, credible, and not committed by a criminal underclass but by the men and, shockingly, women of the middle and upper classes” (WORTHINGTON, 2010, p.23).

4 “the idea was that they would walk about the city and act as visible indicators of the power of the state, a constant threat to wrong-doers that they would be apprehended and punished” (KNIGHT, 2004, p.30).

O surgimento bem-sucedido dessa primeira base policial londrina possibilitou que, em 1842, houvesse a inauguração da *Detective Police*, cujo objetivo não seria percorrer as ruas prevenindo crimes, mas sim investigá-los e solucioná-los.

Com a crescente presença da força policial e detetivesca em Londres, a ficção mudou seu enfoque do crime para a investigação, incluindo o policial detetive como personagem importante da trama. “O criminoso não é mais o sujeito da narrativa, mas o objeto da perseguição do detetive, e o fato de o detetive estar do lado da lei faz a leitura sobre crime ser respeitável”⁵ (WORTHINGTON, 2010, p.21 - tradução nossa). Por conseguinte, no final do século XIX, na Inglaterra, a ficção de crime já era considerada uma forma estabelecida e a figura do detetive havia sofrido modificações, se desvinculando da força policial e passando a ser representada nas narrativas como um investigador amador.

Apesar de investigadores amadores terem surgido na literatura por volta de 1830, eles não agiam como detetives e sim como reguladores da ordem e disciplinadores de má-conduta. Dessa forma, consideramos que a imagem do detetive amador, que serviu como modelo para obras posteriores, teve início com C. Auguste Dupin em *Os assassinatos da rua Morgue* (1841), de Edgar Allan Poe, aclamada como a primeira história detetivesca por ser “estruturada inteiramente em torno das deduções engenhosas de um detetive carismático”⁶ (PRIESTMAN, 2003, p.3 - tradução nossa). Assim, Poe contribuiu para o surgimento de um

⁵ “The criminal is no longer the subject of the narrative but the object of the detective’s pursuit, and the fact that the detective is on the side of the law makes reading about crime respectable” (WORTHINGTON, 2010, p.21).

⁶ “structured entirely round the ingenious deductions of a charismatic detective” (PRIESTMAN, 2003, p.3).

novo estilo de narrativa em que os casos são solucionados com análise racional e imaginação:

A combinação de investigação ativa e organização cerebral de Dupin se torna modelo para futuros protagonistas detetives, e é o estabelecimento de padrões narrativos que tornam as histórias do Dupin de Poe um elemento tão importante no desenvolvimento da ficção de crime.⁷ (WORTHINGTON, 2010, p.22 - tradução nossa)

Além de Dupin, muitos outros detetives começaram a surgir na literatura à medida que o gênero ia se desenvolvendo ao longo do século XIX, pois a ficção detetivesca passou a concentrar boa parte de suas narrativas nos grandes centros urbanos, que continuavam a crescer exponencialmente e se tornavam locais sombrios e de possíveis ameaças sociais. Consequentemente, cidades como Londres e Paris, de acordo com Knight, eram vistas como cenários “onde ninguém conhece mais ninguém, onde alguém poderia ser um inimigo, e onde, mais do que nunca, é necessário que algum especialista navegue neste mundo misterioso”⁸ (2004, p.18 - tradução nossa) a fim de identificar pessoas criminosas e restaurar a ordem social, demonstrando a necessidade do detetive dentro da ficção.

Nesse período surgiram, inclusive, personagens femininas que exerciam o papel de detetives, o que foi bastante revolucionário, dado o fato de que não havia mulheres policiais. Knight afirma

7 “Dupin’s combination of active investigation and cerebral organization becomes the model for later detective protagonists and it is the establishment of narrative patterns that makes Poe’s Dupin stories such an important element in the development of crime fiction” (WORTHINGTON, 2010, p.22).

8 “where no one knows anybody else, where anyone could be an enemy, and where, more than ever before, there is the need for some expert to navigate this mysterious world” (KNIGHT, 2004, p.18).

que “A presença dessas detetives mulheres sugere que as editoras sabiam que havia um público feminino substancial para a ficção de crime nessa época – como, é claro, houve para a ficção gótica e, de fato, toda ficção”⁹ (2004, p.36 - tradução nossa). No entanto, foi graças a Sir Arthur Conan Doyle que o gênero detetivesco se consolidou de fato. Martin Priestman explica que “Com a criação de Doyle da série Sherlock Holmes, a ficção de detetive se tornou, pela primeira vez, um formato de gênero indubitavelmente popular e repetível”¹⁰ (2003, p.4 - tradução nossa).

Doyle se inspirou em outros detetives ficcionais como Dupin, Monsieur Lecoq, Ezra Jennings, Ebenezer Gryce e Robert Audley para a elaboração de Sherlock Holmes, um detetive diferenciado que teve sua primeira aparição em *Um Estudo em Vermelho* (1887) e que rapidamente alcançou sucesso. Na perspectiva de Knight, Holmes é um detetive “altamente inteligente, essencialmente moral, um tanto elitista, onisciente, disciplinar em conhecimentos e habilidades, enérgico, excêntrico, mas também em contato com as pessoas comuns que povoam as histórias”¹¹ (2004, p.55 - tradução nossa).

Ainda de acordo com Knight (2004, p.57), os métodos de investigação de Holmes não são difíceis ou incomuns, o que agradava ao público leitor, que conseguia não só entender a lógica por trás do processo da resolução do crime como também participar imaginativamente nele. Para o teórico,

9 “The presence of these women detectives suggests that publishers knew there was a substantial female audience for crime fiction by this time – as of course there had been for Gothic fiction, and indeed all fiction” (KNIGHT, 2004, p.36).

10 “With Doyle’s creation of the Sherlock Holmes series, detective fiction became for the first time an indubitably popular and repeatable genre format” (PRIESTMAN, 2003, p.4).

11 “highly intelligent, essentially moral, somewhat elitist, all-knowing, disciplinary in knowledge and skills, energetic, eccentric, yet also in touch with the ordinary people who populate the stories” (KNIGHT, 2004, p.55).

Sherlock Holmes e os crimes que ele encontra são ficções: mas as forças imaginativas e ideológicas realizadas nas histórias são reais; nesse sentido, Holmes é um arquétipo da ficção de crime do século inteiro. É através das técnicas de ficção e escrita que esse corpo maciço de literatura foi montado para especular sobre desordem social, ameaças à propriedade e ao corpo, e para imaginar respostas a elas ¹². (2004, p.63 – tradução nossa)

No final do século XIX, a ficção de crime era um gênero consolidado e disseminado na Inglaterra e no exterior (WORTHINGTON, 2010, p.26), e seu principal elemento era o detetive amador. Dessa forma, este trabalho visa a demonstrar como Arthur Machen, autor galês considerado um dos precursores da *weird fiction*¹³, apropria-se da figura do detetive amador em sua produção literária da última década do século XIX.

OS DETETIVES DE MACHEN – DYSON E VILLIERS

De acordo com Edward Bulwer Lytton, “o criminoso junto com o sobrenatural é um dos dois principais agentes do terror moral na literatura”¹⁴ (1998 *Apud* PYKETT, 2003, p.19 - tradução nossa), e em algumas obras de Arthur Machen esses dois elementos estão unidos, fazendo com que as narrativas apresentem uma característica híbrida, pois ao mesmo tempo em que introduzem o elemento sobrenatural, utilizam recursos

12 “Sherlock Holmes and the crimes he encounters are fictions: but the imaginative and ideological forces realised in the stories are real; in that respect Holmes is an archetype of the whole century’s crime fiction. It is through the techniques of fiction and writing that this massive body of literature has been assembled to speculate about social disorder, threats to property and body, and to imagine responses to them” (KNIGHT, 2004, p.63).

13 Subgênero da ficção especulativa que surgiu no final do século XIX (ADLER, 2020, p.2).

14 “The criminal along with the supernatural is one of the two main agencies of moral terror in literature” (LYTTON *Apud* PYKETT, 2003, p.19).

narrativos que apontam para a solução de mistérios: a estrutura da história de detetive.

Arthur Machen iniciou sua carreira na Inglaterra do final do século XIX, em meio a muitas vertentes literárias, o que possibilitou ao autor se apropriar de elementos de algumas delas para criar seu próprio estilo de escrita, muito aclamado posteriormente por H.P. Lovecraft em seu livro *O horror sobrenatural na literatura* (1927). Uma dessas apropriações é a que Machen faz da personagem do detetive amador, presente nas quatro obras selecionadas para esse artigo: *A Luz Interior* (1894), *O Grande Deus Pã* (1894), *A Mão Vermelha* (1895) e *A Pirâmide Reluzente* (1895).

Para A. E. Murch, a história de detetive é “uma narrativa em que o interesse primário é a descoberta metódica, por meios racionais, da circunstância exata de um misterioso evento ou série de eventos”¹⁵ (1958 *Apud* GRELLA, 1970, p.30 - tradução nossa). Pautada em uma relação de causa e efeito, a ação do detetive visa à resolução do quebra-cabeça. O restante da história prova que a narrativa contada pelo detetive ao final corresponde aos fatos fragmentados que o narrador apresentou objetivamente diante de nós. (KAYMAN, 2003, p.42).

Em *Estruturas Narrativas*, Todorov (2003) denomina “romance de enigma” as narrativas em que a figura do policial não é essencial, podendo ser ocupada por outras personagens que cumpram este papel. Nas obras de Machen, os detetives são cidadãos comuns que decidem investigar por conta própria os eventos estranhos que acontecem na narrativa, sem que haja envolvimento com

15 “a tale in which the primary interest lies in the methodical discovery, by rational means, of the exact circumstances of a mysterious event or series of events” (MURCH *Apud* GRELLA, 1970, p.30).

a força policial ou recompensa monetária por isso, pois a única motivação é o conhecimento e o desejo de descobrir a verdade. A principal personagem desse tipo criada por Machen é Dyson, que aparece em *A Luz Interior* (1894), *A Mão Vermelha* (1895) e *A Pirâmide Reluzente* (1895). No século dezenove, a serialização, ou seja, a técnica de construir diferentes histórias girando em torno de um mesmo detetive, era um artifício bastante comum nas narrativas policiais. A outra personagem de Machen que encarna o detetive amador é Villiers, de *O Grande Deus Pã* (1894), que será analisada ulteriormente.

Em *A Luz Interior*, Dyson é um cidadão comum que, após passar por grandes dificuldades financeiras, recebe inesperadamente uma herança que lhe permite estabelecer-se como escritor. Como ele mesmo diz, “sou um homem de letras, mas, talvez, o mais correto seja dizer que sou um homem da ciência” (MACHEN, 2017, p.36). No entanto, ele também afirma ser um homem do mundo, “uma espécie de ocioso da cidade” (MACHEN, 2017, p.36), cuja observação diária de Londres e das pessoas o tornou quem é: um especialista da vida londrina. Ao contrário de outros detetives ficcionais, como Sherlock Holmes, Dyson não dispensa a possibilidade da existência de entidades sobrenaturais atuando no mundo real. Enquanto Holmes racionaliza o possível fantasma sobrenatural em *Os Cães de Baskerville* (1902), Dyson segue o caminho contrário, afirmando a presença do sobrenatural e rejeitando qualquer explicação racional ou científica para os eventos insólitos.

Nessa narrativa, Dyson se encontra por acaso com um amigo, Salisbury, e, enquanto conversam, compartilha sua opinião sobre o

fato de Londres ter crimes interessantes e artísticos, porém critica a forma como são mal relatados pelo jornalismo.

Nosso repórter do dia a dia não tem imaginação. Ele estraga a história simplesmente ao contá-la. A ideia que ele faz do horror e do que provoca horror é, lamentavelmente, deficiente. Nada satisfaz o sujeito senão sangue, o sangue vulgar, e, quando consegue alguém desse sangue, ele carrega a mão nas palavras e pensa que está escrevendo a matéria do ano. É uma visão pobre das coisas. (MACHEN, 2017, p.37)

Essa passagem do texto demonstra que as histórias dos crimes circulavam nos jornais e atraíam leitores que queriam saciar sua curiosidade com relatos de assassinatos brutais. Entretanto, Dyson acredita que, por não serem banhadas a sangue, nem sempre as histórias mais interessantes chegam aos jornais, citando como exemplo o caso Harlesden, um subúrbio distante onde outrora moravam o Dr. Black e sua bela esposa Agnes.

Assim que mudaram para o local, o casal era visto pelos vizinhos em passeios ao cair da tarde, porém, subitamente, a esposa não foi mais vista. A princípio, o médico dizia que andava indisposta, mas, com a constância dessa ausência, logo os vizinhos começaram a suspeitar de algo e a murmurar que Agnes estava morta. Entretanto, Dyson se recordava de um estranho episódio, quando, um dia, caminhando pela pradaria que ficava atrás das casas, vislumbrara a figura de uma mulher na casa do Dr. Black. A visão fora acompanhada de um choque na espinha e do ranger de seus dentes, acometido que fora de uma incontrolável sensação de terror. A face da mulher era humana, mas havia nela algo de

sobrenatural. Na época, Dyson procurara convencer-se de que tinha sido uma ilusão.

Algum tempo depois, Dyson lera nos jornais uma notícia intitulada “O caso Harlesden”, que se reportava à morte de Agnes Black. A *causa mortis*, segundo os legistas, fora uma estranha doença que causara mutações no cérebro da mulher a tal ponto que não se assemelhava mais a um cérebro humano. A curiosidade faz com que Dyson decida investigar as circunstâncias da misteriosa morte da Sra. Black, conforme afirma em sua conversa com Salisbury: “Esse é o caso Harlesden, Salisbury, e eu acredito que ele me interessou porque não há a mais leve possibilidade de eu ou quem quer que seja possa descobrir alguma coisa a respeito dele” (MACHEN, 2017, p.52).

Cabe, no entanto, a Salisbury fornecer a Dyson, que encarna o papel do detetive, as pistas de que este necessita. Ao presenciar uma briga de casal no meio da rua, Salisbury vê quando a mulher joga ao chão um papel amassado, ele o recolhe e lê as seguintes palavras: “Q teve que visitar seus amigos em Paris. Travers Handle S. Uma vez ao redor da grama, duas vezes ao redor da menina, três vezes ao redor do bordo”. Mesmo considerando a mensagem uma tolice, ele não se desfaz do papel e menciona o fato em seu próximo encontro com Dyson, que, aficionado às investigações, promete tentar descobrir algo a respeito.

Em uma de suas caminhadas pela cidade, Dyson vê-se defronte a uma lojinha cujo nome é Travers e só então se dá conta de que está em Handle Street. Decide entrar na loja e, por brincadeira, repete para o atendente as palavras que estavam no bilhete. Em

resposta, este lhe entrega um pacote, que contém uma belíssima pedra opala e um livrinho, que pertencera ao Dr. Black. Ao ler o relato deste, contido no livrinho, Dyson acaba descobrindo a verdade terrível por trás da morte da Sra. Black, que perdeu sua humanidade quando uma entidade entrou em seu corpo e a transformou completamente. A essência humana da Sra. Black foi colocada na opala, que Dyson prontamente destrói em um acesso de horror ao perceber do que se tratava o objeto.

Dyson colocou o livrinho sobre a mesa, voltou-se e olhou, de novo, para a opala com sua flamejante luz interior e, então, com indizível horror emergindo de seu coração, pegou a joia, jogou-a no chão e esmagou-a com os pés. Sua face estava pálida de horror quando ele se virou e, por um momento, ficou de pé, enjoado e tremendo. Então, assustado, atravessou o cômodo e encostou-se à porta. Houve um sibilar ameaçador, como se gás escapando sob elevada pressão e, quando ele olhou, imóvel, o enorme volume de uma fumaça amarela estava saindo do centro da joia e retorcendo-se, como uma cobra, sobre ela. Então, uma pequena chama branca saiu da fumaça, disparou para o ar e desaparece. No chão, ficaram mil pequenos pedaços escuros, como vidro. (MACHEN, 2017, p.59)

O Dr. Black era o único que sabia o que de fato havia acontecido com Agnes, porém, após a sua morte, Dyson, se torna o único personagem na narrativa a conhecer esse terrível segredo.

Em *A Mão Vermelha*, acompanhado pelo seu amigo cético Phillipps, Dyson decide investigar a morte repentina de Sir Thomas Vivian, um médico conhecido, que foi encontrado morto em um

beco escuro, com um bilhete dentro de seu bolso. Próximo ao cadáver, havia um muro com o desenho de uma mão em figa.

Dyson diz a Phillips que possui a cópia desse bilhete graças ao inspetor Cleeve, responsável pelo caso, que gosta de estimular sua “curiosidade de amador que investiga mistérios” (MACHEN, 2017, p.70). Como na obra anterior, Dyson investiga o assassinato de Sir Vivian pelo simples prazer de desvendá-lo, principalmente ao desconfiar de uma possível relação com o sobrenatural. “Dyson mantinha-se envolvido com a linha de pesquisa que traçara para si mesmo. A curiosidade intensa e o prazer inato pelo obscuro eram, por si sós, grandes incentivos” (MACHEN, 2017, p.71).

Além de sorte e coincidência fazerem parte do processo de resolução do crime para Dyson, já que ele recebe de Phillips uma pedra escura e antiga marcada com caracteres semelhantes à escrita cuneiforme e com um papel grudado na parte de trás que o auxilia a descobrir o assassino de Sir Vivian, ele também conta com sua inteligência aguçada, pois, ao analisar o objeto, rapidamente encontra as respostas que precisa: “quando Dyson olhou com mais atenção, ele pôde ver marcas de lápis e, ansioso, pegou a lupa para examinar melhor o pedaço de papel. [...] em um instante, a solução se apresentou a ele, fazendo-o rir de satisfação” (MACHEN, 2017, p.75).

Após analisar o papel, Dyson arquiteta um plano com um artista de rua para que desenhe uma mão em figa todos os dias na calçada do Museu Britânico e fica observando de sua casa as pessoas que passam em frente ao desenho. Ele afirma estar colocando em ação a teoria da improbabilidade, “o único princípio científico que eu conheço que permite a alguém encontrar uma pessoa desconhecida em meio a cinco milhões” (MACHEN, 2017,

p.78). A teoria o faz chegar até o Sr. Selby, amigo e assassino de Sir Vivian, e Dyson sabe que ele é o culpado por ter sido o único que demonstrou desespero ao ver a mão desenhada no chão.

Dyson o confronta em relação ao crime, que é confessado, e Sr. Selby demonstra curiosidade em saber como o detetive amador o encontrou, já que havia enigmas e códigos envolvidos na comunicação entre Selby e Sir Vivian. Dyson começa a explicar seu raciocínio afirmando que rejeita “qualquer crédito por sagacidade, já que cometi erros crassos” (MACHEN, 2017, p.84). Ele admite que o bilhete encontrado no bolso do Sir Vivian não demorou muito para ser decifrado.

Logo percebi que os termos de astronomia substituíam palavras e frases comuns. Você perdeu alguma coisa preta, ou alguma coisa preta tinha sido roubada de você; o globo celestial é uma cópia do céu, então, ficou claro que você tinha uma cópia do que perdeu. Obviamente, cheguei à conclusão de que você tinha perdido um objeto preto com caracteres ou símbolos escritos ou gravados neles, uma vez que o objeto em questão, certamente, tinha informações valiosas, e todas as informações importantes devem ter cópias bem guardadas. ‘Nossa velha órbita permanece imutável’, significa nosso velho caminho ou acordo. ‘O número do meu signo’ significava ‘o número de minha casa’, em alusão aos signos do zodíaco. Não preciso dizer que ‘o outro lado da lua’ só podia significar um lugar aonde ninguém ainda tinha ido, e ‘alguma outra casa’ indicava outro lugar para encontro, ‘casa’, aí, era um termo antigo para ‘casa dos céus’. Então, meu próximo passo foi encontrar o ‘céu preto’ que tinha sido roubado e, por um processo um tanto demorado, acabei encontrando. (MACHEN, 2017, p.84-85).

E Dyson continua explicando como sua linha de raciocínio o levou até Selby, que admite serem “admiráveis” as conclusões do detetive amador. Mesmo solucionando o caso intrigante da morte de Sir Vivian e encontrando o assassino, Dyson não o entrega à polícia, pois Selby mostra um objeto antigo que horroriza tanto Dyson quanto Phillipps, provando que ainda existem os guardiões do tesouro que ele procurava, uma raça antiga que mora sob a colina: “os guardiões ainda estão lá, e eu os vi, e por causa disso aqui”, e tirou do bolso um pequeno e curioso objeto trabalhado em ouro. – Eis aqui. – disse ele. – Isto é a Dor do Demônio”¹⁶ (MACHEN, 2017, p.86). Selby recebe de volta a pedra negra que Phillipps encontrara por acaso e fora fundamental para a resolução do crime e vai embora sem nenhum impedimento.

Em *A Pirâmide Reluzente*, Dyson é chamado pelo seu amigo, Sr. Vaughan, para investigar acontecimentos estranhos que estão ocorrendo em seu quintal que podem culminar em um futuro roubo à sua casa. Ao chegar ao local e observar os arredores com atenção, Dyson encontra o desenho de um olho feito no muro da casa do Sr. Vaughan e sugere ter sido produzido pelas crianças da região, explicando que a altura do desenho indica essa possibilidade.

— Ora, veja a altura. Esses tijolos têm pouco mais de cinco centímetros de altura e, do chão até o desenho são vinte fileiras de tijolos, o que nos dá pouco mais de um metro de distância. Agora, imagine que você terá que fazer um desenho no muro. Seu lápis, se estiver usando um, tocaria no muro aproximadamente na altura de seus olhos, ou seja, pouco mais de um metro e vinte centímetros

16 Do original em inglês: *Pain of the Goat*.

do chão. Então, é razoável supor que este olho na parede foi desenhado por uma criança de mais ou menos dez anos de idade. [...] Ainda assim, há alguma coisa que não é própria de uma criança nestas duas linhas e no próprio olho. Veja, é quase oval. Para mim, esta coisa tem um ar estranho, antigo e uma aparência desagradável. Não posso deixar de imaginar que, se virmos toda a face desenhada pela mesma mão, ela também seria bem desagradável. Mas, isso é bobagem! Afinal, não estamos avançando em nossa investigação. (MACHEN, 2017, p.97)

No entanto, Dyson não consegue organizar de forma satisfatória todas as evidências encontradas na casa, sentindo-se frustrado e tentado a voltar para Londres. “Dyson estava inclinado, no princípio, a manobras detetivescas, mas a simples observação acurada convenceu-o da impossibilidade da hipótese do roubo e ele pôs-se a procurar alguma teoria mais satisfatória” (MACHEN, 2017, p.98). Assim, continuando a pensar insistentemente sobre o caso e a percorrer novamente a propriedade do amigo, Dyson encontra no dia seguinte outro olho desenhado no muro do quintal. Isso faz o dono da casa questionar quem poderia ser o autor, já que perceberam não ter sido produzido pelas crianças.

— Acho que o próprio diabo está envolvido!
— disse Dyson. — É claro que não é difícil chegar à conclusão de que esses olhos amendoados infernais tenham sido desenhados pela mesma pessoa que arrumou as pedras pontiagudas. Agora, aonde essa conclusão pode nos levar é mais do que posso supor. No que me diz respeito, tenho que colocar um freio na minha imaginação ou ela vai inventar loucuras. (MACHEN, 2017, p.98)

Entretanto, sendo Dyson sensível ao mundo sobrenatural, não descarta a chance de seres míticos habitarem as colinas perto da casa do amigo e sai à procura de provas concretas ao invés de se basear apenas em suposições. Depois de seis dias, Dyson leva Sr. Vaughan para uma caminhada noturna até uma das colinas cujo terreno era formado por “uma depressão circular que devia ter sido um anfiteatro romano, cercado por formações de calcário como se fosse um muro semidestruído” (MACHEN, 2017, p.101). O possível encontro com seres sobrenaturais para Dyson não é visto como algo irracional ou uma brincadeira. Ele avisa ao amigo que “A menos que eu esteja muito errado, encontraremos uma explicação séria para o quebra-cabeça” (2017, p.102). E, como Dyson estava correto, os dois são testemunhas de um sacrifício ritualístico de uma jovem que havia desaparecido na região, realizado por uma raça antiga chamada de “Povo Pequeno”. A colina onde acontece o ritual se inflama, dando a impressão de ser uma pirâmide reluzente.

No dia seguinte, apesar de relutar muito, Sr. Vaughan aceita que Dyson explique o que os dois testemunharam e como ele chegou a essa conclusão terrível, e o detetive amador começa a narrar todo seu processo mental até chegar ao fatídico dia:

Não há necessidade de repetir a narrativa das pedras. No começo, achei algo trivial, talvez brincadeira de crianças, mas, quando você me mostrou a ponta da flecha, isso aguçou meu interesse. Percebi que aquele fato estava longe de ser lugar-comum, era um assunto realmente curioso e, logo que cheguei aqui, dispus-me a encontrar uma solução [...]. Sua teoria de possível planejamento para roubar sua prataria eu considerei, logo, logo, insustentável, e admito que fiquei perdido na hora de elaborar uma

hipótese possível. Mas o que me colocou na pista foi mera casualidade. (MACHEN, 2017, p.106-107)

Dyson continua explicando que conseguiu unir a história do desaparecimento da jovem aos desenhos no muro e às pedras organizadas no caminho atrás do quintal da residência e que todos os três mistérios eram produto de um mesmo feitor: o Povo Pequeno. O detetive relata que se lembrou de lendas contadas antigamente na região sobre a existência de um povo pequeno que morava ali, também chamado de “fadas”, e de como os moradores locais haviam espalhado rumores de que a jovem desaparecida teria sido levada por eles. Suas suspeitas se confirmam quando presenciam o ritual da pirâmide de fogo.

Nas obras analisadas em que Dyson está presente, suas investigações o levam à resolução do mistério, porém, em nenhuma delas, ele faz justiça com as próprias mãos ou leva o caso às autoridades legais. Dyson apenas apresenta a solução e sacia sua curiosidade em relação a conhecimentos sobrenaturais, diferentemente de Villiers, personagem que atua como o detetive amador em *O Grande Deus Pã*. Movido primeiramente por curiosidade, depois por desejo de justiça pessoal, Villiers se torna o responsável por investigar os mistérios que inquietam os homens aristocratas da sociedade londrina após uma série de suicídios inesperados acontecerem.

Villiers é apresentado ao leitor no terceiro capítulo da novela, quando, inesperadamente, reencontra um colega da época de faculdade, Charles Herbert, que está em situação de miséria extrema por causa de sua esposa, uma jovem belíssima, chamada Helen. Charles narra seus infortúnios e confia a

Villiers que a esposa o corrompera de corpo e alma. Este se sente intrigado diante dos fatos narrados, como é possível observar na passagem a seguir:

Villiers refletiu bastante sobre a história que lhe fora contada e imaginou se ele tinha ouvido tanto o começo quanto o fim. “Não”, pensou, “com certeza não ouvi o final, só o início. Uma história como essa é como aquelas caixas chinesas, você abre uma, depois outra e outra e encontra alguma coisa bizarra em cada caixa. É bem provável que Herbert tenha sido uma dessas caixas, e deve haver outras mais estranhas”. (MACHEN, 2017, p.224)

Mais tarde, quando Villiers se encontra com Austin, um amigo “que era famoso por conhecer a vida londrina como ninguém, tanto o lado brilhante como o tenebroso” (MACHEN, 2017, p.224), e questiona-o sobre Herbert, descobre que este tivera a vida totalmente transformada desde que um cavalheiro aparecera morto em frente à sua casa, na Paul Street. Segundo Austin, a polícia nunca foi capaz de solucionar o caso. Villiers acha a história extraordinária e decide investigar sozinho a casa em que Herbert morava com a esposa no dia desse incidente. Após a investigação, Villiers procura Clarke, a quem pede ajuda para solucionar o mistério em relação a Herbert e sua esposa, alegando ter se sentido muito incomodado no local. Villiers acredita que há algo mais a ser descoberto, especialmente depois de ter lido no jornal que Herbert havia falecido. Clarke responde que apesar de todas as peculiaridades, “é concebível que o caso possa ser explicado de maneira mais racional” (MACHEN, 2017, p.230), tendo em vista que Villiers “estava às voltas com suas fantasias sombrias” (MACHEN, 2017, p.230).

A tentativa de Clarke em racionalizar as “fantasias” de Villiers não diminui seu interesse em continuar investigando a história de Herbert e este decide que seu próximo passo será encontrar Helen: “Pretendo procurar aquela mulher, aquela com quem ele casou. *Ela é o mistério*” (MACHEN, 2017, p.230 - grifo do autor). Ele pede ajuda a Clarke nessa tarefa, que promete pensar no assunto, porém envia uma carta negando a colaboração e aconselhando-o a deixar todo esse mistério de lado: “Resolvi, e nada vai alterar minha decisão, não investigar um único instante dessa história e, se você valoriza sua felicidade, deverá fazer o mesmo” (2017, p.233). No entanto, Villiers está obstinado em encontrar uma resposta e recorre à Austin novamente, que concorda com o colega de que há algo extremamente terrível nessa história e afirma que “é impossível chegar à conclusão em um caso como esse” (2017, p.234).

Nesse ínterim, alguns homens da alta sociedade se suicidam, em intervalos pequenos entre uma morte e outra, e isso alarma a população. “Pouco após o último destes terríveis eventos, Austin foi à casa de Villiers. Ele estava curioso para saber se Villiers tivera sucesso na busca por rastros recentes da Sr^a Herbert, por intermédio de Clarke ou por outras fontes” (MACHEN, 2017, p.240). Villiers nega, dizendo que Clarke se recusou a cooperar e, apesar de ter usado outros canais, não obteve sucesso e não conseguiu descobrir o que aconteceu com Helen após ter se mudado da Paul Street.

Mais um suicídio é anunciado enquanto Austin e Villiers conversam e, por coincidência, Villiers havia visto o cavalheiro saindo da casa de uma dama, Sra. Beaumont, recém-chegada à cidade, mas que foi bem recebida socialmente por sempre organizar

eventos interessantes para a elite londrina. O cavalheiro avistado por Villiers estava visivelmente transtornado ao sair da casa da Sra. Beaumont e, segundo o detetive amador, “[...] aquele homem não pertencia mais a este mundo, eu estava olhando para o rosto de um demônio” (MACHEN, 2017, p.245).

Villiers decide investigar também a Sra. Beaumont quando percebe que os cavalheiros que se suicidaram de alguma forma tiveram contato com ela momentos antes de tirarem a própria vida: “Vou ser se consigo descobrir alguma coisa a respeito da casa por meio de algumas pessoas que eu conheço e, se eu descobrir alguma coisa, aviso a você” (2017, p.245).

Após três semanas de investigação, Villiers descobre que a Sra. Beaumont na verdade é Helen, ex-esposa de Herbert. Ele confessa tê-la visto em um lugar no qual ninguém jamais esperaria encontrar uma dama que mora na Ashley Street, em Picadilly: “Vi-a entrar em uma casa numa das ruas mais sórdidas e de mais má-fama no Soho” (2017, p.246).

A fim de buscar respostas para seus questionamentos, Villiers percorre a cidade de Londres, que conhece muito bem, se embrenhando em becos escuros e vizinhanças sombrias: “Fui a muitos lugares estranhos. [...] Ora, presumindo, como eu acreditava, que a ficha dela não era das mais limpas, eu estava certo de que, em algum momento, ela tinha circulado por meios não tão refinados como os que hoje frequenta” (2017, p.246). Os moradores dos subúrbios sórdidos conhecem Villiers e o auxiliam prontamente por saberem que ele não tem nenhum tipo de ligação com a Scotland Yard. E, assim, ele fica sabendo da história de Helen,

que morou ali por alguns anos com o sobrenome Raymond e fez coisas inomináveis até mesmo para os habitantes do lugar.

No entanto, somente depois de decidir seguir disfarçadamente a Sra. Beaumont pela cidade, Villiers começa a fazer a conexão entre todas as histórias que ouviu até então. “Senti alguma coisa estranha quando ela entrou na Ashley Street e a ideia de que a Sr^a Herbert poderia ser a Sr^a Beaumont veio-me à mente pela primeira vez, embora parecesse improvável demais para ser verdade” (MACHEN, 2017, p.248). Ao questionar um colega seu, que também estava por perto, sobre a identidade da mulher que ele seguia, fingindo não conhecê-la, Villiers percebe que “não poderia haver nenhuma dúvida a respeito” (2017, p.248), a Sr^a Herbert e a Sr^a Beaumont são realmente a mesma pessoa.

Villiers narra sua jornada investigativa a Austin e mostra que encontrou ainda mais informações sobre a moça por meio de um manuscrito relatando os divertimentos proporcionados pela Sr^a Beaumont a alguns de seus convidados. Assim, Villiers descobre que Helen organizava orgias em culto ao deus Pã em sua casa e que os homens que participavam do evento, não conseguindo suportar o horror causado pelos próprios atos, suicidavam-se. Decidido a pôr um fim na série de suicídios, Villiers conta que comprou uma corda e irá até a casa de Helen com Clarke para confrontá-la a respeito de tudo. “Vou oferecer a ela a possibilidade de escolher. Vou deixar Helen Vaughan com esta corda em um quarto fechado à chave por 15 minutos. Se, quando entrarmos, ela não tiver feito o que esperamos, vou chamar o policial mais próximo. Vai ser assim” (MACHEN, 2017, p.250-251). No último capítulo, o leitor descobre que Helen, de fato, se enforcara.

Dessa forma, o resultado final da investigação de Villiers provoca uma ação mais voltada para justiça pessoal, especialmente porque dois colegas seus foram vítimas de Helen, do que um processo judicial realizado por autoridades legais, que mal aparecem na narrativa e são usadas como último recurso, talvez por não serem capazes de solucionar um caso tão complexo como esse. Com isso, entendemos que apesar de Villiers não receber completamente todas as informações sobre Helen, deixando que outros personagens, como Austin e Clarke, contribuíssem para completar o quebra-cabeça, isso não o impede de ser o único que insiste em investigar a fundo os eventos sinistros ligados à jovem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para Carla Portilho (2009, p.62), “o detetive do século XIX simbolizava a fé da época nas habilidades do homem para resolver os problemas do mundo”, mas também “a crescente desilusão do homem quanto à razão como uma resposta significativa para a condição humana”. Nesse sentido, é possível dizer que os detetives de Arthur Machen refletem bem o *Zeitgeist*, pois a capacidade investigativa das personagens é entrelaçada à presença do sobrenatural. Apesar de ficarem abalados e horrorizados com as informações que vão obtendo ao longo das narrativas, Villiers e Dyson não perdem nem a sanidade nem a vida. Isso mostra que, por exercerem o papel de detetives amadores, eles estão imunes às ameaças e consequências do encontro com o mal sobrenatural, pois eles são necessários para a resolução da história.

Diferentemente de detetives como Dupin e Sherlock Holmes, Dyson e Villiers não possuem um ajudante que narra os

extraordinários processos investigativos que levam os detetives a solucionar os mistérios. A função do ajudante narrador é fazer a ponte entre o detetive e o público, pois é por meio dele que a explicação do raciocínio investigativo chega ao leitor. Na ficção de Machen, entretanto, são os próprios personagens detetives que relatam como obtiveram sucesso na conclusão do caso, muitas vezes deparando-se com coincidências ou encontros inesperados. Sage Leslie-McCarthy explica que o acaso é uma parte importante nas obras iniciais de Machen, especialmente para as investigações, pois os personagens detetives

se deparam com um mistério por acidente e o investigam como resultado de curiosidade. No processo, eles demonstram a importância de olhar não apenas para as pistas materiais, mas também para abaixo da superfície das realidades da cidade, a fim de entender a verdade mais profunda, que é revelada através de coincidência e encontros fortuitos.¹⁷ (2008, p.37 - tradução nossa)

Levando em consideração que “cada tipo de detetive deve suas características ao momento histórico em que foi criado e à sociedade em que está imerso” (PORTILHO, 2009, p.15), Dyson e Villiers seriam homens voltados à razão, mas que não ignoram o fato de o sobrenatural existir e não se amedrontam diante dele, indo até onde lhes é possível para que uma solução seja encontrada e, no caso particular de Villiers, a justiça seja feita, mesmo que por meios não oficiais.

17 “[...] come across a mystery by accident and investigate it as a result of curiosity. In the process they demonstrate the importance of looking not only at material clues but also below the surface of realities of the city in order to understand the deeper truth, which is revealed through coincidence and chance encounters” (LESLIE-MCCARTHY, 2008, p.37).

Finalmente, Dyson e Villiers são figuras que se assemelham ao *flâneur*, pois ambos são observadores tanto da cidade quanto dos moradores dela, conhecendo desde os locais de moradia da elite até os piores subúrbios. “Como ‘detetives’, eles se tornam ativamente envolvidos em entender e interpretar eventos que ocorrem em seu ambiente, um fator que os liga à figura do explorador social”¹⁸ (LESLIE-MCCARTHY, 2008, p.38 - tradução nossa). Sendo assim, ambas as personagens representam o detetive amador entusiasta por conhecimento que se engaja em especulações metafísicas e, às vezes, em cenários góticos (PYCKETT, 2003, p.5) e que, apesar de não saber conduzir investigações oficiais, consegue encontrar informações suficientes para desvendar o mistério e sanar sua curiosidade pelo conhecimento que está além do alcance dos homens comuns.

REFERÊNCIAS

ADLER, Emily (2020). *Weird Fiction and Science at the Fin de Siècle*. Edinburgh, UK: Palgrave Macmillan.

GRELLA, George (1970). “Murder and Manners: The Formal Detective Novel”. *NOVEL: A Forum on Fiction*, 4(1), 30-48.

KAYMAN, Martin A. (2003). “The short story from Poe to Chesterton”. In: *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. New York: Cambridge University Press, p.41-58.

KNIGHT, Stephen Thomas (2004). *Crime Fiction, 1800-2000: detection, death, diversity*. New York: Palgrave Macmillan.

LESLIE-MCCARTHY, Sage (2008). “Chance Encounters: The Detective as ‘Expert’ in Arthur Machen’s *The Great God Pan*”. *Australasian Journal of Victorian Studies*, Sydney, 13(1), 35-45. In <https://openjournals.library.sydney.edu.au/index.php/AJVS/article/view/9331/9230> Acesso em 4.Mai.2019.

18 “As ‘detectives’ they become actively involved in understanding and interpreting events that occur in their environment, a factor that links them to the figure of the social explorer” (LESLIE-MCCARTHY, 2008, p.38).

MACHEN, Arthur (2017). "A Luz Interior". In: _____. *Arthur Machen: o mestre do oculto*. Jundiaí: Editora Clock Tower. p.35-59.

_____ (2017). "A Mão Vermelha". In: _____. *Arthur Machen: o mestre do oculto*. Jundiaí: Editora Clock Tower. p.61-87.

_____ (2017). "A Pirâmide Reluzente". In: _____. *Arthur Machen: o mestre do oculto*. Jundiaí: Editora Clock Tower. p.89-109.

_____ (2017). "O Grande Deus Pã". In: _____. *Arthur Machen: o mestre do oculto*. Jundiaí: Editora Clock Tower. p.209-256.

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

PRIESTMAN, Martin (2003). "Introduction: crime fiction and detective fiction". In: _____ (Ed.). *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Nova York: Cambridge University Press. p.1-17.

PYKETT, Lynn (2003). "The Newgate novel and sensation fiction, 1830-1868". In: PRIESTMAN, Martin (Ed.). *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. New York: Cambridge University Press. p.19-39.

TODOROV, Tzvetan (2003). *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva.

WORTHINGTON, Heather (2010). "From The Newgate Calendar to Sherlock Holmes". In: RZEPKA, Charles J.; HORSLEY, Lee (Eds.). *A Companion to Crime Fiction*. Singapura: Wiley-Blackwell, p.13-27.

06

O DUPLO COMO O CRIMINOSO: UMA ANÁLISE DO LIVRO *A METADE SOMBRIA*, DE STEPHEN KING

Maristela Scheuer Deves (PUC-RS)

Recebido em 15 mar 2020.

Aprovado em 22 jun 2020.

Maristela Scheuer Deves é Mestranda em Letras – Escrita Criativa pela PUCRS e bolsista do CNPq. Dedica-se ao estudo e à escrita de literatura infantil e infanto-juvenil, sendo autora de seis livros de ficção para esse público, entre eles *O Baú dos Contos de Fadas* (2019), *O Sumiço das Bergamotas* (2018) e *Uma Cidade Desassombrada* (2014). Participa do grupo de pesquisas “O fantástico em tradução: textos teóricos fundamentais” e do grupo de estudos “Cartografias narrativas em língua portuguesa: redes e enredos de subjetividade II”.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6814850772624785>

Página pessoal: facebook.com/escritoramaristela

E-mail: maristela.deves@edu.pucrs.br

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5410-0192>

Resumo: Desde a antiguidade, a figura do duplo marca presença no imaginário humano, nas suas mais variadas formas e denominações – sombra, reflexo, sósia, irmão gêmeo, outro, *Doppelgänger*. Ela também se faz presente na arte em geral e na literatura em particular, em especial a partir do século XIX, com o duplo representando o lado sombrio que habita em cada um de nós, os nossos desejos mais obscuros (vide, por exemplo, o clássico romance *O médico e o*

monstro – o estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde, de Robert Louis Stevenson). Saltando para o século XX, no livro *A metade sombria*, que analisamos no presente ensaio, o escritor Stephen King retoma o duplo em sua mais pura essência, incluindo aquela da convivência tumultuada entre o ser original e sua duplicata, nos moldes do que fez Edgar Allan Poe no conto “William Wilson”. O *Doppelgänger*, em King, começa com um “duplo” corriqueiro, o pseudônimo, mas logo envereda pelo insólito quando esse pseudônimo sai de uma tumba em que foi enterrado simbolicamente e ressurge como um ser à parte, cruel e que não hesita em matar quem se interpõe em seu caminho. Os crimes, é claro, são de início atribuídos ao personagem principal, Thad, que terá muito trabalho para provar que não foi ele e sim seu duplo, Stark, quem cometeu os assassinatos.

Palavras-chave: Duplo; *Doppelgänger*; *A metade sombria*; Stephen King.

Résumé: Depuis l’Antiquité, la figure du double est présent dans l’imaginaire humaine, sous ses formes et dénominations les plus variés – l’ombre, le reflet, le sosie, le frère jumeau, l’autre, le *Doppelgänger*. Elle est aussi présent dans l’art en général et dans la littérature en particulier, en spécial à partir du 19^e siècle, avec le double représentant le côté obscur que habite chacun de nous, nos désires les plus sobres (voir, par exemple, le classique roman *L’étrange cas du docteur Jekyll et de M. Hyde*, de Robert Louis Stevenson). En sautant dans le 20^e siècle, dans le livre *La part des ténèbres*, que nous avons analysé dans cet essai, l’écrivain Stephen King reprend le double dans son essence la plus pure, y compris celle de la coexistence tumultueuse entre l’être original et son duplicata, à l’instar de ce qu’a fait Edgar Allan Poe dans la nouvelle “William Wilson”. Le *Doppelgänger*, à King, commence par un “double” banal, le pseudonyme, mais passe vite à l’insolite quand ce

pseudonyme émerge d'une tombe dans laquelle il a été symboliquement enterré et refait surface tant qu'être séparé et cruel, qui n'hésite pas à tuer quiconque se dresse sur son chemin. Les crimes, bien sûr, sont d'abord attribués au personnage principal, Thad, que aura beaucoup de travail pour prouver que ce n'est pas lui et si son double, Stark, qui a commis les meurtres.

Mot clés: Double; *Doppelgänger*; *La part des ténèbres*; Stephen King.

INTRODUÇÃO

A figura do duplo habita o imaginário humano desde a antiguidade, marcando presença também nas mais diversas manifestações artísticas. Seja por meio do sócio, do irmão gêmeo, da sombra ou do *Doppelgänger* propriamente dito, essa personagem ganhou especial destaque na literatura fantástica a partir do século XIX, com obras como o conto “William Wilson”, publicado pelo escritor norte-americano Edgar Allan Poe em 1839, e o romance *O médico e o monstro – O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, do escocês Robert Louis Stevenson, de 1886. Um século e meio depois do conto de Poe, a ideia do duplo pautou o livro objeto da presente análise, *A metade sombria* (no original, *The dark half*), que o norte-americano Stephen King lançou em 1989.

Em *A metade sombria* (publicado inicialmente no Brasil sob o título de *A metade negra*) pode-se dizer que temos uma multiplicidade de duplos. Stephen King, o escritor real, criou Thaddeus “Thad” Beaumont, o escritor fictício e protagonista da trama, que é o primeiro *Doppelgänger* – até aqui, nada de sobrenatural. Thad, por sua vez, escreve sob o pseudônimo

de George Stark, que se torna assim o duplo do duplo, mas continuamos ainda no terreno do natural, apesar de uma certa mudança de comportamento de Thad quando escreve sob seu *nom de plume* e que poderia ser creditada a maneirismos de artista. Por fim, não bastasse essa ficção dentro da ficção, Thad/Stark criou o personagem Alexis Machine, que é quase um alter ego de Stark nas histórias que este escreve. Tudo vai bem até o dia em que Thad resolve acabar com seu pseudônimo e este se levanta do túmulo em que foi simbolicamente enterrado: é quando o insólito entra com força na história, e os crimes começam – assim como o terror vivido pelo protagonista da história e sua família.

Da mesma forma que o William Wilson, de Poe ou o Mr. Hyde, de Stevenson, Stark inferniza a vida de Thad: como o primeiro, tem algumas características semelhantes às do protagonista, com quem compartilha impressões digitais, e o persegue sem trégua; como o segundo, não tem escrúpulos em matar, deixando um rastro de corpos e de pistas que leva a polícia ao escritor (o escritor Thad, bem entendido). É uma revivescência do mito do lado sombrio (e criminoso) que habita em todos nós, e que, na trama, personifica-se no que poderíamos chamar de uma imagem invertida e corporificada do herói. Esse jogo de espelhos, em que o antirreflexo se confunde com o reflexo, colabora para criar uma dúvida naqueles que investigam os assassinatos cometidos por Stark, e também no leitor: haveria realmente duas pessoas, ou Thad e Stark seriam um só, apesar dele apresentar um álibi e negar ser o criminoso?

Neste ensaio, analisa-se como o escritor real, Stephen King, aproveita a figura do duplo – que, poderíamos dizer, é um elemento clássico do universo do insólito – para criar uma história envolvente

e aterrorizante, no melhor estilo de Poe e Stevenson. E dele próprio também, claro, pois o insólito e o duplo são velhos conhecidos desse autor norte-americano.

Antes, porém, recordemos um pouco do que diferentes teóricos já disseram sobre a figura do *Doppelgänger*.

SOMBRAS, IDENTIDADE, LOUCURA: O DUPLO NA TEORIA

Segundo Berenice Sica Lamas, o duplo remete à noção de “igual/diferente”, ligando-se a questões de identidade. De início, explica, esse mito tinha a ver com subjetividade, com interioridade projetada, e foi só mais tarde, a partir do século XVI, que “a noção do duplo sofre modificações e passa a representar a oposição dialética e o heterogêneo” (2011, p.31). Lamas salienta ainda que

no contexto da literatura fantástica, a questão do duplo emerge como personificação destes antagonismos humanos, trazendo a dualidade como uma impressão de estranheza entre os limites do real e do supra-real, do natural e do sobrenatural, do racional e do irracional, da vida e da morte, explicitando as contradições do homem e da sociedade. O duplo pode ainda representar a loucura em oposição à sanidade, ou os dualismos entre sentimento e razão, consciência e inconsciência, imanência e transcendência, e muitos outros. Enquanto desdobramento psíquico, o duplo traz uma inquietação interna: um outro eu, que aparece em forma desdobrada em outro tempo ou espaço. (2011, p.33)

Sigmund Freud já havia abordado o tema do inquietante em artigo de 1919, dizendo que este “sem dúvida, relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror” (2010, p.329).

Freud salienta, entretanto, que o inquietante não se confunde com o *Unheimlich*, ou seja, o não familiar, muito pelo contrário: “o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é muito conhecido, ao bastante familiar” (2010, p.331) – isso aconteceria, por exemplo, pelo processo de negação ou repressão de algo, e, quando esse algo se mostra, inquieta, aterroriza. Assim é, podemos dizer, a figura do duplo: ele é um outro, mas é também alguém familiar, pois espelha o eu, estabelecendo com ele uma relação de identidade e, ao mesmo tempo, de diferença – a diferença é aquilo que se nega.

Esse estranho, que não é o Eu, pode ser encarado como aquilo que Ricardo Timm de Souza denomina “o Outro”: “O Outro é fundamentalmente um estranho, um antirreflexo do Mesmo, a ruptura do jogo de espelhos autoiluminante ao qual se entrega o intelecto deixado só com suas representações” (2018, p.68). Esse outro, diz o estudioso, “rompe, assim, com seu aparecer, a estrutura de Totalidade na qual meu intelecto costuma autoentender-se e minha volição costuma agir” (2018, p.68).

Adotando a terminologia de Umberto Eco, podemos ainda ver o duplo como uma imagem refletida no espelho. Citando os escritos de Lacan, o teórico e escritor italiano afirma:

O espelho é um fenômeno-limiar, que demarca as fronteiras entre o imaginário e o simbólico. Entre os seis e os oito meses, a criança se defronta com a própria imagem refletida no espelho. Numa primeira fase, confunde a imagem com a realidade, numa segunda fase percebe tratar-se de uma imagem, numa terceira compreende que a imagem refletida é a sua. (1989, p.12)

Clemént Rosset retoma e amplia a comparação, dizendo que, quando se trata do duplo, “a simetria é ela própria conforme a imagem do espelho: oferece não a coisa mas o seu outro, seu inverso, seu contrário, sua projeção segundo tal eixo ou tal plano” (2008, p.91). Para o estudioso francês, no que ele chama de “par maléfico que une o eu a um outro fantasmático” (definição na qual Stark, de *A metade sombria*, se encaixa de forma perfeita), o eu não é necessariamente o real: “Não é o outro que me duplica, *sou eu que sou o duplo do outro*. Para ele o real, para mim a sombra. ‘Eu’ é ‘um outro’; a ‘verdadeira vida’ está ‘ausente’” (2008, p.88-89).

Outra comparação do *Doppelgänger* é com a sombra, como lembra o psicanalista austríaco Otto Rank, um dos principais estudiosos do duplo e que é citado inclusive por Freud. Segundo ele, diversos povos temem a sombra – serem cobertos por ela, ou mesmo perdê-la –, o que seria uma das possíveis origens da figura. Além dessa “alma sombria”, maléfica, o duplo, na sua leitura, presta-se a diversas analogias, tais como a paixão narcísica pela própria imagem, o mecanismo de defesa e a paranoia. Diz Rank: “O duplo, objetivamente, é o arquétipo de seu rival em tudo, mas principalmente na questão amorosa, e essa feição se deveria, em parte, à identificação com o irmão” (2013, p.126). O irmão, aliás, estaria na raiz do mito do duplo, embora não esgote sua compreensão, como bem ressalta Rank.

Independentemente da nomenclatura que se utilize, a questão da identidade, do igual e do diferente, permeia sempre as narrativas centradas no duplo. Conforme Ana Maria Lisboa de Mello,

o tema do duplo é motivo reincidente na literatura universal, dando corpo aos eternos conflitos

humanos relativos ao dualismo bem/mal e razão/instinto. [...] Através da noção do duplo, toda a problemática da identidade pessoal e das relações que se tem com as imagens parentais, bem como o eu profundo acham-se reunidos. É na alteridade, revelada em diferentes situações, que o eu descobre as faces inusitadas de si mesmo. [...]

O duplo funciona em relação ao eu como a consciência que aponta constantemente a dissonância entre os seus propósitos e as condições de existência, que prova, dia mais da, a inutilidade dos sonhos humanos. Por isso, o eu só nasce verdadeiramente no momento da morte física. (2002, p.184-185)

Em outro trabalho sobre o duplo, a mesma autora afirma que “cada ser humano seria o fruto da cisão no meio da união primitiva, estado de perfeição que foi perdido quando os homens ameaçaram os deuses” (MELLO, 2000, p.111). E o que acontece quando as duas partes cindidas se reencontram? A resposta está um pouco adiante no mesmo artigo, quando Mello diz que esse encontro “pode provocar angústia, mal-estar e medo, nem sempre passíveis de equacionar. Pode significar também o encontro necessário para solucionar a divisão interna e levar ao alcance da unidade” (2000, p.121-122). No caso concreto do romance de King, objeto do presente ensaio, tem-se a angústia, o mal-estar e o medo, embora não ocorra a unidade – ou seja, o equacionamento entre as duas metades não foi possível.

Voltando a Freud – para quem o duplo ou o sócia são “os mais notáveis entre os temas de efeito inquietante” (2010, p.350) –, este afirma que a projeção de uma espécie de consciência dissociada pode incorporar uma crítica do Eu:

No Eu forma-se lentamente uma instância especial, que pode contrapor-se ao resto do Eu, que serve à auto-observação e à autocrítica, que faz o trabalho de censura psíquica [...]

Não apenas esse conteúdo repugnante para a crítica do Eu pode ser incorporado ao duplo, mas também todas as possibilidades não realizadas de configuração do destino, a que a fantasia ainda se apegava, e todas as tendências do Eu que não puderam se impor devido a circunstâncias desfavoráveis, assim como todas as decisões volitivas coartadas, que suscitaram a ilusão do livre-arbítrio. (2010, p.352-353)

O pai da psicanálise destaca ainda outros dois pontos pertinentes para melhor compreendermos a fascinação e o temor que o *Doppelgänger* desperta e que o fazem ser figura constante na literatura. O primeiro é que além da aparência idêntica, o “original” e o duplo compartilham saberes, sentimentos e vivências (como ocorre, conforme veremos a seguir, na obra em análise); o segundo é que “o duplo tem seu sinal invertido: de garantia de sobrevivência passa a inquietante mensageiro da morte” (FREUD, 2010, p.352).

Um fator curioso é que alguns dos estudiosos citados veem o duplo também como a projeção da imagem do escritor na sua obra, aspecto que parece muito verdadeiro quando se percebe a recorrência de personagens escritores na obra de King (dos quais Thad e seu alter ego Stark são apenas o exemplo mais extremo e aterrorizante). Rank, por exemplo, cita a excentricidade de Poe, suas obsessões e até mesmo seus traços típicos de alcoólatra como indícios de que o personagem William Wilson o espelha (2013, p.67): “O conto ‘William

Wilson' é considerado por muitos como a autoconfissão de Poe, na qual ele descreve uma pessoa que, devido ao jogo e ao vício da bebida, decai cada vez mais para, por fim, destruir seu duplo bom". Já Rosset, analisando outro escritor – Guy de Maupassant e seu conto "O horla" –, repara também nesse fenômeno de que os personagens "não são sombras do escritor, mas o escritor real e verdadeiro, [que o autor] apenas imita de maneira lastimável: não é Ele que me imita, sou eu que imito *Ele*" (2008, p.89).

BEM, MAL, DUALIDADE E DÚVIDA EM POE, STEVENSON E KING

Como antecipado na introdução, King, em *A metade sombria*, insere-se numa tradição na qual foi precedido por nomes de peso como Poe e Stevenson. Não por acaso, o livro traz muitos elementos em comum com as obras já citadas desses autores, em especial com a do escocês. Um deles é a dualidade que se estabelece entre o bem e o mal, entre o lado (ou metade) bom e o lado (ou metade) mau das personagens; outro é a dúvida que se estabelece, em maior ou menor grau, sobre se existe mesmo um duplo, ou se tudo não passa da imaginação do narrador – vale lembrar que a hesitação é, segundo Tzvetan Todorov (2014), uma das características fundamentais do fantástico, em que as três obras podem ser enquadradas.

A medida da presença desses elementos e a forma como eles se apresentam variam de história para história. No conto "William Wilson", o narrador-protagonista de Poe fala do antigo colega de escola que, curiosamente, possuía o mesmo nome que ele e que o assombra no decorrer da vida, como se seguisse seus passos. Apesar disso, não chega a fazer a distinção entre o "eu-bom" e o "duplo-mau" – tanto que admite, já nos primeiros parágrafos do

texto, que a virtude dele se desprende como uma capa e que desde pequeno tinha “tendências más” (1944, p.8). Mais adiante, confessa que os ataques entre ele e o colega eram recíprocos, além de falar da própria vida desregrada. Se a dualidade bem-mal não se faz tão forte, a dúvida sim: quando fala das semelhanças com seu duplo, por exemplo, o narrador declara que seus companheiros de classe, “graças talvez a alguma cegueira inexplicável, nem mesmo pareciam suspeitar” (1944, p.12) dessa igualdade. Seria cegueira, ou não existiria um segundo William Wilson?

Essa mesma dúvida de certa forma se estabelece para o leitor de *A metade sombria* a partir do prólogo, em que um Thad pré-adolescente é operado e os médicos retiram, do seu cérebro, restos do que teria sido o feto de um irmão gêmeo. Daí a narrativa pula para o presente da trama, em que Thad é um escritor bem-sucedido graças às histórias que escreveu sob o pseudônimo de Stark, uma espécie de “lado mau” que é irritadiço, bebe muito e não tem escrúpulos – uma personalidade bem diferente da dele próprio, mas na qual se “transforma” quando escreve. O escritor, entretanto, está cansado de se esconder sob aquele nome (além de estar prestes a ser desmascarado), por isso anuncia publicamente que está por trás de Stark e que, a partir de então, não haverá mais romances protagonizados pelo cruel Alexis Machine. Numa brincadeira para uma revista, Thad posa ao lado de uma lápide falsa com o nome Stark, na qual está escrito que ali jaz “um cara não muito legal”.

Nesse ponto, é válido retomar *O médico e o monstro*. Também ali, o doutor Jekyll é o “cara legal” da história, que libera seu lado sombrio e não tão legal, Mr. Hyde (não à toa um trocadilho com

a palavra inglesa *hide*, escondido), para poder cometer livremente seus pecadilhos e dar vazão a suas pulsões. Outra semelhança é que, tanto no romance de Stevenson quanto no de King, os duplos, quando corporificados – de propósito no primeiro caso, sem querer no segundo –, têm características físicas e comportamentos bem diferentes das dos seus “originais”, na tal imagem invertida de que nos falou Rosset: enquanto Jekyll é alto e forte, Hyde é baixo e franzino; enquanto Thad tem cabelos pretos e constituição normal, Stark é loiro, de olho azuis e mais robusto – poder-se-ia dizer, a imagem invertida de que nos fala Rosset. Apesar disso, ambos os *Doppelgänger* mantêm certas peculiaridades daqueles a que espelham, como a letra idêntica, no caso de Hyde, e as mesmas impressões digitais, no de Stark.

Um outro fator de identificação/diferença, que aparece nas três histórias, é a voz. Em Poe, ficamos sabendo que a voz do “segundo” William Wilson era pouco mais alta que um sussurro (talvez para não ser possível perceber se era semelhante à do “original”). No clássico de Stevenson, assim como as aparências, as vozes das duas personalidades do personagem são diferentes – tanto que o mordomo Poole e o advogado Utterson, amigo do médico, têm certeza de quem lhes fala através da porta fechada do escritório não é Jekyll, e sim Hyde. Quando chegamos ao romance de King, a questão da voz reaparece: em princípio, ela é diferente, mas um exame mais sofisticado feito pela polícia aponta que a chamada impressão vocal (algo como a “impressão digital” da voz, em linguagem leiga) é a mesma.

De qualquer modo, lembremos que o duplo é a imagem invertida, segundo Rosset, ou, em outras palavras, a semelhança

do duplo costuma ser apenas aparente, se levarmos em conta o que diz o pesquisador brasileiro Julio França. Para esse estudioso, por trás da similaridade estão “características que impedem a perfeita identificação entre duplicado e duplicata, e acaba gerando um conflito deflagrado por essas diferenças irreconciliáveis” (2009, p.4). Em outras palavras, “a coexistência entre o ser e seu duplo não costuma ser pacífica” (2009, p.4). Se isso não é verdade para o doutor Jekyll e o senhor Hyde, que se complementam, é para os dois William Wilson, e muito mais ainda, como veremos em breve, para Thad e Stark.

A METADE SOMBRIA

Deixando um pouco de lado os clássicos da literatura fantástica e detendo-nos na obra mais contemporânea de Stephen King, podemos dizer que, além de sua óbvia queda pelo insólito (não à toa é conhecido como “Mestre do Terror”), ele também tem o duplo como uma constante – se não o duplo como tema em si, pelo menos o uso do escritor, duplo do autor, como personagem, na linha sugerida por Rank e Rosset. Numa releitura rápida, é possível identificar quase duas dezenas de escritores fictícios saídos da mente de King, totalizando pelo menos dez romances e um número semelhante de contos em que as personagens têm a mesma profissão do autor. Não iremos nos estender sobre eles, pois não é o objetivo deste artigo, mas vale destacar o que ele próprio escreveu no livro de não ficção *Sobre a escrita: a arte em memórias*, sobre como inconscientemente havia se refletido na personagem Jack Torrance, de *O iluminado*: “Eu era, no fim das contas, o cara que tinha escrito *O iluminado* sem nem mesmo

perceber (pelo menos até aquela noite) que estava escrevendo sobre si mesmo” (2015, p.86).

O que torna *A metade sombria* ainda mais instigante é o fato de, nesse livro, termos um duplo “real”, que é ao mesmo tempo um ser à parte e o próprio alter ego do escritor-personagem: George Stark, que até então era para Thaddeus Beaumont apenas um pseudônimo e de repente ganha vida e passa a trucidar todos que têm algo a ver com a sua “morte”. Mas, para melhor compreensão da questão, é preciso fazer antes um resumo mais completo do livro, uma vez que até aqui foram dadas apenas algumas pinceladas sobre a história.

A metade sombria nos apresenta Thad, um escritor e professor que, depois da recepção mediana a seus dois primeiros livros, passou por um bloqueio da escrita e, para tentar vencer esse bloqueio, começou a escrever romances de ação sob o pseudônimo de Stark. Esses livros alcançaram grande sucesso, mas, depois de alguns anos, alguém percebe que Stark não existe, chantageia Thad e este resolve revelar que era ele o autor e acabar com pseudônimo e personagem para voltar a escrever romances mais “sérios”. Para isso, dá entrevista para uma revista e enterra simbolicamente seu pseudônimo, posando para fotos em um cemitério, ao lado de uma lápide de mentirinha. É nesse ponto que começa o primeiro capítulo, após um prólogo sobre a infância do personagem. E é aí, também, que começam os seus problemas. Pouco depois da publicação da reportagem em que aparece a foto, a polícia bate à porta de Thad: um homem foi brutalmente assassinado e as impressões digitais do escritor foram encontradas no carro da vítima. Mas Thad tem um álibi, e,

quando outras mortes começam a ocorrer, ele aos poucos toma consciência de que seu pseudônimo saiu do papel para a vida real.

É a concretização daquilo que diz Souza: “Estabelece-se pela presença de Outro uma anarquia traumática, a indefinição de um início, um nascimento possível [...] Todos os espaços definidos estão subvertidos” (2018, p.69). No livro, Stark é esse Outro que subverte, que vira o mundo do protagonista de cabeça para baixo – embora, até pouco tempo antes, ele fosse não o Outro, mas o Mesmo. Porém, seria realmente um Outro? Afinal, quando escrevia sob o pseudônimo, todo o comportamento de Thad mudava: bebia muito, escrevia apenas a lápis e não na máquina, tinha um humor mais instável. A grande pergunta é como poderia ser apenas ele mesmo, uma vez que ambos são radicalmente opostos – Thad é um pacato professor, casado, pai de dois filhos gêmeos, enquanto Stark, segundo a falsa biografia inventada por seu criador, é um solitário ex presidiário; Thad é calmo e de bom trato, enquanto Stark é irritadiço e cruel; até mesmo no aspecto físico eles são diferentes, como dito anteriormente.

Por outro lado, por vezes o leitor compartilha a incredulidade da polícia frente às alegações de Thad sobre a existência de Stark. Afinal, na perseguição promovida pelo duplo, podemos reconhecer o “delírio persecutório” descrito por Rank, quando este diz que as representações literárias do duplo “confirmam a convicção freudiana da disposição narcísica à paranoia”, acrescentando ainda que

o sintoma mais evidente desse estado psíquico parece ser um forte senso de culpa que obriga o herói a não assumir a responsabilidade de certos

atos do seu ego, mas sim transferi-la a um outro Eu, um duplo [...] Essa personificação dissociada dos impulsos e inclinações tidos antes como reprováveis, [...] dessa maneira indireta podem ser satisfeitos irresponsavelmente. (2013, p.128)

No romance, um pormenor muito bem pensado, que surpreende o leitor e amplifica a dúvida, é a reação dos filhos gêmeos de Thad quando Stark chega na casa – num momento em que Thad não está, e aí lembramos de *O médico e o monstro*, em que Hyde só aparece quando Jekyll não está presente. As crianças, ainda bebês, sorriem felizes para Stark e brincam com ele como se o conhecessem, apesar de sua aparência grotesca e de sua voz aparentemente diferente. Estariam reconhecendo nele o pai, escondido sob aquele rosto horrendo? O leitor tem essa hesitação, e, pensamos, a própria mulher do protagonista talvez a tenha. Quando o escritor chega em casa, entretanto, essa possibilidade é desfeita, pois temos, a um só tempo, o original e sua duplicata. Isso, talvez mais do que os assassinatos cometidos pelo duplo, amplia o terror psicológico desencadeado por essa figura de pesadelo, uma vez que as explicações usuais não são suficientes.

Pode-se dizer que, nesse contexto, aplica-se de forma literal a afirmação de que “o Outro assombra o texto” (SOUZA, 2018, p.72). Isso porque essa espécie de assombração de algo que nunca chegou a existir – seria a encarnação do irmão não nascido, indo na linha de pensamento de que o irmão é a origem do duplo? – vai cercando Thad e sua família até encurralá-los, na esperança de que o escritor atenda a seu desejo: Stark quer ser “ressuscitado”, ou seja, quer que Thad volte a escrever sob esse pseudônimo, retomando o personagem Alexis Machine – que,

aliás, tem características muito semelhantes às de Stark (talvez porque Thad, ao escrever seu romances populares, pensasse nos dois como um só, sendo ambos “caras não muito legais”). Assim, Stark assume não só o aspecto físico de Machine como alguns dos seus maneirismos, como andar com uma navalha afiada que usa para matar quem se interpõe em seu caminho.

Mas por que Stark quer que Thad reassuma o pseudônimo? Por que não toma nas mãos as rédeas do próprio destino, agora que tem um corpo só seu? Talvez porque ocorre algo salientado por França, que é a questão da dependência que se estabelece entre o duplo e aquele de quem ele se origina. Diz o estudioso:

Por ter sua existência condicionada – isto é, só poder ser entendido enquanto uma extensão de um outro ser, sob pena de perder sua condição de duplo – o duplo não abandona sua condição de simulacro, de mera sombra. Essa parece ser a peculiar condição ontológica do duplo: tem sua origem em um indivíduo, do qual pode se assemelhar até quase a identidade plena, mas não possui o mesmo estatuto dele: ele sequer é um “outro” pleno, uma vez que não tem valor em si mesmo, mas apenas aquele que o seu modelo lhe fornece. (2009, p.3)

Resumindo, sem Thad, Stark não existe. Mesmo tendo, por algum fator não explicado, conquistado uma vida física em separado do seu eu original, o pseudônimo corporificado continua sendo um simulacro, uma sombra, uma metade que logo demonstra não ser inteira. Com o passar dos dias, seu corpo começa a se deteriorar, em especial o seu rosto, e ele percebe que, para se recuperar, precisará da ajuda de Thad. Mais exatamente, ele precisa que o

escritor volte a escrever sob seu nome – até porque ele próprio já tentou escrever sozinho, mas não conseguiu.

Se Thad tem o poder de salvar Stark, poderíamos nos questionar, não teria também o poder de matá-lo? Retomando os teóricos da área, Rosset assim diz: “O pior erro, para quem é perseguido por aquele que julga ser o seu duplo, mas que é, na realidade, o original que ele próprio duplica, seria tentar matar o seu ‘duplo’. Matando-o, matará ele próprio, ou melhor, aquele que desesperadamente tentava ser” (2008, p.89) – é o que acontece, por exemplo, em “William Wilson”, em que ao esfaquear sua duplicata o narrador percebe que matou a si mesmo. Rank também vê o assassinato do duplo como um suicídio disfarçado do herói, “sob a forma indolor de matar um outro Eu: uma ilusão inconsciente de separação de um Eu mau, punível” (2013, p.133).

Em *A metade sombria*, Thad vai dar-se em conta de que tem uma ligação forte com Stark, conseguindo inclusive invadir seus pensamentos sob certas circunstâncias, e que o que acontece com um, acontece com o outro, principalmente no que se refere à dor física (é muito bem concebida a “cena” em que ele fura a própria mão com um lápis). Por outro lado, ele sabe que, se fortalecer Stark, estará perdido. Sair desse dilema, e ainda provar à polícia que ele é inocente e Stark, o assassino, é o que Thad tentará fazer pelas quase cinco centenas de páginas da história.

O resultado é uma trama que ao mesmo tempo confirma, subverte e enriquece a extensa galeria dos duplos na literatura – pois, como bem diz Lamas, ele “suscita um sentimento de inexplicabilidade, inquietação e sobressalto em relação a esta ideia

de igualdade e diferença ao mesmo tempo, a esta imbricação de unidade e diversidade” (2011, p.71).

CONCLUSÃO

Por tudo o que foi exposto, podemos dizer que o livro *A metade sombria* se configura ao mesmo tempo numa narrativa de crime, suspense e terror, formada por uma espécie de jogo de espelhos com múltiplos duplos, o duplo “original” confundindo-se com outros duplos e reforçando, assim, o insólito. Esse efeito é intensificado pela utilização de diversos recursos metanarrativos, como a inserção, antes dos capítulos, de trechos supostamente retirados dos livros que Thad escrevia sob o pseudônimo de Stark – livros que não existem no “nosso” mundo real, uma vez que nem Thad nem Stark são reais, e sim apenas criações saídas da mente de King, o autor original e real. Nesses trechos se verifica a face cruel de Alexis Machine, a personagem criada por Stark/Thad, e que duplica Stark, como este duplica (de forma invertida) Thad, que por sua vez duplica o próprio King.

A própria naturalidade com que as personagens Thad e Liz (a esposa do escritor) aceitam a existência “real” do Outro – embora o policial encarregado da investigação dos crimes relute bastante em aceitá-la – colabora para estabelecer o pacto narrativo com o leitor. E para aqueles que ainda sentem um certo estranhamento com a situação, perguntando-se talvez quem imaginaria tal hipótese se a polícia batesse em nossa porta nos acusando de assassinato, é preciso levar em conta que escritor-personagem espelha King, e nada mais natural que o duplo do Mestre do Terror ter uma mente aberta ao sobrenatural e uma imaginação altamente

desenvolvida. Além disso, como escreveu Freud há pouco mais de um século, “o efeito inquietante é fácil e frequentemente atingido quando a fronteira entre a fantasia e a realidade é apagada” (2010, p.364) – e essa fronteira, definitivamente, é ultrapassada em *A metade sombria*.

A figura do irmão gêmeo, citada anteriormente, também tem importância na trama: embora Stark tenha saído da ficção para a “realidade”, a mãe de Thad esteve grávida de gêmeos, mas aquele que seria o irmão do escritor foi absorvido por este ainda no útero materno, jamais nascendo (ao menos, no plano físico). Assim, acaba aparecendo na figura de Stark, a metade sombria de que fala o título e que é o outro lado do escritor pacato, pai de família e boa gente. Um lado ou metade que ele por muito tempo preferiu abafar – lembremos aqui a afirmação freudiana de que o duplo tem a ver com aquilo que é reprimido – e relegou para a ficção, mas que, por mecanismos que não vêm ao caso detalhar aqui, ganhou vida própria.

Também confirmando a teoria de Freud mencionada na segunda seção deste ensaio, de que o estranho assusta justamente por remeter ao que é conhecido, uma das coisas mais apavorantes do livro não é nem a sequência de mortes, nem a possibilidade de que Thad vá preso por crimes que seu alter ego cometeu, mas uma certa familiaridade que ele vê no assassino: afinal, por diversos anos, ele “foi” Stark, então sabe como este pensa e como ele age. O contrário também é verdadeiro, pois o duplo, por mais cruel que seja, sabe, quando necessário, usar de doçura, como quando brinca com os filhos de seu eu original (embora o faça para demonstrar o poder de vida e morte que tem sobre eles). Além disso, entre

as vítimas de Stark estão desafetos do escritor, como aquele que tentou chantageá-lo, e isso, mesmo reforçando as suspeitas da polícia contra Thad, o faz de algum modo compreender um pouco os atos do outro.

Por fim, é válido destacar que King já teve o seu próprio “Stark”, ou seja, assim como a personagem Thad, publicou algumas obras sob pseudônimo. Esse pseudônimo era Richard Bachman, e foi com ele que assinou *A fúria*, de 1977, *A longa marcha*, de 1979, *A auto-estrada*, de 1981, *O sobrevivente*, de 1982, e *A maldição do cigano*, de 1984. Também como faz Thad em *A metade sombria*, King criou toda uma biografia para esse seu duplo, inclusive com a foto de um homem que supostamente seria Bachman acompanhando as edições. Cinco livros já haviam sido publicados como Bachman quando o pseudônimo foi descoberto, em 1985, por um livreiro que notou similaridades entre os estilos dos “dois” escritores.

Na época, King teria reagido à revelação com um relise (comunicado à imprensa) bem-humorado informando da “morte” de seu pseudônimo – qualquer similaridade com o que Thad Beaumont faz na ficção talvez não seja mera coincidência. No mesmo ano, os quatro primeiros livros assinados como Bachman foram reeditados num volume único, *The Bachman books*, que traz o nome dos dois “autores” na capa e incluiu ainda um ensaio intitulado “Why I was Bachman” (“Por que eu era Richard Bachman”). Nesse ensaio, entre outras coisas, King fala que há um certo estigma atual ligado à ideia de pseudônimo, e diz que o adotou para poder publicar mais obras num mesmo ano, uma vez que muitos editores não viam com bons olhos um mesmo autor publicar várias obras em curto período. É curioso que, apesar de o

pseudônimo ter sido “morto” por seu criador, ele ainda assinaria dois livros posteriores, em 1996 e em 2006 – pelo menos o seu retorno foi tranquilo que o de Stark.

É possível, portanto, até pela proximidade das datas, que a descoberta de seu pseudônimo tenha influenciado King a escrever sobre o tema em *A metade sombria*. Entretanto, muitas questões que permeiam o livro e a construção desse duplo que ao mesmo tempo é o reflexo e o antirreflexo do autor já estavam presentes em obras anteriores, e continuaram presentes em obras que vieram depois, principalmente a questão do escritor-personagem – com muitos outros / duplos / reflexos, num jogo infinito de semelhanças e dessemelhanças – e a da fonte por vezes obscura da inspiração.

Para concluir, recorro outra vez às palavras do próprio King. Em seu site oficial, falando especificamente sobre o romance *A metade sombria*, o escritor usa uma analogia com o “outro” quando explica que nesse livro ele tenta responder à pergunta frequente sobre de onde retira suas ideias: “Parece-me que para a maioria dos escritores *há realmente outra pessoa escondida dentro*, embora não seja sempre sombria” (grifo nosso). A partir disso, diz, pensou que seria “divertido escrever uma história sobre um romancista cuja musa foge do controle” – e essa musa, no caso, é o duplo. Também em *Sobre a escrita*, após já ter acusado certa semelhança com Jack Torrance, volta a se referir à identificação escritor-real e escritor-personagem quando afirma ser justo perguntar se Paul Sheldon (outro escritor fictício saído de sua pena, dessa vez no romance *Misery: Louca obsessão*) é ele: “Certas partes dele são... mas acho que você vai descobrir, se continuar a escrever ficção, que todos os personagens têm um pouco do autor” (2015, p.164).

Ou seja, quem escreve sempre está sujeito a ter duplos – e, também, a ser assombrado por eles.

REFERÊNCIAS

ECO, Umberto (1989). *Sobre espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

FRANÇA, Julio (2009). “O insólito e o duplo em William Wilson, de Edgar Allan Poe”. Rio de Janeiro: UERJ. In <https://sobreomedo.files.wordpress.com/2011/01/franc3a7a-julio-o-insc3b3lito-e-o-duplo-em-william-wilson-de-edgar-allan-poe.pdf> Acesso em 10.Mar.2020.

FREUD, Sigmund (2010). “O inquietante”. In: _____. *Obras completas*. Vol.14, p.328-376. São Paulo: Companhia das Letras.

KING, Stephen (1989). “The Dark Half inspiration”. The official web site. In https://stephenking.com/library/novel/dark_half_the_inspiration.html Acesso em 22.Jun.2019.

_____ (1999). *O iluminado*. Rio de Janeiro: Objetiva.

_____ (2012). *The Bachman books*. Londres, Hodder Paperbacks.

_____ (2014). *Misery*: Louca obsessão. Rio de Janeiro: Suma de Letras.

_____ (2015). *Sobre a escrita*: A arte em memórias. Rio de Janeiro: Suma de Letras.

_____ (2019). *A metade sombria*. Rio de Janeiro: Suma.

LAMAS, Berenice Sica (2011). *O duplo*: busca do si-mesmo. Porto Alegre: Evangraf.

MELLO, Ana Maria Lisboa de (2000). “As faces do duplo na literatura”. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo. *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto.

MELLO, Ana Maria Lisboa de (2002). *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: Edipucrs.
POE, Edgar Allan (1944). *Poesia e prosa*. Obras completas. Vol.2. Porto Alegre: Livraria do Globo.

RANK, Otto (2013). *O duplo*: um estudo psicanalítico. Porto Alegre: Dublinense.

ROSSET, Clément (2008). *O real e seu duplo*. Rio de Janeiro: José Olympio.

SOUZA, Ricardo Timm de (2018). *Ética do escrever: Kafka, Derrida e a literatura como crítica da violência*. Porto Alegre: Zouk.

STEVENSON, Robert Louis (1989). *O médico e o monstro*. O estranho caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde. São Paulo: FTD.

TODOROV, Tzvetan (2014). *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva.

07

**A INVESTIGAÇÃO E O INSÓLITO EM
“TLÖN, UQBAR, ORBIS TERTIUS”¹****Murilo Eduardo dos Reis (Unesp)***Recebido em 09 mar 2020.**Aprovado em 05 jul 2020.*

Murilo Eduardo dos Reis Graduou-se em Letras na Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara/SP entre os anos de 2010 e 2014. Durante esse período, desenvolveu pesquisas na área de Teoria e Crítica Literária, cujos títulos foram “A violência atmosférica na narrativa de Rubem Fonseca”, “Manifestações literárias da violência em narrativas de Sagarana de João Guimarães Rosa” e “Agosto: história e notas jornalísticas num romance policial”. Em 2018, obteve o título de mestre no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara/SP, seguindo a linha de Teoria e Crítica da Narrativa. A pesquisa tem como título a “Caracterização do romance policial em Rubem Fonseca”. Em 2019, iniciou doutorado no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara/SP que tem como tema a aproximação entre o jornalismo sensacionalista e a literatura praticada por Rubem Fonseca, tanto no que diz respeito ao tema quanto à linguagem. Atua como professor de línguas portuguesa e alemã.

Resumo: O tema do artigo é o estudo de uma narrativa de mistério em que ocorrem eventos

1 Título em inglês: “The investigation and the unusual in “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”

relacionados ao insólito. O objetivo é verificar como se dá o entrelaçamento de uma história de investigação com eventos estranhos. O *corpus* é composto por “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, conto da autoria de Jorge Luis Borges que integra o volume *Ficções* (1944) e tem como um de seus temas a hesitação de personagens leitores que se deparam com uma edição de enciclopédia que apresenta artigo sobre Uqbar, país que não consta no mapa. Assim, tomamos como apoio teórico textos críticos e analíticos de estudiosos que tratam de narrativas detetivescas e fantásticas, da obra de Jorge Luis Borges e de aspectos da narrativa, tais como Boileau e Narcejac (1991), Sandra Lúcia Reimão (1983), Tzvetan Todorov (2013) e Ricardo Piglia (2006).

Palavras-chave: Jorge Luis Borges; Investigação; Insólito; Conto.

Abstract: The subject of the article is the study of a mystery narrative in which events related to the unusual occur. The aim is to verify how an investigation story intertwines with strange events. The *corpus* is composed of “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, a short story by Jorge Luis Borges that integrates the volume *Ficções* (1944) and focuses on the hesitation of reader characters who are faced with an encyclopedia edition that presents an article about Uqbar, country that is not in map. Thus, we take as a theoretical support critical and analytical texts by scholars dealing with detective and fantastic narratives, the work of Jorge Luis Borges and aspects of the narrative, such as Boileau and Narcejac (1991), Sandra Lúcia Reimão (1983), Tzvetan Todorov (2013) and Ricardo Piglia (2006).

Key-words: Jorge Luis Borges; Investigation; Unusual; Short story.

Rubem Fonseca é considerado o patriarca do romance policial brasileiro. Em *A grande arte* (1990), uma de suas mais elaboradas

incursões pela forma romanesca, a investigação de assassinatos em série de três mulheres conduz o advogado Paulo Mandrake ao submundo do crime na fronteira do Brasil com a Bolívia. Assassinos profissionais, com conhecimento quase acadêmico no manejo de facas, fazem parte de um elenco que inclui prostitutas, policiais e advogados, anti-heróis sobreviventes em um mundo violento e implacável. Dando continuidade à tradição de histórias como as protagonizadas por Sherlock Holmes, o relato inicia-se como na maioria das narrativas de crime e mistério. Um assassino misterioso faz a primeira vítima: mata uma prostituta por esganadura e, como única pista, deixa marcada à faca no seu rosto a letra P, estabelecendo-a como o enigma a ser decifrado: “Não haveria impressões digitais, testemunhas, indícios que o identificassem. Apenas sua caligrafia.” (FONSECA, 1990, p.10). Cabe a Mandrake, personagem interessado em resolver o mistério, encontrar meios de reconstituir o assassinato e descobrir quem o executou.

Por possuir um tipo de fórmula repetida à exaustão, histórias de detetive são consideradas de baixo gradiente artístico literário. Porém, variados estudiosos se opõem a tal julgamento. Boileau e Narcejac (1991, p.10), por exemplo, escrevem que o romance policial está ligado à psicologia humana e, por isso, é tão velho quanto a sobrevivência do homem. Correndo risco de morte, o caçador da pré-história, quando encurralava uma fera, devia imaginar uma armadilha com certo engenho, já vivendo, assim, um romance policial. Segundo os autores, causa-nos pavor e curiosidade aquilo que não podemos identificar – quando a imagem não se converte em ideia, estamos nas mesmas condições do homem primitivo ao ver uma pegada desconhecida, ou de Mandrake ao tomar ciência

da letra cravada no rosto da vítima, ou das primeiras testemunhas que encontram o corpo desconjuntado da senhora L'Espanaye no apartamento da Rua Morgue.

Mas nem sempre o *Leitmotiv* de uma investigação é o acontecimento de um homicídio. Um dos melhores contos de Edgar Allan Poe, “A carta roubada” (1844) traz a história do furto de importante documento que coloca em maus lençóis um político parisiense. Provando a inferioridade intelectual da polícia da capital francesa, C. A. Dupin, que já havia solucionado os “Assassinatos na Rua Morgue” (1841), depois de ouvir a descrição dos métodos utilizados pelo golpista e refletir entre uma cachimbada e outra sobre a obviedade complexa do esconderijo, recupera a missiva e abocanha a recompensa oferecida pelo ministério. Recebido o prêmio, como se resolvesse um problema de matemática, relata pormenorizadamente como chegou à precisa conclusão que ata todas as pontas do caso.

Contudo, há relatos investigativos que não apresentam conclusões sobre o delito praticado, sobre o modo como ele foi cometido, sobre quem é o culpado de tê-lo levado a cabo. São eventos estranhos, quase inexplicáveis. Assim, este artigo tem como tema o estudo do insólito em uma narrativa de mistério da autoria de Jorge Luis Borges. O objetivo é verificar como se dá o entrelaçamento de eventos estranhos com uma história de inquérito. O *corpus* é composto por “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, conto que integra o volume *Ficções* e tem como um de seus temas a hesitação de personagens leitores que se deparam com uma edição de enciclopédia que apresenta artigo sobre Uqbar, país que não está no mapa, mas que possui cultura e geografia próprias.

Antes de nos debruçarmos especificamente sobre nosso objeto de estudo, faremos breve apanhado que, longe de ser original, busca dar conta das características das narrativas de crime e mistério.

DO ENIGMA AO NOIR

A tradição das narrativas de mistério foi iniciada, segundo grande parte da crítica, por Edgar Allan Poe. Sandra Lúcia Reimão (1983, p.8) ressalta que, para uma narrativa ser caracterizada dessa maneira, é necessário haver um crime e uma personagem disposta a desvendá-lo. A forma básica desse gênero foi criada pelo escritor estadunidense nos contos que têm como protagonista C. A. Dupin. Segundo a mesma estudiosa (REIMÃO, 1983, p.11), o elemento que atua como força motriz dessa narrativa é o enigma, e a busca da solução é o que mantém a história em funcionamento até que ela seja encerrada e a trama tenha um fim.

Existe ainda parcela de intelectuais que contesta tal origem. Otto Maria Carpeaux (2016, p.401) destaca que há vasta bibliografia sobre a genealogia desse tipo de narrativa, mas nenhum dos estudos é completamente satisfatório, pois os autores se limitam aos famosos contos de Poe. O crítico afirma que o americano Charles Brockden Brown, hoje totalmente esquecido, foi precursor de “Assassinatos na Rua Morgue”, primeiro conto protagonizado por Dupin. A inspiração de Brown foi o escritor romântico alemão E. T. A. Hoffmann, autor da novela *A senhorita de Scuderi* (1820). Marcelo Backes (2011, p.133) a classifica como a primeira narrativa policial alemã, publicada, pela primeira vez, no ano de 1820, enquanto o primeiro conto policial de Poe, segundo P. D. James (2012, p.35), foi lançado em 1841.

Pioneira ou não, a figura do excêntrico protagonista que se encarrega de dissolver enigmas tornou-se modelo para personagens que vieram a seguir, como o Sherlock Holmes de Conan Doyle ou o Hercule Poirot de Agatha Christie. Os romances policiais publicados após o lançamento de “Assassinatos na Rua Morgue” apresentam indivíduos que, de alguma maneira, exibem excentricidades inauguradas por C. A. Dupin. Segundo Ernest Mandel (1988, p.41), ele é o protótipo do detetive amador que soluciona um enigma auxiliado por pura técnica analítica.

Boileau e Narcejac (1991, p.18) evidenciam que esse profissional (nem sempre um profissional propriamente dito) ocupa-se de desvendar crimes tidos como insolúveis – se o homem é objeto da ciência assim como a eletricidade, o assunto criminal também pode ser analisado por procedimentos de laboratório. O cientista que se transforma em detetive não se deixa levar pelas aparências, mas remonta os efeitos e as causas, com base na lógica, a serviço da observação. Por conseguinte, prende o culpado em uma rede de provas, que são ligações ou relações evidentes.

Sobre a estrutura dos contos ou dos romances de enigma, Tzvetan Todorov (2013, p.96-97) afirma que há duas linhas nas quais a narrativa se sustenta: a do crime e a do inquérito. A segunda é frequentemente contada por um amigo do detetive (Watson, por exemplo, no caso de Sherlock Holmes) e, acima de tudo, seria a verdadeira história, uma vez que evidencia como o narrador tomou conhecimento dela e solucionou os mistérios que envolvem o caso.

É possível comparar o raciocínio de Todorov a respeito das narrativas de investigação com o de Ricardo Piglia sobre as narrativas breves. Piglia (2004, p.91-92) escreve que os contos

narram duas histórias – uma aparente, outra secreta – e divide-os em clássico e moderno. A respeito do clássico, diz que o contista codifica a história secreta nas fendas do relato aparente, produzindo o efeito de surpresa no final, momento em que a narração cifrada vem à superfície. Com relação ao moderno, ressalta que as duas histórias são contadas como se fossem apenas uma e o escritor manipula a tensão entre elas sem nunca a resolver; ao final, o artista aplica a teoria do *iceberg* hemingwayana – o mais importante nunca é contado.

Para que o raciocínio do escritor argentino fique mais claro, tomemos como exemplo “Assassinatos na Rua Morgue” (2009), de Edgar Allan Poe – como dissemos, considerado pela maioria dos estudiosos do romance policial o primeiro espécime desse tipo de narrativa. Narradas em forma de memórias, as duas histórias mencionadas por Piglia, ali, são a do crime e a da investigação. Os assassinatos citados no título se referem à misteriosa carnificina envolvendo duas mulheres, mãe e filha, moradoras de um conjunto habitacional localizado no subúrbio de Paris. Quando Dupin, por meio dos jornais, fica sabendo do caso, inicia solitário inquérito que habita a superfície do texto. O leitor acompanha a maneira como o detetive amador visita o local do crime e averigua todas as marcas deixadas pelo apartamento. Ao final, como se resolvesse uma equação matemática, sem deixar pontas soltas, demonstra de que maneira o delito foi praticado (segunda história) e apresenta as surpreendentes conclusões às quais chegou, caracterizando o desfecho de um conto clássico.

Metáfora da geleira imaginada por Hemingway, a variante moderna pode ser exemplificada por um conto do próprio

autor. “Os pistoleiros” (1927) é sobre um homem que recebe a notícia de que está prestes a ser assassinado por dois sujeitos. Inexplicavelmente, mesmo sabendo do perigo que o ronda, aceita seu destino. Terminada a leitura da última página, a narrativa que elucidaria o motivo de sua decisão suicida permanece codificada, sem solução. Ainda que histórias como essa não apresentem desfecho e não juntem as pontas soltas do relato, sabemos que isso ocorre por opção do narrador, que escolhe não revelar o que há nas profundezas do oceano diegético.

Segundo Júlio Pimentel Pinto (2019), os elementos deste conto de Hemingway – o rigor dos diálogos e das descrições, a visualidade das ações, a psicologia pouco aprofundada, a morte como epicentro – o aproximam de outro tipo de romance policial que surgiria nos Estados Unidos, chamado de *hard-boiled*. Já nas histórias de enigma, o assassinato (ou qualquer outro tipo de crime) e o seu autor são meros pretextos para o exercício intelectual. Boileau e Narcejac (1991, p.29) ressaltam que o macaco da Rua Morgue é apenas um criminoso ocasional, e o assassino de Marie Rouget, uma grande incógnita sem importância. Em outras palavras, nessas narrativas, o criminoso está fora da história, pois é um indivíduo que cometeu seu crime e se pôs a salvo.

Ernest Mandel (1988, p.59) assinala que a evolução do romance policial acompanha a história do crime. As atividades criminosas amadureceram com a Lei Seca (1920 – 1933), nos Estados Unidos, expandindo-se das margens da burguesia para o interior de todas as esferas sociais e empresariais. Sequestros e guerras entre quadrilhas saíram das páginas ficcionais dos livros para as notícias de jornal. O mesmo estudioso resalta que, no período pós-depressão,

houve um grande aumento no número de assaltos a bancos e assassinatos cometidos durante essas investidas. Com o avanço da quantidade de crimes, eles foram aprimorados, formando-se, assim, o crime organizado. A expansão das operações forçou os criminosos a realizarem investimento de capital em transporte, armas, assassinos de aluguel e subornos para a polícia e para os políticos. Segundo Mandel (1988, p.62-63), o aprimoramento do crime organizado encerrou o romance policial ambientado em salas de visitas e bibliotecas. Na opinião do autor, seria impossível imaginar o distinto Hercule Poirot lutando contra a máfia. Além disso, a tomada de consciência dos leitores a respeito das atividades criminosas tinha tornado improváveis os assassinatos ocorridos nesses recintos burgueses.

A partir daí, de acordo com Sandra Lúcia Reimão (1983, p.51), há o surgimento de outro tipo de romance policial, criado a partir do estilo de Dashiell Hammet e Raymond Chandler. Ambos os autores escreveram em revistas como a *Black Mask*, publicação impressa em papel barato e de baixa qualidade, que inaugurou o conceito de *pulp magazine* – segundo nota do tradutor (GOLDMANN, 1988, p.122), são revistas impressas em papel ordinário e barato, produzido com polpa de madeira – daí a denominação. Foi esse periódico que popularizou o chamado romance negro.

Todorov (2013, p.98-99) diz que o romance negro suprime a primeira e dá vida à segunda história. Segundo o autor búlgaro, não se trata mais de um crime já acontecido, pois, artificialmente, a narração coincide com o tempo da ação relatada. Assim, ele nunca é narrado em forma de memória. O leitor não sabe se o detetive chegará vivo ao final da história, uma vez que ele sempre

arrisca a vida. Para o estudioso, esse tipo de expectativa era inconcebível no romance de enigma, uma vez que, nele, o detetive e o seu parceiro eram imunes à morte.

Esse cenário gerou detetives que, diferentemente dos aristocratas Dupin, Holmes e Poirot, têm o seu ofício como a única fonte de rendimento, e não como uma oportunidade para o exercício intelectual. Mandel (1988, p.85) diz que, mesmo com a mudança de local e a representação de atmosferas mais próximas das apresentadas nos jornais, os detetives particulares possuem traços que dão continuidade à estirpe de Sherlock Holmes, ou seja, são românticos em busca da verdade e da justiça. Sam Spade e Philip Marlowe (respectivamente, personagens de Dashiell Hammett e Raymond Chandler) podem até parecer durões e desprovidos de crença quanto à ordem social vigente, mas, no fundo, são indivíduos sentimentais que se comovem com mulheres em perigo e com indivíduos fracos em confronto com outros mais fortes. De acordo com Mandel (1988, p.65), esse herói – dotado de cinismo, dureza e sentimentalismo – perseguirá criminosos por meio de acirrados interrogatórios e de mudanças constantes de cenário, mas não por procedimentos especialmente analíticos, pois, embora sejam sujeitos individualizados, não são mais excêntricos cavalheiros que resolvem enigmas em seus escritórios, mas, sim, profissionais da investigação que vivem disso, ao contrário de Dupin, Holmes ou Poirot.

Sandra Lúcia Reimão (1983, p.57-58) afirma que, ao contrário dos romances de enigma, em que os detetives não agem, mas detectam mentalmente a solução para os casos, no romance negro, eles são, muitas vezes, a força motriz da ação, além de

se envolverem com outros personagens da história. Os aspectos psicológicos desses protagonistas não são descritos pelo narrador, evidenciando-se apenas as suas características externas. Por esse motivo, Gérard Genette ([197-], p.188) utiliza as narrativas de Dashiell Hammet para exemplificar o procedimento narrativo de focalização externa, situação em que o herói é representado à frente do leitor sem que seja admitido que se tome conhecimento dos seus pensamentos ou sentimentos.

Reimão (1983, p.64) ainda diz que, ao se deparar com um romance negro, o leitor acompanha um detetive falível, que faz da investigação o seu ganha-pão e não apenas um exercício mental para matar o tempo. À sua construção também são acrescidas outras dimensões que demandam análise crítica política e social, da ética e da conduta, etc. Tais características ajudam o leitor a construir uma visão de mundo, fazendo-o questionar a sociedade na qual está inserido.

Como vimos, tanto as histórias de investigação mais clássicas quanto as mais modernas possuem desenlaces que, de alguma maneira, dialogam com a realidade. Sejam elas protagonizadas pelos infalíveis detetives de Edgar Allan Poe e de Arthur Conan Doyle ou pelos limitados investigadores de Dashiell Hammett e de Raymond Chandler, de alguma maneira, a solução dos enigmas acaba sendo apresentada ao leitor. Entretanto, há narrativas de investigação que dialogam com o fantástico, tipo de literatura em que fatos insólitos ocorrem e não são desvendados, acontecimentos que confundem o leitor e o próprio narrador.

É o caso de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (1944), texto em que Jorge Luis Borges traz investigação conduzida por um narrador-leitor que não apresenta conclusões definitivas, apenas hesitações.

AS PÁGINAS DE UQBAR

Em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, dois amigos, isolados em uma chácara, conversam, tarde da noite, sobre a possibilidade de composição de um romance cujo narrador embaralha os fatos relatados por ele próprio. Inspirado por um espelho posicionado no fim do corredor, o assunto envereda para terrível reflexão sobre esse móvel. Um dos personagens, chamado Bioy Casares, cita heresiarca de Uqbar, para quem os espelhos, assim como a cópula humana, são das coisas mais abomináveis, pois multiplicam o número de homens e de mulheres.

Curioso, o narrador pergunta em qual referência bibliográfica se localiza memorável pensamento, ao que o outro responde tê-lo lido em volume enciclopédico intitulado *The Anglo-American Cyclopaedia*, no capítulo dedicado a Uqbar. Por coincidência, há uma edição na residência em que estão, motivo pelo qual iniciam infrutífera e insólita busca:

Nas últimas páginas do volume XLVI demos com um artigo sobre Upsala; nas primeiras do XLVII, com um sobre *Ural-Altaic Languages*, mas nem uma palavra sobre Uqbar. Bioy, um pouco inquieto, vasculhou os tomos do índice. Esgotou em vão todas as páginas imagináveis: Ukbar, Uqbar, Ookbar, Oukbahr... Antes de sair, disse-me que era uma região do Iraque ou da Ásia Menor. Confesso que assenti com algum incômodo. Conjecturei que aquele país não documentado e o heresiarca anônimo eram uma ficção improvisada pela modéstia de Bioy para justificar uma frase. O exame estéril de um atlas de Justus Perthes fortaleceu minha dúvida. (BORGES, 2007, p.12)

No trecho em destaque, tomando como base o raciocínio de Sandra Lúcia Reimão (1983, p.8) sobre as características recorrentes em uma narrativa de enigma apresentado anteriormente, podemos perceber que há um crime, delito que não é impressionante como os corpos esquartejados na Rua Morgue – reação causada pela óbvia brutalidade –, mas que, em certa medida, inquieta: os dois leitores inveterados têm em mãos edição da mesma enciclopédia lida e citada por Bioy, exemplar que, estranhamente, não possui o artigo por ele mencionado. Atendendo à outra condição aludida por Reimão (1983, p.8) para a caracterização de histórias de enigma, temos dois personagens (principalmente o narrador) dispostos a desvendar esse mistério. À maneira de C. A. Dupin, fazem buscas preliminares, procurando variantes vocabulares (“Ukbar, Ucbar, Ookbar, Oukbahr”) que poderiam levar à solução do impasse. Além disso, para verificar a existência do país – que, segundo Bioy, estaria localizado nos arredores do Iraque ou da Ásia Menor –, um atlas é consultado, outro documento científico que não dá conta da desconhecida nação em sua cartografia, reforçando a dúvida e ambos.

De início, já pode ser dito que “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” traz em seu cerne uma investigação conduzida pelo próprio narrador. Porém, essa pesquisa mostra o acontecimento de algo que poderia ser explicado, mas não provado. Ou talvez seja melhor dizer que hipóteses, não explicações, podem ser levantadas.

Todorov (2013, p.148) escreve que, no mundo real tal qual o conhecemos, universo esse em que, a princípio, não existem seres sobrenaturais, o fantástico se insere como um fato que não pode ser esclarecido pelas leis desse planeta familiar. O indivíduo que

vivencia o insólito deve escolher entre duas opções – ou foi vítima de uma distorção de seus próprios sentidos e tudo à sua volta permanece como está ou houve realmente o ocorrido, mas de uma maneira que não é sabida pelo personagem. Tendo ciência sobre qual das alternativas melhor se encaixa na narrativa, migra-se do fantástico para o estranho ou para o maravilhoso. Ainda de acordo com o autor de *As estruturas narrativas* (TODOROV, 2013, p.148), o fantástico seria, assim, a hesitação e a incerteza experimentada por um ser durante certo período de tempo.

No conto de Borges, vemos que os personagens (especialmente Bioy) vivem as duas experiências insólitas mencionadas por Todorov (2013, p.148). A inquietude de Bioy, seguida de sua pesquisa a respeito de possíveis grafias que reproduzissem foneticamente Uqbar, demonstra que ele começa a duvidar da precisão dos próprios sentidos, dúvida essa que é estendida ao narrador, que, por sua vez, cogita estar sendo vítima de algum tipo de piada. Mas Bioy tem certeza de que leu sobre Uqbar, o que o faz passar pela segunda situação listada pelo crítico búlgaro (TODOROV, 2013, p.148) – o personagem fictício sabe que a leitura sobre o país foi realizada, mas não consegue explicar os motivos que fizeram o artigo estar ausente daquela enciclopédia. As dúvidas e incertezas protagonizadas por ambos, combinadas aos eventos inexplicáveis (a ausência das páginas sobre Uqbar em determinado volume) e às palavras de Todorov (2013, p.148) a respeito da hesitação experimentada por certo tempo, fazem com que “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” (2007) apresente elementos não só de narrativas de enigma, mas também de contos fantásticos. Em concordância com o estudioso formalista, Ricardo Piglia (2006, p.27) analisa que, na

narrativa borgeana em questão, alguém usurpou o que falta, um anônimo o apagou, configurando-se algo que está escondido, um segredo. A partir dessa ausência, as personagens vacilam e surge o fantástico. Essa atitude que caracteriza as narrativas fantásticas é reforçada pelo último período do recorte, em que o narrador, depois de consultar o atlas Justus Perthes, chega à conclusão de que Uqbar, de fato, não está no mapa.

Todorov (2013, p.151-152) ainda explica que, para que o fantástico se sustente, é necessário não só o acontecimento insólito que provoca hesitação, mas também o preenchimento de três condições: primeira, o leitor deve considerar o mundo habitado pelas personagens como um universo de pessoas vivas e vacilar entre uma explicação natural e uma elucidação sobrenatural dos eventos trazidos à baila; segunda, a hesitação sentida por aquele que lê a narrativa deve ser igualmente sentida pelos personagens que a protagonizam, fazendo com que essa dúvida seja o tema da história; terceira, o enunciatário deve adotar uma atitude com relação à narrativa, recusando tanto interpretações alegóricas quanto leituras poéticas.

Na posição de leitores, pode ser que balancemos, assim como os personagens do conto (que também são leitores e também hesitam), a respeito de uma explicação plausível sobre o sumiço ou a omissão das páginas que dão conta de um país que, a princípio, não existe. A mesma dúvida que acomete os indivíduos que estão na história é sentida por quem está fora dela, configurando a hesitação como o eixo temático da narrativa. Por fim, enquanto leitores, seguindo a última das condições estabelecidas por Todorov (2013, p.152), devemos ler “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”

(2007) como uma narrativa encerrada em si mesma, que traz o relato de um acontecimento incomum, sem apelar para possíveis referências externas ao texto (algo particular das alegorias) e desprovida de lirismo.

Sobre a estrutura de uma narrativa fantástica, Todorov (2013, p.153) escreve que a utilização de dois processos verbais, sendo eles o imperfeito e a modalização, contribui para a caracterização da ambiguidade do texto. O segundo desses procedimentos consiste em usar locuções introdutivas que não modificam o sentido de uma frase, mas mudam a relação entre aquele que enuncia e o que é enunciado. Como exemplo, utiliza (TODOROV, 2013, p.153-154) os períodos “Chove lá fora” e “Talvez chova lá fora”, sintagmas que se referem ao mesmo fato; porém, o último revela incerteza quanto à veracidade do evento. Já o imperfeito – “Eu amava Aurélia” – coloca em dúvida a continuidade do fato, sendo ela possível, mas pouco provável.

No conto de Borges aqui analisado, a temática da hesitação faz com que ela se encaixe na tipologia do fantástico, mas sua linguagem pende para as narrativas de investigação, que possuem maior afinidade com a estética realista. Todas as orações principais do trecho destacado possuem em seu núcleo verbos conjugados no pretérito perfeito (“[...] *demos* com um artigo sobre Upsala [...]”; “Bioy, um pouco inquieto, *vasculhou* os tomos do índice. *Esgotou* em vão todas as páginas imagináveis [...]”; “Antes de sair, *disse*-me que era uma região do Iraque ou da Ásia Menor”; “*Conjecturei* que aquele país [...]”; O exame estéril de um atlas de Justus Perthes *fortaleceu* minha dúvida”). Essas ações assim conjugadas aumentam a probabilidade de terem realmente acontecido, ao

contrário do que ocorreria se verbos no pretérito imperfeito fossem empregados (como no caso dos exemplos citados por Todorov). Além disso, não há modalizações que coloquem em dúvida a pesquisa dos personagens.

Comprovando a estranheza das páginas sobre Uqbar estarem ausentes na edição consultada no casarão da chácara, Bioy, chegando em sua casa, procura o verbete no volume de sua biblioteca e ali encontra o que procura. Depois de conferir a existência (pelo menos nas páginas da enciclopédia) de Uqbar, leva seu exemplar para que ele e o narrador continuem a investigação:

O volume que Bioy trouxe era, com efeito, o XLVI da *Anglo-American Cyclopaedia*. No falso frontispício e na lombada, a indicação alfabética (Tor-Ups) era o do nosso exemplar, mas em vez de novecentas e dezessete páginas constava de novecentas e vinte e uma. Essas quatro páginas adicionais compreendiam o artigo de Uqbar; não previsto (como terá notado o leitor) pela indicação alfabética. Comprovamos depois que não há nenhuma outra diferença entre os volumes. Ambos (segundo creio ter indicado) são reimpressões da décima *Encyclopaedia Britannica*. Bioy tinha adquirido o exemplar dele em um de muitos leilões. (BORGES, 2007, p.13)

Dando continuidade à averiguação, o narrador faz minucioso exame do volume adquirido por Bioy. Como um detetive que se atém a detalhes concretos, examina as iniciais gravadas nas lombadas e nas falsas folhas de rosto tanto do exemplar que contém o texto sobre Uqbar quanto no volume em que ele está ausente. As edições são as mesmas. As únicas características que as diferem são o número de páginas – maior, evidentemente, no

encadernado adulterado – e o índice do livro comprado em leilão – o artigo sobre o suposto país não está listado.

Como dissemos anteriormente, Todorov (2013, p.148) ressalta que, após saber se determinada personagem foi vítima de uma distorção de seus próprios sentidos e tudo à sua volta permanece como está ou se o ocorrido realmente aconteceu, é possível migrar do fantástico para outras duas subcategorias: o estranho ou o maravilhoso. Escreve (TODOROV, 2013, p.156) ainda que, em uma narrativa fantástica, depois da hesitação, deve-se decidir se o fato destabilizador diz respeito à realidade regida pelas leis do mundo real. Se é decidido que as leis naturais não foram transgredidas, diz-se que a narrativa pertence ao gênero do estranho; caso seja necessário admitir novas leis da natureza, enquadra-se a narrativa no maravilhoso.

No caso de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (2007), não seria plausível dizer que leis naturais foram transgredidas. Embora não seja possível encontrar explicação que dê conta dos motivos pelos quais uma enciclopédia possuiria um verbete que outras edições não têm, é admissível propor que alguém as tenha, em segredo, implantado em um único exemplar, tornando-o assim único, algo que não transgride as leis do mundo natural. Talvez a grande singularidade desse ato seja um país ficcional estar inserido em um tipo de obra que reúne conhecimentos humanos comprovados, fato que inquieta os leitores presentes no conto, principalmente com relação aos motivos de tal plano ter sido levado a cabo.

Assim, cabe recorrer, mais uma vez, às reflexões de Todorov a respeito da narrativa fantástica e suas ramificações. Ele (TODOROV,

2013, p.158) diz que, no gênero tido como estranho puro, são apresentados acontecimentos que podem ser elucidados pelas leis da razão, mas que, ainda assim, mostram-se inquietantes, insólitos, singulares. Desse modo, podemos dizer que “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (2007) tem características que o conectam com narrativas de investigação e com histórias pertencentes a esta subcategoria do fantástico, já que, racionalmente, poderiam ser explicados os motivos e os métodos utilizados para que páginas que dão conta de um planeta cuja existência não é comprovada fossem inseridas em uma enciclopédia. Porém, esse evento peculiar inquieta aqueles que preferem viver mais no mundo das referências bibliográficas que no real.

A respeito de indivíduos que passam a maior parte de seus dias em bibliotecas, Ricardo Piglia (2006, p.26) escreve que Borges coloca esse leitor como herói no espaço que se abre entre o texto e a vida. Na obra borgiana, o leitor não é aquele que, noite alta, mergulha na leitura de um único romance, mas o que passa de uma obra para outra, rastreando capítulos, citações e fontes.

O narrador de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (2007) é um espécime desse leitor que, imerso entre inúmeras estantes, abre diversos fascículos sobre uma mesa para realizar insaciáveis pesquisas. Por isso, quando já não investigava os mistérios envolvendo Uqbar, acaba se deparando, por acaso, com uma nova obra ligada ao fictício país da *Anglo-American Cyclopaedia*:

Fazia dois anos que eu descobrira num tomo de certa enciclopédia pirata uma descrição sumária de um falso país; agora o acaso me deparava com algo mais precioso e mais árduo. Agora tinha nas mãos

um vasto fragmento metódico da história total de um planeta desconhecido, com suas arquiteturas e querelas, com o pavor de suas mitologias e o rumor de suas línguas, com seus imperadores e mares, com seus minerais e pássaros e peixes, com sua álgebra e seu fogo, com sua controvérsia teológica e metafísica. Tudo isso articula, coerente, sem visível propósito doutrinário ou tom paródico. (BORGES, 2007, p.18)

Durante a leitura do artigo sobre Uqbar, o narrador descobre que, obedecendo a linguagem referencial comum das enciclopédias, o texto dava conta de variadas características referentes à cultura e à geografia do suposto país, sendo algumas delas conhecidas no mundo real. Na parte que dizia respeito à literatura, dizia-se que a tipologia mais praticada era a fantástica e que as histórias jamais se referiam à realidade. Tais epopeias eram, em sua maioria, ambientadas em regiões imaginárias chamadas de Mlejnas e Tlön – o volume que o narrador diz ter em mãos no recorte acima transcrito diz respeito à última.

Trata-se, na verdade, de uma enciclopédia que tem como temas as particularidades de um planeta com idioma e cultura próprios. Em uma folha, estão grafadas as palavras “Orbis Tertius” – o que, mais tarde, o narrador descobre ser o nome provisório de um planeta imaginado. O que inquieta o personagem (e possivelmente a nós, leitores) é a quantidade de informações relacionadas a esse mundo que, como o nosso, possui suas próprias nuances. Além disso, há o fato de ser um astro de existência não comprovada que está ligado ao fazer literário de um país cuja materialidade também não está no mapa.

Nesse sentido, pode-se dizer que Uqbar também seja, como disse um de seus heresiarcas mencionados por Bioy no início do

conto, assim como os espelhos e a cópula entre seres humanos, uma coisa abominável, já que, a partir de sua criação, foi possível gerar Tlön, universo esse que, possuindo suas próprias peculiaridades, também pode gerar outros universos *ad infinitum*.

BREVES CONSIDERAÇÕES

Resgatando as análises realizadas neste trabalho, é possível fazer um levantamento dos resultados e refletir sobre eles em novo exame. Podemos considerar, de maneira sucinta, como Jorge Luis Borges apropria-se habilmente de elementos de narrativas de mistério e os entrelaça com características pertinentes ao fantástico-estranho.

Vimos que, atendendo às condições de existência das histórias de investigação e do insólito, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (2007) apresenta um enigma a ser solucionado, este configurado na presença das páginas sobre Uqbar em uma única enciclopédia, bem como o mistério que envolve a autoria desse anexo. Além disso, temos personagens (principalmente o que narra o relato) dispostas a estudar o caso.

Esses indivíduos se aproximam da figura imaginada por Antoine Compagnon (2010, p.129). Mencionando o historiador italiano Carlo Ginzburg, ele compara o leitor ao detetive, ou seja, um caçador em busca de indícios que possibilitem dar sentido à história. O reconhecimento na ficção está ligado às mesmas informações fornecidas por pegadas ou marcas que permitem identificar um indivíduo (no caso do ocorrido na Rua Morgue, o assassino) ou restabelecer um acontecimento. Opondo-se à dedução, o padrão desse tipo de conhecimento é a arte do caçador

que decodifica a narrativa do caminho feito pelo animal a partir das pegadas deixadas por ele. A reconstituição dessa sequência pode levar a uma identificação baseada em vestígios quase invisíveis. É o que tenta fazer o narrador borgeano ao tentar reconstituir uma linha narrativa baseada na leitura de diversos documentos que concretize o caminho até as páginas de Uqbar.

De acordo com o que foi anteriormente exposto, os personagens de Borges possuem características que remetem tanto aos excêntricos detetives que se encerram em bibliotecas quanto aos falíveis investigadores particulares, pois não encontram meios de comprovar a origem do artigo que os desestabilizou. É justamente esse fato hesitante, algo que poderia ser racionalmente explicado, mas que, ainda assim, inquieta, que dá à narrativa características pertinentes ao fantástico. Por tratar-se de um acontecimento que não desestrutura as leis do mundo natural (ser possível escrever sobre mundos fictícios e inserir o texto clandestinamente numa enciclopédia), o conto pende para o estranho, e não para o maravilhoso.

Ao contrário de narrativas como “A carta roubada” (1844), o enigma que envolve as páginas a respeito de Uqbar não é resolvido, nem mesmo pelas outras evidências que chegam posteriormente ao narrador. É como se a trama não fosse encerrada. Pensando na estrutura das narrativas de enigma imaginada por Todorov (2013, p.96-97), temos a história do inquérito, mas, ao contrário do que ocorre nos contos de Poe, ela não consegue reconstituir a narrativa do crime. Fragmentos desse delito (a criação de mundos fictícios) continuam chegando, mas sempre ao acaso. Enquanto puder folhear inúmeras obras, esse leitor contumaz e enciclopédico está sujeito a

encontrar as marcas de Uqbar. É justamente a não solução desse impasse – quem adulterou a enciclopédia de Bioy e por quê? – que coloca esse conto também na galeria de narrativas fantásticas.

Se pensarmos nas propostas de Ricardo Piglia (2004, p.91-92) sobre as formas breves, diremos que o conto de Borges se estrutura de maneira clássica, pois trabalha a tensão entre a história do delito (a origem das páginas sobre Uqbar e seus desdobramentos) e a da investigação (a busca do narrador-leitor por referências bibliográficas que deem conta do país). Porém, o efeito surpresa é causado não pela montagem do quebra-cabeça, mas pela omissão de peças que completem a história.

Em “O jardim das veredas que se bifurcam”, outra narrativa do volume *Ficções*, o narrador toma contato com o caótico romance de Ts’ui Pên. Na maioria dos relatos ficcionais, cada vez que o escriba se vê diante de diversas alternativas de continuidade, acaba optando por uma e eliminando as outras. Já na obra deste chinês, todas as possibilidades são selecionadas, criando-se diversas probabilidades temporais. Assim, na literatura de Ts’ui Pên, cada desenlace é o ponto de partida para outras bifurcações, outros universos.

O fato de Uqbar ser um país fictício com sua própria cultura e ter gerado, a partir de sua literatura, outro universo (Tlön), faz com que “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (2007) se aproxime do eterno labirinto ficcional imaginado pelo romancista de “O jardim das veredas que se bifurcam” (2007) – o artigo encontrado na edição adulterada da *Anglo-American Cyclopaedia* é o ponto de partida para a criação de outras realidades ficcionais, caminhos pelos quais o herói borgeano se perderá para sempre.

REFERÊNCIAS

- BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas (1991). *O romance policial*. Valter Kehdi (Trad.). São Paulo: Ática.
- BORGES, Jorge Luis (2007). *Ficções*. Davi Arrigucci Jr (Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.
- CARPEAUX, Otto Maria (2016). "O crime literário". In: COELHO, Luiz Lopes. *Contos reunidos*. São Paulo: SESI-SP Editora. p.400-406.
- COMPAGNON, Antoine (2010). *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago (Trad.). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- FONSECA, Rubem (1990). *A grande arte*. São Paulo: Companhia das Letras.
- GENETTE, Gérard [197-]. *Discurso da narrativa*. Fernando Cabral Martins (Trad.). Lisboa: Vega
- HEMINGWAY, Ernest (2006). *Contos: volume 2*. José J (Trad.). Veiga. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus (2011). *A senhorita de Scuderi*. Marcelo Backes (Trad.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- JAMES, Phyllis Dorothy (2012). *Segredos do romance policial: história das histórias de detetive*. José Rubens Siqueira (Trad.). São Paulo: Três Estrelas.
- MANDEL, Ernest (1988). *Delícias do crime*. Nilton Goldmann (Trad.). São Paulo: Busca Vida.
- PIGLIA, Ricardo (2004a). *Formas breves*. José Marcos Mariani de Macedo (Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (2006). *O último leitor*. Heloisa Jahn (Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.
- PINTO, Júlio Pimentel (2018). *A pista e a razão: uma história fragmentária da narrativa policial*. São Paulo: e-galáxia.
- POE, Edgar Allan (2009). *Assassinatos na Rua Morgue*. William Lagos (Trad.). Porto Alegre: L&PM.
- _____. (2017). *Histórias extraordinárias*. José Paulo Paes (Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.

REIMÃO, Sandra Lúcia (1983). *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense.

_____. (2005). *Literatura policial brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

TODOROV, Tzvetan (2013). *As estruturas narrativas*. Leyla Perrone-Moisés (Trad.). São Paulo: Perspectiva.

08

A LEI DOS LUGARES VAGOS: O INSÓLITO E A NARRATIVA CRIMINAL PÓS-MODERNA EM FARGO

Pedro Sasse (UFF)

Recebido em 27 abr 2020.

Aprovado em 08 jul 2020.

Pedro Sasse é Doutor em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense na área de Literatura, História e Cultura, e membro dos seguintes grupos de pesquisa (CNPq): “Escritos Suspeitos”, “Estudos do Gótico” e “Interferências: literatura e ciência”. Possui experiência na área de Teoria Literária e Literatura Comparada, com ênfase em: literatura criminal, literatura distópica, gótico, violência urbana, terror.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7219234746540444>.

E-mail: Pedro_sasse@hotmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7441-7122>

Resumo: Já em 1941, Howard Haycraft, em *Murder for Pleasure*, obra pioneira na crítica à narrativa criminal, atestava as inúmeras tentativas frustradas de prever o esgotamento do gênero identificado como *detective fiction*. De lá para cá, não foram poucos os que tentaram decretar a morte do velho romance detetivesco, que sempre encontrou, nas frestas de um modelo engessado, formas novas para se reinventar. Mesmo se nos restringirmos unicamente às noções limitadas do gênero criminal que imperavam à época de Haycraft e, assim, olharmos apenas para a ficção centrada

em detetives, encontraremos nas narrativas investigativas metafísicas uma vertente em plena sintonia com os *motifs* da literatura contemporânea, profundamente engajada com uma quebra das convenções do gênero. Proponho, dessa forma, uma ilustração das potências renovadoras do gênero criminal na vertente investigativa metafísica através de um exemplo drástico: a terceira temporada da série *Fargo*. Drástico porque tal obra reúne diversas condições que a tornariam um perfeito candidato a exemplo de exaustão do gênero: passada em uma cidade do interior em que um crime violento quebra a ordem social – um dos mais antigos enredos do gênero –, a série repete a fórmula do filme e a terceira temporada repete a fórmula das últimas duas. No entanto, através da exploração de temas e ferramentas como intertextualidade, metaficção e subversão de normas do gênero, a terceira temporada da série *Fargo* – composta, como todas as temporadas, por uma história independente das demais – surpreendentemente apresenta uma narrativa que reflete, questiona e revigora o gênero da narrativa criminal.

Palavras-chave: Ficção de crime; Detetive metafísico; Convenções; Narrativa; Insólito.

Abstract: In 1941, Howard Haycraft, in *Murder for Pleasure*, a pioneer work of crime narrative criticism, already attested the multiple failed efforts to predict an exhaustion of the genre identified as detective fiction. Since then, quite a few critics have tried to pronounce the death of the old detective novel, which finds, in the cracks of a rigid pattern, new ways to reinvent itself. Even if we remain within the limited notions of crime narrative that prevailed in Haycraft's time and only look up to the detective-centered fiction, we will find in the metaphysical investigative narratives a strand in full alignment with the *motifs* of contemporary literature, profoundly engaged in a rupture of the genre

conventions. Therefore, I propose an illustration of the renewing powers of the crime genre in the metaphysical strand through a drastic example: the third season of *Fargo* series. It is drastic because the work puts together multiple conditions which would make it the perfect candidate to become an example of the genre's exhaustion: taking place in a countryside town where a violent crime breaks the social order – one of the genre's oldest plots –, the series repeats the movie formula and the third season repeats the formula of the previous two. However, through the exploration of themes and tools such as intertextuality, metafiction, and subversion of the genre's conventions, *Fargo's* third season – an independent story, like the previous seasons – surprisingly presents a narrative that reflects, questions and renews the crime narrative genre.

Keywords: Crime fiction; Metaphysical detective; Conventions; Narrative; Uncanny.

INTRODUÇÃO

A estrutura básica da narrativa investigativa parece muito propícia ao esgotamento. Diferente de seus irmãos como a fantasia, a ficção científica e o horror, gêneros definidos por temas ou efeitos estéticos – ainda que tenham certos enredos recorrentes –, o principal definidor da dita ficção detetivesca foi, por muito tempo, e em certa medida continua sendo, a base de seu enredo. Em “The Guilty Vicarage”, W. H. Auden define a estrutura do gênero em uma fórmula bem simples: “um assassinato ocorre, muitos são suspeitos; todos os suspeitos menos um, que é o assassino, são eliminados; o assassino é preso ou morre¹” (AUDEN, 1980, p.15 - tradução nossa).

1 No original: “a murder occurs, many are suspected; all but one suspect, who is the murderer, are eliminated; the murderer is arrested or dies”.

Auden pode ser acusado de ter uma visão muito estreita do gênero, uma vez que uma definição assim acabaria mesmo por excluir parte das histórias do próprio “pai da ficção detetivesca”, Poe, com os mistérios de Dupin. Poderíamos abrir um pouco a definição de Auden e dizer: um crime ocorre, um investigador elimina progressivamente hipóteses até chegar a uma solução, a um culpado.

Ainda assim, as possibilidades de variação não parecem suficientes para dar muito fôlego ao gênero. Pode-se variar o crime, mas nem todo crime parece fornecer o mesmo material de interesse para a narrativa, culminando quase sempre em assassinato – corroborando a visão de Auden – e, eventualmente, em roubo. Pode-se variar o investigador, do excêntrico Dupin ou o ainda mais excêntrico Holmes para figuras mais sóbrias como o Padre Brown ou Thorndyke – ou ainda os durões, como Marlowe. O desfecho é ainda mais resistente a mudanças. O criminoso precisa ser encontrado e devidamente punido – permitindo, no máximo, algumas surpresas, como o orangotango da Rua Morgue.

Não estranha, então, que já em 1941, Howard Haycraft, em *Murder for Pleasure*, um dos primeiros livros inteiramente dedicados a reflexões críticas e teóricas sobre a narrativa investigativa, constataste as inúmeras previsões frustradas do que seria o declínio do gênero detetivesco. Howard abre seu capítulo “The Future of the Detective Story” com uma epígrafe de um artigo para o *London Academy* chamado “The passing of the Detective in Literature”, datado de 1905 – vale lembrar, período anterior à dita era de ouro da narrativa investigativa. Destaco, em especial, a primeira frase desse trecho: “O detetive literário chega, com muito

esforço, a quinze anos de idade, mas já começa a cair em declínio²” (HAYCRAFT, 1941, p.319 - tradução nossa).

Haycraft, percebendo com clareza como cada previsão era frustrada por uma nova onda de sucesso do gênero, acompanha a corrente crítica que, em vez de pregar o fim do gênero, vê saídas para evitar o inerentemente potencial esgotamento do gênero, menos através da mudança em sua estrutura base que nas formas de narrá-la:

A fórmula Poe-Gaboriau estava virtualmente extinta quando Conan Doyle veio para ressuscitá-la e revesti-la em um traje mais colorido. Depois, quando o vestuário romântico fornecido por Doyle começou a se mostrar vergonhosamente curto, o socorro oportuno chegou através de artesãos mestres como R. Austin Freeman, E. C. Bentley, Dorothy Sayers, Francis Iles, S. S. Van Dine, Dashiell Hammett (apenas uma mostra é possível), que produziram em seus muitos estilos, um tipo de história mais naturalista e crível, mais ajustada à vida moderna. Se nós aceitamos essa teoria “cíclica”, e nos lembramos também que todas as mudanças anteriores passaram despercebidas até alguns anos depois de seu surgimento, é possível que as sementes de um novo movimento já estejam presentes na ficção detetivesca contemporânea – só que nenhum de nós teve a perspicácia para percebê-las. (HAYCRAFT, 1941, p.323 - tradução nossa)

Haycraft usa a metáfora da roupagem para descrever essa mudança menos na fábula que na narrativa em si, na maneira como essa fábula é organizada e exposta ao leitor. Tal trecho é

2 No original: “The detective in literature is hardly more than fifty years old, but already is passing into decay”.

significativo, ainda, por perceber – sem perceber, desculpem o paradoxo – que as sementes do novo ciclo já estavam presentes entre os escritores mencionados, através de Hammett que, junto a Raymond Chandler, vai se tornar um dos os grandes nomes de uma das mais vigorosas vertentes da narrativa investigativa, o dito romance *hard-boiled*.

Conforme mudam noções de justiça, popularidade de certos crimes, organização e atuação da polícia, ansiedades sociais, configuração do espaço urbano e predicados artísticos mudam também as roupagens que dão conta de trazer novo fôlego ao gênero. O *hard-boiled* dá lugar ao *police procedural*, com crescente foco no narcotráfico de um lado e nos psicopatas de outro. A narrativa investigativa acentua seu vínculo com o ativismo social em narrativas investigativas feministas, negras e *queer*. E, em sintonia com predicados do pós-modernismo, revela suas amarras, questiona suas fronteiras e joga com suas convenções através da narrativa investigativa metafísica, cujas raízes estão em Borges, Georges Perec e Paul Auster.

Nessa última e mais recente vertente, o insólito assume um papel de destaque. Nos dois primeiros grandes ciclos – para manter a sintonia com Haycraft – da narrativa investigativa, o enigma clássico, e mais romântico, e seu sucessor de inclinação realista, o *hard-boiled*, não há muito espaço para eventos fantásticos. A valorização, ou mesmo a completa centralidade, da razão no enigma clássico pede que qualquer evento aparentemente insólito – todo mistério digno de um romance de enigma começa por ser insólito ou não atrairia a atenção de um detetive tão especial quanto o protagonista de tais obras o é – seja destrinchado

em fatos claros e coerentes até perder tal aparência. Para as posteriores vertentes de inclinação realista, mesmo quando a razão cede espaço para a paixão – penso aqui no passional detetive do *hard-boiled*, sobretudo –, essa inclinação ao crível pede narrativas ainda mais sóbrias, em que mesmo os crimes inicialmente insólitos – assassinatos aparentemente impossíveis, mortes exóticas, planos intrincadíssimos para evitar detecção – dão lugar aos próprios do espaço realista – assassinatos comuns, corrupção, sequestro, roubo, formação de quadrilha etc.

O tema do sobrenatural em si, manifestação insólita mais explícita possível, poderia ser, e foi por muito tempo, suficiente para excluir uma obra da tradição do gênero criminal, uma vez que deslocaria a preocupação central de uma natureza social – o crime, a investigação e seus desdobramentos legais – para uma natureza ontológica, metafísica – a tensão entre uma concepção prévia de realidade e a brusca expansão dessa concepção diante de um universo cujas leis se diferenciam daquelas encontradas no contexto do leitor.

Se, na história da crítica da narrativa investigativa pouco espaço é dado para obras que exploram temas sobrenaturais, o oposto não é verdade: gêneros mais afins ao sobrenatural não raramente se aproveitam da estrutura básica da narrativa investigativa – problema inicial enigmático, investigação, eliminação de hipóteses e solução final. Histórias que partem da fina linha do fantástico todoroviano muitas vezes se afastam de um enquadramento no gênero investigativo apenas na última etapa de seus enredos, em que a solução – que se fosse racional, levaria ao enquadramento no estranho todoroviano e poderia ser reunida a diversas narrativas

investigativas que jogam com a tensão entre real e sobrenatural, mas sempre advogando em prol da razão ao final, como em “O cão dos Baskervilles” –, ao ser do campo sobrenatural, impede uma associação mais clara com o gênero³.

Essa é uma barreira rompida pela narrativa investigativa pós-moderna. Tendo como uma de suas próprias características a ruptura com as convenções tradicionais do gênero, essa vertente explora o insólito nas mais diversas formas, seja mantendo os insólitos crimes já presentes desde o romance de enigma clássico em aberto – e com isso segurando o efeito do fantástico puro todoroviano –, seja expondo as costuras de sua própria ficcionalidade, ou mesmo explorando abertamente a temática sobrenatural como forma de desconstrução do realismo no gênero.

Desejo explorar, aqui, um exemplo em que todos esses usos do insólito se fazem presentes, a terceira temporada da série televisiva *Fargo*, criada por Noah Hawley, contando com produção executiva dos irmãos Cohen. A obra não é precursora ou expoente da narrativa investigativa metafísica, mas serve como um dos mais ricos exemplos de seu uso nos meios de grande alcance, uma vez que, diferente de ciclos anteriores, o romance detetivesco pós-moderno não atingiu nem em suas raízes nem em seus principais autores, um amplo apelo popular.

3 Lovecraft é um bom exemplo disso em diversos de seus contos, em que a investigação de desaparecimentos ou mortes misteriosas mantém uma estrutura investigativa, mas que culmina em uma causa não do campo do real – logo criminal – mas do campo do sobrenatural, transformando-o um problema de outra ordem. A primeira temporada da série *True Detective* (2014) percebe muito bem esse potencial e, explorando os mesmos mitos do Rei Amarelo – que surgem em *O rei amarelo*, de Robert W. Chambers, e reaparecem em Lovecraft – optam, no entanto, por uma saída que exclui o sobrenatural, mantendo a série como uma *true detective story*.

A presente reflexão será dedicada, então, a uma análise minuciosa do funcionamento do insólito como estratégia renovadora da estrutura investigativa. Para tal se focará em três manifestações do insólito: (i) um insólito estrutural, ou seja, que explora alterações diretamente na organização do enredo base – com destaque para o assassinato por engano, a investigação desperdiçada e falta de punição – e na forma e temas da narrativa – fusão de gêneros, a ficcionalidade explícita e o jogo entre realidade e narrativa; (ii) um insólito temático, através do absurdo kafkiano, que é marcado como tema na introdução e acompanha os eventos fora de controle que ocorrem com um dos núcleos principais, criando um espaço labiríntico típico da vertente metafísica; (iii) e um insólito sobrenatural de fato, através do fantástico naturalizado, ou seja, em que o espanto perante a manifestação insólita é suprimido ainda que o fenômeno destoe das regras esperadas para o mundo construído.

A história de *Fargo* que seleciono para analisar se torna ainda um melhor exemplo se levarmos em conta os fatores que colaborariam para um possível esgotamento do modelo: é a terceira temporada de uma série em que cada temporada narra uma história independente, mas todas unidas por um mesmo espaço e temas comuns; é uma série inspirada em um filme, com o qual divide uma mesma continuidade narrativa, enredos e personagens semelhantes; é ambientado em pequenas cidades do interior, espaço marcante dos romances de enigma desde o começo da tradição detetivesca; e, por fim, é, ao menos em parte, uma narrativa investigativa, contendo todos os elementos do enredo que já em 1905 ameaçava apresentar sinais de esgotamento.

Ainda assim – espero ser capaz de mostrar – a terceira temporada de *Fargo* consegue se renovar através da exploração dessas formas de insólito e mostrar-se, ao mesmo tempo, uma narrativa original, criativa e atrativa, e uma crítica metaficcional complexa de questões que dizem respeito à narrativa como um todo e, mais especificamente, à narrativa investigativa.

FARGOS

Em 1996, os irmãos Cohen lançam o filme *Fargo*, ganhador de dois Óscares – melhor roteiro original e melhor atriz – e muito bem recebido pela crítica de forma geral. O filme conta a história de um gerente de venda de automóveis que, diante de alguns problemas financeiros, resolve tentar aplicar um golpe no sogro, arquitetando o sequestro da própria esposa. Ambientado no interior do norte dos EUA, espaço de ordem, em que nada parece capaz de sair do esperado, o crime desencadeia uma força caótica que progressivamente vai tirando o poder de controle dos personagens, e transformando uma tentativa de estelionato em um crime muito mais complexo e violento.

Eleito por diversos críticos como um dos melhores filmes já produzidos nos EUA, *Fargo* carrega em si um grande potencial comercial enxergado pelos próprios irmãos Cohen, que, diante da contemporânea onda de adaptações, continuações ou releituras dos anos oitenta e noventa, colaboram na produção de uma série televisiva que carrega consigo o nome de seu *magnum opus*.

A série não é dirigida pelos irmãos e tampouco tenta mimetizar a estética explorada por eles no filme, mas se passa em um universo comum, fazendo com que o primeiro *Fargo* sirva como indicativo da

ambientação, do tom e dos temas que se podem esperar da nova versão. Uma parte importante desse eixo temático é sumarizada já na introdução do primeiro filme dos Cohen, *Blood Simple* (1984), em que somos apresentados a uma espécie de inexorável lei do mundo dos Cohen: não importa quem você seja, o quão alto seja seu status, poder ou riqueza, algo sempre pode dar errado; e quando dá, você está por conta própria.

Esse elemento de caos é sempre colocando em movimento por um crime insólito. No filme, nem mesmo os criminosos conseguem entender a proposta absurda de Jerry de sequestrar sua própria esposa. É, no entanto, na série que esse potencial insólito do crime é plenamente explorado. O assassino de aluguel Lorne Malvo, figura mefistotélica, sedutora e extremamente violenta, ao passar por Bemidji, em Minnesota, acaba por esbarrar com o inofensivo vendedor de seguros Lester Nygaard. Em conversa despreocupada entre dois desconhecidos no hospital, Nygaard reclama sobre o nariz quebrado recentemente pelo valentão da escola de sua infância e, instado por Malvo a retaliar tal ato, acaba por sugerir que o estranho mesmo fizesse isso por ele, o que, Malvo, resolve de fato fazer, assassinando o desafeto de Lester e, assim, tirando completamente do eixo a vida pacata – e algo decadente – em que se encontrava, transformando-o em cúmplice de assassinato.

O espiral de caos colocado em movimento pela figura de Malvo – ou, mais especificamente, pelo desejo de Lester – leva a região ao maior rastro de sangue visto desde uma antiga guerra entre famílias criminosas de décadas atrás. É nessa guerra que se passa a temporada seguinte.

O que descobrimos é que o conflito entre facções também é iniciado por um crime completamente insólito: a cabeleireira Peggy Blumquist, de Luverne, também em Minnesota, voltando para casa durante uma nevasca, acaba por atropelar um homem. Desesperada com o acidente, dirige até sua casa com o corpo ainda preso ao para-brisa. Em casa, Ed, seu marido, ao ir checar o estado do carro, descobre que o homem sobreviveu. Desnorteadado com a situação, o atropelado ataca violentamente Ed, que, em defesa própria, acaba assassinando o homem, que descobre, depois, ser Rye Gerhardt, o filho da família criminal que manda na cidade de Fargo. O desaparecimento do filho, em um momento de morte do patriarca da família e vácuo no poder criminal, leva a um crescimento de violência na disputa de territórios que marcará por anos as pacatas cidades dessa região.

É, no entanto, na terceira temporada, que o insólito assume centralidade, não apenas no crime inicial, mas em toda sua estética, temática e construção da narrativa. A história, como as anteriores, é desencadeada por um crime criado pela força das incontáveis circunstâncias do universo de *Fargo*. Os irmãos Ray e Emmet Stussy têm uma antiga querela: a morte precoce do pai deixou como herança dois bens a serem divididos entre os filhos, um carro esportivo e uma coleção de selos; Emmet, o mais velho, convence Ray, o mais novo, a optar pelo carro, tendo em mente o valor dos selos; Emmet, a partir do patrimônio inicial da valiosa coleção, constrói uma lucrativa empresa de estacionamento, enquanto Ray entra em decadência junto com o cada vez mais enferrujado veículo, trabalhando como medíocre agente de condicional, em St. Cloud, Minnesota.

Ray, cansado de implorar dinheiro ao seu irmão – dinheiro que acredita ser em parte seu por direito, considerando-se enganado pelo irmão mais velho – e querendo comprar um anel de noivado para sua nova namorada, uma das ex-detentas em liberdade condicional, decide chantagear um de seus outros ex-detentos, Maurice LeFay, para ir até a casa de seu irmão e roubar o principal selo da coleção de Emmit, único ainda conservado.

O que, até então, seria a preparação para uma história de crime comum começa a se tornar um fato insólito quando LeFay deixa o papel em que havia anotado o endereço voar pela janela do carro, e, sem conseguir recuperá-lo, tenta lembrar o endereço do irmão de Ray de cabeça. Lembra-se de que a cidade continha “Eden” no nome, e que o irmão, logicamente, teria o mesmo sobrenome de Ray. LeFay, então, encontra o caminho para Éden Valley, busca em uma lista telefônica por Stussy, e, encontrando-o, vai em busca do selo. Ocorre que Emmit morava em Eden Prairie, outra localidade de Minnesota. A casa que LeFay invade pertence, assim, a outro Stussy. Na busca por um selo inexistente em uma localidade equivocada, acaba por matar sua vítima e fugir.

A vítima, um senhor de idade, era o padrasto de Gloria Burgle, chefe de polícia de Eden Valley em processo de incorporação por uma agência maior, prestes a perder seu cargo. Burgle, diante do aparente desmotivado crime, que nada parecia a um assalto comum, já que a casa estava completamente vasculhada e nada de valor havia sido levado, começa uma investigação mais profunda dos motivos do assassinato, partindo da equivocada possibilidade de que haveria uma razão para alguém querer assassinar Ennis Stussy.

O outro irmão, alheio a todo esse problema, vive também uma desestabilização com a chegada de V. M. Varga à região. Varga, como Lorne Malvo, é a personificação do caos em contraste com a ordem impecável da cidade interiorana. Emmitt havia pedido um empréstimo de um milhão de dólares a uma empresa de capital privado para salvar seu negócio durante a crise e, agora, Varga vinha para informar-lhe que o dinheiro que haviam concedido não era um empréstimo, mas um investimento: usariam a empresa de Emmitt para cometer fraude fiscal.

Cada tentativa de Emmitt de dissociar-se de Varga o empurra um passo mais para o fundo do esquema inescapável que o criminoso vai montando na empresa, prendendo-o em um labirinto angustiante do qual, como veremos, não consegue escapar nem se entregando à polícia.

Estabelece-se, então, um jogo complexo entre três núcleos narrativos. Em um lado, Ray e sua namorada, Nikki Swango, tentando roubar e extorquir o dinheiro de Emmitt; em outro, Gloria tentando investigar o impossível caso do assassinato de Ennis; e, por último, Emmitt tentando, ao lado de seu fiel associado, Sy Feltz, escapar da organização criminal representada por Varga.

Conforme o enredo avança, esses núcleos vão se chocando, com Gloria descobrindo informações sobre Varga, Emmitt assassinando Ray e Nikki buscando vingança contra Varga e Emmitt. Como as demais histórias de Fargo, a violência e o crime vão escalando conforme os personagens perdem o controle da própria situação que criaram e a população das pequenas cidades envolvidas no evento vai assistindo absorta seu ordeiro e cotidiano espaço se tornar lugar dos mais chocantes eventos.

A NARRATIVA INVESTIGATIVA METAFÍSICA

Como disse anteriormente, pretendo explorar, aqui, três aspectos distintos da manifestação do insólito na obra: um estrutural, ligado à desconstrução das convenções do gênero e explicitação da ficcionalidade e da materialidade, um temático, ligado ao absurdo kafkiano e a impotência perante forças desconhecidas, e um relativo à manifestação do sobrenatural, ligado ao uso do um fantástico naturalizado jogando com as fronteiras real/ficcional e fato/narrativa.

Minhas observações, neste texto, enquadrarão *Fargo* em uma vertente pós-moderna da narrativa investigativa – que, no entanto, encontrará raízes ainda no início do gênero –, geralmente chamada pela crítica anglófona de *metaphysical detective story*⁴ – também conhecida como *anti-detective story/fiction*, *deconstructive mysteries* ou *postmodern mystery*, entre outras –, uma união improvável entre a tradição da narrativa investigativa, claramente associada aos gêneros populares, de entretenimento – logo vista, geralmente, pela crítica tradicional, como uma forma menor de literatura –, e as preocupações e experimentalismos próprios da literatura moderna, em geral, elitista e avessa ao apelo popular que o gênero criminal geralmente oferece.

Essa vertente é marcada, segundo Patricia Merivale e Susan Elisabeth Sweeney, por seu interesse nos “profundos questionamentos que levanta sobre narrativa, interpretação, subjetividade, a natureza da realidade e os limites do

4 Vale ressaltar que o primeiro uso do termo se dá ainda no livro de Howard Haycraft de 1941, que entrevia com sua observação aguda, as sementes de uma vertente que demoraria algum tempo para germinar completamente.

conhecimento⁵ (1999, p.1 - tradução nossa). As autoras definem tal vertente como:

[U]m texto que parodia ou subverte as convenções da tradicional história de detetives – tais como encerramento narrativo e o papel do detetive como substituto do leitor – com a intenção, ou ao menos o efeito, de questionar sobre os mistérios do ser e saber que transcendem as meras maquinações do enredo de mistério⁶. (1999, p.2 - tradução nossa)

Nesse objetivo duplo de, por um lado, revelar as amarras das convenções da narrativa investigativa através da paródia/subversão, e, por outro, de utilizar o mesmo gênero para propor reflexões mais amplas sobre narrativa, realidade, interpretação e subjetividade, essa vertente lança mão de alguns temas comuns, aos quais tentarei me ater nas observações feitas ao longo deste artigo. São elas:

- (i) A figura do detetive vencido, desconstruindo qualquer possibilidade de encará-lo com um herói na narrativa;
- (ii) A sensação de aprisionamento em um mundo/cidade/texto labiríntico;
- (iii) A revelação da materialidade do texto através da autorreferencialidade, do *mise en abyme*, dos artifícios textuais etc.;

5 No original: “The metaphysical detective story is distinguished, moreover, by the profound questions that it raises about narrative, interpretation, subjectivity, the nature of reality, and the limits of knowledge”.

6 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”.

- (iv) A ambiguidade, ubiquidade ou falta de sentido nas pistas e evidências;
- (v) O problema da identidade – perdida, duplicada, roubada, falseada, trocada etc;
- (vi) A ausência, circularidade ou fracasso de qualquer tipo de encerramento para a investigação (cf. MERIVALE; SWEENEY, 1999, p.8).

O INSÓLITO E AS CONVENÇÕES DA NARRATIVA INVESTIGATIVA

O primeiro elemento a chamar a atenção, quando lidamos com *Fargo*, é o foco em sua materialidade, já presente no aviso inicial, um dos poucos elementos estruturais que é integralmente mantido entre o filme as temporadas da série: “Essa é uma história real. Os eventos aqui representados ocorreram em Minnesota em [ano em que se passa a história, variando entre filme, 1987, primeira temporada, 2006, segunda, 1979, e a terceira, 2010]. A pedido dos sobreviventes os nomes foram alterados. Por respeito aos mortos, o resto foi contado exatamente como aconteceu”.

A frase claramente mimetiza uma convenção do gênero *true crime*. Enquanto a vertente detetivesca do gênero criminal manteve, por muito tempo, pouco contato com essa estratégia de aproximação do real⁷, a vertente centrada em criminosos

7 A discussão é muito ampla para ser feita aqui, mas o grau de artifício que se impunha aos romances de enigma e a estetização quase excessiva que marca o *hard-boiled* – fora a necessidade de construção da personagem heroica enfraquecida por uma necessidade de paridade com o contexto de produção –, afastava o gênero de uma necessidade e mesmo de uma possibilidade de explorar a rentável etiqueta editorial *true crime* para essas obras. Já nas narrativas centradas nos criminosos, seu uso é abundante ao ponto de definir-se como uma de suas principais características, das narrativas de Newgate à *Urban fiction* contemporânea. Para um aprofundamento nessa questão, (cf. SASSE, 2019, p.140).

explorou abundantemente seu uso, partindo da popularidade já presente de crimes reais para, então, construir histórias que dessem a profundidade que lhes faltava na simples notícia. De fato, se voltarmos em *A sangue frio*, de Truman Capote – autor responsável por revigorar a vertente *true crime* nos anos 60, renomeando-o de *non-fiction novel* – veremos mais que o uso dessa estratégia, mas uma grande proximidade com o enredo, sobretudo do primeiro filme: dois criminosos, uma pacata cidade do interior, um plano que não sai como o esperado, crimes horrendos que abalam aquela sociedade.

A estratégia da etiqueta *true crime*, no entanto, é construída para fortalecer a proximidade com o contexto do leitor, transmitir a mensagem que o mundo narrado é o mundo real e que as ameaças que espereitam as páginas da obra também se encontram fora dela. Esse não é absolutamente o objetivo de *Fargo*, sobretudo na terceira temporada, essa etiqueta é completamente esvaziada de sua função convencional, servindo apenas para aumentar a sensação de desconcerto entre a expectativa criada no espectador por ela e completa quebra dessas convenções.

A desconstrução começa por uma escolha peculiar: normalmente, esse tipo de aviso precede o início da história apenas. Na série, cada episódio repete exaustivamente a mensagem, ajudando a esvaziar seu impacto, como se a série insistisse, suspeitamente, em convencer o leitor de sua veracidade. Depois, seu uso se torna ainda mais paradoxal diante dos acontecimentos insólitos da narrativa, que transmitem ao leitor a mensagem oposta: isso não é uma história real, é pura ficção.

Diante dessa tensão, a frase de início deixa de ser um aviso e se torna uma provocação que marca um dos temas centrais de *Fargo* como um todo: a tensão entre realidade e narrativa, a maneira como discursos podem mudar o que percebemos enquanto real, um real moldável, flexível, fluído. Nas palavras de Varga: “A percepção da realidade se torna realidade” (HAWLEY, 2017, episódio 06, 04’06”).

Varga, assim como Lorne, é um forasteiro e, como Bauman nos relembra em *O mal-estar na pós-modernidade*, esse forasteiro tem:

[o] impacto de um terremoto... [...] despedaça a rocha sobre a qual repousa a segurança da vida diária. Ele vem de longe; não partilha as suposições locais – e, desse modo, “torna-se essencialmente o homem que deve colocar em questão quase tudo o que parece ser inquestionável para os membros do grupo abordado” (BAUMAN, 1998, p.19)

Esses personagens, por seu próprio comportamento, colocam em xeque as convenções sociais que marcam a vida da cidade interiorana. A polidez típica de seus moradores não encontra formas para lidar com a honestidade brutal e completa falta de constrições sociais que pautam o comportamento desses forasteiros. Da mesma forma em que abalam as convicções dos moradores, agem também sobre a convicção do espectador em relação à veracidade da própria história.

Varga destoa completamente do que se espera de um personagem realista de um *true crime*. É construído de forma excessiva, com forte influência do gótico, como já podemos perceber na insólita caracterização de sua aparência: a pele doentia, o olhar morto, os dentes completamente apodrecidos, a roupa velha e desbotada. Varga está na fronteira da aparência de um morto-vivo.

Seu comportamento é igualmente repulsivo em excesso: come compulsivamente apenas para vomitar tudo em seguida; gosta de cutucar seus dentes podres com um palito de ferro, chegando a ferir a gengiva muitas vezes, manchando sua boca de sangue; e chega, em certo momento, a obrigar um dos personagens a beber sua urina apenas para intimidá-lo.

Essa repulsa inspirada pela aparência e comportamento de Varga entra em contraste com a fascinação que seus discursos exercem. Há, na fala do personagem, uma profunda teatralidade, que o torna ainda mais distante do cenário realista que está à sua volta. Para introduzir cada ideia sua, conta uma história ilustrativa de início, marcando sua função enquanto construtor de narrativas – logo, segundo sua lógica, construtor de realidades. Vale marcar, no entanto, que a maior parte das suas histórias são completamente infundadas ou absurdas, mas sua convicção e eloquência as tornam inquestionáveis para a maior parte dos personagens, cimentando a “percepção da realidade” que ele constrói. Um dos poucos personagens capazes de ver além desse poder é Gloria, que representa sua antítese, não se deixando seduzir pelos poderes das palavras vazias.

A problematização da etiqueta *true crime* é secundária na problematização do gênero se comparada com a construção do personagem e do arco de Gloria ao longo da história. Retomando, assim, os temas recorrentes da vertente metafísica, podemos explorar a desconstrução da figura do detetive, da investigação e da possibilidade do encerramento do caso – aspectos fundamentais para a narrativa investigativa tradicional - através da detetive Gloria Burgle.

Enquanto o vilão da história de *Fargo* representa as forças de caos que agem sobre as pequenas cidades de Minnesota, Burgle representa o mais resistente pilar da ortodoxia num mundo cujas transformações são cada vez mais velozes, sucumbindo lentamente à inexorável força de tais mudanças e perdendo, nesse processo, suas convicções, sua identidade e chegando a questionar sua própria existência.

O primeiro confronto de Burgle se dá em seu casamento. A detetive, que casara com o primeiro namorado de ensino médio, começa a história em um processo de divórcio. O marido a havia abandonado para morar junto com outro homem, fato com que Burgle, apesar de compreensiva, demonstra dificuldade para entender e para explicar ao filho. Confiante na velha ordem familiar, Gloria tenta sustentar uma relação entre seu padrasto, Ennis Stussy, e seu filho, para dar ao menino a possibilidade de ter um avô, já que o pai biológico dela estava morto. Ennis é um homem desagradável e pouco se esforça para mudar, mas Gloria faz o sacrifício de tolerá-lo para manter essa ordem, que acaba lhe sendo arrebatada ainda no primeiro episódio, com o assassinato de seu padrasto.

O que parece, a princípio, representar uma polaridade típica de narrativas investigativas mais tradicionais, a ordem que Burgle representa em oposição a Vargas, longe de lhe conferir um caráter estoico, heroico ou superior, aumenta sua impotência perante essas forças de mudança.

Disposta a investigar o caso do assassinato de Ennis, Gloria começa a rastrear os traços de LeFay – que já havia sido, nesse ponto, assassinado por Ray e por Nikki após uma tentativa de

extorsão ao casal –, mas é logo impedida pelo surgimento da figura de Moe Dammick. Reforçando a mensagem da velha ordem abrindo espaço para as mudanças imparáveis, a delegacia de Gloria está sendo absorvida por uma maior, o que faz com que seu posto de chefe de polícia seja transmitido a um novo chefe, que é Moe.

O primeiro conflito entre ambos é um conflito entre tradicional e moderno. Moe percebe que não há computadores na delegacia em pleno ano 2010 e ao decidir questionar Gloria sobre isso, vemos a tensão entre essas visões de mundo:

Moe: Você não gosta de computadores?

Gloria: Não é que eu não gosto. Não gosto, mas não... O jeito antigo funciona bem. Datilografar um boletim, mandar via telex.

Moe: Você sabe em que ano estamos, certo? O futuro. Não usamos... Quem ainda usa telex?

Gloria: Então é por isso que ninguém me responde.
[...]

Moe: Não estamos nos anos 50 onde ninguém tranca as portas.

Gloria: As pessoas não trancam as portas. Aqui não.

Donny [outro policial, amigo de Gloria]: Embora talvez comecem depois do que aconteceu com Ennis. (HAWLEY, 2017, episódio 02, 15'25'')

Moe, força dinâmica, pragmática e contrária à velha ordem de Gloria, será responsável por impedir a ação investigativa da detetive. Vendo o caso de Ennis como um típico latrocínio, não tem interesse em encontrar um significado maior, capaz de preencher as lacunas inexplicáveis do crime – a casa revirada,

nenhum bem levado, uma página rasgada de uma lista telefônica de uma loja de conveniência próxima como endereço de Ennis – e, assim, reestabelecer a ordem da comunidade.

Na busca pela solução de um mistério e o reestabelecimento da ordem, Gloria se encaixa, em caráter e objetivos, perfeitamente no modelo do detetive clássico, mas tal caracterização tem como função simplesmente acentuar a desconstrução dessa figura. Isso se torna mais explícito do que nunca no terceiro episódio, “O princípio da não-contradição”.

Esse episódio se constrói quase completamente isolado do enredo, o que o torna muito peculiar. Diferente de todos os demais, é inteiramente centrado no núcleo de Gloria e único episódio em que vemos analepses, que intercalam a investigação do passado de Ennis em Hollywood pela detetive com a história trágica da juventude de seu padrasto.

O episódio, abundante em simbolismo, metáforas e referências, intercala ainda esses focos narrativos com a leitura, em *mise en abyme*, de trechos do romance fictício O planeta Wyh, de Thaddeus Mobley. O título, em inglês, joga com a sonoridade da palavra inglesa “why”, como explicitado algumas vezes no diálogo dos personagens. Dessa forma, *The Planet Wyh*, indicaria também o planeta do “por quê”, ou da busca pelo significado, mas, ao mesmo tempo, um “por quê” equivocado, pela inversão das letras y e h, como o equívoco de letras entre Ennis e Emmit, ou de palavras entre Eden Valley e Eden Praire, que marca o insólito destino do padrasto de Gloria. O romance narra a história de um inofensivo robô que colide em um planeta ainda em seus primeiros passos de

existência e, impossibilitado de sair, assiste às inúmeras mudanças da civilização, da ascensão do homem ao declínio da civilização, só sendo capaz de falar uma única frase: “Eu posso ajudar”, repetida nos mais diversos contextos e sempre sem que ninguém o ouça ou se importe com ele.

A investigação, mesmo através de pistas completamente equivocadas⁸, conduz a um crime real. Ao longo do episódio, a detetive descobre que Ennis foi Thaddeus no passado. Após ganhar o prêmio literário, havia sido enganado por dois estelionatários, que o fizeram gastar todo o dinheiro recebido. Após descobrir, Ennis, furioso, acerta o golpista na cabeça e, acreditando o ter assassinado, larga tudo para trás, muda de nome e se muda para o interior do país, virando Ennis Stussy – nome retirado dos fabricantes da privada do motel, para aumentar o triste acaso de sua escolha.

Essa descoberta, no entanto, apenas serve para mostrar a completa desconexão daquele mundo com o caso – em consonância com a falta de sentido nas pistas e evidências elencada anteriormente como característica típica da vertente metafísica. O homem golpeado sobrevivera e estava decrépito em um hospital, incapaz de qualquer ato. A atriz da foto, parceira do golpista, era uma arrependida e amargurada garçonete de restaurante. E Gloria, assim como o robô, tenta em vão ajudar, apenas podendo ser testemunha de mais um exemplo das forças incontrolláveis do caos diante de sua incapacidade de conferir sentido ao mundo.

8 Gloria encontra um alçapão secreto na casa de Ennis, com o livro de Mobley junto a um retrato autografado de uma atriz da geração passada e uma reportagem de um prêmio literário em Hollywood, partindo para lá em busca de informações sobre um possível assassino para Ennis relacionado com esse caso.

O episódio, apesar de muito bem construído, é, do ponto de vista do arco investigativo, completamente dispensável. Sua colaboração é apenas a eliminação de uma hipótese que já sabemos de antemão equivocada, o que nunca mereceria o mesmo espaço e destaque nas narrativas tradicionais do gênero. A natureza desse episódio estabelece uma relação metonímica com um objeto encontrado no quarto do motel em que Gloria se hospeda durante a investigação: uma caixa com um pequeno interruptor que, ao ser acionado, faz com que uma mão mecânica saia da caixa e o desative. É um mecanismo complexo para algo aparentemente despropositado, uma sátira da própria estrutura do episódio e, por extensão, da narrativa investigativa.

A investigação central da história não tem melhor resultado. O insólito crime quase impossibilita um bom processo lógico e, quando a detetive consegue qualquer progresso é freada pelo pragmatismo de seu novo chefe, que a impede de continuar a investigação do que acredita ser apenas uma triste coincidência. A maior parte dos avanços da investigação acabam se dando por acasos, como o acidente de carro entre Ray e Sy, ajudante de Emmet, que faz com que uma policial de trânsito de outra cidade acabe compartilhando informações dos suspeitos com Gloria por motivos completamente diferentes, mas que acabam sendo cruciais na investigação.

Gloria, mesmo quando recebe um Emmet desesperado e confuso, querendo se entregar à polícia para fugir das garras de Varga, confessando a rixa com seu irmão e as tentativas do roubo do selo – o que resolvia o caso de Ennis – e sobre o acidental assassinato de Ray em uma briga dos dois, é incapaz de transformar

sua investigação em justiça. Varga, sua força oposta – que domina o poder do discurso pós-moderno de remodelação da verdade, enquanto, Gloria, símbolo da velha ordem, acredita ainda que os fatos são capazes de falar por si sós e levar um homem a ser corretamente julgado e punido –, assassina mais dois Stussys de cidades próximas e constrói, através de uma falsa confissão por um mendigo subornado, a ideia de um *serial killer* que sofreu no passado na mão de um Stussy e estava, agora, empenhado agora em se vingar do sobrenome. Moe, entusiasta da modernidade em oposição à Gloria, acaba sendo também o mais fiel adepto às verdades construídas por Varga, acreditando imediatamente na história do assassino serial e encerrando a investigação da detetive com a errônea prisão e liberação de Emmit.

Mesmo quando Nikki, única à altura no domínio das forças do caos, rouba e entrega o dossiê que incriminaria Varga – não pelos assassinatos, mas pela fraude que cometia na empresa de Emmit –, resolvendo o que a detetive é completamente incapaz de fazer, Varga escapa sem dificuldades, mantendo suas contas milionárias em paraísos fiscais.

Encontrado anos mais tarde tentando cruzar as fronteiras do país, Varga é conduzido para interrogatório por uma Gloria que havia largado a vida no interior e trabalhava agora no Departamento de Segurança Interna. Ali ocorre o embate final entre os dois. Longe de um confronto convencional da vertente investigativa, que envolveria tentativas de fuga e perseguição, o embate é discursivo, entre a defesa de dois pontos: a realidade é um fato sólido tal como Gloria, representante da velha noção de

verdade, defende, ou um discurso moldável, como os que Varga, símbolo da nova ordem, utiliza para construir essa realidade?

Varga: Você conhece o ditado russo que diz: “O passado é imprevisível”?

Gloria: Tenho certeza de que inventou isso⁹.

Varga: Talvez. Mas qual de nós pode dizer com certeza o que aconteceu, aconteceu de verdade, e o que é simplesmente boato, informação falsa, opinião?

Gloria: Uma fotografia é considerada prova no tribunal.

Varga: Mas fotos podem ser fabricadas. Os olhos podem enganar. Nós vemos o que acreditamos, não o contrário.

Gloria: Seis pessoas mortas, incluindo um policial estadual. U\$ 200 milhões não explicados. Esses são fatos. E você estava no meio dessa bagunça. O que mais preciso ver?

Varga: Um homem acorda um dia e decide matar quatro homens acima de certa idade, todos com o mesmo sobrenome.

Gloria: [Ri] Isso não aconteceu.

Varga: Mas se provas forem obtidas, se confissões forem feitas, se uma condenação for dada por um tribunal, esse acontecimento se torna como as rochas e os rios, e argumentar que isso não aconteceu é argumentar contra a própria realidade. (HAWLEY, 2017, episódio 10, 43’25’)

Em uma história que seguisse as convenções da narrativa investigativa tradicional, Varga, grande nêmetese da detetive, deveria

9 Essas duas primeiras frases reforçam a ideia explorada antes das anedotas inverossímeis de Varga e a capacidade de Burgle de não ser seduzida por elas.

ser punido: ou prisão ou morte – nunca causada voluntariamente pelo próprio detetive, claro. No entanto, como anteriormente vimos, é uma marca recorrente da vertente metafísica a suspensão desse veredito final.

O embate entre os dois prossegue até o momento em que chegam a um impasse final: Gloria, confiante nos fatos, afirma que em alguns minutos um policial entrará na sala, algemará Varga e o levará para a prisão, espelhando a expectativa confiante do leitor de romances detetivescos tradicionais; Varga, no entanto, lhe diz o oposto, que algum superior entraria na sala e diria que ele está liberado para ir, e ele sumiria no mundo novamente – o que também cumpriria, de certa forma, as expectativas de certas vertentes centradas em criminosos. Não há mais conversa para ambos, resta esperar para descobrir qual dos dois aspectos do mundo prevaleceria: a verdade, a ortodoxia, a justiça e os sentidos estáveis de um lado; o discurso, a inovação, a aparência e os sentidos fluidos do outro.

A obra, claro, se encerra sem oferecer tal resposta, deixando em suspenso qualquer certeza possível. É curioso notar, ainda, que nesse encerramento, a obra desvela plenamente sua ficcionalidade na representação da cena: Varga, após encerrar o confronto, entendendo que não havia mais o que ser discutido, fecha os olhos e diz “Adeus”; a iluminação que recai sobre o personagem, então, vai progressivamente sendo suprimida, como num teatro em que se apagam os holofotes, deixando apenas a luz de fundo.

Não existe explicação possível, dentro da verossimilhança da história, que sustente a possibilidade daquela reação insólita

do personagem e o ainda mais insólito apagar das luzes com duas pessoas na sala. Essa cena só pode fazer sentido quando a entendemos não como um evento próprio da narrativa que está sendo contada, mas como um signo do ato de narrar em si, que, em oposição à constante afirmativa de que se trata de uma história real contada sem nenhuma alteração dos eventos, ratifica sua ficcionalidade.

Essa exploração da materialidade, terceira característica que elencamos como própria da vertente metafísica, é vista, ainda, de forma bem explícita no quarto episódio, “O problema da saída estreita”. Esse episódio, diferente de todos os demais, começa com um *voice over*, que retoma a introdução da composição musical de *Pétya i volk*, “Pedro e o lobo”, de Sergei Prokofiev. A obra do compositor soviético narra a história infantil associando os instrumentos a personagens específicos da obra, e a introdução é responsável por apresentar essas associações, como Pedro com o naipe de cordas e o lobo com a trompa.

Fargo desloca a introdução da obra de Prokofiev para o começo do quarto capítulo, criando agora uma nova camada de associações. Se na obra original cada instrumento representa um dos personagens do conto infantil, agora, cada personagem do conto infantil representa, também, um personagem da trama: o pássaro, interpretado pela flauta, simboliza Emmit, sempre ingênuo e simpático; o pato, interpretado pelo oboé, é o melancólico e desastrado Ray; a ardilosa gata, através do clarinete, é a igualmente esperta e perigosa Nikki; o fagote dá voz ao avô, associado a Sy, rabugento e ultrapassado; os tímpanos dos caçadores são associados aos capangas de Varga e este é o vil

lobo tocado pela trompa; por último, Pedro, através das cordas, é associado com a detetive Burgle, curiosos e corajosos, sem medo de enfrentar o lobo.

O episódio, então, toma como trilha sonora trechos da peça musical arranjando os instrumentos de acordo com a aparição dos personagens em cena. Ainda que o enredo de *Fargo* não espelhe o do conto infantil, esse artifício narrativo adiciona novas camadas de sentido ao texto do episódio, revelando a exploração de sua materialidade como forma de construção de novos significados, inserindo uma quase arbitrária – nem a série nem o episódio encaixam plenamente no enredo de “Pedro e lobo” – chave de leitura da obra, que mesmo imperfeita, permite uma multiplicação de sentidos.

Com isso, acredito ter sido possível dar conta de mostrar, ainda que brevemente, esse insólito estrutural, representado pela quebra das convenções e pela sátira de seus elementos, dando conta de uma associação com as características da vertente metafísica que dizem respeito ao detetive, à investigação, ao encerramento e ao uso da materialidade. Restam agora o segundo – o espaço labiríntico e aprisionador – e o quinto – a questão da identidade – pontos a serem analisados, cada um centrado em um dos outros usos do insólito na obra.

O ABSURDO KAFKIANO, O ESPAÇO LABIRÍNTICO E O MAL UBÍQUO

A terceira temporada de *Fargo* começa com uma cena que não encontra nenhuma relação espacial ou temporal com os acontecimentos que ocorrerão ao longo da obra. Não há nenhuma conexão aparente, tampouco, com os eventos que ocorrerão, não

se tratando de nenhuma analepse ou prolepse que explique algum outro elemento da história. Sua única função é servir como uma espécie de epígrafe: um fragmento que precede o início da obra e lhe serve como símbolo, marcando o tom que predominará ao longo da história, seu eixo de sentidos, seu tema central. Tal ferramenta é mais um bom exemplo da exploração dessa materialidade na construção dos sentidos da história que viemos trabalhando. No entanto, mais central para nossa análise, é entender que chave interpretativa nos oferece esse prólogo.

A cena se passa em um cinzento despacho da Berlim ocidental de 1988. A sala está em penumbra e neva do lado de fora. Um homem detido é trazido à presença de um oficial do governo para interrogatório. As roupas indicam que o homem foi retirado de casa às pressas. Seu rosto dá indícios de que nenhuma explicação lhe foi dada. O oficial, Horst Lagerfeld, termina tranquilamente seu lanche enquanto o homem detido lhe encara com confusão, depois inicia seu interrogatório por uma pergunta simples: “Seu nome é Yuri Gorka?” (HAWLEY, 2017, episódio 01, 02’08”). O interrogado, Jacob Ungerleider, responde que não e, aliviado, percebe ser tudo um mal entendido.

No entanto, os registros indicam que o morador do endereço de Jacob é Yuri Gorka, logo, numa lógica bem simples e direta, Horst afirma que ele está mentindo sobre sua identidade. A situação se torna mais confusa quando o oficial diz que ele é um imigrante ucraniano de vinte anos, quando o interrogado claramente tem algo em torno do dobro disso. Ele indica que talvez seja por que mora há pouco tempo no endereço, mas o oficial o interrompe e lhe apresenta o dilema: “Isso é um problema, você entende? Porque

para você estar certo, o estado tem que estar errado. É isso o que está dizendo? O estado está errado?” (Episódio 01, 02’08”).

Em uma lógica cruel, Horst encurrala o interrogado: ou acusa o estado ou se incrimina de algo absurdo. Diante do silêncio, o oficial dá prosseguimento com o interrogatório e lhe pergunta sobre o assassinato de sua namorada, Helga Albracht. Novamente Jacob tenta explicar o mal-entendido, mas dessa vez esbarra em uma triste coincidência: sua esposa, e não namorada, viva pelo menos até o momento que ele foi retirado de casa, também se chama Helga, ainda que com outro sobrenome. Jacob sente que sua possibilidade de defesa minguava perante o absurdo e Horst arremata:

Eu lhe mostrei um cadáver, gelado e azul. Eu vi o cadáver com meus próprios olhos. A morte dela é um fato. O que você está me dando são palavras. Essa “esposa”, que está “viva”, um “sobrenome diferente”. Isso se chama “história”. E não estamos aqui para contar histórias. Estamos aqui para contar a verdade. (HAWLEY, 2017, episódio 01, 05’12”)

Jacob está paralisado diante da situação. A realidade parece invertida: suas verdades se tornaram história e o que parecia ser um completo mal-entendido se torna a pura realidade para o interrogador. Essa fala, que encerra a cena introdutória, estabelece o eixo temático da temporada: o embate entre realidade e discurso, a impotência do homem de argumentar em prol dos fatos em um mundo em que história e verdade se tornam plenamente intercambiáveis.

O cenário, a ambientação, a acusação e a figura confusa, angustiada e impotente de Jacob, remetem claramente a *O processo*, de Franz Kafka, em que K desperta sendo acusado de

um crime que desconhece completamente e que ninguém é capaz de informar-lhe. Ambos são personagens que tentam aplicar o bom-senso a um mundo cuja lógica foge completamente à sua compreensão. Um mundo absurdo, de regras insondáveis, em que, progressivamente, os personagens vão afundando e, quanto mais tentam se debater, mais presos ficam.

No episódio em si, esse absurdo é encarnado pelos personagens Varga e Moe. Varga é aquele que domina plenamente a lógica desse mundo absurdo, e é capaz de moldá-la a seu bel prazer. Jamais empunha uma pistola na série. Sua arma é sua voz: mesmo sob a mira de Emmit, ameaçado de morte, controla a situação contando uma de suas histórias, sempre absurdas. Já Moe é aquele que, complementemente destituído de pensamento crítico, é incapaz de duvidar das palavras, daquilo que lhe é apresentado como verdade – e, por isso, se torna o mais eficaz executor da lógica de mundo de que Varga se aproveita.

Emmit e Gloria, assim, assumem o papel antes dado a Jacob: serão a impotente voz do bom senso diante de um mundo absurdo. Emmit, do dia para a noite, se vê jogado em uma situação labiríntica: cada passo que dá em busca de uma saída o leva a penetrar mais a fundo no problema. No episódio final, quando percebe que mesmo sua saída mais desesperada havia sido, desde o princípio, arquitetada e controlada por Varga, Emmit desabafa: “Como uma saída de emergência que leva a outro incêndio” (HAWLEY, 2017, episódio 10, 21’47’’).

A obra explora de forma algo cômica – ainda que de humor negro – a incapacidade de Emmit fazer qualquer coisa para

impedir o avanço de Varga. Acostumado a um mundo de rígidas leis, jurídicas e sociais, Emmit se vê sem armas quando Varga, o forasteiro, aquele que não está ligado às leis da comunidade, mas que a as coloca em xeque, ignora seus educados pedidos e sutis ameaças legais. Em suas palavras:

Eu já lhe disse o que eu gosto nesse lugar, Minnesota? É tão perfeitamente e sublimemente brando. Já estive no Danúbio? Ou em Gansu? E o continente africano... Esqueça. Norte e Sul. Anarquia. E sim, você ainda pode achar estabilidade relativa nos brutais estados-nação, Coreia do Norte... Putin fez coisas ótimas na Rússia. Você tem que saber quem subornar. Mas remunerações constantes e pequenas ameaças cansam... [...] Veja, esse é o problema dos americanos. Vocês assistem muitos filmes, e pensam que um acordo pode ser mudado, mas não pode. Somos parceiros agora, e isso é tudo. [...] Aí. Aí está. Agora vocês estão entendendo. A realidade inevitável. Vocês estão presos. (HAWLEY, 2017, episódio 02, 45'29")

A cada dia, Varga expande seus domínios sobre a vida de Emmit um pouco mais. Se no começo apenas se apresenta como parceiro do empresário, pouco depois estaciona um centro de operações em um de seus estacionamentos, depois toma uma ala da sede de sua empresa, arrebatando o escritório de Sy e quando Emmit dá por si, Varga caminha livremente por sua própria casa.

Do lado de Gloria, o absurdo se dá não pela ação de Moe, mas por sua completa imobilidade. Não importa que provas a detetive leve para o novo chefe, ele não aceita a possibilidade de fazer um raciocínio que não seja completamente óbvio e linear. Para ele, a explicação mais provável é a verdadeira e, no caso

Stussy, a explicação mais provável é a pura coincidência entre os sobrenomes de Emmit e Ennis, nada mais. Quando Emmit se entrega e confessa, o que tornaria impossível manter ainda a mesma lógica da coincidência, Varga reformula a narrativa e Moe adere à nova versão sem pestanejar. Ignorando toda a complexa rede de evidências, confissões e conexões construída por Gloria, Moe prende o sem-teto que, subornado por Varga, confessa ter assassinado Ennis, Ray e outros dois Stussy de cidades próximas, por ter problemas de infância com alguém de mesmo sobrenome.

Nesse momento, Gloria vê sua completa derrota como detetive. Não importa o quão racional seja sua investigação, o mundo a sua volta não é lógico, nem mesmo seus colegas de trabalho o são, muito menos o sistema judiciário. Como a mitológica Cassandra, a detetive avisa sem jamais ser ouvida, como o robô de Mosbley, oferece ajuda, sem jamais ajudar. Tal fato afetará profundamente sua própria visão de si, como veremos no próximo tópico.

Antes de prosseguir, no entanto, vale ressaltar o papel desse absurdo na construção da ameaça criminal própria do gênero. E. M. Wrong, na introdução da coletânea de contos *Crime and detection*, faz um comentário curioso sobre a construção do antagonista dos romances de enigma: segundo o autor, grandes organizações criminosas, ainda que fossem temas atrativos aos escritores do gênero, eram péssimas escolhas (cf. WRONG, 1947, p.26). Parte de sua justificativa se dá pela incapacidade do detetive de lidar com um problema que foge à esfera da ação individual – de que vale investigar um crime individual quando o problema está enraizado no sistema? Além disso, Wrong argumenta que um mestre criminal capaz de articular uma rede desse nível não teria por que seguir o

caminho do crime, podendo se tornar rico e poderoso na política ou no ramo empresarial.

Wrong escreve tal texto em 1926, poucos anos depois a ficção de gângsteres viria provar que seu ponto não estava necessariamente certo. Sua lógica, como de Gloria, é válida, mas aplicável a um mundo que já deixava de existir em sua época. No mundo do capitalismo tardio, a real ameaça criminal não é o criminoso ocasional – Nikki –, o ladrão – Maurice LeFay –, mesmo o assassino – Emmit. É justamente o empresário, o bilionário, o homem cujas ações estão muito além do alcance da justiça, pois ele as molda de acordo com suas vontades.

Essa nova forma de criminoso, muito bem explorada por *Fargo*, cria uma curiosa representação dos medos relacionados ao crime na pós-modernidade. Apresenta-nos uma ameaça dispersa e sublime, porque insondável, inatingível, imprevisível. Uma força capaz de remodelar a própria realidade através da construção de novas narrativas, cimentadas pela compra de testemunhos, forjamento de provas e suborno de tribunais. Em sua forma última, uma oligarquia, que se funde ao poder do estado, tornando-o tão absurdo e assustador quanto o poder que vimos no caso de Jacob e Horst.

É esse poder ubíquo que torna tão labiríntico o espaço de Gloria e, sobretudo, de Emmit. A detetive percebe a magnitude desse poder, quando, no caso de Emmit, o criminoso confesso é liberado mesmo contra a sua vontade e contra todas as provas obtidas até então. Emmit já o experimenta desde o início: cada aspecto de sua vida parece vigiado e controlado por Varga. Ainda no início

da narrativa, o chefe criminal avisa ao empresário que já conhecia todo o funcionamento da empresa, porque havia se infiltrado nos sistemas eletrônicos há tempos.

A tecnologia funciona como uma das maiores aliadas da ubiquidade desse poder. Varga se mostra quase onisciente graças a seu aparato de vigilância, que inclui escutas telefônicas, hackers e mesmo a simples pesquisa em redes sociais. Esse controle vasto solidifica, assim, a segunda característica da vertente metafísica, esse espaço labiríntico do qual os personagens tentam em vão escapar.

Sua única resistência acaba sendo Gloria, que, avessa aos avanços da tecnologia, não existe virtualmente. Sem facebook, sem rastros em mecanismos de pesquisa, nem mesmo sua delegacia tem muitas informações online, o que dificulta profundamente o trabalho de Varga. Essa vantagem, no entanto, é ambígua: se, circunstancialmente, é positiva para evitar a ação do criminoso contra ela, no geral, lhe traz apenas uma sensação de invisibilidade, de exclusão do mundo.

É justamente essa sensação que nos leva à última característica da vertente metafísica a ser analisada aqui. Veremos, assim, como sua angústia existencial e sua crise de identidade, problemas tão importantes quanto os crimes investigados, é representada através do peculiar uso do fantástico naturalizado.

O FANTÁSTICO NATURALIZADO E A JORNADA PELA IDENTIDADE

Antes de iniciarmos esse tópico, vale lembrar o problema que o fantástico naturalizado representa para o esquema conceitual de Todorov em *Introdução à literatura fantástica*. O

teórico búlgaro trabalha o conceito de fantástico sempre através da tensão entre dois polos do espectro metafísico da obra: ou o fenômeno fantástico é explicado racionalmente, enviando a obra para o campo do *estranho*, do espaço realista, ainda que insólito – no sentido de fora do comum; ou o fenômeno fantástico se confirma, deslocando a obra para o campo do *maravilhoso*, do espaço da fantasia, de um mundo cujas regras se diferem das regras do mundo real; algumas poucas conseguirão, ainda, evitar a resolução dessa tensão, mantendo o fenômeno em suspensão, nunca explicado ou confirmado, obras que, para Todorov, explorariam um *fantástico puro*.

No entanto, já no final de sua obra, ao esbarrar com o século XX, Todorov precisa enfrentar um obstáculo chamado Kafka. Em *A metamorfose*, não somos expostos a um espaço realista, no qual, após uma série de indícios perturbadores, irrompe um fenômeno fantástico, que tira o mundo à sua volta do eixo, que infunde os personagens em horror e inquietação, como se espera nas obras desse tipo. Tampouco somos expostos a um mundo outro, com suas próprias regras de funcionamento e no qual seres e fenômenos sobrenaturais são da ordem cotidiana, como nos contos maravilhosos. A obra de Kafka apresenta um mundo nos moldes do espaço realista, mas, já de início, traz um evento insólito que, no entanto, não vem acompanhado do efeito de, pelo menos, inquietação e assombro, que se espera em uma obra típica do fantástico¹⁰.

10 Tal comentário é aplicável com mais facilidade ao *A metamorfose*, exemplo explorado por Todorov. Em outras obras do autor, como *O processo* e *O castelo*, esse fenômeno fantástico é menos explícito que no caso de Gregor, disperso pela própria construção do espaço ficcional, da reação dos personagens, da lógica de funcionamento do mundo. Pertencentes ao mesmo fantástico naturalizado, dariam, no entanto, mais trabalho para serem analisados, provavelmente o que explica a preferência de Todorov por trabalhar com *A metamorfose*.

Todorov percebe que a lógica utilizada em Kafka é oposta à do fantástico tradicional: em vez de a obra partir do espaço realista para, num crescendo, alcançar o fenômeno sobrenatural, a obra parte de um efeito sobrenatural – a metamorfose de Gregor – para ir naturalizando esse efeito ao longo da obra, nos mostrando que, apesar da semelhança com o funcionamento do mundo real, o mundo ali representado é absurdo, funciona dentro de sua própria lógica de mundo (cf. TODOROV, 2007, p.179).

Se esse clima de absurdo, como vimos, já permeia *Fargo* de forma geral, esse fantástico naturalizado irrompe de forma mais explícita em dois fenômenos na obra. O primeiro deles diz respeito ao problema que antes apresentei sobre a invisibilidade de Gloria. A detetive, ao mesmo tempo em que evita a tecnologia, parece encontrar a mesma resposta por parte dos aparelhos eletrônicos. Desde o primeiro episódio, percebemos que Gloria é incapaz de ativar qualquer detector de presença: portas eletrônicas, luzes automáticas, pias e secadores automáticos não respondem a seus movimentos.

Conforme a história vai desenvolvendo melhor o personagem de Gloria, vamos percebendo que tal característica, ligada, claro, à sua tecnofobia, está também relacionada a sua sensação de não fazer parte do mundo, não ser notada. Em diálogo com sua ocasional parceira de investigação, a policial de trânsito Winnie Lopez, ela confessa, já exaurida pela constante frustração de sua investigação:

Sabe, antes de chegar aqui, estava pensando, Ennis, o meu padrasto escreveu uns livros sobre o espaço, ficção, acho. Li um deles. *O planeta Wyh* com o “H” no final. E era sobre um androide, acho que era isso, que... seu mestre morreu e ele vagou sozinho pelo universo por dois milhões de anos. [...]

E ele só sabia dizer: “Posso ajudar”. Mas não podia, ao menos, nunca conseguia. Mas ele continuava dizendo: “Posso ajudar”. E continuava a falhar. O que, se tivesse que definir, é como me sinto na maioria dos dias. [...] E nos outros dias, para ser sincera, me sinto como... se fosse invisível. Invisível não... mas como se não fosse real. Faz sentido? [...] Tem o fato de que portas automáticas nunca se abrem para mim e os sensores, os... a torneira ou o dispersor de sabão nunca me sentem. E quando faço uma ligação ninguém me ouve. Então tenho uma teoria, em segredo, de que eu não existo. (HAWLEY, 2017, episódio 09, 41’54’)

Se o episódio da investigação em Hollywood nada acrescenta ao enredo da descoberta dos crimes, colabora para o enredo típico da vertente metafísica na busca pela identidade. É descobrindo o passado de seu padrasto, lendo suas obras, que Gloria entende um pouco sobre a sua condição, para, posteriormente, se tornar capaz de sintetizar esse conhecimento na confissão que faz a Winnie. Essa jornada é tão importante para a narrativa quanto a jornada pela detecção, senão mais, já que, diferente da trama da investigação criminal, a trama pela investigação subjetiva tem um encerramento.

Winnie, diante da confissão, toma a única atitude possível para confortar uma pessoa derrotada pelo poder do discurso, uma pessoa que não se pode confortar através de palavras, que se mostraram ineficazes para dar conta da realidade: demonstra seu reconhecimento da existência de Gloria através de um abraço. Ao longo de toda a série, Gloria não recebe nenhum tipo de afeto muito claro: enfrenta um divórcio, seu pai e sua mãe estão mortos, a relação com o padrasto é distante e o filho, na pré-adolescência,

não está em uma fase de dar ou receber carinho. A detetive, diante de tal situação, é definida por seu trabalho.

No entanto, sua única âncora de identidade começa a ruir quando perde seu posto de chefe de polícia. A chegada de Moe não representa apenas um problema na investigação, mas na sua própria concepção de si. Ao longo de toda a história, vemos a dificuldade de Gloria de se apresentar às pessoas porque é incapaz de sintetizar sua atual condição: ensaia dizer “chefe de polícia” e acaba tendo que adicionar um “ex” diante, dando uma impressão de que só é definida por suas relações com o passado, tal como sua visão de mundo e relação com a tecnologia.

Após receber esse abraço, contudo, Gloria passa a ter uma relação com o presente, um reconhecimento ligado, ao mesmo tempo, ao trabalho e à sua subjetividade. Nas palavras de Winnie: “Temos a ligação do nosso uniforme. Além disso, gosto de você” (HAWLEY, 2017, episódio 09, 44’38”). Em seguida, Gloria vai ao banheiro e os detectores passam a reconhecê-la, encerrando sua invisibilidade.

O fenômeno insólito é obviamente uma metáfora para sua condição. No entanto, a história, como no caso de Kafka, não pode ser simplesmente lida como uma alegoria. Não se trata de uma fábula, em que os personagens o enredo e a trama se articulam em prol da transmissão de uma mensagem subjacente à forma. Como defende Todorov, o relato deve ser lido, acima de tudo, como relato (cf. TODOROV, 2007, p.179) e é justamente pela incapacidade de ser facilmente resolvido como alegoria que seu efeito se torna tão complexo para o sistema conceitual todoroviano.

A metáfora, ainda que metáfora, ganha existência plena e material no mundo narrativo, em uma lógica onírica, como Todorov propõe. A invisibilidade da detetive não se dá apenas no plano do conteúdo, não é algo que ela apenas sente, mas significa, de fato, um fenômeno insólito, ainda que naturalizado pela reação dos personagens.

Tal fenômeno se torna ainda mais visível na segunda manifestação sobrenatural da história. Nikki, que havia sido presa preventivamente pelo assassinato de Ray antes de Emmet se entregar, estava sendo transportada para uma prisão estadual. Temendo que a jovem acabasse delatando o pouco que sabia à polícia, Varga manda matá-la. Os capangas criam um acidente na estrada e invadem o ônibus de transporte de presos para assassinar a detenta, que consegue escapar com a ajuda de um ex-assassino de aluguel da primeira temporada da série¹¹, Mr. Wrench.

Ambos fogem pelas florestas nevadas de Minnesota, perseguidos por Yuri, um assassino cossaco que trabalhava para Varga. A perseguição é sangrenta e termina com os três quase mortos chegando a uma súbita e quase deserta pista de boliche na beira da estrada. Lá, Nikki encontra um homem misterioso, que lhe mostra um gato chamado Ray e lhe fala sobre a reencarnação das almas. Ao longo da conversa, inicialmente absurda, vamos percebendo indícios de que aquele local se trata de uma fronteira entre a vida e a morte. Nikki crê que seu Ray havia voltado ao mundo como gato. O homem diz, então, que Nikki teria uma segunda chance, já que buscava vingança contra a vilania do mundo, e

11 A série, como disse, apresenta histórias isoladas em cada temporada. No entanto, personagens e eventos de uma temporada surgem em outras, dando a ideia desse espaço único que vai sendo montado de forma mais profunda e complexa a cada temporada.

que permitiriam o mesmo a Wrench, que estava em caminho de redenção. Se a conversa ainda poderia ser vista apenas como um fenômeno estranho, com a partida de Nikki e posterior chegada de Yuri ao mesmo lugar, temos a confirmação do sobrenatural: Yuri conversa com o mesmo homem, que, dessa vez, condena seu interlocutor pelo assassinato de diversos judeus no passado, arrebatando, assim, sua vida.

Novamente, o que poderia ser apenas uma metáfora na obra, uma alucinação de quase morte, ganha materialidade: Nikki de fato passou pela pista de boliche, de tal forma que o próprio mensageiro do além lhe oferece a chave de um carro para voltar para a cidade.

A presença de tais fenômenos é ainda mais destacada pela ruptura com as convenções do gênero, retornando ao nosso ponto inicial. O gênero investigativo, desde sua raiz e até hoje, em suas vertentes mais convencionais, flerta com o insólito nos crimes, mas sempre o encerrando no campo do estranho. Não importa o quão sobrenatural o mistério do crime pareça, sua solução é alcançada através da investigação, que desvela seu funcionamento e desloca o crime para o campo do real, plenamente explicável.

O fator principal dessa escolha é simples: a narrativa investigativa tem como objeto central a representação ou reflexão sobre o crime e a justiça em seu contexto de produção. Inserir o sobrenatural na obra é distanciar o espaço narrado do mundo do leitor, logo, afastar a possibilidade de uma relação direta com o real.

No caso do romance de enigma tradicional, podemos ainda, adicionar a esse motivo outro relativo ao *fair play* esperado nessa

vertente: um dos grandes prazeres levantados pelos teóricos do gênero em relação ao romance de enigma é a possibilidade que oferece ao leitor de, acompanhando a revelação das pistas, assumir ele mesmo a função de detetive e tentar, assim, resolver o caso. Tal possibilidade se vê profundamente prejudicada se, subitamente, as regras do mundo em que se passa a obra não forem pareadas às regras de funcionamento do mundo do leitor: se a obra aceita o sobrenatural como uma possibilidade, como o leitor, que desconhece as regras de funcionamento desse mundo sobrenatural, pode tecer com eficácia suas deduções?

Sendo a narrativa investigativa metafísica uma vertente comprometida com o questionamento das convenções do gênero, o sobrenatural, agora, ganha espaço¹². O mistério para ser resolvido pelo leitor, nessa vertente, não é mais o do crime necessariamente, mas o da existência, da identidade, dos limites do conhecimento, da realidade. Nele, as questões sobre criminalidade e justiça dividem espaços com outras que dizem respeito à narrativa, à escrita e à tradição do gênero criminal.

A LEI DOS LUGARES VAGOS

A escolha do título desse artigo se dá pelo nome do primeiro episódio da terceira temporada de *Fargo*. É uma referência direta a um princípio do Bridge – jogo de cartas em que Nikki e Ray são competidores semiprofissionais – que determina a contagem das cartas e a possibilidade de previsão de uma carta específica na mão

12 Podemos, na literatura, ver um exemplo dessa quebra de convenção nas obras da detetive de Lucha Corpi, Gloria Damasco – que divide o primeiro nome com a detetive de *Fargo*. Gloria tem certo dom de clarividência que, ainda que não resolva os crimes, lhe guia para um caminho talvez inalcançável para um detetive sem tal capacidade.

de um jogador. Os lugares vagos, nesse sentido, são expectativas, são espaços que devem ser preenchidos e, se bem calculado, preenchidos por cartas específicas. É um cálculo de probabilidade. A analogia espelha o jogo entre espectador e obra ao longo da série. *Fargo*, ao explorar as convenções do gênero criminal, joga com as expectativas do leitor, com sua capacidade de previsão de comportamentos e enredos, subvertendo-os constantemente. Nikki é uma ex-detenta jovem, bonita e astuta que namora seu agente de condicional, Ray, fracassado, fora de forma, já com princípios de calvície e sem grande inteligência. Constrói-se a expectativa de que ela seja uma golpista, mas, no final, Nikki de fato o ama e permanece ao seu lado. Gloria é a detetive central da história, obstinada pela busca da verdade. Espera-se que ela triunfe, mas pouco sucesso é visto em sua jornada. A história diz-se baseada em fatos reais, e esperamos uma história realista apenas para encontrar uma narrativa que claramente expõe sua ficcionalidade e absurdo ao leitor.

Podemos, ainda – apesar de que apenas a tradução para português permita tal associação – pensar nos lugares vagos pela associação da obra ao indefinido. Varga se apresenta como eixo desse caráter difuso, de contornos turvos, poucas certezas que a história nos oferece. Isso se vê, desde o início, simbolizado pelo seu nome: ainda que provavelmente seja um nome falso e que nenhum mal haveria em revelá-los aos demais, Varga se apresenta como “V. M. Varga” e jamais revela o que as iniciais escondem. Da mesma forma, não sabemos nada de seu passado, em que mesmo o sotaque parece misturar diferentes influências linguísticas, corroborando a afirmação que faz de que é um “cidadão do mundo”. Não sabemos

exatamente se há uma organização criminal por trás dele ou se age sozinho, nem sabemos a extensão de sua influência, seus aliados ou situação financeira. Não tem casa, dorme em um caminhão adaptado como base de operações. Dessa forma, o personagem como um todo inspira esse temor difuso que, ao não deixar conhecer seus limites, o estende potencialmente a todos os espaços, fazendo com que os demais se sintam confinados nesse ambiente labiríntico típico da vertente metafísica da narrativa investigativa.

É, ainda, um lugar vago, o espaço que *Fargo* preenche enquanto obra de entretenimento popular dedicada à temática da investigação metafísica. Ainda que não seja pioneira, sem dúvida ajuda a preencher um espaço pouco habitado no nicho: um espaço de subversão de convenções, um espaço de desconforto ao público, que lhe nega o poder que geralmente a arte de massa oferece, de pautar a narrativa pelas suas expectativas. Com a chegada da quarta temporada em breve, veremos se a série será capaz de se manter nesse lugar vago ou, enfim, sucumbirá aos lugares-comuns da narrativa criminal contemporânea.

REFERÊNCIAS

- AUDEN, W. H. (1980). "The Guilty Vicarage". In: WINKS, Robin W. *Detective Fiction: a Collection of Critical Essays*. Nova Jersey: Prentice-Hall.
- BAUMAN, Zygmunt (1998). *O mal-estar na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- HAWLEY, Noah (2017). *Fargo*, 3ª temporada, NETFLIX. In <https://www.netflix.com/title/70285785> Acesso em 08.Abr.2020.
- HAYCRAFT, Howard (1941). *Murder for Pleasure*. Nova Iorque/Londres: D. Appleton-Century Company.
- MERIVALE, Patricia; SWEENEY, Susan Elisabeth (1999). "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.

SASSE, Pedro (2019). *As narrativas criminais na literatura brasileira.* (Tese - Doutorado em Estudos de Literatura) 476f. Instituto de Letras, UFF, Niterói.

TODOROV, Tzvetan (2007). *Introdução à literatura fantástica.* Maria Clara Correa Castello (Trad.). São Paulo: Perspectiva.

WRONG, Edward Murray (1947). In: HAYCRAFT, Howard (Org.). *The Art of the Mystery Story.* Nova Iorque: Grosset & Dunlap.

09

ROBERT LOUIS STEVENSON E O INSÓLITO JOGO DE ESPELHOS EM *MARKHEIM* (1884)¹

Renato Barros de Castro (UFRGS)

Recebido em 01 mar 2020.

Aprovado em 05 jul 2020.

Renato Barros de Castro é Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É servidor público da Universidade Federal do Ceará (UFC), onde concluiu Mestrado em Letras (Literatura Comparada). É graduado em Comunicação Social (Jornalismo) e tem experiência na área de Letras e Comunicação. Autor do livro de contos de literatura fantástica *O mistério de Frida Zeiden*, obra finalista do Prêmio SESC de Literatura de 2016, e dos livros de crônicas *Viagem a um Brasil insólito* (2015), vencedor do Prêmio de Incentivo à Publicação e Divulgação de Obra Inédita da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (SECULT), e *Geografia afetiva* (2011), vencedor do Prêmio Milton Dias (2011), dentre outros. Também é autor de artigos em periódicos e obras bilíngues como *Plac Bohaterów Getta*, publicada na Polônia.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8678460241083520>Email: renatobdecastro@gmail.comORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9458-3360>

Resumo: Este trabalho aborda um dos temas mais caros à literatura fantástica, a saber, o tema da duplicidade e da multiplicidade do “eu”, construído

1 Título em inglês: “Robert Louis Stevenson and the uncommon game of mirrors in *Markheim* (1884)”.

em uma narrativa de crime que privilegia uma série de eventos insólitos. A partir de uma análise sobre as discussões acerca do gênero fantástico e do seu surgimento, tendo por fundamentação teórica autores como Tzvetan Todorov e David Roas, o artigo pretende analisar o conto “Markheim” (1884), de Robert Louis Stevenson (1850-94), sob a perspectiva da construção da alteridade na narrativa, sem deixar de considerar os demais elementos que dialogam com textos de Edgar Allan Poe, um dos predecessores canônicos no gênero. Em “Markheim”, como em nenhuma outra narrativa de Stevenson (mesmo em *O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde*), pode-se apreciar com tanta clareza a capacidade construtiva do autor e a forma como orquestra o uso dos elementos emblemáticos do fantástico e do insólito, conduzindo o leitor gradativamente ao estado de hesitação de que fala Todorov. Tudo isso não apenas por conta da meticulosa escolha das palavras, mas também graças a uma habilidade ímpar em evocar imagens, criar atmosferas e – principalmente – levar o tema da duplicidade ao ponto de proporcionar, ao leitor, uma reflexão aprofundada sobre a consciência humana e aos estranhos “eus” que carrega em si mesmo. Estudando o modo como se dá a construção dos elementos emblemáticos do fantástico na narrativa de crime Markheim – bem como os elementos de desestabilização da realidade –, este estudo espera trazer à tona um dos esteios da obra de Stevenson, revelador das angústias de toda uma geração de escritores.

Palavras-chave: Stenvenson; Literatura Fantástica; Narrativa de Crime.

Abstract: This work approaches one of the most important themes of fantastic literature: the theme of duplicity and the multiplicity of the “self”, built on a crime narrative that privileges a serie of uncommon events. From an analysis of the discussions about

the fantastic genre and its emergence, based on theoretical authors such as Tzvetan Todorov and David Roas, the article intends to analyze the tale *Markheim* (1884), by Robert Louis Stevenson (1850-94), from the perspective of the construction of alterity in the narrative, also considering other elements that dialogue with texts by Edgar Allan Poe, one of the canonical predecessors of the genre. In *Markheim*, as in no other story by Stevenson (even *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*), it's clearly possible appreciate the author's constructive capacity and the way with which he orchestrates the use of the symbolic elements of the fantastic and the uncommon, gradually leading the reader to the state of *hesitation* **told by** Todorov. All this not only because of the meticulous choice of words, but also thanks to an unique ability to evoke images, to create atmospheres and – above all – to bring the theme of duplicity to the point of providing the reader with an in-depth reflection on human consciousness and the stranges “selves” that they may carry in themselves. Studying the construction of the emblematic elements of the fantastic in the crime narrative *Markheim* – as well as the destabilizing elements of reality – this research expects to bring to the surface one of Stevenson's works bases, revealing the anxieties of an entire generation of writers.

Keywords: Stevenson; Fantastic Literature; Crime Narrative.

O DUPLO E A LITERATURA FANTÁSTICA

O tema do duplo é um dos mais recorrentes na literatura, talvez exatamente por apontar para um dos fulcros que a própria atividade literária impõe aos autores: colocar-se no lugar do outro. Afinal, escrever é tornar-se outro, imaginar outras vidas e espaços mentais fora de si mesmo. Projetar-se.

Poucos gêneros ou subgêneros (delimitar tal campo é incorrer em polêmica) souberam explorar tão bem esta temática como o conto fantástico, exatamente por possibilitar uma abordagem e análise mais ampliadas da realidade, em suas profundas camadas, e, desse modo, revelar outros níveis da consciência e do mundo, a partir da multiplicidade de pontos de vista e da subjetividade dos autores: afinal, a pluralidade da realidade coincide com a pluralidade da *persona*.

Segundo Todorov, o fantástico é uma categoria definida pela percepção difusa que o leitor tem dos fatos narrados, compartilhados seja com o narrador seja com determinados personagens: “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (1992, p.31).

Para David Roas, entretanto, a concepção de Todorov é bastante restritiva, acabando por deixar de fora muitas narrativas. Para Roas, a vacilação não pode ser aceita como traço delimitador do gênero fantástico, uma vez que não abrange todas as narrativas assim classificadas:

Minha definição inclui tanto as narrativas em que a evidência do fantástico não está sujeita a discussão, quanto aquelas em que a ambiguidade é insolúvel, já que todas postulam uma mesma ideia: a irrupção do sobrenatural no mundo real e, sobretudo, a impossibilidade de explicá-lo de forma razoável. (2014, p.43)

O autor também não deixa de fora outro ponto essencial da literatura fantástica: a participação do leitor – fundamental para a própria existência do fantástico na literatura –, uma vez que é

necessário levar em conta o contato entre o contexto da história narrada e a realidade propriamente dita. Desse modo, o horizonte cultural do leitor (e o que ele entende por real) é um fator decisivo para esse tipo de narrativa:

Baseada, portanto, na confrontação do sobrenatural e do real dentro de um mundo ordenado e estável como pretende ser o nosso, a narrativa fantástica provoca – e, portanto, reflete – a incerteza na percepção da realidade e do próprio eu; a existência do impossível, de uma realidade diferente da nossa, leva, por um lado, a duvidar desta última e causa, por outro, em direta relação com isso, a dúvida sobre nossa própria existência, o irreal passa a ser percebido como real, e o real, como possível irrealidade. [...] Em última instância, a literatura fantástica manifesta a validade relativa do conhecimento racional, iluminando uma zona do humano onde a razão está condenada a fracassar. (ROAS, 2014, p.32)

Ressaltada a importância do contexto cultural, faz-se necessária a localização temporal do surgimento do gênero. Embora para muitos o fantástico esteja presente na literatura de todas as épocas, tendo existido desde sempre, Roas aponta seu início especificamente no século XVIII, o que se explica pelo fato de, até o advento dessa época, o sobrenatural integrar o horizonte de perspectivas do leitor: com o Iluminismo, findou-se a crença nos fenômenos sobrenaturais como algo inerente ao cotidiano humano.

Somente com o Romantismo, porém, o fantástico atingiria plena maturidade, uma vez que foi nesse período que os homens passaram a dar um novo tratamento ao sobrenatural, levando

em conta, agora, que, mesmo com todos os avanços da ciência, boa parte do mundo e do comportamento humano continuava sem explicação: o mundo passou a ser visto como algo muito mais misterioso do que julgava o homem sistemático e racional do Iluminismo.

François Furet assim expressa essa nova visão de mundo a partir da figura do intelectual:

O intelectual romântico nunca se entrega duradouramente ao otimismo histórico. Porque o atormenta uma ambivalência mais essencial do que as suas simpatias políticas. Ele é o homem do eu, destinado à destruição do eu. Tem o gosto do eu, deleita-se no gozo do seu eu, segundo o exemplo de Rousseau. E, contudo, a ideia de morte nunca o abandona, matriz de uma obsessão da fatalidade. (1999, p.15)

Dentro desse contexto, é exatamente com a ascensão do fantástico no Romantismo que o tema do duplo atingiria igualmente seu ápice, como se dele estivesse indissociado, e, ao mesmo tempo, fosse uma de suas *facetas* mais representativas: afinal, o mergulho romântico no “eu” e na descoberta de si mesmo acabou por implicar na revelação de uma multiplicidade de *personas* em cada indivíduo, e poucos autores trouxeram tal verdade à tona com a força de Edgar Allan Poe (1809-49), um dos mais representativos de sua época e cuja influência iria se estender a muitos escritores, reverberando em Robert Louis Stevenson (1850-94).

O conto *William Wilson* (1839), de Poe, é um texto emblemático desse conflito da pluralidade da individualidade,

o qual é ilustrado por meio do uso da imagem de um espelho, símbolo icônico da duplicidade:

Um vasto espelho – em minha perturbação pareceu-me assim, a princípio – erguia-se no ponto onde antes nada vira; e, enquanto me dirigia tomado de horror, para esse espelho, minha própria imagem, mas com o rosto pálido e manchado de sangue, adiantou-se ao meu encontro, com um passo fraco e vacilante.

Foi o que pareceu, repito, mas não era. Era meu adversário, Wilson, que diante de mim se contorcia em agonia. Sua máscara e capa jaziam sobre o soalho, no ponto onde ele lançara. Não havia um fio de sua roupa – nem uma linha em toda sua figura tão característica e tão singular – que não fossem meus: era o absoluto na identidade!

Era Wilson, mas Wilson sem mais sussurrar agora as palavras, tanto que teria sido possível acreditar que eu próprio falava, quando ele me disse:

– Venceste e eu me rendo. Mas, de agora em diante, também estás morto... morto para o Mundo, para o Céu e para a Esperança! Em mim tu existias... e vê em minha morte, vê por esta imagem, que é a tua, como assassinaste absolutamente a ti mesmo (POE, 1975, p.107)

Poe também iria abordar essa mesma temática, embora de forma mais sutil, em *O homem das multidões* (1840), no qual o narrador persegue um homem anônimo pelas ruas de Londres, ao sabor do acaso, e de quem nada consegue descobrir: “De vez em quando, ai!, a consciência do homem suporta uma carga tão pesada de horror que só pode ser descarregada na sepultura. E dessa forma a essência de todos os crimes fica irrevélada” (POE, 1981, p.392).

Sendo o desconhecido em questão uma espécie de protótipo da humanidade – um pedestre qualquer escolhido como objeto de observação –, vemos a reverberação da ideia do espelho como duplicação do personagem em um ponto determinado da trama, no qual narrador e personagem observado se cruzam, na rua, e se encaram:

E lá, ainda, em meio à confusão que aumentava a todo instante, continuei minha perseguição do desconhecido. Mas, como sempre, ele andava pra lá e pra cá, e durante o dia não saiu do turbilhão daquela rua. E, como as sombras da segunda noite caíssem, senti-me fatigado de morte e, parando bem defronte do vagabundo, encarei-o fixamente. Ele não me deu atenção, mas continuou seu solene passeio, enquanto eu, cessado de acompanhá-lo, permanecia absorto em contemplação. (POE, 1981, p.400)

Recorrente em inúmeros textos literários que, de modo direto ou indireto, tratam do tema do duplo, o espelho como símbolo da duplicidade tem sua origem no mito grego de Narciso, como aponta Davide Falcione (2005): “Narciso [é] símbolo do duplo, do desdobramento e da duplicidade” (FALCINONE, 2005, p. 141), exatamente por expressar de modo muito claro a questão da possibilidade de o indivíduo observar-se, de tomar consciência de sua própria imagem exterior. E, também, de tomar consciência da falta de uma unicidade interna, a qual corresponderia a uma representação social do indivíduo, isto é, a imagem que, com base em sua constituição cultural, o indivíduo é forçado a apresentar aos outros como coerente, embora, em sua realidade mais íntima, ele saiba que tudo não passa de um jogo o qual é

obrigado a jogar, não raras vezes contra sua própria vontade ou contra suas próprias forças, a fim de ser socialmente aceito e poder viver em comunidade.

Afinal, a identidade social nem sempre corresponde à imagem que o indivíduo tem de si mesmo, bem como não consegue encerrar todas as facetas de uma mesma pessoa, a qual, conforme os estudos de psicanálise já deixaram claro – o que foi muitas vezes antecipado na própria esfera do ficcional –, a unicidade do “eu” não passa de uma grande e, até surpreendente, ilusão.

O DUPLO EM STEVENSON

A ideia da ilusão da unicidade do “eu” surge exatamente da oposição primordial entre indivíduo e sociedade, entre o que uma pessoa é e o que esperam que ela seja; entre a verdade subjetiva e as necessidades impostas pela vida em comunidade. – Em suma: entre a forma como uma pessoa enxerga a si mesma e a forma como os outros a enxergam, bem como o choque resultante entre ambas.

Aqui, mais uma vez, nos vemos nos domínios de um conflito abordado por Stevenson em sua narrativa mais conhecida: *O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (1886), talvez a mais famosa história já escrita sobre a cisão da personalidade e os conflitos disso resultantes, e que também, não à toa, utiliza-se da carga simbólica do objeto espelho, a partir do qual o protagonista se vê face a face com o seu duplo, Mr. Hyde:

Por mais que o bem brilhasse no semblante de um, o mal estava ampla e nitidamente escrito na face do outro. Além disso, o mal (que ainda

acredito ser a parte letal de um homem) deixara naquele corpo uma marca de deformidade e deterioração. Entretanto, quando olhei para aquela horrível figura no espelho, estava consciente de não sentir repugnância nenhuma, e sim o impulso de lhe dar as boas-vindas. Aquele também era eu. Parecia natural e humano. A meus olhos, exibia a imagem de um espírito mais vivaz. Parecia mais exato e inteiro do que o imperfeito e dividido semblante que eu costumava chamar de meu. [...] Todos os seres humanos, tal como os conhecemos, são uma mistura do bem e do mal, e apenas Edward Hyde, no gênero humano, era puro mal (STEVENSON, 2015, p.194)

Vladimir Nabokov, entretanto, chama a atenção para um aspecto importante que passa despercebido para muitos leitores dessa obra: “Jekyll realmente não se transforma em Hyde, e sim projeta um concentrado de maldade pura que se torna Hyde. [...] Na verdade, existem três personalidades: Jekyll, Hyde e uma terceira, o resíduo de Jekyll quando Hyde assume o controle” (NABOKOV, 2015, p.396). Esse resíduo, por sua vez, diz respeito exatamente ao fato de Hyde desejar voltar a ser Jekyll.

Jekyll não é o bem puro, assim como Hyde (malgrado a afirmação em contrário de Jekyll) não é o mal puro, pois, tal como certas partes do inaceitável Hyde estão presentes no aceitável Jekyll, igualmente sobre Hyde paira um halo de Jekyll, horripilado com as iniquidades de sua metade maligna (NABOKOV, 2015, p.398)

Assim como em *O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde* sobressai o tema da duplicidade (ou multiplicidade, como prefere Nabokov), percebemos uma recorrência a esse tema nas narrativas

de Stevenson, recorrência que chega mesmo a se revelar como um dos esteios da sua ficção, reverberando em personagens e enredos os mais variados, e de modo também exemplar em *O clube do suicídio* (1878), no qual o ato de assumir outras identidades por parte dos protagonistas, o coronel Geraldine e o príncipe Florizel da Boêmia, é exatamente o que irá desencadear a trama:

Vasta experiência e conhecimento variado sobre as coisas da vida lhe conferiam uma singular aptidão para os disfarces; era capaz de adaptar não apenas o rosto e a postura, mas também a voz, e quase seus pensamentos, àqueles de qualquer condição social, personalidade ou procedência; e dessa forma desviava do príncipe todas as atenções, e por vezes até conseguia acolhida para a dupla em estranhos círculos. As autoridades civis nunca ficavam a par dessas aventuras; a imperturbável coragem de um associada à rápida capacidade inventiva e à cavalheiresca devoção do outro os conduziram por dezenas de situações arriscadas, e com o passar do tempo isso fez aumentar a **mútua confiança entre os dois**. [...]

O coronel Geraldine estava vestido e maquiado para se fazer passar por um jornalista em dificuldades financeiras, enquanto o príncipe, como de costume, havia travestido sua aparência acrescentando falsas costeletas e duas grandes sobrelhas adesivas. Isso lhe emprestava o ar rude e castigado pelas intempéries que, para alguém tão urbano quanto ele, constituía o mais insondável disfarce (STEVENSON, 2015, p.10)

Embora a escolha deliberada por assumir disfarces não implique conflitos de consciência como os presentes em *O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde* ou em *Markheim* (como

se verá adiante), é, porém, essa mesma atitude que irá levar os personagens Geraldine e Florizel ao encontro de aventuras insuspeitas e a consequências quase desastrosas.

Em suma, se os protagonistas de *O clube do suicídio* não se veem numa luta interior entre o que são e o que a sociedade exige deles (ou entre o bem e o mal em si mesmos), eles precisam, todavia, de disfarces para não serem reconhecidos e assim poder vivenciar experiências além do que seus papéis sociais lhes permitiriam. – É de uma forma consciente que põem em marcha o desdobramento da personalidade, fugindo do tédio da sociedade vitoriana e do papel desempenhado no dia a dia.

Apesar dessa nuance, ainda assim, continua-se no domínio do duplo: conforme já referido, o esteio da ficção de Stevenson.

O DUPLO EM MARKHEIM

Uma vez apresentadas as variações de um mesmo tema em outras obras do autor, bem como o predecessor (Poe) com o qual elas mais dialogam, o conto *Markheim* (1884) é um texto do gênero fantástico no qual o tema do duplo é tratado com o máximo destaque dentro das narrativas curtas de Stevenson, mesmo permanecendo à sombra de *O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde* e continuando, ainda hoje, desconhecida por boa parte do público.

Em *Markheim*, como em nenhuma outra narrativa curta de Stevenson, pode-se apreciar com tanta clareza a capacidade construtiva do autor e a forma como ele orchestra o uso dos elementos emblemáticos do fantástico, conduzindo o leitor gradativamente ao estado de *hesitação* de que fala Todorov,

não apenas por conta da meticulosa escolha das palavras, mas também graças a uma habilidade ímpar em evocar imagens, criar atmosferas e – principalmente – levar o tema da duplicidade ao ponto de proporcionar, ao leitor, uma reflexão aprofundada sobre a consciência humana e aos estranhos “eus” que carrega em si mesmo.

Assim como ocorre em *O clube do suicídio* e *O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, a trama de *Markheim* também se utiliza do objeto mais tradicionalmente usado pelos autores que pretendem tratar do tema da duplicidade – como já explicado, o espelho, desta vez chamado também de “consciência portátil” (STEVENSON, 2015, p. 218), expressão reveladora do que o autor pretenderá abordar na história.

Na abertura da narrativa, o protagonista – de nome Markheim – dirige-se a um antiquário, sob o pretexto de comprar um presente para uma dama a qual pretendia desposar. Desse modo, ele recebe a oferta de um espelho do século XV como o presente ideal, ao que recusa peremptoriamente: “O senhor me pergunta por que não? [...] Ora, olhe aqui – olhe bem dentro dele –, olhe para si mesmo! Gosta de olhar para isso? Não! Nem eu... nem homem nenhum” (STEVENSON, 2015, p.217).

O uso do espelho, já no início da trama, não é mesmo por acaso; é exatamente a partir dele que Stevenson conduzirá o leitor para um outro tipo de duplicação, isto é, o encontro do personagem com o seu duplo, a partir do qual o personagem irá ficar cara a cara com a sua *outra* parte e encarar as consequências de seus atos.

Um dos pontos mais relevantes da trama de *Markheim* é, a propósito, o momento em que o antiquário inclina-se para devolver o espelho ao local de onde o tinha retirado, ocasião em que o protagonista vai perpetrar o ato que, na verdade, foi o motivo de ter se dirigido até ali, a fim de desferir o golpe mortal:

A longa e pontiaguda adaga cintilou e caiu. O antiquário lutou como uma galinha, bateu a têmpora na prateleira e depois tombou amontoado no chão. Naquela loja, o tempo era contado com um coro de pequenas vozes, algumas impotentes e vagarosas como convinha à sua idade avançada; outras, tagarelas e apressadas. Todas anunciavam os segundos num intrincado coro de tique-taques. Naquele momento, o som dos passos de um rapaz correndo pesadamente na calçada se sobrepôs a essas pequenas vozes, e de repente devolveu a Markheim a consciência do que se passava à sua volta. (STEVENSON, 2015, p.219-220)

Na sequência dessa mesma cena, Stevenson põe em marcha sua estratégia de fisgar o leitor, não só capturando-o ao levá-lo diretamente ao âmago do cenário descrito com a ajuda de elaboradas referências auditivas e visuais, mas também dando início a uma sutil criação de atmosfera ao gosto do fantástico: “Os rostos nos retratos e os deuses de porcelana deformavam-se em ondulações qual imagens na água. A porta interna se mantinha entreaberta e espreitava aquele cerco de sombras com seu longo feixe luminoso a intrometer-se como um dedo acusador” (STEVENSON, 2015, p.220).

Esta deformação dos objetos e das sombras, a propósito, constitui um exemplo típico da construção da atmosfera no conto fantástico em geral, revelando o início de uma ruptura

na ordem das leis naturais que o leitor conhece e com a qual convive em seu dia a dia:

A literatura fantástica é aquela que oferece uma temática tendente a pôr em dúvida nossa percepção do real. Portanto, para que a ruptura [...] se produza é necessário que o texto apresente um mundo o mais real possível que sirva de termo de comparação com o fenômeno sobrenatural, isto é, que torne evidente o choque que supõe a irrupção de tal fenômeno em uma realidade cotidiana. O realismo se converte assim em uma necessidade estrutural de todo texto fantástico. (ROAS, 2014, p.51)

Ressalta-se, ainda, que a alteração da percepção do ambiente pelo protagonista, em *Markheim*, é fundamental para a construção da cena, potencializada pela concomitância dos sons a ecoar ao redor do personagem que vinha de cometer um crime, reforçando a atmosfera de pesadelo. Como em uma caixa de ressonância, a loja de antiguidades amplifica os mínimos ruídos do ambiente, reforçando o tom de alucinação a envolver o personagem e, ao mesmo tempo, a tensão gradual com que se depara o leitor:

O tilintar dos cálices altos de cristal da Boêmia era forte como de um sino, e, alarmado pela grandiosidade de todo aquele tique-taque, ele se sentiu tentado a parar os relógios. E de novo, numa transição abrupta de pavor, o próprio silêncio do lugar pareceu uma fonte de perigo e algo capaz de intrigar e deter algum transeunte. (STEVENSON, 2015, p.222)

A importância dada a toda essa amplificação sonora, a propósito, também remete indiretamente a outro texto de Poe,

a saber, *O coração denunciador* (1843), onde os sons têm uma relevância capital, servindo até mesmo para desencadear o clímax da trama, assim como em *Markheim*, onde eles já denotam uma espécie de punição antecipada: “Se ao menos fosse surdo, [...] quanta tranquilidade teria na alma!” (STEVENSON, 2015, p. 227).

Ressalta-se, ainda, que a percepção alterada do personagem Markheim lança-o a uma espécie de estágio paranoico onde tanto ele se sente denunciado por sons que, em outras circunstâncias, passariam despercebidos (os sons são responsáveis por fazer surgir tal paranoia), como também isso o leva a se sentir observado: “Entretanto, ali naquela claridade incerta, não era verdade que se encontrava uma sombra tremulante?” (STEVENSON, 2015, p.223).

Nota-se, aqui, o uso de palavras que denotam dúvida (“claridade incerta”, “sombra tremulante”), reforçando o estado de incerteza e o estranhamento que pairam sobre o personagem, a se reforçar em muitas passagens do enredo, mesmo quando apenas para servir de contraste: “[...] na amplidão da casa, acima dele, ouvia com clareza uma movimentação de passos delicados, alguma presença” (STEVENSON, 2015, p.223).

Tanto a sombra quanto a presença sentida, na verdade, irão se revelar como a figura de si mesmo, a qual Markheim irá encontrar ao subir ao andar superior do prédio, que se achava vazio (a empregada estava fora no momento do crime, embora o protagonista soubesse que ela não tardaria a voltar, o que aumenta ainda mais a tensão da trama).

Antes disso, porém, existe uma intensificação do estado de paranoia, encaminhando o personagem para o encontro com

o seu duplo, que representará também um encontro com a própria consciência culpada pelo cometimento de um crime por motivo torpe (dinheiro):

Em diversos espelhos luxuosos, alguns de fabricação local, outros procedentes de Veneza ou Amsterdã, [Markheim] viu seu rosto repetido muitas e muitas vezes, como se os reflexos fossem um exército de espiões; seus próprios olhos encontravam e detectavam sua presença; o som dos próprios passos, por mais leves que fossem, perturbavam a quietude do ambiente. [...] Temores irracionais ocupavam as áreas mais recônditas de seu cérebro num grande tumulto, como numa correria de ratos num sótão vazio: a mão do policial cairia pesada sobre seu ombro, e seus nervos se contrairiam como um peixe que tivesse sido fogado; ou então ele contemplava, num desfile galopante, o banco dos réus, a prisão, a força e o caixão preto (STEVENSON, 2015, p.221-222)

De acordo com Arrigucci Júnior (2015), os elementos até aqui referidos contribuem para aproximar a narrativa de Stevenson do conto fantástico e do relato de horror. Para Júlio França (2008), a “Literatura de horror” é uma designação comumente aplicada a textos ficcionais relacionados, de alguma maneira, ao sentimento de medo físico ou psicológico. E, quanto ao conto de Stevenson, em poucas passagens da trama fica mais evidente o esforço do autor em construir esse medo como no trecho a seguir:

Markheim temia que as leis da natureza, em seus empedernidos e imutáveis procedimentos, pudessem preservar alguma evidência que o condenasse pelo crime. Temia dez vezes mais,

com um terror abjeto e supersticioso, alguma cisão na continuidade na experiência humana, alguma transgressão intencional da natureza (STEVENSON, 2015, p.227)

Esse receio da ruptura das leis naturais, causando-nos a dúvida sobre a própria sanidade mental do protagonista, que aparece aproximar-se da fronteira entre a loucura e a lucidez, é reforçada pela ideia de que a solidez dos elementos – as próprias paredes da loja de antiguidades onde o crime fora cometido – se desfizessem com o intuito de denunciá-lo, podendo “tornar-se transparentes e revelar seus movimentos como o das abelhas em colmeias de vidro” (STEVENSON, 2015, p.228).

Apesar de não sentir remorso pelo ato cometido e não estar certo da justiça dos homens, é, entretanto, o medo e a certeza da justiça divina que reforçam a tensão no protagonista, que se vê levado a uma angústia extrema. Ante a mistura desses sentimentos fortes, o medo se destaca, quase como pudesse se transmutar em um elemento físico, inquietando o leitor.

A propósito, de acordo com Lovecraft (1987), “a emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido” (1987, p.07). Para o teórico, ademais, a autenticidade de uma obra ligada ao horror não diz respeito ao enredo em si, mas exatamente à sensação que ela é capaz de produzir no leitor, e mesmo nos indivíduos mais racionais existiria uma espécie de herança biológica passível de ser tocada pelas narrativas que inspiram medo.

Roas (2014), por sua vez, evita usar o termo “medo”, preferindo o vocábulo alemão *Unheimlich* (algo como “estranho”,

em tradução livre), admitindo, entretanto, que este seria um efeito que toda narrativa do gênero fantástico busca, de modo geral, produzir no leitor.

Ainda em *Markheim*, ao alcançar o andar superior da loja, para onde se dirige a fim de roubar a casa do antiquário assassinado e fugir de uma atmosfera denunciadora causada por sons, objetos e uma sombra que parece segui-lo, o protagonista depara-se imediatamente com uma série de tremós com muitos espelhos nos quais consegue se observar de diversos ângulos, “como um ator no palco” (STEVENSON, 2015, p.228).

Antes de lançar-se à caça aos tesouros escondidos, entretanto, ele é surpreendido por batidas à porta, acreditando tratar-se de oficiais da justiça humana. Porém, “o contorno do recém-chegado parecia modificar-se e ondular-se como o dos ídolos da loja iluminada pela luz trêmula da vela; por alguns momentos achou que o conhecesse; em outras, [...] que se parecia consigo mesmo” (STEVENSON, 2015, p.230). Neste ponto, o leitor vê escancararem-se as portas do fantástico, e, novamente, fica visível o choque de que fala Todorov; o choque entre mundo natural e sobrenatural desvela-se mais uma vez, de modo decidido, aos olhos do leitor, e, também, para o personagem: “durante todo o tempo lá estava em seu peito, com uma sensação de terror quase palpável, a convicção de que aquela coisa não era da Terra nem de Deus” (STEVENSON, 2015, p.230).

Seria a própria figura do diabo? (“O senhor é o quê?... O demônio?” – STEVENSON, 2015, p.230). Ou uma aparição causada pela mente alucinada e perseguida de Markheim? O certo é que

estamos diante de mais uma das constantes da literatura fantástica, na opinião de Todorov: “A existência de seres sobrenaturais, mais poderosos que os homens” (1992, p.118), bem como diante da ruptura entre matéria e espírito, que esse teórico também aponta como considerada, sobretudo no século XIX, como a primeira característica da loucura:

A multiplicação da personalidade, tomada ao pé da letra, é uma consequência imediata da passagem possível entre matéria e espírito: somos muitas pessoas mentalmente, em que nos transformamos fisicamente. Uma outra consequência do mesmo princípio tem mais extensão ainda: é o apagamento do limite entre sujeito e objeto. O esquema racional nos representa o ser humano como um sujeito que entra em relação com outras pessoas ou com coisas que lhe são exteriores, e que têm o estatuto de objeto. A literatura fantástica abala esta separação **abrupta** (1992, p.124-125)

De todo modo, é nesse ponto que leitor e protagonista parecem estar face a face com uma representação igualmente poderosa do mal, como se Markheim estivesse enxergando o mal em si mesmo em um elemento exterior, e que foge a seu controle. Essa impressão vai ser confirmada a partir da curiosa proposta com a qual o protagonista será tentado: a estranha e fluídica forma, alertando-o de que a empregada do antiquário não irá demorar a voltar para casa e flagrá-lo com as mãos sujas de sangue, oferece-lhe o favor de dizer-lhe onde está guardado o dinheiro do antiquário. (“O mal, para o qual eu vivo, não consiste em ação, mas em personalidade... e não é porque o senhor matou um antiquário, mas porque o senhor é Markheim, que me ofereço a ajudá-lo em sua fuga” – STEVENSON, 2015, p.234).

O preço dessa oferta, entretanto – prontificar-se ao contínuo serviço do mal, mantendo-se mau –, parece caro demais a Markheim, nesse acerto de contas com a figura que representa sua própria consciência: ao mesmo tempo em que tenta justificar o cometimento do crime por conta de sua pobreza material, ele acredita ter o igual poder de colocar-se a serviço do bem, mesmo que seja de novo tentado por necessidades econômicas, o que o leva a afirmar que o outro não verá, portanto, selado seu pacto, isto é, a aceitação do mal em si mesmo, sobre todas as coisas.

Sem ceder, o estranho visitante continua a prevenir-lhe de que, como em todos os outros momentos da vida, Markheim voltará a sucumbir e a praticar o mal, permanecendo o mesmo. Entretanto, o protagonista, que reflete sobre sua capacidade de também poder praticar o bem, dá a resposta decisiva ao ouvir soar a campanha após uma breve trégua de silêncio, com a chegada da empregada à casa do antiquário: “É melhor a senhorita chamar a polícia... Eu matei o seu patrão” (STEVENSON, 2015, p.238).

E ante tal desfecho nos deparamos, ainda, com a ideia reveladora de ser o fantástico o terreno ideal onde podem ser exploradas na literatura, com o máximo proveito, variadas reflexões sobre a existência humana: a despeito da liberdade criadora proporcionada pelos domínios da ficção, todos os elementos do texto são organizados seguindo uma coerência interna própria (desde a escolha dos vocábulos), de modo a causar no leitor um estranhamento, que, a propósito, também contribuirá para fazê-lo refletir de modo mais profundo sobre a realidade que o cerca.

A escolha do duplo como tema, por sua vez, reforça a necessidade de se olhar para a realidade como um terreno onde nada diz respeito a algo imutável e definido, mas múltiplo; essa multiplicidade, a propósito, persiste apesar das definições dos papéis sociais que um indivíduo possa desempenhar aos olhos dos outros – ou na ideia que tenha sobre si mesmo, como fica aparente no jogo de espelhos entre matéria e espírito explicitado em *Markheim*. – Conseguir enxergar bem essa multiplicidade em si mesmo pode significar, afinal, o alcance de uma compreensão melhor sobre os outros seres humanos, abrindo espaço para uma comunicação mais efetiva entre as pessoas e, sobretudo, um convívio social mais tolerante.

REFERÊNCIAS

- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi (2015). “A poesia da circunstância”. In: STEVENSON, Robert Louis. *O clube do suicídio e outras histórias*. São Paulo: Cosac Naify, p.319-357.
- FALCIONI, Davide (2005). “Desconstruindo Veneza”. In: NAZARIO, Luiz (Org.). *A cidade imaginária*. São Paulo: Perspectiva, p.123-148.
- FRANÇA, Júlio (2008). “O horror na ficção literária: reflexão sobre o “horrível” como uma categoria estética”. In: *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC*: Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo: USP.
- FURET, François (1999). *O homem romântico*. Lisboa: Editorial Presença.
- LOVECRAFT, H. P. (1987). “Introdução”. In: _____. *O horror sobrenatural em literatura*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, p.7-12.
- NABOKOV, Vladimir. (2015). “Apêndice”. In: STEVENSON, Robert Louis. *O clube do suicídio e outras histórias*. São Paulo: Cosac Naify, p.391-431.
- POE, Edgar Allan (1975). *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Círculo do Livro.
- _____. (1981). “O homem das multidões”. In: _____. *Edgar Allan Poe: ficção completa, poesia & ensaios*. MENDES, Oscar (Trad.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, p.392-400.

_____ (1981). “O coração denunciador”. In: _____. *Edgar Allan Poe: ficção completa, poesia & ensaios*. MENDES, Oscar (Trad.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, p.287-292.

ROAS, David (2014). *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Editora Unesp.

STEVENSON, Robert Louis (2015). “O clube do suicídio”. In: _____. *O clube do suicídio e outras histórias*. São Paulo: Cosac Naify, p.7-108.

_____ (2015). Markheim. In: _____. *O clube do suicídio e outras histórias*. São Paulo: Cosac Naify, p.213-238.

_____ (2015). O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde. In: _____. *O clube do suicídio e outras histórias*. São Paulo: Cosac Naify, p.109-211.

TODOROV, Tzvetan (1992). *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva.

10

O INSÓLITO NA FICÇÃO DE B. KUCINSKI

Thaís Sant’Anna Marcondes (UFF)

*Recebido em 05 jan 2019.**Aprovado em 05 jul 2020.*

Thaís Sant’Anna Marcondes é Doutoranda em Literatura Comparada pela UFF. Mestre em Teoria Literária e Literatura Brasileira pela UFF. A produção bibliográfica mais significativa é um texto constitutivo dos anais do VIII SAPPIL em Estudos de Literatura, intitulado Memória e fragmento em K. Relato de uma busca. Participo do grupo de pesquisa “Nação e narração”, coordenado pela prof.^a Lucia Helena. As áreas de interesse de pesquisa são história do Brasil, política, ditadura militar, literatura contemporânea. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6097224456269813> E-mail: thaissantannamarcondes@gmail.com ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9678-3940>

Resumo: Depois do sucesso de K. *Relato de uma busca*, B. Kucinski se aventura no terreno da ficção policial, com seu livro *Alice: não mais que de repente*. Inserindo elementos textuais característicos do romance detetivesco e diversas referências aos clássicos do gênero, o autor surpreende ao apresentar uma aliança entre um policial ético e íntegro e um cientista cassado pela ditadura militar. A investigação empreendida por esses dois personagens detetives, acompanhados por seus ajudantes, trará como pano de fundo uma análise crítica da universidade no Brasil. Partindo de uma concepção do insólito que abarca não só elementos fantasmagóricos, como também forças que fazem repensar o absurdo e o

incomum dentro das expectativas da realidade, o presente artigo tem como objetivo fazer um resumo comentado desta obra e apontar para os possíveis elementos insólitos estruturados pela narrativa que compõem um movimento de desestabilização no leitor do início ao fim.

Palavras-chave: B. Kucinski; Insólito; Narrativa Criminal; Universidade; Ciência.

Resumen: Después del éxito de *K. Relato de una busca*, B. Kucinski se aventura en el terreno de la ficción policial con su libro *Alice: não mais que de repente*. Al insertar elementos textuales característicos de la novela de detectives y varias referencias a los clásicos del género, el autor sorprende al presentar una alianza entre un oficial de policía ético y justo y un científico perseguido por la dictadura militar. La investigación realizada por estos dos personajes detectivescos, acompañados por sus ayudantes, traerá como contexto una reflexión crítica de la universidad en Brasil. Partiendo de una concepción de lo insólito que abarca no solo elementos sobrenaturales, sino también fuerzas que hacen repensar lo absurdo y lo inusual dentro de las expectativas de la realidad, este artículo tiene como objetivo hacer un resumen comentado de este libro y señalar posibles elementos insólitos estructurados por la narrativa que constituyen un movimiento desestabilizador en el lector de principio a fin.

Palabras clave: B. Kucinski; Insólito; Narrativa Criminal; Universidad; Ciencia

INTRODUÇÃO

No século XVIII, a Revolução Industrial, que alterou a antiga economia agrária e consolidou o capitalismo, provocou profundas transformações sociais. Com a formação das sedutoras

metrópoles marcadas pela industrialização, a migração do campo para a cidade foi um fenômeno que apontou para os dois lados da mesma moeda revolucionária: o progresso e a miséria. Os moradores do campo buscavam nas áreas urbanas supostas vantagens, como melhores condições de vida e emprego nas fábricas. Porém, a intensificação do movimento migratório acelerou o crescimento populacional das metrópoles que, despreparadas para abrigar tanta gente de repente, ofereciam, na verdade, condições deploráveis de trabalho, infraestrutura, saneamento e moradia. Esse contexto de desordem e caos acabou gerando segregação social e, como consequência, o aumento da criminalidade. Até esta época, os crimes não eram vistos como algo coletivo, que poderiam caracterizar uma ameaça social, e o sistema que pretendia dar conta de punir quem sofria algum tipo de crime se constituía basicamente de ofertas de recompensas ou da contratação particular de um agente especializado.

É apenas no século XIX que, de acordo com Sandra Lúcia Reimão (1983, p.11), se desenvolverá a polícia na acepção contemporânea do termo e o criminoso passará a ser visto como inimigo social. Nestes dias, ex-condenados eram chamados para atuar como policiais na França. O mais famoso da época, Vidocq, assim como os outros policiais, conhecia com propriedade o mundo dos crimes e os investigava, desvendando os enigmas que lhe eram apresentados. Vidocq, em 1828, lança seu livro de memórias, em que expõe sua experiência de convivência com os criminosos e suas façanhas como investigador. De acordo com Carla Portilho, a capacidade brilhante deste ex-condenado para conduzir a resolução de crimes influenciou a construção da

imagem do detetive eficaz que será aproveitada posteriormente pela ficção:

A personalidade de Vidocq e seu sucesso na profissão que criou deram ao público em geral uma clara concepção do ‘detetive ideal’ – de onde muitos detetives da ficção herdaram suas características, como grande força física, paciência e resistência, talento para o disfarce e uma intuição da mentalidade criminoso, assim como sua reputação de sucesso garantido e momentos dramáticos de triunfo pessoal. (PORTILHO, 2009, p.47)

Porém, passado esse primeiro momento, a população das novas cidades industriais não se mostrará satisfeita com a instituição: “Para as novas, instáveis e perplexas classes médias, era tênue demais o limite entre um contraventor e um ex-contraventor” (REIMÃO, 1983, p.15). A desconfiança e a insatisfação geradas pela instituição influenciarão o plano ficcional. Como consequência, os primeiros famosos detetives da literatura não serão investigadores ligados à polícia.

Ricardo Piglia, em *Formas breves*, ao analisar o gênero policial, considera o afastamento do detetive de todas as instituições, inclusive a polícia, uma vantagem para a resolução dos crimes, pois ele é a figura responsável por interpretar à sua maneira algo que aconteceu, do qual ficaram alguns sinais, e só pode fazer isso porque não está ligado a nenhuma instituição: “O detetive não pertence ao mundo do delito nem ao mundo da lei; não é um policial e tampouco um criminoso [...], o detetive particular está aí para fazer ver que a lei, em seu lugar institucional, a polícia, funciona mal” (PIGLIA, 2004, p.57). O detetive é um personagem que está fora,

que não se liga a nenhuma instituição social, e, por essa distância, é capaz de interpretar uma história da qual está à parte, “a verdade que é visível, mas que ninguém viu” (PIGLIA, 2004, p.57).

É o caso do personagem de Edgar Allan Poe, C. Auguste Dupin, um detetive amador que não investiga os casos empiricamente como os policiais ex-condenados. Para Dupin, investigar é um hobby que pratica sem que seja necessário sair de sua residência. Seu raciocínio preenche lacunas e liga os fatos que conhece apenas por ouvir dizer. Outro detetive muito conhecido na literatura que não se liga à polícia é Sherlock Holmes, personagem de Conan Doyle, que, além do raciocínio lógico, usará a seu serviço procedimentos técnicos científicos em suas investigações. Também não se vinculava à polícia o detetive belga Hercule Poirot que ganhou vida nas ficções de Agatha Christie. Esses detetives clássicos da literatura eram sujeitos extraordinários que reuniam indícios e solucionavam casos de forma inteligente e perspicaz. Há, nessas narrativas, certa aversão aos policiais comuns, vistos como incapazes de solucionar de forma brilhante um mistério e de atender às exigências da burguesia.

Fernanda Massi, em *O romance policial do século XXI*, faz um estudo comparativo entre as narrativas policiais clássicas e as narrativas policiais contemporâneas, e, ao focar os personagens principais dos textos estudados, constata que essa imagem do detetive profissional lógico e racional vem perdendo espaço para sujeitos comuns, como funcionários da polícia, por exemplo (MASSI, 2011, p.77). Nestes casos, a investigação não é apenas um hobby, como era para os detetives ficcionais clássicos, ela é uma obrigação, um dever de quem trabalha na polícia.

Analisando a literatura brasileira especificamente, Pedro Silva (2019, p.430) observa que, em finais do século XIX e ao longo do século XX, os protagonistas de nossas narrativas criminais são detetives de polícia. Entretanto, esses personagens não exaltavam a instituição policial, seja porque representavam uma polícia caricata, seja porque apontavam para a instituição como espaço de corrupção, machismo, violência e ineficácia. Se os detetives clássicos da literatura criminal não eram representados por policiais porque a classe dominante não confiava na destreza da polícia para solucionar os casos, no Brasil, a polícia era marcada pela brutalidade e pela falta de preparo, equipamento e salário, o que foi se agravando com o decorrer do tempo. E, apesar de parte da população tomar como heroica a atitude violenta de policiais, a narrativa criminal no Brasil, “longe de elevar a polícia violenta ao status de herói, sempre fez o possível para mostrar o lado negativo desse tipo de prática” (SILVA, 2019, p.433).

Um personagem policial é o responsável pela investigação de um crime em uma universidade de São Paulo. Esta é a situação do delegado Magno, protagonista do livro *Alice: não mais que de repente*, de B. Kucinski. Magno é um policial íntegro que vai conduzir a investigação com a racionalidade dos detetives clássicos. Ao mesmo tempo, Kucinski não vai deixar de apontar para a violência brutal da instituição.

Depois de publicar quatorze livros sobre política, jornalismo e economia, B. Kucinski, aos 70 anos, deu início ao ofício de escritor de literatura. Seu romance de estreia, *K. Relato de uma busca*, publicado em 2011, teve uma excelente recepção crítica no Brasil e também obteve sucesso no exterior, com traduções

para o alemão, inglês, espanhol, italiano e hebraico. O livro narra a história de um pai em busca da filha desaparecida durante a ditadura militar no Brasil. Em 2014, o autor publicou a coletânea *Você vai voltar pra mim e outros contos*, composto por narrativas curtas que apresentam personagens que viveram o horror da repressão militar.

Ainda em 2014, o autor se afasta do tema da ditadura militar e publica seu segundo romance, que é o foco deste trabalho, *Alice: não mais que de repente*. Em uma de suas viagens, em que retornava ao Brasil, vindo de Israel, o autor leu no avião o livro de Batya Gur intitulado *Murder in Kibutz*. Nele, a autora, a pretexto de elucidar um crime, faz uma sociologia completa do Kibutz, expondo seu histórico, sua decadência e seus conflitos internos. A exemplo da autora, B. Kucinski decide fazer uma crítica severa à universidade onde estudou e lecionou em forma de romance policial, sem a necessidade de provas que corroborem os fatos narrados e sem perder o senso crítico em relação às instituições sociais – característico do autor.

Seu livro de estreia, *K. Relato de uma busca*, apresenta como mote o desaparecimento de uma professora de química da Universidade de São Paulo (USP) durante o regime militar no Brasil. A moça, esse fantasma que ronda a narrativa, é o centro temático da maioria dos capítulos, compostos por emaranhados de fragmentos de informações imprecisas sobre o que pode ter acontecido a ela. O pai da moça, K., empenha todas as suas forças para tentar investigar o que a repressão pode ter feito à sua filha. De modo semelhante, *Alice: não mais que de repente* apresenta como tema a morte misteriosa de uma professora de física dentro da USP. O

cenário não é mais o Brasil da ditadura militar, mas os anos 1990 e uma universidade que vive o esfacelamento da reflexão crítica, herança do regime repressivo. O fantasma que ronda esta narrativa é Alice, que, antes de morrer, deixou, em uma folha escrita com seu sangue, a letra P. A investigação em torno deste crime é o foco do romance, que vai contar com um detetive metódico e viciado em ficção policial chamado Magno, um professor cassado pela ditadura que também colabora com a investigação, vários suspeitos e uma severa crítica à vida dentro da academia.

A estrutura do romance de Kucinski se enquadra no que se costuma denominar como romance de detetive ou romance de enigma. De acordo com Reimão (1983, p.8), este é o tipo mais divulgado de narrativa policial, cujo exemplo mais expressivo é o próprio criador do gênero, Edgar Allan Poe. Neste tipo de narrativa, parte-se de um enigma e busca-se transformá-lo em um não-enigma, isto é, há um mistério em torno de um crime, um evento estranho, que fez uma vítima e o objetivo do detetive é descobrir as explicações para o que parece ter perturbado a normalidade das coisas.

Na concepção de Flávio García (2007, p.20), o insólito não decorre da ordem natural das coisas, mas daquilo que não é característico ou próprio de acontecer, que foge do usual ou do previsto, que é fora do comum. Sendo assim, o insólito se faz presente em diversos gêneros, entre eles a narrativa criminal que é o foco deste estudo. Como parte-se de um evento extraordinário que, ao final, é elucidado, o insólito estaria relacionado a uma categoria que Tzvetan Todorov (2013, p.156) chamou de estranho. O crime instigante causa hesitação porque parece inexplicável já

que desafia a realidade, mas a investigação vai resultar em uma explicação lógica, ancorada no real. Não é preciso admitir novas leis da natureza pelas quais o acontecimento pode ser explicado. A realidade permanece intacta depois de esclarecido o caso, fazendo com que a obra seja pertencente ao gênero do estranho. O insólito, enquanto efeito estético no romance *Alice*, é movido por acontecimentos inusitados, sem características sobrenaturais, apenas por ocorrências que fogem ao padrão, que ameaçam nossa percepção do que é familiar, para nos surpreender com a posterior explicação desses eventos aparentemente inexplicáveis. Assim, a investigação de um crime atípico no espaço da universidade ganha uma atmosfera confusa, provocando situações inquietantes.

A INVESTIGAÇÃO

O policial investigador do livro de B. Kucinski chama-se Magno da Silva Pereira, nome que denota importância e grandiosidade, contrastando ironicamente com dois sobrenomes comuns no Brasil. Todavia, a personalidade deste policial se afasta muito do que consideramos ser comum na polícia brasileira. O personagem é caracterizado pela elegância ao se vestir e por seu andar resoluto de autoridade: “Lembra um advogado ilustre ou um diretor de banco, não um delegado de polícia” (KUCINSKI, 2014, p.142). É um delegado experiente, formado em direito, cuja inusitada descrição parece chistosa à medida em que o autor mescla a imagem de um investigador sério e eficiente com um Buda pensativo de terno escuro:

Seu rosto cheio e a testa larga lembrariam um
Buda pensativo, não fossem as mechas onduladas

de cabelos negros penteadas para trás. Um rosto que amadureceu sem envelhecer. Dá impressão de candura, mas nada escapa a seus olhos miúdos e penetrantes. (KUCINSKI, 2014, p.19)

Metódico, viciado em cinema e em novelas policiais, animou-se ao saber que a morte da professora no campus da USP não parecia ter causas naturais. Isto porque, em trinta anos como policial, só viu aparecerem na delegacia crimes grosseiros, como brigas de casal e assaltos, “Nada a exigir um Sherlock Holmes” (KUCINSKI, 2014, p.19).

Como agora tinha um mistério sobre um crime de assassinato para solucionar em suas mãos, à altura dos crimes desvendados pelo clássico personagem Sherlock Holmes, Magno passa a se portar como um detetive clássico dos romances policiais: registra mentalmente a configuração espacial do ambiente em que ocorreu o crime, repara com atenção nos objetos fora do lugar na sala da professora, levanta a hipótese de envenenamento por arsênico ou sulfato de tálio, cautelosamente questiona com argúcia as pessoas e observa o uso reiterado da palavra “infortúnio” pelos professores da universidade ao descreverem o ocorrido com Alice.

O método que vai ser usado por Magno para conduzir a investigação nos faz lembrar as narrativas criminais estrangeiras, reiteradas ora pelo próprio delegado, ora pelo narrador, e algumas vezes por outros personagens. É o caso do subdelegado Souza, ajudante de Magno, personagem que nos remete a Watson, companheiro nos casos de Sherlock Holmes. Magno, em diversos momentos, dita tarefas para Souza cumprir, como levantamento de antecedentes, interrogatórios, etc. Não cabe ao subdelegado

investigar os crimes, mas apenas ajudar recolhendo informações úteis para que Magno seja capaz de elucidar o mistério. E é na voz de Souza que o autor expõe o estranhamento causado pela atitude de um delegado da polícia brasileira tão diferente dos demais:

Souza nunca tinha visto uma investigação assim. Parece filme americano, pensa.

– Aqui é Brasil, Magno, não é Miami.

– E daí?

– Daí que é só dar uma dura no suspeito, e ele entrega os comparsas, a muamba, a quadrilha toda. Não tem erro. (KUCINSKI, 2014, p.38)

A violência é a marca do sistema policial no Brasil. Ver na ficção personagens que representam policiais agindo de forma diferente nos causa espanto. Apesar da consciência de estarmos diante de uma obra ficcional, o narrador parece interessado a todo momento em localizar os acontecimentos no tempo e no espaço, fazendo com que seja incoerente apresentar uma polícia tão parecida com a dos filmes internacionais e tão diferente da nossa. O leitor começa a suspeitar se o autor vai optar por levar a narrativa suspendendo a realidade da polícia brasileira para se apegar aos moldes da narrativa investigativa clássica. E Souza parece ler os pensamentos dos leitores ao questionar o investigador sobre o método. A explicação que vem em seguida nos faz reconhecer que a atitude diferenciada de Magno naquele caso tem relação direta com o nível dos suspeitos do crime:

– Dar uma dura em quem, Souza, se ainda não tem suspeito? E que tal dar uma dura num professor da USP ou num americano?

– É, não pensei... É o primeiro caso com pele fina nesta merda de delegacia. (KUCINSKI, 2014, p.39)

O método investigativo clássico da polícia brasileira – dar uma dura no suspeito – somente se aplica aos crimes comuns, ou melhor, ao estereótipo de criminosos comuns no país: o pobre, o negro, o favelado. A um professor da USP ou a um norte americano, este método não se aplica. Quando Magno precisa colher o depoimento da professora Bárbara, acusada de ameaçar Alice através de bilhetes deixados em seu escaninho, por ciúmes do ex-namorado, fica clara a diferença entre o tratamento destinado à classe alta e às demais quando há a suspeita de algum crime: “[...] É um problema interrogar gente da classe alta. Nenhum delegado sabe fazer isso. Interrogar pele grossa é fácil. Se for bandido, é só dar umas porradas, como faz o Souza; povão, é só dar uns berros. O pior é que funciona” (KUCINSKI, 2014, p.152).

Dessa forma, a crítica feita pela narrativa à diferença de tratamento da polícia entre supostos níveis de criminosos tenta justificar o modo como Magno irá conduzir a investigação, influenciado pela criminalística americana.

É importante notar, entretanto, que há todo um cuidado por parte de Magno para que sua fascinação pela criminalística americana seja útil à investigação se adequada à realidade brasileira. Quando o delegado vai até Jundiaí, na chácara do tio Nakamura para investigar se o motivo do crime poderia ser familiar, vemo-lo fazendo isso. Seus anos de experiência na polícia, seu gosto por filmes e romances policiais e seu raciocínio dedutivo fazem a ponte entre o que poderia ser suspeito em uma investigação clássica *à la* Sherlock Holmes e o mais provável que seja no Brasil:

É preciso descobrir o móvel do crime, raciocina Magno. Cobiça é o mais comum. Os americanos matam pelo dinheiro do seguro de vida, como a gente vê nos filmes. No Brasil, não é comum fazer esse seguro, mas matam pela herança. Magno já lidara com crimes horríveis motivados por dinheiro. (KUCINSKI, 2014, p.68)

Um dos mistérios centrais da narrativa é o fato de que a xícara de café encontrada no local do crime e o próprio café não apresentavam vestígios de veneno. Mesmo assim, a hipótese mais plausível era a morte por envenenamento, o que fez Magno perceber que talvez o veneno tenha sido ingerido ao longo do tempo e que a vítima tenha morrido aos poucos. Aqui, o gosto pela ficção também influenciaria Magno, pois ele passa a desconfiar da universidade como espaço aparentemente tranquilo que esconde conflitos que poderiam ter motivado o crime de assassinato da professora Alice. Lembra que George Orwell associou esse método camuflado de morte quase natural a uma sociedade estagnada, sem conflitos sociais agudos. Lembra também que Simenon situa seus crimes em uma Paris que parece tranquila, mas que camufla um universo de incestos, adultérios e negociações: “[...] Se o móvel do crime não está na família, pensa Magno, estaria na universidade? Seria a universidade essa sociedade estagnada e decadente? Será que sob seu manto de cultura e saber acadêmico esconde-se um emaranhado de conflitos e negócios escusos?” (KUCINSKI, 2014, p.73).

O laudo do IML da autópsia de Alice confirmou a hipótese do envenenamento, como Magno desconfiava, entretanto, o problema que se impunha era que não conseguiram identificar o veneno usado. Magno desconfiava de tálion e vai recorrer à

literatura policial como fonte de pesquisa. O policial busca o livro *Cavalo amarelo*, de Agatha Christie, para nortear sua investigação:

Magno relê o capítulo do romance de Agatha Christie que descreve o envenenamento por tálcio. [...] Os sintomas de envenenamento narrados no romance batem com o que ele tinha estudado na ficha, mas trazem mais uma divergência em relação ao caso de Alice: ela não se queixou a ninguém de dormência ou formigamento nas mãos, os primeiros efeitos do contato com o tálcio, segundo Agatha Christie, que nos aspectos técnicos de seus livros costuma ser rigorosa. (KUCINSKI, 2014, p.113)

E é no capítulo 19 que a narrativa regride para bem antes do momento do crime de assassinato da professora na USP. Nesta parte do livro, é relatado o sonho de criança de Magno: prender bandidos e desvendar crimes misteriosos. Quanto à primeira parte do sonho, conseguiu realizar tornando-se policial. Mas logo se decepcionou, pois certa vez foi convocado para prender estudantes durante a ditadura que estavam farreando além da conta, mas Magno sabia que aqueles não eram bandidos, eram jovens como seus sobrinhos. Desde este episódio, passou a refletir criticamente sobre o ofício de policial e a se dedicar cada vez mais ao estudo da criminalística e menos às ocorrências:

Hoje ele nem gosta de ser policial. Tem nojo de coisas que vê nas delegacias. Sabe de colegas que matam a esmo ou cometem chacinas de inocentes para vingar um colega morto por bandidos. Como retaliação. Como os nazistas que durante a ocupação da Polônia executavam dez escolhidos a esmo para cada alemão morto. (KUCINSKI, 2014, p.140)

Assim, o leitor vai conhecendo o caráter do delegado que procurou distância da repressão durante os anos de chumbo e que muito se interessava por investigação criminal. Talvez por essa razão as ficções investigativas o atraíam tanto e Magno tenha atitudes tão distintas das da maioria dos policiais. Uma dessas atitudes fez com que ele conhecesse o professor Zimmerwald, cientista famoso por ter calculado a massa de certas estrelas, comunista cassado, expulso da USP que, atualmente, se dedica à crítica de arte. Durante o regime militar, no DOPS, Magno viu um coronel exibindo um jornal com a foto do cientista e se gabando de que daria uma dura nele. Conseguiu o telefone do professor e o aconselhou a dar uma arrumada nas gavetas e sair de São Paulo por um tempo. Fez o mesmo com outras três pessoas:

Magno é de uma família de estivadores. O tio de quem ele mais gosta havia sido dirigente sindical e uma vez contou a ele uma história comprida sobre a diferença entre o certo e o errado. Magno só tinha dez anos. Os detalhes da história, ele esqueceu, mas o básico do que o tio quis dizer ficou. (KUCINSKI, 2014, p.142)

Essa distinção, ensinada pelo tio, entre o certo e o errado marca a ética empregada por Magno em seu ofício como policial. O que nos causa estranhamento é que, mesmo estando em um ambiente de corrupção, traição e violência, o delegado é fiel ao que acredita ser o certo e não se corrompe: “Magno não bate, embora não falte vontade. Controla-se. A voz engrossa às vezes, mas só para homem que espanca mulher. Lembra sempre do tio portuário e da história do certo e do errado.” (KUCINSKI, 2014, p.152).

Na tentativa de elucidar a misteriosa tragédia que se deu com sua querida amiga Alice, o cientista salvo pelo telefonema de Magno

durante a ditadura, o professor Zimmerwald, com a ajuda do orientando da professora, Rogério, empreendeu suas próprias investigações sobre o crime. A exemplo de alguns detetives de romances policiais, como é o caso de Dupin, personagem criado por Edgar Allan Poe, uma máquina de raciocínio que conhece os fatos por ouvir dizer, sem que seja necessário o contato com o local em que o fato ocorreu, assim também acontece com o professor Zimmerwald, que sofre de fotofobia, dorme de dia, trabalha de noite e pouco sai de seu apartamento. A escuridão e a reclusão não são obstáculos para que Dupin e Zimmerwald enxerguem os fatos com clareza. No conto *A carta roubada*, Dupin nos mostra que a escuridão é grande aliada para solucionar casos muito complicados: “Se é ponto que queira reflexão – observou Dupin, abstando-se de acender o pavio – melhor será que o examinemos no escuro.” (POE, 2008, p.48).

Dessa forma, durante a narrativa, ao mesmo tempo em que Magno, com o auxílio de Souza, começa a investigar o crime, o professor Zimmerwald, metódico como o policial, com o auxílio de Rogério, faz o mesmo, buscando objetos da cena do crime que foram desprezados pela polícia, investigando as últimas pesquisas feitas pela professora em seu computador e indo até a casa de Alice para analisar cartas ameaçadoras enviadas a ela por alguma ex-namorada de Percival, professor com quem estava se relacionando antes de morrer. O cientista assume também o papel de detetive para tentar ir além da polícia, a exemplo dos detetives clássicos dos primeiros romances de enigma, como Dupin, que formula suas teorias baseado nos detalhes ignorados pelos policiais.

Quando Zimmerwald soube da morte de Alice, logo desconfiou do americano Peter Gallup, físico nuclear de Princeton que queria levar a professora para os Estados Unidos. A pesquisa que Alice estava finalizando, antes de sua morte, objetivava desenvolver algoritmos que reduziriam à metade o tempo gasto pelos americanos para calcular reações nucleares. Para o professor, Peter poderia ter se frustrado com a rejeição do convite feito à Alice para ir aos Estados Unidos e ter visto a professora como uma ameaça, já que os americanos até hoje controlam nosso programa nuclear. Corroborando a visão brasileira de que a polícia daqui é ineficaz e que não tem condições de elucidar sozinha um possível caso de conspiração internacional, Zimmerwald resolveu empreender sua própria investigação. Porém, sabendo que o delegado que estava à frente do caso era Magno, resolveu retribuir a gentileza de 20 anos atrás, pois o caráter de Magno, como a narrativa já nos esclareceu anteriormente, não é como o dos outros policiais, ele é um delegado incomum. Assim, Zimmerwald abre uma exceção e, diferenciando-se do clássico detetive Dupin, que tomava como desprezível o chefe de polícia parisiense em *A carta roubada*, decide trabalhar no caso com o policial Magno.

Dessa forma, as duas investigações se cruzam e o conhecimento de criminalística de Magno unido ao conhecimento científico de Zimmerwald vão culminar em uma parceria eficiente, fazendo com que o delegado se remeta a outro caso ficcional de parceria acidentada e improvável: o detetive Valentin e o padre Brown dos contos de Chesterton.

A estratégia de comparar a ajuda de um cientista à ajuda de um padre é curiosa, tendo em vista que é clássica a oposição entre

a razão, característica da ciência, e a fé, característica da religião. O padre Brown se destaca por ser capaz de conhecer e entender a alma das pessoas, a natureza humana. Os casos que o sacerdote ajuda a investigar são casos em que a lógica e a ciência não são capazes de elucidar todos os mistérios. O padre Brown é o oposto do detetive científico: seu método não consiste em examinar vestígios, mas em compreender as causas psicológicas que levaram o criminoso a cometer o crime. Ao contrário disso, o professor Zimmerwald dispõe de seu profundo conhecimento científico para desvendar a tragédia ocorrida com a professora.

Entretanto, cabe ressaltar um aspecto que o narrador das histórias protagonizadas por padre Brown e Valentin tem em comum com a novela de Kucinski: ele é preferencialmente heterodiegético. Os primeiros romances de enigma, a exemplo de Edgar Allan Poe nos textos em que Dupin aparece, apresentam narrador homodiegético, ou seja, em primeira pessoa, que geralmente são os memorialistas dos detetives. Este fato nos conduz a um artifício bastante utilizado na ficção policial para manter o suspense da trama: não revelar o raciocínio do detetive diretamente ao leitor. Geralmente, o narrador era quem acompanhava o detetive em suas investigações e sua forma de narrar não escondia a admiração pela astúcia do investigador; então, era possível dessa forma manter o leitor afastado dos pensamentos do detetive relacionados à resolução do mistério e, ao mesmo tempo, ciente de tudo o que ocorria ao redor da investigação. Chesterton e Kucinski adotam o narrador heterodiegético para suas narrativas criminais. O efeito resultante dessa estratégia é uma narrativa menos marcada por impressões

e sentimentos do narrador. Segundo Daniel Silva, o narrador em Chesterton é quase transparente, “de tal modo que, feitas as intervenções do narrador, muito contos se desenrolam com seguidas páginas de diálogos entre os personagens, pontualmente quebrados por descrições das ações que se desenrolam” (SILVA, 2017, p.62). Assim também acontece em *Alice*, que tem o mistério central revelado para o leitor através das falas dos personagens que se unem para elucidar o crime.

O que vai dar o tom de absurdo à situação é que a união de um policial com um comunista cassado pela ditadura não é um evento peculiar, nem presumível, nem provável. O telefonema que Magno deu para Zimmerwald durante a ditadura pode ter salvado sua vida e já consiste em um episódio incomum: um policial que convive com outros militares dentro do DOPS intercede pela vida de um comunista. Durante a narrativa, vimos que quando os dois homens firmam sua parceria na investigação do caso Alice, acabam se tornando íntimos, a ponto de Magno chamar o professor pelo primeiro nome. E em uma específica cena irreverente em que os dois interagem, é possível notar claramente a presença do elemento insólito entre eles. Quando Zimmerwald propõe a Magno levar os tecidos das vísceras de Alice e os cacos de sua xícara de café a um laboratório em São José dos Campos que possui um detector de partículas alfa, o delegado resolve fumar para ponderar. Neste momento, o cientista oferece a ele um charuto cubano: “– Prove um Monte Cristo, delegado. Esse charuto é só para chefes de Estado e amigos do Fidel. É uma das poucas vantagens de ser comunista” (KUCINSKI, 2014, p.150). O que pode parecer inacreditável para o leitor é que, em clima de

descontração, Magno e Zimmerwald fumam o charuto cubano sorrindo em cumplicidade.

Quando, enfim, a dupla consegue desvendar o mistério e descobre o autor do crime, quem recorre à narrativa criminal desta vez é o professor Zimmerwald para pensar em um modo de expor o criminoso. Pensando em agir como Nero Wolfe, personagem de Rex Stout, o cientista planeja convocar os suspeitos para uma reunião em seu apartamento, inclusive seu adversário, o inspetor Cramer, para revelar o culpado. Porém, a essa comparação Magno resiste em concordar, pois, apesar de compartilhar a admiração por Nero Wolfe, sabe que o personagem Cramer foi criado para ridicularizar a mentalidade policial e não se considerava também um inimigo do cientista. A ética adotada por Magno durante toda a investigação, o comprometimento em defender o que é certo, não faz do delegado um personagem policial menor, como é comum em outras narrativas. Ele não é um policial decadente e imoral, alvo de chacota no enredo. Pelo contrário, influenciado por uma história que ouviu quando criança sobre a diferença entre o certo e o errado e por filmes e livros de ficção detetivesca, Magno é a representação de uma concepção diferente da disseminada pelo senso comum sobre a instituição policial.

O CRIME

A ficção detetivesca gira em torno da descoberta de um enigma. No caso do romance *Alice*, o mistério centraliza-se na análise de três pontos principais: Quem? Como? Por quê?

A faxineira Marileuza é a personagem que chega primeiro na cena do crime. A descrição da cena da faxineira chegando na USP

quase se confunde com uma ambientação propriamente gótica, um *locus horribilis*:

No inverno, as noites no campus são mais longas e opacas. Ainda não clareara por completo quando Marileuza apeou do circular, nos altos da antiga fazenda em que se instalara a Universidade de São Paulo, para sua faina diária no Instituto de Ciências Físicas. Na planície distante, uma névoa branca e densa cobria como mortalha o arvoredo e os edifícios mais baixos. (KUCINSKI, 2014, p.13)

Em uma manhã ainda escura por causa do inverno, em uma deserta e antiga fazenda onde fica a USP, a névoa parece cobrir como mortalha árvores e algumas construções. Este local sinistro que inspira medo é a porta de entrada do romance que guarda um enigma. A sala destrancada da professora Alice tão cedo é indício de desconfiança para Marileuza: “Teve o estranho pressentimento de que aquele não seria um dia como os outros” (KUCINSKI, 2014, p.14). A faxineira então se aproxima e vê o cadáver da professora caído sobre a escrivaninha.

A morte dentro do campus da USP constitui o primeiro elemento que vai caracterizar como insólita a tragédia da professora, anunciada pelo próprio título do primeiro capítulo: *A morte insólita*. O episódio da morte dentro daquele lugar já pode ser tomado como insólito se, de acordo com García (2007, p.20), é um evento que foge do usual. Isto porque, como veremos no decorrer da narrativa, o único crime comum na universidade parece ser o roubo de equipamentos. É função do vigia noturno impedir esse tipo de crime: “[...] minha função é impedir roubo de equipamento, não é vigiar professor” (KUCINSKI, 2014, p.16). E o próprio delegado

Magno já esteve no local anteriormente para investigar esse crime que não acontece há algum tempo: “Magno sente-se desorientado entre tantas edificações novas erguidas depois que esteve no Instituto para investigar um roubo de equipamentos” (2014, p.24).

Todos começaram a desconfiar de AVC, mas o detetive Magno não tinha dúvidas de que não se tratava de um caso de morte natural, mas sim de envenenamento por arsênico ou sulfato de tálio, já que notou que havia desprendimento de cabelos, sangue, gavetas fora do lugar e telefone fora do gancho. Se a possibilidade de uma morte dentro do campus já não era habitual, a hipótese de uma morte por envenenamento torna-se chocante. Ainda mais quando a própria morta tenta deixar uma pista com o dedo molhado em seu sangue: em um papel, Alice, antes de morrer, escreveu a letra P.

Quando o legista chega ao local do crime para examinar a cena, o mistério do envenenamento se agrava, pois os cabelos de Alice se soltam como por ação do arsênico, mas as unhas não têm estrias; o que o leva a pensar na hipótese de envenenamento por tálio. O problema é que o tálio escurece os pelos e isso não ocorreu com a professora. As suspeitas de Magno sobre o veneno que poderia ter sido usado para matar Alice não se confirmam.

Muitos são os mistérios: a pesquisa suspeita que estava deixando Alice excitada nos últimos tempos; as tentativas do Petter Gallup de levar a pesquisadora para os Estados Unidos; o mal estar no estômago sentido recentemente; uma suposta briga por herança; a instabilidade na relação com o administrador do Instituto, Bruno, que é responsável pelo café de sua sala; as

cartas cheias de ameaças de uma ex-namorada do homem com quem estava se relacionando antes de morrer. Isso tudo somado a duas questões centrais: O que envenenou a moça? E o que ela quis sugerir com a letra P em sua última mensagem? O exame toxicológico não conseguiu apontar a substância que matou a professora, isto é, foi um caso de veneno excepcional, que não parece não ter deixado rastros. Além disso, o P feito por ela poderia ser outras letras inconclusas, como um B ou um R, o que faz aumentar a tensão sobre a identidade do assassino, visto que o nome de muitos personagens inseridos na trama tem alguma das iniciais suspeitas.

Durante a narrativa, o *locus horribilis* do início do livro, a USP, se mostra um universo de intrigas, corrupção, cobiça, vaidade, machismo e mesquinhaaria em que imperam o poder e o medo. O narrador expõe as relações de interesse entre as pessoas, os troca-trocas que acontecem dentro de um mesmo instituto, as artimanhas usadas para obter um segundo salário de forma desonesta, a divisão em castas dos que trabalham naquele local, os cargos assumidos por pressão de grupos dominantes, as fundações financeiras criadas por institutos para terem autonomia financeira, chefes que forçam a colocação de seus nomes em artigos, entre outros absurdos. O modo como a pesquisa científica é incentivada no Brasil também não escapa das críticas do autor. B. Kucinski apresenta ao leitor o incentivo à produtividade pela quantidade de trabalhos de um acadêmico, “como se a ciência fosse linha de montagem” (KUCINSKI, 2014, p.80). E inclui em suas reflexões críticas os truques usados pelos pesquisadores para fraudar esse método, como a imposição de seu nome nos

trabalhos dos orientandos, a reciprocidade dos acadêmicos ao colocar o nome do outro em seu trabalho, os textos publicados de forma fragmentada em que cada pedaço está numa revista diferente, entre outros.

A ditadura é um tema caro ao autor e, apesar de não ser o assunto principal em *Alice*, é mencionada como causadora da morte das universidades por conta das cassações aos melhores e mais sérios professores: “[...] Foi a sentença de morte da universidade. Na minha opinião, delegado, esse foi o maior estrago infligido ao nosso pobre país pela ditadura. As gerações seguintes abandonaram a reflexão crítica” (2014, p.83). Mais adiante, remetendo-se a um episódio de seu livro *K*, o autor insere uma menção ao caso da demissão de sua irmã desaparecida durante o regime militar pela Congregação do Instituto de Química, que sabia de seu envolvimento com um grupo de oposição ao regime, mas que, mesmo assim, a acusou de abandono de cargo, colaborando com que a moça não fosse reconhecida como uma desaparecida política: “Veja o caso da Congregação de Química, que demitiu, por abandono de cargo, uma professora que eles sabiam que tinha sido sequestrada pelos militares” (2014, p.123).

Em meio às críticas ao universo acadêmico, o livro apresenta o machismo, a podação e a inveja como problemas graves enfrentados por Alice naquele espaço. Isso ocorria principalmente por parte do chefe de departamento Akira, um japonês, assim como a professora, que se sentiu humilhado quando, em um seminário de um orientando, ela resolveu uma equação que ele dizia não ter solução. Depois disso, o Akira perseguiu Alice de todas as formas que pôde, até mesmo publicou como dele uma

apostila escrita por ela. Mas, nem assim a professora reagiu. Apesar de muito determinada, Alice mantinha a cultura japonesa do orgulho e do respeito à autoridade e aos mais velhos.

Apenas depois de remexer no lixo da sala da Alice é que o mistério do envenenamento começa a ser solucionado. O professor Zimmerwald, com a ajuda de Rogério, analisa os detritos do cesto de lixo e o que mais chama a atenção são os invólucros de chocolate recheado que Alice recebeu de presente de aniversário. A professora talvez tenha comido alguns bombons daqueles muitos dias antes de sua morte e ingeriu mais alguns no dia da tragédia. Assim, se o veneno estava nos bombons, estaria explicado o processo incomum de intoxicação lenta.

Quando o resultado do detector de partículas alfa chega, as suspeitas do professor Zimmerwald se confirmam: a substância usada era o polônio 210. Se o cientista empenhado em desvendar o enigma sem sair de sua casa não ajudasse na investigação analisando as últimas pesquisas de Alice e reconhecendo a ação de radiação graças aos seus estudos no pós-guerra, a polícia não seria capaz de intuir a substância, nem identificá-la com seus aparelhos, e o crime marcado pelo absurdo – por ser um caso claro de envenenamento, mas estranhamente sem veneno – não seria elucidado, tendo em vista que a radiação é uma arma invisível. Enfim, o mistério da letra P na mensagem escrita por Alice foi desvendado: a letra não apontava para uma pessoa, e sim para uma substância, já que a cientista antes de morrer, desconfiava de que estava sendo envenenada.

Tendo resolvido a forma com que o crime se deu, ainda faltava identificar o autor e o motivo para matar a professora. A pessoa

responsável pela tragédia deveria ser capaz de produzir o polônio 210 e isso não era nada fácil. Mas, dos suspeitos, o único que tinha acesso ao IPEN era o Akira. O professor Zimmerwald, através de seus amigos, conseguiu descobrir o registro de retirada de dois microgramas de polônio 210 pelo chefe de departamento. O método usado por Akira para obter o elemento radioativo o levaria a um crime duplamente perfeito: assassinato e fraude acadêmica. Isto porque, para dar conta de justificar a retirada do elemento, o professor deu entrada em um projeto de pesquisa que menciona o polônio 210 como fonte de emissão radioativa. Assim, poderia ganhar pontos de produtividade – anteriormente criticados pela narrativa – publicando um trabalho com base em pura invenção.

Akira, descrito como um pesquisador fraudulento e medíocre, se supera ao ter planejado o crime como um cientista estuda e planeja uma experiência complexa e delicada: “Concebeu uma arma invisível, tanto no transporte quanto nos vestígios, e um método nunca usado antes, portanto sem registro na criminalística. Foi um inovador na arte do crime. E um lógico, como todo cientista, teórico ou experimental” (KUCINSKI, 2014, p.187).

O provável motivo do assassinato começou com o orgulho ferido do chefe de departamento. Para compensar sua mediocridade no âmbito científico, Akira conseguia verbas e parcerias para a construção de laboratórios, que não foram o bastante para que ele obtivesse reconhecimento no mundo da ciência. Mas o ciclo de laboratórios esgotou-se. E Alice, cansada das repetitivas agressões do chefe, mudou de departamento, fazendo com que ele não pudesse mais descarregar sua raiva, eliminar a humilhação que estava na origem de seus problemas.

As provas contra Akira são bobas, se comparadas à complexidade do crime cometido: foram encontradas impressões digitais do professor na caixa de bombons e no cartão de feliz aniversário. Parece que ele estudou tanto para chegar a uma arma invisível que se esqueceu da técnica das digitais, o que está em consonância com a segunda epígrafe que o livro apresenta, um trecho de um ensaio de George Orwell, ao delinear o que seria um crime perfeito aos olhos do leitor do *News of the world*: “Só chegou ao ponto de cometer um crime após um longo conflito de consciência, mas, tendo decidido matar, planejará o assassinato com astúcia e só lhe escapará um pequeno e imprevisível detalhe” (ORWELL, 2011, p.352).

No início da investigação, a arma do crime parecia ser invisível. Depois de identificada, parecia ser impossível chegar ao criminoso, dada a dificuldade de se obter o elemento químico usado para envenenar a professora. Como em alguns casos do detetive Dupin, nos textos de Edgar Allan Poe, embora a situação pareça totalmente incomum, existe uma explicação possível dentro do texto. Como vimos, essas narrativas acabam se enquadrando dentro da categoria denominada por Todorov como estranho. E o efeito estético do insólito na narrativa de Kucinski se manifesta através de uma estratégia textual que Acacio Santos considerou essencial para o sucesso de público das narrativas de Sherlock Holmes: “a invocação do insólito para nos surpreender, com a subsequente redução do estranho, do inexplicável, ao senso comum” (SANTOS, 2010, p.211).

Desvendado o enigma, a narrativa deve chegar ao fim com a punição do criminoso, a representação do mal. E assim é feito, pois Akira vai preso, condenado a trinta anos de prisão. Porém,

transcorrido um ano da morte de Alice, outra morte insólita ocorre: o suicídio de Akira por *harakiri*. O medíocre cientista, comparado tantas vezes na narrativa a um samurai que, na ficção, fica desempregado e disfarça este fato agindo com mais arrogância, se aplica a pena de morte perante a desonra pelo crime cometido. O ritual suicida japonês é reservado aos guerreiros samurais que cortam o abdômen e demonstram sua coragem, autocontrole e determinação. O elemento inesperado incluído no fim da narrativa que instaura uma desestabilização no leitor está na última frase do livro: “Nunca se descobriu como a faca chegou às suas mãos”. (KUCINSKI, 2014, p.188). Dessa forma, o elemento insólito está presente como estratégia no desfecho misterioso do livro: a arma usada pelo suicida para tirar a própria vida não é invisível, como a radiação que matou Alice, mas chega até suas mãos sem uma explicação coerente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em seu texto, *Tipologia do romance policial*, Todorov (2013, p.95) reforça uma posição preconceituosa bastante difundida pela crítica literária ao contrapor literatura e romance policial quando 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.”. Sem adentrarmos na discussão sobre o que é literatura e o que pode ser considerado romance policial, é preciso considerar que o gênero policial evoluiu desde o estudo do crítico no início da década de 1970.

Jorge Luiz Marques observa o surgimento de outras três tendências no contexto nacional diferentes das forjadas pelo crítico na obra em questão:

A primeira diz respeito à incorporação do humor como *pièce de resistance* nas narrativas, resultando no que poderíamos denominar de “comédia policial”; a segunda expande os limites do gênero para o terreno da crítica social, revelando mazelas do país a partir de uma fabulação que, porém, não perde de vista o investimento nos elementos característicos do romance policial; já o terceiro constitui, na verdade, um subgênero das narrativas das minorias, tão valorizadas nesses tempos pós-modernos, e envereda pela diversidade sexual, resultando no que pode ser considerado “romance policial gay”. (2016, p.224)

O romance policial de B. Kucinski apresenta as características da segunda tendência notada por Marques ao tecer considerações sobre o gênero policial na contemporaneidade. *Alice* é uma narrativa que traça uma séria crítica à decadência da universidade no Brasil. Sob o pretexto de solucionar uma morte misteriosa dentro da USP, o narrador conduz os olhares dos leitores para o absurdo vivido no universo sombrio daquele lugar.

Valendo-se de elementos textuais típicos de uma narrativa de enigma, o autor surpreende ao unir um cientista comunista perseguido pela ditadura a um policial íntegro e sério. E se o local do crime é um ambiente onde se faz ciência, é esta quem vai auxiliar na elucidação do mistério da arma invisível. Tendo descoberto o enigma que abre o livro, nomeado no título como *A morte insólita*, que foi causada por uma arma incomum, a radiação, o elemento insólito reaparece como enigma final rompendo de forma incoerente as expectativas da realidade: o assassino se mata com uma peixeira que entrou na prisão de forma imperceptível. De acordo com García (2007, p.19),

entende-se por insólito aquilo que é pouco costumeiro, que pode surpreender o senso comum, que diverge das expectativas dos leitores, dada a sua experiencição da realidade. Considerando então que a classificação de insólito depende da recepção dos leitores em termos de grau de familiaridade na apreensão dos elementos dispostos no romance, tomaremos o misterioso aparecimento da arma do chefe de departamento japonês como uma grande incoerência em relação à nossa realidade e, portanto, consideraremos sua morte como insólita, instaurando novamente um processo de desestabilização na narrativa, mas desta vez sem elucidação.

REFERÊNCIAS

- GARCÍA, Flávio (2007). “O ‘insólito’ na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários”. In: _____ (Org.). *A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts. p.11-23.
- KUCINSKI, Bernardo (2014). *Alice: não mais que de repente*. Rio de Janeiro: Rocco.
- MARQUES, Jorge Luiz (2016). “Um caso em investigação: o gênero policial”. In: VIEGAS, Ana Cristina Coutinho; PONTES JR, Geraldo; MARQUES, Jorge Luiz (Orgs.). *Configurações da Narrativa Policial*. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações. p.221-228.
- MASSI, Fernanda (2011). “O detetive e o criminoso dos romances policiais contemporâneos”. In: _____. *O romance policial do século XXI: manutenção, transgressão e inovação do gênero*. São Paulo: Cultura Acadêmica. p. 73-104.
- ORWELL, George (2011). “O declínio do assassinato inglês”. In: _____. *Como morrem os pobres e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras. p.352-353.
- PIGLIA, Ricardo (2004). “Os sujeitos trágicos: literatura e psicanálise”. In: _____. *Formas breves*. São Paulo: Editora Schwarcz. p.49-60.
- POE, Edgar Allan (2008). “A carta roubada”. In: _____. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Companhia das Letras. p. 48-68.

PORTILHO, Carla de Figueiredo (2009). *Detetives ex-cêntricos: um estudo do romance policial produzido nas margens*. (Tese - Doutorado em Literatura Comparada). Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói. In <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp106115.pdf> Acesso em 12.Jun.2020.

REIMÃO, Sandra Lúcia (1983). *O que é o romance policial*. São Paulo: Brasiliense.

SANTOS, Acacio Luiz (2010). “Perversão e sublimação: as dimensões do insólito, de Sade a Lovecraft”. In: GARCÍA, Flavio; PINTO, Marcello de Oliveira; MICHELLI, Regina (Orgs.). *Insólito e seu duplo*. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações. p.204-213.

SILVA, Daniel Lukan Schimith (2017). *Culpado ou inocente: O suspense de Poe, Chesterton e Hitchcock*. (Dissertação - Mestrado em Literatura). Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília. In https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/31671/1/2017_DanielLukanSchimithSilva.pdf Acesso em 12.Jun.2020.

SILVA, Pedro Puro Sasse da (2019). *As narrativas criminais na literatura brasileira*. (Tese - Doutorado em Literatura Comparada). Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói. In <https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/10095/1/SASSE.%20As%20narrativas%20criminais%20na%20literatura%20brasileira%20%28final%29.pdf> Acesso em 12.Jun.2020.

TODOROV, Tzvetan (2013). *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva.

11

A GROTESQUERIE PARISIENSE: TRAÇOS DO INSÓLITO NA NARRATIVA POLICIAL DE EDGAR ALLAN POE

Vinícius Santos Loureiro (UFRJ)

Recebido em 10 mai 2020.

Aprovado em 19 jun 2020.

Vinícius Santos Loureiro é Doutorando em Literaturas Hispânicas na Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde estuda comparativamente as obras de Edgar Allan Poe e Jorge Luis Borges, com ênfase no desenvolvimento do insólito ficcional nos contos de ambos autores. É membro do Projeto Fortuna, vinculado ao PPG em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sendo organizador de duas edições (2018/2019) da *Edgariana – Encontro de Pesquisadores de Edgar Allan Poe*, evento realizado na Faculdade de Letras da referida Universidade.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5639914117694209>

E-mail: loureiro.vn@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9329-898X>

Resumo: Edgar Allan Poe foi o criador de uma obra cuja grandeza artística é proporcional à heterogeneidade que a compõe. Fora do mérito de se tratar de um dos inventores da narrativa detetivesca, o autor legou à posteridade uma série de contos, poemas, ensaios e correspondências, tangendo desde os temas clássicos da literatura fantástica até uma produção humorística e tantos exemplos de ficção à moda especulativa de caráter filosófico. Por tanta variedade, não foram poucas

as tentativas de segmentar sua obra conforme seus temas. Em meio a esse esforço de classificação, tornou-se habitual que se considerasse que os contos de raciocínio, grupo que reuniria os três relatos do detetive C. Auguste Dupin e alguns outros afins, estaria destacado dos demais. A justificativa passa, em alguma medida, pela defesa do contraste provocado pela aura de esclarecimento que permeia o conto policial, reflexo de um mundo desejoso de se organizar pelo conhecimento e pelos desenvolvimentos tecnológicos, contra os impulsos nervosos herdados pela influência gótica, influenciando especialmente sobre seus contos de horror. Entretanto, a narrativa que perpassa os acontecimentos que circundam o assassinato brutal de mãe e filha em uma Paris em plena ebulição ressoa em outros contos do autor, seja pela criação de atmosfera, seja pelas impressões comunicadas pelos respectivos narradores-testemunhas. O objetivo deste artigo será o de refletir a respeito das semelhanças entre a narrativa detetivesca de Edgar Allan Poe, a partir do conto “Os assassinatos na rua Morgue”, e algumas de suas narrativas fantásticas.

Palavras-chave: conto fantástico; romance policial; gótico; teoria do conto.

Abstract: Edgar Allan Poe was the creator of a work which artistic greatness is proportional to its heterogeneity. Besides the merit of being one of the inventors of detective narrative, the author conveyed a series of short stories, poems, essays, and correspondence, approaching from classic fantastic themes from humoristic productions and many examples of speculative-like fiction of philosophical character. For such a variety, there were many attempts to segment his work according to its themes. Among this classification effort, it has become usual to consider that ratiocination tales, group that would gather the three C. Auguste Dupin stories and some others related, would be detached

from the rest. To some extent, this explanation approaches the argument of the contrast caused by the enlightenment aura that permeates detective fiction, reflecting a world willing to to organize itself through knowledge and technological developments, against the nervous impulses inherited from gothic influence, mainly affecting horror stories. However, the narrative that runs through the events surrounding the brutal murder of mother and daughter in a broad-boiling Paris resonates in other Poe stories, either by creation of atmosphere or impressions communicated by respective narrator-witnesses. The purpose of this article is to ponder on the similarities between Poe's detective fiction, analyzing "The murders in Rue Morgue", and some of his fantastic stories.

Keywords: fantastic short story; detective fiction; gothic; short story theory.

O aspecto fragmentado da obra de Edgar Allan Poe se mostra recorrentemente como porta de entrada para todo tipo de investigação acerca de sua produção artística. O fato, motivado tanto por sua morte precoce aos quarenta anos quanto por toda a sorte de adversidade que o autor enfrentou em seus breves anos, é o resultado de uma vida dedicada ao trabalho em periódicos – onde seus escritos invariavelmente vinham ao mundo – e dos poucos volumes compilados que pôde editar. A perspectiva é agravada após o caso Griswold, cuja postura injuriosa à figura de Poe, estabelecendo a caricatura de toxicômano romântico que o acompanhou *post mortem* por décadas, voltou parte da atenção da crítica especializada ao aspecto nervoso do autor.

Uma das maiores complexidades provocadas por este fracionamento dá-se pela dificuldade inerente de se abarcar a

pluralidade de sua obra. Fora do escopo de ter escrito em prosa e verso, ficção e crítica, Poe é o autor de textos cuja motivação e resultado parecem se comunicar com interlocutores plenamente singulares, isto é, além da produção mais celebrada de contos fantásticos, Poe navegou pelas águas ainda desbravadas do romance policial, voltando-se por vezes ao escárnio e ao tom grotesco percebidos em sua obra, em outras pulsando com a semente de uma *faux* ficção científica ou especulativa.

A coexistência de vieses tão ímpares dentro de uma obra parcamente reunida provocou, tanto em termos de crítica quanto de formação de uma figura dentro do cânone, a ocorrência de tentativas de se estabelecer de uma forma ou outra uma genealogia peculiar a cada um desses subgêneros. À contraluz, parece ser a relação entre o insólito e o detetivesco o maior ponto de distinção dentro da obra de Edgar Allan Poe. Se, de alguma forma, parte da crítica admite que ambos compartilham da mesma origem, outra parte mantém a distinção ainda hoje. Todorov, por exemplo, em meio aos demais problemas de seus escritos introdutórios ao estudo do fantástico, afirma que

esta proximidade não é um produto do acaso; escreve-se aliás frequentemente que as histórias policiais tomaram o lugar das histórias de fantasmas. Precisemos a natureza desta relação. O romance policial de mistério, onde se procura descobrir a identidade do culpado, é construído da seguinte maneira: há por um lado muitas soluções fáceis, à primeira vista tentadoras, mas que se revelam falsas uma após outra; por outro lado, há uma solução inteiramente inverossímil, à qual só se chegará no fim, e que se revelará a única verdadeira. Pode-se perceber já o que aproxima o

romance policial do conto fantástico. Lembremos das definições de Soloviev e de James: a narrativa fantástica comporta também duas soluções, uma verossímil e sobrenatural, outra, inverossímil e racional. Basta, portanto, que esta solução seja, no romance policial, difícil de encontrar chegando mesmo a ‘desafiar a razão’, e estamos prontos a aceitar a existência do sobrenatural de preferência à ausência de qualquer explicação. (2010, p.55)

Por outro lado, ao passo que os contos de medo, imaginação e morte – como se habituou genericamente a chamar os contos de temática insólita – descendem do passadismo lúgubre do romance gótico, descendo às profundezas do desespero de um mundo que falha ao se organizar pelo racionalismo, o romance policial se vangloria de determinado grau de racionalidade proveniente das revoluções tecnológicas e científicas surgidas no final do século XVIII, determinando a ausência de espaço para o sobrenatural na configuração das grandes metrópoles europeias, que começam a tomar as formas atuais nesta altura. Enquanto o fantástico conserva seu interesse no ausente aos sentidos, variando por vezes entre os limites da experiência humana e um abstracionismo puramente especulativo, a narrativa policial se revela um subgênero fundamentalmente contemporâneo de si mesmo, refletindo a mudança de paradigmas quanto à ordem social (PORTILHO, 2009, p.36).

De fato, o próprio Edgar Allan Poe utilizava o termo *ratiocination* para referir-se a este tipo de conto, revelando sua tendência à temática mais esclarecida, em oposição à prosa que se nutre das vertentes do grotesco e do arabesco, também por sua denominação. Desta forma, tornou-se convencional atribuir a

estas duas vertentes de sua obra um pertencimento a linhagens totalmente distintas que guardassem pouca ou nenhuma relação entre si, aproximando-se mais por ocasião de ambos os subgêneros estarem ligados à literatura de massas do que por alguma justificativa de ordem intrinsecamente literária. Contudo, essa aparente falta de proximidade que ambos os gêneros parecem nutrir por uma questão de metodologia de composição mostra-se incipiente conforme é visto que, desde sua gênese, as duas categorias têm diversas similaridades, chegando ao ponto de uma se servir da natureza da outra para o próprio estabelecimento. Portanto, o objetivo deste artigo será discutir a relação entre a narrativa fantástica e a história de detetive, tomando como exemplo “Os assassinatos na rua Morgue”.

Publicado em 1841, “Os assassinatos na rua Morgue” é o primeiro dos três contos de Edgar Allan Poe tendo como personagem principal o detetive C. Auguste Dupin. Neste conto, o narrador apresenta seu amigo Auguste Dupin, sujeito de altíssima capacidade analítica, uma espécie de inteligência sem par na cidade de Paris, cenário para o conto. A atenção dos dois é tomada por uma notícia de jornal que relata a morte terrível de uma mãe e sua filha dentro da própria casa sob circunstâncias terríveis. Fora o caráter sangrento do crime, determinadas nuances de sua execução tornam sua resolução ainda mais complexa, aparentando mesmo ser impossível a descoberta de sua autoria. Levado pela ineficiência da polícia para a resolução do crime a partir do estudo da cena e dos relatos das testemunhas que entraram no local após os gritos acordarem todos na madrugada do ocorrido, Dupin resolve agir por conta própria para buscar a resolução do crime. Através da

aplicação de seus próprios métodos de análise, o “detetive” acaba por solucionar o caso e desfazer as acusações injustas contra um homem. De todas as possibilidades que nos chamam a atenção para a discussão desse conto em particular, iniciamos pela estranheza dos fatos que o compõem.

Portanto, entramos nos assassinatos precisamente pela rua Morgue. A rua criada por Poe para ser o cenário da ação principal deste conto já antecipa parte da questão que suscita, não ainda por seu nome, mas pelo modo como se chega a ela. É comum entre os comentadores de Poe que se destaque a Paris irreal que é apresentada pelo narrador desse conto em particular. Ainda que as referências gerais à capital francesa sejam de fato reais, a disposição geográfica dos pontos exibidos na narrativa ignora as distâncias de fato entre esses mesmos pontos. A Paris de Dupin espelha-se na Paris factual, mas é uma cópia quebrada.

Many of Poe's inaccuracies — a few of them flagrant errors — in details of his French setting have been criticized. Forgues [...] noted some that would startle Parisian readers but conceded that Poe, in giving his details for verisimilitude, was writing primarily for Americans and that tales of the very unusual have frequently been laid in distant lands. Charles Baudelaire, sympathetic to Poe, did not let the “errors” bother him, but remarked in a footnote to his translation, “Do I need to point out that Edgar Poe never came to Paris?”¹ (MABBOTT, 1978, p.569)

1 Várias das imprecisões de Poe – algumas delas erros flagrantes – quanto a detalhes do cenário francês foram criticadas. Forgues [...] observou algumas que teriam surpreendido os leitores parisienses, mas reconheceu que, detalhando em prol de verossimilhança, escrevia primariamente para americanos e que contos estranhos com frequência se passavam em terras distantes. Charles Baudelaire, simpático a Poe, não se incomodou com os “erros”, mas observou em uma nota de rodapé a sua tradução, “Preciso apontar que Edgar Poe nunca veio a Paris?” (Tradução nossa)

Por outro lado, a quebra da representação real da cidade não nos causa nenhum prejuízo enquanto leitores; pelo contrário, o esforço de alusão à Paris nos oferece uma perspectiva extremamente interessante da estrutura do relato, pois deixa transparecer a criação de atmosfera inerente à elaboração de um conto fantástico. Partindo da consideração de um efeito, recordando do ensaio “A filosofia da composição”, o autor faz com que a narrativa se dê em meio a um local propício para que os acontecimentos tenham maior nível de verossimilhança, tornando o leitor mais propenso às nuances da história (POE, 2019, p.58). O crime horrendo ganha potência ao ser alocado em uma metrópole em plena expansão, à noite, testemunhado por homens e mulheres de diferentes origens culturais e étnicas. Assim como em outro conto célebre de sua autoria, o criminoso está invisível na multidão.

Ainda a respeito da construção de uma atmosfera, interessante observar como o léxico utilizado para apresentar os diferentes vieses do crime colabora para essa proposta. A rua Morgue, cenário do crime, é ficcional. Na ausência de uma indicação factual a que se referir, o texto original projeta uma preparação à cena mortuária, uma vez que o termo *morgue* corresponde em língua inglesa a necrotério². De forma clara, ação e cenário compartilham da mesma natureza, ambos sob o signo fúnebre que, recuperando a linha temporal da narrativa, parece ascender do subterrâneo à superfície da linguagem: a morte jazia em repouso no nome e, posteriormente, irrompe na dinâmica dos acontecimentos. A este respeito, Luciana Colucci comenta:

2 O substantivo *morgue* também está presente nas línguas portuguesa e francesa (o cenário do conto é Paris); contudo, ao menos em nosso caso, sua utilização não é recorrente.

Atentemos para a escolha lexical temática e formal: melancolia, grotesca, casinha, ruínas, superstições, solitários. Já temos aqui, logo no início do conto, a configuração da espacialidade gótica que Poe herda de sua predileção pela tradição heráldica inglesa, mas, no lugar do castelo medieval inglês, temos a casa que, com suas nuances antropomórficas e supersticiosas, revela um lugar ideal para a instauração do suspense. Ademais, essa situação já suscita a relação que ora nos interessa: a presença da espacialidade gótica nos contos policiais de Poe, com seus ambientes e personagens peculiares. (2014, p.148)

Similarmente, as únicas palavras que as testemunhas puderam identificar em meios aos gritos de pavor das duas vítimas foram *sacré, diable e mon Dieu*³ (POE, 2017, p.130). A estreita relação entre o conto de raciocínio e o conto fantástico é ressaltada mais uma vez ao percebermos que o léxico insólito, que é parte fundamental da cena de horror, está presente aqui. Isso tudo, somado ao caráter também insólito do assassinato em quarto fechado, permite que a interpretação questione a naturalidade dos fatos. Não seria nenhum absurdo que o leitor imaginasse que as palavras ditas fora de contexto se referissem a uma espécie de ritual, por exemplo, ou que o assassino fosse de natureza tal que o permitisse adentrar e sair de recintos sem abrir portas ou janelas. À frente, o crime é primeiramente apresentado ao leitor através de uma notícia de jornal, cujo título nada desinteressado é “Assassinatos Bizarros” (POE, 2017, p.126). Além disso, o próprio Dupin afirma ao longo da narrativa que o crime e as circunstâncias peculiares ao estado em que os corpos foram encontrados

3 No original, em francês, sagrado, diabo e meu Deus.

se tratam de “uma *grotesquerie* de horror alheia a qualquer parâmetro de humanidade” (POE, 2017. p.145).

Dessa forma, torna-se possível perceber que o autor não deixa de recorrer aos temas do macabro e do absurdo, mesmo nos contos de raciocínio. De fato, a presença de uma série de elementos estruturantes do insólito estão presentes em “Os assassinatos na rua Morgue”: a escolha vocabular, a construção de uma atmosfera propícia para a ação que vem a ser narrada e a dubiedade com relação aos acontecimentos estão presentes na própria estrutura desse conto de raciocínio.

Contudo, importante atentar para a recuperação da teoria do fantástico, ressaltando que o recurso utilizado por Poe é mais propenso à criação de atmosfera que a apresentação de um cenário, funcionando somente como pano de fundo para a ação. Benjamin Franklin Fisher aponta para o pioneirismo do autor dentro da literatura estadunidense, não apenas por essas cidades possuírem o aspecto de “hotbeds of insanitary conditions, violence and crime [...] too accelerated for comfortable, pleasant living⁴” (2008, p.21) – o que justificaria seu emprego para o enredo deste conto –, mas como verdadeiros pontos de interesse para personagens e leitores. De forma semelhante, Luciana Colucci aponta para o espaço elevado à importância de personagem (2014, p.147), não sendo subjugado por qualquer nível hierárquico frente a outros recursos:

Ao manter a mesma conjunção entre espaço/ personagem observada em *Os crimes na Rua Morgue*, observa-se que Poe, ao partir de seu

4 “incubadoras de condições insalubres, violência e crime [...] muito aceleradas para uma vida confortável e agradável”. (tradução nossa)

próprio conceito de efeito e fazer literário, rejeita a hipótese de que “uma tese [...] é sugerida por um incidente do dia”. Com um rígido controle sobre a escritura e a rejeição de composição ao acaso ou à intuição, o escritor insere personagens que interagem com o ambiente, reforçando sobremaneira o efeito por meio de um tom lúgubre e assustador, pois, como é possível ler no início de Marie Rogêt, “[p]oucas pessoas há, mesmo entre os pensadores mais serenos, que não tenham sido alguma vez assustadas por uma vaga, e contudo arrepiante, semicrença no sobrenatural”. (2014, p.150)

Até por conta desta construção em prol de um efeito, a atmosfera de horror projetada sobretudo pela brutalidade do crime não se desfaz ao longo do conto. O posterior “apaziguamento” do sentido insólito provocado pela resolução do caso – mesmo do modo grotesco que é o assassinato realizado pelo orangotango atrapalhado – é proporcional ao pensamento todoroviano acerca da definição do fantástico “puro”. Recordando em linhas breves, Todorov defende que o fantástico não se trata precisamente de um gênero, mas um entrelugar projetado pela hesitação do leitor ou mesmo da personagem quanto à verificação da ocorrência de um episódio que ponha em dúvida os limites das leis naturais; ao término do texto, caso houvesse esclarecimento quanto aos fatos, o fantástico deixaria de existir, dando lugar a outro gênero: para o autor, a experiência do fantástico, antes de tudo, pertence à ordem do lógico ou cognitivo. Portanto, o desaparecimento da sensação incômoda que acompanha o relato sobrenatural, em tese garantido pela racionalidade do detetive, é também um elogio da chave lógica e

da perspectiva cognitiva que o leitor e as personagens devem compartilhar ao término do texto. Em ambos os casos, para o insólito e para o romance policial, a literatura sempre está em débito com outras dimensões do conhecimento, que parecem ter prioridade frente a seu próprio corpo textual. Em suma, para esta linha de pensamento, a literatura é muitas outras coisas antes de ser ficção.

Com relação ao caráter absurdo da história, importante também ressaltar a presença do estranho humor de Poe – ou suas tentativas quase fracassadas de o produzir. Julio Cortázar, que traduziu e comentou genialmente a obra de Poe, discorre sobre os problemas provenientes de seu estranho senso de humor, cuja motivação por vezes aparenta ser indecifrável, mas invariavelmente produz cenas ambíguas, carregando a sátira e o escárnio de tons diametralmente opostos a qualquer sentido tradicional de humor. De fato, algumas passagens do conto remetem a este tipo de elaboração: a figura de um sapateiro de baixa estatura que se fantasia de ator trágico⁵, a reação boquiaberta do narrador ao ter sua linha de pensamento metodicamente analisada por Dupin e a humilhação submetida ao policial após Dupin anunciar a solução do caso guardam uma comicidade, mas jamais distanciada de alguma forma de desprezo. No ponto mais alto da narrativa, é revelado ao leitor que os assassinatos foram cometidos por um orangotango à solta, motivado menos por uma ferocidade animalesca do que pela ingenuidade irracional de repetir os gestos que seu domador

5 A carnavalização plena, apontando para a representação encenada da inversão dos valores, ou, em grau menor, a convivência do gozo e da morte são temas recorrentes na obra de Poe. São exemplos desta tendência “O barril de amontillado”, “O baile da Morte Vermelha” e “Hop-Frog”.

executava diariamente ao se barbear em frente ao espelho, cena que poderia observar pelo buraco da fechadura de seu refúgio. A resolução de um crime bárbaro se mostra como uma comédia de erros na qual a decapitação de duas vítimas são a consequência de uma cena circense, variando bruscamente do infernal ao jocoso. De fato, o próprio Cortázar afirma que conforme “Poe incorre no que ele crê humor, [...] deriva imediatamente para o macabro” (2006, p.110), ressaltando como os dois polos, o riso e a morte, andam sempre próximos em sua obra, de forma tão caricatural como uma gargalhada diabólica.

Voltadas as atenções agora para a figura de Auguste Dupin, é possível continuar a estabelecer correspondências entre a narrativa policial e os contos fantásticos, isto porque o personagem também guarda similaridades com outros da obra de Poe, espelhando uma série de traços comuns ao gótico. Ainda que celebrado – intratextualmente pelo narrador, pragmaticamente pela crítica – por sua altíssima capacidade intelectual, Dupin é apresentado como um sujeito decadente, mal integrado à sociedade e a seus códigos, recluso na intimidade de um abrigo onde pode se dar livremente ao próprio prazer. Talvez a comparação mais apropriada seja entre o francês e Roderick Usher, personagem central do conto “A queda da casa de Usher”, comparação que ganha força a ponto de ser possível afirmar que Dupin é duplo de Usher. Para começar, tratam-se dois sujeitos decadentes que se enclausuram em suas próprias moradas, como “a representação do decadentista e da predileção poeana pela configuração de ente ficcional sob os moldes do dândi” (COLUCCI, 2014, p.151). No conto, lê-se:

Pude alugar e decorar um lugar que atendia à melancolia fantástica de nosso temperamento, uma grotesca mansão alquebrada pelo tempo, há muito abandonada por conta de superstições que não quisemos apurar, equilibrando-se parcamente em uma área reservada e desolada do Faubourg St. Germain. Se a rotina de nossa vida neste local viesse a ser conhecida pelo mundo, teríamos sido tachados de loucos – embora, talvez, loucos inofensivos. Nossa reclusão era total. Não admitíamos visitas. De fato, a localidade do refúgio foi mantida em segredo, e meus antigos companheiros nada sabiam a respeito dela; quanto a Dupin, há muito deixara de conhecer e ser conhecida em Paris. Eu era a testemunha solitária de sua existência, e ele, da minha. (POE, 2017, p.126)

Ainda, a correspondência é estabelecida conforme ambos são representados como homens de elevada cultura e educação estética, mas em contrapartida dotados de um nível de hipersensibilidade que provoca a necessidade de afastamento: Dupin só sai de casa à noite; Roderick, mais radicalmente, jamais deixa seus aposentos. Tanto o interior da casa de Usher quando do apartamento de Dupin são cenários de experiências sensoriais agudas, necessárias para o abrandamento de intelectos tão desenvolvidos.

Era uma extravagância da parte de meu amigo (que outro termo posso usar?) ser enamorado pela Noite; e a essa bizarrice, assim como a todas as outras, aderi sem protestar, entregando-me aos seus loucos caprichos com total abandono. A divindade noturna não podia permanecer conosco o tempo todo, mas era possível emular sua presença. Aos primeiros raios da manhã, fechávamos todas as estropiadas venezianas da casa, acendendo um

par de círios que, exalando um intenso perfume, filtravam apenas os raios mais débeis e sinistros. Com o auxílio dos círios, ocupávamos nossas almas com sonhos – lendo, escrevendo, conversando, até que o relógio acusasse o advento da escuridão real. (POE, 2017, p.121-122)

Outro paralelo a ser traçado é entre Dupin e o narrador do conto “O coração delator”. Em mais de uma ocasião, o detetive é caracterizado por determinada perda de seu tino, como se operasse entre a iluminação e a insanidade. Guardadas as devidas proporções – além da presunção de inocência de Dupin ao ser comparado com o assassino do outro conto –, ambos os narradores tem capacidades de detecção avantajadas – um quanto ao intelecto, o outro quanto aos sentidos – e suas justificativas para o empreendimento das respectivas ações não está de imediato claro.

Nesses momentos [de análise], a postura de Dupin era fria e abstrata, os olhos pareciam vazios de expressão e a voz, normalmente um tenor encorpado, erguia-se em um timbre trêmulo que poderia parecer petulante, não fosse a intencionalidade e a distinção de sua fala. Observando-o nesse estado, eu muitas vezes ponderava acerca da velha filosofia da alma bipartida e entretinha-me com a fantasia de que havia dois Dupins — o criativo e o investigador. (POE, 2017, p.122)

Do mesmo modo, ao lermos que sua fala era direcionada “a mim, mas a voz, embora de modo algum alta, tinha a entonação que costumamos empregar quando nosso interlocutor está bem longe. Os olhos, vazios de expressão, fitavam apenas a parede.”

(p.137), recordamos quase imediatamente desse outro narrador que performa entre a loucura e uma sanidade iluminada, capaz de ouvir coisas no céu e no inferno. Outros ecos menores podem ser percebidos no quase transe intelectual de Dupin e no recuperar de consciência de outros homens um pouco menos afortunados como o narrador de “Berenice” e o de “O demônio da perversidade”. De fato, os contos mencionados pouco têm em comum – mesmo que desconsiderássemos o conto policial. O que se percebe aqui é uma tipificação desse personagem edgariano, algumas vezes narrador, outras mero personagem, do qual pouco se pode extrair a partir de uma perspectiva confiável. Isso, contudo, corrobora para a dificuldade de se considerar a gama de similaridades levantadas como coincidência.

Ainda que estes dois primeiros pontos tomados para análise possuam significativa relevância para a discussão que aqui se pretende, ambos não abordam exatamente o cerne da questão dos gêneros: primeiro, a similaridade apontada quanto à escolha lexical, a semelhança temática e, consequentemente, a criação de atmosfera apenas indicam uma correspondência de recurso, que poderia, inclusive, ser com legitimidade justificada por uma série de argumentos não-literários, abordando mais a superfície da estilística que a noção estética; segundo, os comentários tecidos a respeito das personagens são relevantes para algum grau de desconstrução do lugar-comum, mas são mais surpreendentes por ocasião de uma quebra de expectativa que, se não devidamente observada, pode se converter em juízo moral. Desta forma, os dois tópicos, além da pertinência para a dinâmica dos estudos comparativos, são indicadores da

manifestação de outra ordem significância que, esta sim, toca o âmago do romance policial.

O ponto do qual falamos se refere às capacidades analíticas de Dupin, não por sua eficácia, mas por suas motivações. À parte de qualquer justificativa que conduza o personagem para dentro da investigação – uma vez que o crime não resvala de forma alguma em sua vida, fato agravado pelo afastamento em relação ao cotidiano parisiense –, o investigador parece *a priori* movido por uma agência internalizada de deleite, revelando que a questão central de seu método é o prazer. Logo no início do conto, lemos que

As faculdades mentais referidas como analíticas, sabemos que, entre outras coisas, elas constituem, para quem as possui em grau extraordinário, uma fonte do mais vívido prazer. Assim como o homem forte exulta sua capacidade física, deleitando-se com as atividades nas quais possa exercitar seus músculos, o analista aprecia com entusiasmo as atividades morais capazes de desembaraçar a mente. Ele se regozija até mesmo das ocupações mais triviais que facultam o uso de seu talento. (POE, 2017, p.117)

Este elogio à inteligência se desloca rapidamente na direção do comentário pessoal, ao passo que o narrador afirma que “era com afã que Dupin parecia deliciar-se com esse exercício – ou em sua exibição” (POE, 2017, p.122). O ápice de suas faculdades mentais, quando aplicadas, constitui uma espécie de erotismo narcisista conforme percebemos que ele desempenha tais métodos pelo prazer obtido na contemplação das próprias capacidades intelectuais e do resultado de sua atividade.

Ao contrário dos primeiros pontos comentados, essa questão de uma busca irrefreável pelo prazer representa uma leve atribulação, podendo instigar uma elaboração quanto à validade da narrativa policial edgariana para a constituição de um gênero como tal. Primeiramente, quanto a motivação prática: de fato, Carla Portilho (2009) aponta para um contexto histórico da atuação de detetives anteriores à de Dupin, movidos por motivos pecuniários ou pela obtenção de outros tipos de vantagens, mas, neste caso, a ausência de elo entre o investigador e a cena é ressaltada conforme relembramos que, como já mencionado, Dupin portase como uma espécie de exilado da vida social de Paris, não por uma má interpretação de seus códigos – o que configuraria, se contemporâneo, o comportamento de um *weirdo* mal integrado ao meio –, mas por um total desinteresse. A convocação ouvida tão-somente por seus ouvidos extremamente sensíveis é potente o bastante para que essa reclusão seja interrompida e ele tenha que, mesmo de forma breve, retornar ao convívio de seus pares para adentrar no íntimo de uma comunidade da qual não logra extrair qualquer usufruto. Depois, essa jornada de regozijo deve, de maneira anti-humanista, passar quase que literalmente por sobre os corpos ainda quentes das duas vítimas. O detalhe que nos leva a perceber a situação por essa perspectiva surge, no âmbito da apresentação das circunstâncias horrendas dos assassinatos, a exibição sem pudor do que foi feito e de como foram encontrados os dois corpos no apartamento. Ao ter acesso a esses detalhes, Dupin compreende sua gravidade – corroborando que está consciente do grau diabólico da cena –, chegando a dizer que se trata de uma *grotesquerie*, de um grotesco quase pendendo aos

extremos de uma teatralidade. Ainda assim, pelo modo como o desenvolvimento da narrativa deixa entrever, o protagonismo da cena investigativa é o próprio detetive, relegando as mortes à importância de um interessantíssimo pano de fundo para que o jogo dupiniano possa ocorrer. Em verdade, a pedra-de-toque na rua Morgue não se trata da violência cometida, mas a dificuldade de estabelecimento de uma verdade que justifique a sequência de fatos, demandando um grande poder cognitivo para que se revele. Os corpos de Madame e Mademoiselle L'Espanaye, destituídos de qualquer humanidade, transfiguram-se em peões no grande tabuleiro sobre o qual Dupin se compraz.

Desse modo, evidencia-se que o objetivo da investigação e da própria aplicação dos métodos desse proto-detetive do conto de Edgar Allan Poe tem fim em si mesmo. O motivo da investigação é o próprio percurso, o gesto de saciar-se pelo próprio desejo de saber a verdade a respeito do caso. De fato, após a confissão do dono do animal, o relato de Dupin à polícia tem o singelo intuito de livrar da prisão uma pessoa inocente e, como dito anteriormente, exibir a superioridade de seus métodos. Inevitável que esta discussão atraia a seu centro o questionamento quanto à capacidade intelectual do investigador, de certa forma, ser subjugada a um exercício menor: simultaneamente à sua instrumentalização – demonstrando como pode ser aberta uma senda em meio à escuridão dos mistérios mundanos pelo vigor da racionalidade transformada em prática –, a aplicação destas mesmas práticas tem seus efeitos ambicionados em um retorno ao indivíduo que, no caso de Dupin, nutre-se de um desespero mundano para saciar-se na desproporção de sua alcova suburbana.

Antes de dar esta discussão como finalizada, apenas para não deixar pontas soltas, talvez seja prudente esclarecer que o presente artigo não busca, de forma alguma, apresentar a acusação infundada que a obra de Poe seja contrária a qualquer nível de intelectualismo – ainda mais após o último aspecto ressaltado. É evidente que Poe preza pelas possibilidades que o conhecimento e a utilização das capacidades cognitivas oferecem, considerando que o próprio autor demonstra, tanto na ficção quanto na crítica, grande apreço pelos desenvolvimentos científicos e pela organização mental dos estímulos nervosos que herda dos autores românticos.

The technological components of the expeditions also aroused curiosity, though Poe was not always accurate in presenting such material. “MS. Found in a Bottle” and “A Descent into the Maelstrom” present details about sailing vessels, and the narrator in “A Descent” gives a scientific explanation for the motion of the whirlpool. Pym’s sometimes extended accounts of what purports to be factual information, “The Cask of Amontillado” and “Hop-Frog,” essays like “Street Paving,” and even Poe’s cryptographic writings, display his familiarity with other technological matters. He also understood printing processes. Architectural construction and home decor also appear in works such as “Metzengerstein,” “The Raven,” “The Murders in the Rue Morgue,” “The Purloined Letter,” “The Fall of the House of Usher,” “The Duc de L’Omelette,” “The Pit and the Pendulum,” “The Philosophy of Furniture” and “The Black Cat.” Ballistics are used to identify the murderer in “Thou Art the Man.”⁶ (FISHER, 2008, p.23)

6 Os componentes tecnológicos das expedições também provocavam curiosidade, ainda que Poe nem sempre fosse preciso ao apresentar esse material. “Manuscrito encontrado em uma garrafa” e “Uma descida ao Maelstrom” apresentam detalhes sobre embarcações de viagem, e o narrador da última fornece uma explicação científica para o movimento do

Por outro lado, é também justo que se destaque que, independente dos limites quase infinitos das faculdades mentais de Dupin, o método analítico que desempenha não é propositivo: considerando que de fato existe uma linhagem pura dos contos de raciocínio, sorvendo da influência do início da modernidade, de uma nova organização do mundo – enfaticamente urbano – e da convivência com novas tecnologias como forma de desenvolvimento da sociedade, a representação da existência terrena de uma intensificada capacidade analítica do sujeito cuja investigação não leva a resultados práticos caminha em sentido diametralmente contrário. Essa inteligência instrumentalizada, grande totem da narrativa policialesca, desacompanha o próprio *zeitgeist* do qual se supõe que é originada.

Por esse viés, torna-se quase cômico que se vislumbre através dessa narrativa que os grandes desenvolvimentos da humanidade pós-Iluminismo não sejam coletivos ou minimamente voltados para uma espécie de aparato coletivo que de fato possa fazer uso desses avanços. O que vemos, por outro lado, é a solidão acentuada de um sujeito que, em posse do mais precioso aparelho cognitivo, vive em isolamento, em meio ao luxo de livros e velas aromáticas, resolvendo casos somente por prazer e representando, por fim, a própria falência das instituições urbanas, como visto em sua superioridade em relação aos investigadores da polícia parisiense.

redemoinho. Pym, por vezes, deu explicações extensas sobre o que alegava ser informações reais. “O barril de amontillado” e “Hop-Frog”, ensaios como “Pavimentação Viária” e mesmo os escritos de Poe sobre criptografia revelam sua familiarização com outras questões tecnológicas. Ele também entendia de processos de impressão. Construção arquitetônica e decoração de casa também aparecem em sua obra, como “Metzengerstein”, “O corvo”, “Os assassinatos na rua Morgue”, “A carta roubada”, “A queda da casa de Usher”, “O Duque de L’Omelette”, “O poço e o pêndulo”, “A filosofia do mobiliário” e “O gato preto”. Balística é utilizada para identificar o assassino em “Tu és o homem”.

Ainda assim, esse conto não constituiria uma distinção dentro da obra de Edgar Allan Poe. Sendo possível a compilação de “narrativas de inteligência” ao modo de “Os assassinatos na rua Morgue” dentro da obra de Poe, analogamente à citação de Benjamin F. Fisher supracitada, atentamos para contos que trazem desde um amplo conhecimento de novas tecnologias a um vocabulário técnico, contudo apontando para fins puramente narrativos, as similaridades – ao menos superficiais – prosseguem em sua acumulação: a sátira “O embuste do balão”, em meio ao léxico mais ou menos fiel aos princípios da aerodinâmica, é publicada em um periódico com o intuito expresso – e alcançado – de burlar a opinião pública quanto à travessia do Atlântico a bordo de um balão de ar quente; em “Os fatos no caso do sr. Valdemar” ou “Um conto das montanhas escabrosas”, os pensamentos pseudocientíficos do magnetismo e da hipnose, amplamente popularizados meio aos círculos sociais da Nova Inglaterra na primeira metade do século XIX, são utilizados como mote para narrativas insólitas. Poe faz uso dessas matérias e cria narrativas a partir de especulações que ignoram, dentro do âmbito ficcional, a validade dessas proposições.

Retornando ao propósito da discussão, a narrativa policial de Edgar Allan Poe não admite sua segregação em relação aos outros textos do autor. Quanto às denominações mais contemporâneas, embora seja conceitualmente difícil afirmar que “Os assassinatos na rua Morgue” se trata de um conto fantástico, é possível defender, seja pela origem, temática ou mesmo tom, que se trata de uma narrativa insólita. A história de detetive, por vezes apresentada pela sua grandeza racional, traz em seu subterrâneo uma agregação de

temas que apontam em direções distintas. Recordando que Poe é um dos fundadores do gênero, temos que a narrativa policial, em sua gênese, já traz consigo a devida marca da subversão dos limites estruturais, de forma semelhante – empilhando as coincidências eternas – à própria postura quanto ao fantástico⁷.

Quanto a este tópico, ilustramos essa reflexão com uma passagem de outra obra que se comunica com o que debatemos nesta ocasião. Jorge Luis Borges, convertido em personagem em um daqueles momentos em que a literatura parece se revolver ao largo de anos para morder a própria cauda, afirma que Poe inventou a história de detetive, a anti-história de detetive e a paródia da história de detetive (VERÍSSIMO, 2009, p.119). As três possibilidades borgeanas poderiam magnetizar o leitor ou crítico a um jogo de correspondência com as três narrativas de Dupin, combinando da forma que fosse mais convencional. Mesmo se tratando do primeiro dos três, inclusive sendo introdutório quanto à própria elaboração da persona do detetive, “Os assassinatos na rua Morgue” é pouco convencional ao que se habitou a tomar como modelo para o gênero. Fora os inúmeros detalhes que trabalhamos ao longo do texto, um caso em que se descobre no final ter sido provocado por um orangotango atrapalhado, decapitando e desfigurando os cadáveres das vítimas, tende a provocar sobre o leitor um estranhamento não em relação à subversão das leis naturais, mas quanto à veracidade da ficção.

Quanto a Dupin, Edgar Allan Poe não parecia compreender muito bem o entusiasmo da crítica quanto à sua capacidade analítica. Em uma carta, o autor comenta:

7 No prefácio ao livro “Tales of the Grotesque and Arabesc”, Poe já assinalava uma distinção desejada entre sua obra e o “estilo alemão”, elaborado apenas para suscitar emoções ligeiras. (1978, p.473)

You are right about the hair-splitting of my French friend [Dupin]: — that is all done for effect. These tales of ratiocination owe most of their popularity to being something in a new key. I do not mean to say they are not ingenious — but people think they are more ingenious than they are — on account of their method and air of method ... Where is the ingenuity of unravelling a web which you yourself (the author) have woven for the express purpose of unravelling? The reader is made to confound the ingenuity of the supposititious Dupin with that of the writer of the story⁸. (POE *Apud* MABBOTT, 1978, p.521)

Quanto à engenhosidade da obra de arte, ou mesmo a de seu autor, cremos que nenhum comentário seja necessário. O acastelamento das camadas semânticas, a construção de um cenário que convoca um assassinato a ser cometido, a fuga sem rastros de dentro de um quarto fechado — longe da vaidade da suposição das motivações subjetivas que impulsionaram o autor a compor a obra —, são todos recursos expressos de um autor. Por outro lado, Dupin e sua cabeça dourada oscilam entre o engenho e a engenhoca — o mecanismo aprimorado, um legítimo objeto a ser visto nas exposições universais do século XIX, e o *bibelô*, o *kitsch* a ser apreciado como decoração para as salas de jantar. Suas ações, por outro lado, carecem de justificativa, fora o prazer. Na rua Morgue, os fins são puramente estéticos.

8 Você está certo sobre a sutileza de meu amigo francês [Dupin]: — tudo isso é pelo efeito. Esses contos de raciocínio devem a maior parte de sua popularidade por serem algo em um novo tom. Não quero dizer que não são engenhosos — mas as pessoas acreditam que são mais engenhosos do que são — por conta de seu método e de seu ar de método... Onde está a engenhosidade de desembaraçar uma teia que você mesmo (o autor) teceu com o objetivo expresso de desembaraçar? O leitor é levado a confundir a engenhosidade do farsante Dupin com aquela do escritor da história. (Tradução nossa)

REFERÊNCIAS

- COLUCCI, Luciana (2014). “Os crimes da Rua Morgue, O mistério de Marie Rogêt e A Carta furçada: marcas da espacialidade gótica na escritura detetivesca de E. A. Poe”. *Evidência*, Araxá, 10(10), 143-154.
- CORTÁZAR, Julio (2006). “Poe: o poeta, o narrador e o crítico”. In: *Valise de cronópio*. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa (Trad.). São Paulo: Perspectiva.
- FISHER, Benjamin (2008). *The Cambridge Introduction to Edgar Allan Poe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MABBOT, Thomas Olive (1978). *The collected works of Edgar Allan Poe: volume II*. Cambridge, London: The Belknap Press of Harvard University Press. In <https://www.eapoe.org/works/mabbott/tom2t000.htm> Acesso em 08.Mai.2020.
- POE, Edgar Allan (2019). “A filosofia da composição”. In: *O corvo*. Paulo Henriques Britto (Org.). São Paulo: Companhia das Letras.
- POE, Edgar Allan (2017). *Edgar Allan Poe: medo clássico*. Marcia Heloisa (Trad.). Rio de Janeiro: DarkSide Books.
- PORTILHO, Carla (2009). *Detetives ex-cêntricos: um estudo do romance policial produzido nas margens*. (Tese - Doutorado). Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- TODOROV, Tzvetan (2010). *Introdução à literatura fantástica*. Maria Clara Correa Castello (Trad.). São Paulo: Perspectiva.
- VERÍSSIMO, Luis Fernando (2009). *Borges e os orangotangos etenos*. São Paulo: Companhia das Letras.

01

ENTREVISTA COM SOPHIE HANNAH

Isabela Duarte Britto Lopes (UFF)

Isabela Duarte Britto Lopes é Doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e, atualmente, pesquisa as representações dos detetives herói e *noir* na literatura brasileira em comparação com a de língua inglesa. Durante o curso de Mestrado em Estudos da Literatura (UFF), analisou as *continuation novels* de Sophie Hannah que retomam o icônico personagem criado por Agatha Christie, Hercule Poirot. Graduada em Letras Português/ Inglês (UFF-2017), atua na pesquisa de temas relacionados a romances policiais, literatura detetivesca brasileira e internacional, principalmente de língua inglesa.



Sophie Hannah é poeta e autora renomada de romances policiais e detetivescos, e teve suas obras publicadas em 49 idiomas. Além de suas poesias, a autora inglesa, reconhecida pela *Sunday Times* e pelo *New York Times*, escreveu a saga de Waterhouse e Zailer sobre as investigações e a vida dos policiais protagonistas dos romances. Em 2014, a autora publicou seu primeiro romance com o detetive Hercule Poirot, criado por Agatha Christie, após ter sido convidada pela família da autora para dar continuidade às aventuras do detetive belga. Além disso, Hannah ajudou a construir o curso de Mestrado em Escrita de Crime e Thriller na Universidade de Cambridge, onde atua como professora e diretora do curso.

A conferência Captivating Criminality 4, organizada pela International Crime Fiction Association, na Bath Spa University, em 2017, teve Sophie Hannah como uma das palestrantes principais. A escritora convidada pôde, assim, compartilhar um pouco da sua experiência ao escrever as *continuation novels*. Por intermédio da organização do evento, entrei em contato com o assessor da autora, Jamie Bernthal, explicando a natureza desta pesquisa. Bernthal sugeriu então que eu escrevesse algumas perguntas para que Hannah respondesse.

Curiosamente, neste meio tempo, consegui entrar em contato direto com Hannah através do aplicativo de leitura *Goodreads*, por onde ela me encaminhou o seu e-mail e aceitou responder as perguntas aqui apresentadas.

Q.: I was in the audience when you were a keynote speaker at the Captivating Criminality 4 conference at Bath Spa University (Coursham Court) in 2017. On that occasion, you said that the Christie family asked you to write continuation novels with

Hercule Poirot. How did you feel with such invitation and what challenges did you face?

A.: I felt incredibly privileged and excited, it's been a thrilling creative challenge and it was a daunting prospect to resurrect such a familiar and well-loved character. I was also concerned about getting the period detail right as I've not written historical fiction before. Mainly though, it's a tremendous honour to have been given use of the finest ingredient in mystery fiction – Hercule Poirot.

Q.: In which aspects do you consider your new version of Poirot different from the one created by Agatha Christie?

A.: The Poirot in my books is very much Agatha Christie's Poirot, not only did I feel it would be disrespectful to change him but also that there would be no point in writing new books about such a beloved series character only to alter him. Obviously, though, I'm a new person writing about Poirot so he is seen through new eyes, which is why I created a new narrator – Catchpool, the Scotland Yard Detective - who, like me, is a new person working with Poirot.

Q.: How could you make people identify with your novels even though they are set in a different time with different ideologies from the ones we have nowadays?

A.: I think this is part of the reason why Agatha Christie's books are still so popular today – human nature doesn't change. People are flawed now just as they were in the past, ideologies might be different but people of all eras share the same feelings: love, hate, fear, guilt, etc., and have the same needs. Our ideas

are mainly just things we invent and mistake for the absolute truth, but our emotions are constant and universal, which is why we can relate to people from the past.

Q.: At some points in the narratives, you seem to introduce topics that represent contemporary society, for example women as head of a family or even abortion. What is your purpose in do so? Is it a way to criticize current problems or a way to bring the reader closer to that environment?

A.: I don't see these topics or situations as being exclusively contemporary, abortion happened in the 1920s/30s just as it does today and many families had a woman in charge too – psychologically if not financially. I never look at things through a 'gender issues' lens because that always ends up providing a reductive picture. I believe that - man or woman -we're all just humans and group identities are meaningless, it's the fascinating individual I'm interested in.

Q.: In what aspects do you think your continuation novels differ from your other works?

A.: The main difference is the approach to the storytelling in that contemporary crime fiction goes to great lengths to give the impression that the reader is simply witnessing the action rather than being told a story, whereas golden age novels have the very opposite approach and revel in the storytelling aspect, there is an overt 'let me tell you a story' feel to these novels which give my Poirot novels a very different tone to my previous books.

Q.: How would you describe continuation novels? In what sense are they different from a pastiche?

A.: To me the main aim of pastiche is parody or mimicry, whereas a continuation novel is undertaken with serious intent. Continuation novels featuring a character created by another (usually dead) author are written with great respect and affection for the character and the work of the original author, there's no parody involved.

Q.: In many of Christie's novels one can see many different narrators, however in your three works you decided to maintain Catchpool as the narrator. Why?

A.: So far Catchpool has been the narrator of my Poirot novels but there's no guarantee that if I write more this will always be the case. However, I do like the Poirot and Catchpool combination and the development of their rapport really interests me, they have a mentor/mentee relationship, Catchpool benefits from Poirot's wisdom and guidance and improves as a detective with every case he helps Poirot solve.

Q.: Edward Catchpool is a Scotland Yard inspector and as a narrator he has a lot of voice in the narrative even though the police is usually very criticized in not only Christie's novels, but also Doyle's and Poe's short stories. Why did you choose this specific character to narrate the new Poirot's adventures?

A.: For my first Poirot novel I wanted Poirot to have younger sidekick who has a case that he's totally baffled by, but absolutely needs to solve, a policeman was a perfect fit for this – it's imperative that he solves the case as it's his job so he really needs Poirot's help. The character of Catchpool appeared fully formed in my head and I had no desire to criticise

the police as a group – each member of it is just an individual – as with my feelings about men and women. Individuals in the police force might be awful or brilliant or anything in between. Catchpool certainly is a very good policeman.

02

ENTREVISTA COM PEDRO PEREIRA LOPES

Flávio Garcia (UERJ)

Flavio García é Professor associado da Universidade do Estado do Rio de Janeiro(UERJ), atuando na Graduação em Letras e no PPGLetras, na área de Estudos de Literatura, nas especialidades de Literatura Portuguesa e de Teoria da Literatura e Literatura Comparada, com orientações de mestrados e doutorado e supervisões de pós-doutorado. Desde agosto de 2014, é bolsista PROCiência (UERJ-FAPERJ). Flavio García iniciou, em março de 2020, seu quarto pós-Doutorado, na área de Culturas e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, intitulado “Figuração insólita de personagens-título em narrativas de Mia Couto admissíveis como literatura infantil e/ou juvenil?”, sob a supervisão do Profa. Doutora Ana Mafalda Leite.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4242057381476599>ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0761-8092>



Pedro Pereira Lopes é um jovem, porém já bastante reconhecido e premiado, escritor moçambicano, nascido na província da Zambézia em 1987. Além de escritor, Pedro é professor e pesquisador da Universidade Joaquim Chissano, em Maputo, Moçambique. No Brasil, alguns de seus títulos encontram-se publicados pela Editora Kapulana¹ e pela Editora Desconcertos².

Foram especialmente três questões que nos levaram a pedir-lhe esta entrevista, que ele muito prontamente concordou em nos conceder.

A primeira dessas questões adveio de seu conto infantil *Kanova e o segredo da caveira*, publicado em Moçambique em 2013, integrando o projeto “Contos e histórias de Moçambique”, em parceria da Escola Portuguesa de Moçambique com a Fundação Contos para o Mundo de Barcelona. Em 2017, o conto foi publicado no Brasil, na série “Contos Moçambicanos” da Editora Kapulana. O projeto editorial brasileiro mantém as bases do projeto original.

Ao explicar a gênese desse conto, Pedro retoma sua matriz, que ele teria colhido em uma história que diz ter crescido ouvindo, “O rapaz e a caveira”, mas cujo final pedagogicamente moralizante não lhe agradava. Assim, para recompensar sua infância, oferecendo às crianças de agora uma história que melhor condissesse com sua expectativa, reestruturou-a realçando-lhe o caráter maravilhoso.

A segunda questão tem por referencial seu romance *mundo grave*, obra vencedora da 1ª edição do Prémio Instituto Nacional Casa da Moeda / Eugénio Lisboa em 2017 (Lisboa) e do Prémio Bunkyo de Literatura para ficção policial em 2019 (São Paulo). A 1ª edição do livro data de 2018, mas, conforme se lê ao seu final, ele poderia ter sido concluído em 20 de março de 2013 (vai lá saber, pois pode ser metaficção...).

1 <http://www.kapulana.com.br/>

2 <https://desconcertoseditora.com.br>

A crítica aponta aspectos que inscrevem o romance no universo da narrativa de investigação, mistério e policial, destacando, ainda, sua proximidade com o fantástico. Contudo, sua leitura traz à baila estratégias narrativas e temas que a permitem inscrever na seara do realismo animista.

A terceira daquelas questões é tanto mais específica, quanto mais geral. Nos “Comentários e agradecimentos” de *mundo grave*, Pedro diz “obrigado à Fernanda Angius, de quem tive as primeiras lições de escrita”. Há uns quinze anos, em um evento internacional de literaturas africanas, realizado na Universidade Federal do Rio de Janeiro, apresentamos uma leitura de *A varanda do frangipani*, à luz do insólito ficcional. Como sempre soe acontecer, fomos duramente criticados por pesquisadores brasileiros e portugueses que não admitem que se aborde a cultura, arte, a literatura africanas sob vieses do insólito. Ao final da apresentação, uma doce senhora veio falar conosco. Apresentou-se, deu-nos um cartão de visitas e nos disse que não nos importássemos com aqueles ataques. Ela ouvira da boca do próprio Mia Couto que muitas de suas narrativas se inscreviam naquela perspectiva, mas que, por razões outras, ele não ousaria dizer isso em público. Essa senhora é exatamente Fernanda Angius, a quem devemos o ânimo e o impulso para nossa caminhada.

Vamos, então, ao Pedro Pereira Lopes, nosso entrevistado para este nº 13 da Revista *Abusões*, dedicado a’O insólito em narrativas de crime, mistério e investigação.

P.: Pedro, você (vamos usar o você, caso não se importe, para mantermos nossa brasilidade) tem ideia de que as entrevistas dadas a revistas acadêmicas sempre podem incorrer em armadilhas para o entrevistado, não?

R.: As entrevistas são como um labirinto, em desespero e, talvez, em despreparo, elas nos denunciam. É por tal razão que as evito ao máximo. Não gosto da capa de intelectualidade a que, como escritor, sou obrigado a vestir. E há, ainda, a preocupação de emitirmos uma opinião sobre quase tudo. Eu gosto de estar quieto, de ser quieto, de provocar de longe imerso na minha sozinhidão, como diria o Patraquim.

P.: Depois daquele alento que Fernanda Angius nos deu, o próprio Mia Couto, em alguns de seus artigos de opinião, publicados em *Pensatempos* e em *Se Obama fosse africano...*, e, mais recentemente, em entrevista dada à *Revista Visão*³, admite que a realidade africana, que nutre os mundos ficcionais, é maravilhosa, fantástica... Como você, na qualidade de ficcionista, que precisa do pano de fundo da realidade para compor seu real textual, se posicionaria acerca dessa questão?

R.: Toda “realidade” humana é maravilhosa, é fantástica, assim, por conseguinte, a sua ficção. Sempre foi bastante ténue a fronteira entre a realidade e a fantasia. O homem sempre se alicerçou em explicações mágicas para decifrar a sua realidade. Não há, aqui, novidade. Então, eu não aceito muito a ideia de uma “realidade africana maravilhosa e fantástica”. Há alguns anos, comprei um pequeno livro, de capa desbotada, num alfarrabista de rua. O livro chamava-se *Contos da chuva e da terra* e tinha sido escrito por Ueda Akinari. Não tinha ainda lido o realismo mágico latino ou o *Dr. Strange e o Senhor Norrell*, de Susanna Clarke. Depois, vivi algum tempo na China e ouvi as

3 In <https://visao.sapo.pt/atualidade/sociedade/2019-11-17-jose-eduardo-agualusa-e-mia-couto-nao-temos-de-representar-que-somos-escretores-e-nos-levamos-muito-a-serio/>

suas histórias. O que difere as nossas realidades, nesse sentido, é algo delicado.

Alguns conceitos resumem uma mania dos críticos para identificar a “literatura africana”, em associação à “África da oralidade”, das fogueiras e das explicações mágicas e ilógicas. Sem essas características, deixaria de ser ficção africana? Então, posto desse modo, seria uma literatura oposta à literatura moderna. O Ungulani ba ka Khossa usa o conceito de “texto emancipado”, autônomo, para explicar que narrador não pode copiar a realidade, mas criar uma nova realidade. Creio que é isso que mais importa.

P.: Mantendo-nos no mesmo eixo, você diria que, num primeiro momento do pós-independência das ex-colônias portuguesas e, no caso de Moçambique, no entorno à Guerra de Desestabilização (a guerra civil), escrever ficção insólita (maravilhosa, fantástica, real-animista...) era reprovável?

R.: Eu não diria “reprovável”, mas não utilitária. Qual seria o papel de uma literatura insólita no período em alusão? A literatura de Moçambique nasce sob o signo da intervenção social, do realismo na sua forma mais dura. Era preciso denunciar o colonialismo, convocar e unir as pessoas, os leitores – esta era a missão da prosa proto-nacionalista e nacionalista, como é o caso de *Nós matámos o cão tinhoso* e, de certo modo, *Portagem*.

Com a independência e a guerra civil, fundamentados pela lógica do socialismo científico, a prosa toma a forma, essencialmente, do relato, com títulos como *Duplo Massacre em Moçambique – Histórias Trágicas do Banditismo*, da Lina

Magaia, ou *Relatos do povo armado*, de Licínio de Azevedo. Só em finais dos anos 1980, com a institucionalização da economia do mercado, saem, pelo menos em livro, textos a que podemos chamar de realismo-mágico, o *Vozes anoitecidas*, do Mia Couto, o *Ualalapi*, do Ungulani, *O regresso do morto*, do Suleiman Cassamo e, depois, os romances da Paulina Chiziane. É uma literatura sem agendas, não comprometida, aliás, o seu único engajamento é com a arte, com um regresso às raízes, à convivência normal.

P.: Dando fecho a essa questão, agora, quando os sentimentos de pertença estão mais acalentados e as guerras (que ainda há) não implicam independência ou enfrentamento daquele *outro* exógeno, a cultura, a arte, a literatura moçambicanas (para nos fixarmos em Moçambique) podem, devem e se têm permitido avançar por outras opções de composição estética globalizadas, mundializadas?

R.: Sim. Na verdade, não nos esqueçamos que a literatura de Moçambique surge na língua do colonizador, primeiro, como uma forma de revolução e, depois, de afirmação de sua moçambicanidade. Então, pouco ou quase nenhum estranhamento houve com a literatura do exterior. O poema “*Surge et ambula*”, por exemplo, do Rui de Noronha, é inspirado num poema de Antero de Quental. Noémia de Sousa e Craveirinha “inspiraram-se” nos blues, no jazz e na poesia do Renascimento Negro dos EUA. Durante os dias do socialismo, leu-se muito a literatura russa. Depois, o Jorge Amado, o Fernando Namora, entre outros realistas. O Guimarães Rosa, o Alejo Carpentier, o Garcia Márquez e Hemingway também.

Hoje, com a globalização e a internet, os jovens estão ainda mais ousados. É uma geração experimentalista com influências antes inimagináveis. É uma literatura africana que se renova com a construção destes novos africanos. É uma literatura também cosmopolita, híbrida ou crioula. Aliás, como diz o professor Nataniel Ngomane, “não existem literaturas puras”.

P.: O seu *mundo grave* incorpora diversas e diferentes técnicas de composição, seja pelo não emprego de maiúsculas, pela burla à pontuação, pelas inserções de parênteses com informações por vezes metaficcional, pela explicitação da voz do narrador em meio à narrativa etc. Você diria que foi uma escolha *over* intencionada ou um acaso da escrita?

R.: Os estilos não são um mero fruto do acaso. A construção do discurso e da mancha gráfica do texto fazem parte de um exercício de escrita, de técnicas. Portanto, elas são intencionais. Sou uma mescla dos autores que fui lendo. *mundo grave* é a segunda parte de um projecto experimental que se inicia com o meu livro de contos *o mundo que iremos gaguejar de cor* (publicado no Brasil com o título *a invenção do cemitério*) e termina com o livro de poesia *mundo blue ou o poema em quarentena*. Em comum, o húmus que os compõem, uma certa obsessão, na verdade, a interpretação do mundo e o estudo dos homens que o habitam.

P.: De uma maneira geral, *mundo grave* é um exemplar da ficção detetivesca, policialesca, tangencia as narrativas centradas em *serial killers*, nutre-se do animismo e, por ter seu final “inconcluso”, pode ser visto em parte com representante

da literatura fantástica. Seria este mais um aspecto *over* do romance?

R.: Eu imaginei o *mundo grave* como um conjunto de três livros, talvez, por isso, as diversas pontas soltas. Hoje, não sei se os irei escrever. Tenho os romances concebidos na minha cabeça, só não tenho o espírito para revisitar o monstro que criei. Não tenho sorte nem sequer oportunidade.

Em todo o seu novelo narrativo, *mundo grave* não apresenta certezas. O narrador fictício está em constante guerra com o narrador físico, os personagens nunca estão certos de suas crenças, daí que a realidade e o insólito das descrições dependem dos referenciais do leitor, apenas ele é mestre. Assim, é leitor e também parte integrante das histórias. Eu imaginei a narrativa como um ouroboros, onde o princípio e fim da realidade e da fantasia (dentro da ficção) se confundem.

P.: Seja como autor (aquele que escolheu as regras do jogo lúdico a ser jogado com o leitor), seja como crítico (quem é capaz de observar e avaliar algo, parte por parte, e emitir critérios de valor), você alocaria seu *mundo grave* em alguma dessas categorias ficcionais que elencamos?

R.: *mundo grave* não chega a ser um típico romance de detective ou de polícia, é antes uma mistura dos dois. Eu não queria nada parecido com o Sherlock, o Poirot ou o Alex Cross; Jaime Bunda, o agente secreto do Pepetela, foi o meu molde, é um policial real, uma autêntica caricatura da polícia africana ou moçambicana. Mas o *Jaime Bunda* representa, também, um paradigma vigente que não me deixava confortável. Ainda que

eu goste de pensar no *mundo grave* como uma narrativa *noir*, cabe aos críticos dissecá-lo. Esta é a menor das preocupações de um escritor.

P.: *Kanova e o segredo da caveira* aparece como literatura infantil tanto no projeto promovido pela parceria da Escola Portuguesa de Moçambique com a Fundação Contos para o Mundo de Barcelona, quanto na série publicada pela Editora Kapulana. No plano da história (o que se conta), a narrativa é, inegavelmente, um exemplar dedicado ao público-leitor infantil. Mas sua leitura como conjunto, como objeto-livro, deixou-nos algumas dúvidas. Queríamos ir a elas.

A primeira delas se refere à entrada bastante peremptória, sem qualquer preparo, físico ou textual, d’o conto na sua forma original, que nos pareceu pouco ou nada apropriado à criança leitora. Esta seria uma visão preconceituosa que nos assolou?

R.: Gosto bastante do *Kanova...*, como livro, não só pelas alegrias que me trouxe (pelas críticas positivas e por figurar, desde 2017, no Plano Nacional de Leitura de Portugal), mas também pela sua composição. É um livro que marca a minha transição de uma escrita ingénua para um labor mais conceptista.

O *Kanova...* é o quinto livro da colecção “Contos e Histórias de Moçambique”. Quando fui convidado para escrevê-lo, era mister que eu lesse os outros, as publicações anteriores, e os achei muito fiéis às histórias originais. Eu sempre tive uma ideia muito cinemática da literatura, de tal modo que escrevi o livro que gostaria de ter lido.

P.: A segunda delas se refere à sua explicação acerca da origem de *Kanova e o segredo da caveira*. Do mesmo modo como aparece o conto na sua forma original, a maneira como surge a explicação não estaria dissonante da expectativa que temos quando pensamos no público-leitor infantil?

R.: A colecção já tinha um formato, o número de páginas e as partes do livro foram-me impostas. Fiz, de certa forma, como os outros autores já tinham feito (Mia Couto, Marcelo Panguana, Ungulani, Rogério Manjate, etc.).

P.: Mantendo-nos na seara da literatura infantil, sem nos afastarmos das provocações de antes, em Moçambique, como no Brasil e em Portugal, por exemplo, é indissociável falar de formação de leitor, de ensino de leitura, de espaço familiar, de espaço escolar, quando se fala de literatura infantil?

R.: Não propriamente. Em Moçambique, a literatura infantil sempre foi uma literatura marginal, com quase nenhum incentivo e uma insignificante presença no espaço escolar. Ela sempre ficou fora dos movimentos literários ou gerações de escritores. Nunca fez parte das revistas reservadas aos escritores ou à literatura. Quando saíssem publicações do tipo, eram, na maioria, financiadas pelas ONGs internacionais e, geralmente, com alto teor pedagógico, e eram distribuídas gratuitamente. Até hoje, os textos “infantojuvenis” que aparecem nos livros de ensino são os de proveniência oral, quase que a complementar a ideia das histórias em volta da fogueira. É um nicho em crescimento e com inúmeros desafios em relação ao cânone literário local.

P.: No Brasil e em Portugal, é extremamente raro ler ou ouvir um estudioso da literatura infantil referindo-se ao texto. O mais comum é referir-se ao livro. Nós vemos isso como um grave e absurdo equívoco, pois, antes de mais nada, literatura é texto, ficção é texto, em seu sentido abrangente. Como isso se dá em Moçambique?

R.: Não existem estudiosos de literatura infantil em Moçambique. A existir, então confesso a minha ignorância nesse sentido. Ainda está por se introduzirem disciplinas de literatura infantil nos cursos de educação e letras. É triste.

P.: Tendo-se em vista o que vamos chamar, sem preconceito e sem pudor, de espaços, bem como de realidades, tribais, como pensar a representação ficcional desses espaços e dessas realidades na ficção que tem a criança como sujeito (e não estamos nos referindo, especificamente, a leitor)?

R.: Não creio que esta seja uma preocupação minha ou de outros autores para crianças em Moçambique. Obviamente que o meu primeiro contacto com a literatura infantil foi através das histórias que me eram contadas em casa. Mais tarde, quando comecei a ler, também não vi essa preocupação com o lugar ou com a tribo em Angelina Neves, Machado da Graça ou Mia Couto, que escreveram bastante para crianças. Os “textos” da tradição oral concentravam-se mais com a moral, com o ensinamento, com a coesão e harmonia dentro da comunidade. A literatura infantil moçambicana nasce, também, sob os auspícios de um projecto de nacionalidade, então, de aceitação e construção do moçambicano. Aliás, nessa altura, dizia Samora Machel, que era “preciso matar a tribo para nascer a nação”.

P.: A pergunta anterior talvez não se tenha clarificado. Pensemos em seu *Kanova e o segredo da caveira*, não no livro, mas no conto em si. O “lugar” dele é a escola? O sujeito a que ele se dirige é o leitor em formação familiar/escolar?

R.: Para o contexto de Moçambique, não sei se há como prever isso, o “lugar” do e para o conto em si. Então, a minha resposta pode não ser a esperada. Entretanto, o projecto original visava fazer chegar o livro às mãos das crianças, em especial nas escolas públicas e centros infantis sem recursos. Em paralelo, a editora criou um outro projecto, “Mabuko Ya Hina” (Os nossos livros), que oferece maletas de livros e introduz actividades que fomentam o hábito de leitura, como concursos de adaptação dramática dos textos.

P.: Como você avalia o momento da ficção moçambicana no que se refere à Literatura infantil?

R.: Como se estivesse a sair, outra vez, de um casulo, mas, principalmente, a recriar-se, a redescobrir-se, com novos autores e afastando-se do paradigma pedagógico.

P.: Como você avalia o momento da ficção moçambicana no que se refere à ficção insólita (maravilhosa, fantástica, real-animista etc.)?

R.: Moçambique é merecidamente uma “Nação de poetas”, de modo que a prosa narrativa vai existir em fraca expressão. Actualmente, dois movimentos interessantes se podem notar, o primeiro, a tendência dos escritores canónicos em fazer uma ficção mais histórica (Mia, Ungulani, Adelino Timóteo) ou memorialística (João Paulo Borges Coelho, Paulina Chiziane), e

a tendência dos escritores mais jovens em experimentar uma ficção mais urbana e actual.

P.: Quais seus planos como ficcionista, sem perder de vista as frentes gloriosas que vem abrindo?

R.: Tenho dois livros em oficina e um terceiro que estará brevemente nas livrarias. Em oficina está um livro de contos curtos, que são uma alegoria das histórias contadas em volta da fogueira; e o outro é um romance juvenil, uma fábula distópica escrita em 2017, sobre o fim dos tempos. O livro a sair é um *picture-book* co-escrito com a Angelina Neves e ilustrado pelo brasileiro Mauricio Negro. É um livro sobre a magia do livro.

P.: Que mensagem final deixaria para os leitores de língua portuguesa em geral?

R.: A língua une os povos. As literaturas também.

P.: Que mensagem final deixaria para os leitores brasileiros em particular?

R.: Muito obrigado pelo amor.

P.: Que mensagem final deixaria para os leitores e estudiosos da ficção insólita?

R.: O insólito não se opõe ao real. O insólito é real.

P.: Que mensagem final deixaria para os estudiosos da literatura infantil?

R.: Como escritor, faço apenas literatura, não literatura africana. Aquela entrevista a que nos referimos quando falamos de Mia Couto foi dada por ele e José Eduardo Agualusa. O

entrevistador, logo de início, diz que “Juntar os cronistas [...] para uma conversa a dois prometia, pois, ser da ordem do realismo mágico. Prometia, e cumpriu.” Em meio à entrevista, pergunta-lhes se se lembram de como se conheceram, há quantos anos são amigos. Agualusa responde que “Uma amiga em comum, a Ana Mafalda Leite, professora de Literaturas Africanas, fez um jantar em casa e convidou-nos: conhecemo-nos assim.” Ana Mafalda não nos ofereceu um jantar, nem nos chamou à sua casa, mas foi ela quem nos pôs em contato. Devemos isso a ela, à nossa amiga Ana Mafalda Leite.

Resta-nos agradecer à Ana Mafalda Leite por nos ter propicado esse momento frutífero, pondo-nos em tão oportuno contato, e a Pedro Pereira Lopes pela rica, proveitosa, útil entrevista que nos concedeu, sem fugir de qualquer das muitas perguntas que lhe fizemos, percorrendo viéses e vielas da literatura e crítica literária.

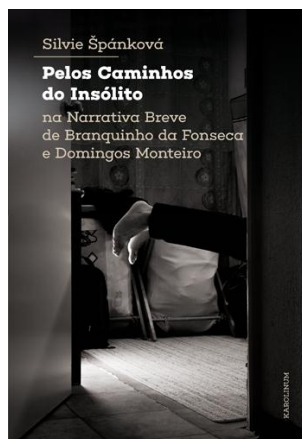
01

**PELOS CAMINHOS DO INSÓLITO NA
NARRATIVA BREVE DE BRANQUINHO DA
FONSECA E DOMINGOS MONTEIRO (2020),
DE SILVIE ŠPÁNKOVÁ**

João Olinto Trindade Junior (UERJ)

João Olinto Trindade Junior é Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (2019) e Mestre em Literatura Portuguesa (2013) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Dedicase regularmente aos Estudos Literários, com ênfase no insólito ficcional, na narratologia, nas literaturas em língua portuguesa contemporâneas, nas literaturas pós-coloniais e na literatura contra-hegemônica moçambicana, tendo publicado *No coração da tempestade: irrupções insólitas em Vinte e zinco, de Mia Couto* (2013) pela Dialogarts.

Pelos Caminhos do Insólito na Narrativa Breve de Branquinho da Fonseca e Domingos Monteiro, de Silvie Špánková, reúne ensaios sobre contos e novelas desses escritores portugueses, revistos e ampliados para publicação sob a perspectiva crítica do insólito ficcional. Esses ensaios, contudo, não se limitam à manifestação do insólito ficcional na obra desses escritores, mas tentam, também, iluminar quem eles são e como são percebidos pela crítica.



Assim, o trabalho de Špánková resgata dois escritores da literatura portuguesa bastante significativos, mas muitas vezes esquecidos. Branquinho e Domingos Monteiro não são de todo desconhecidos pelo público-leitor e pela crítica. Presencistas, em contato com neorrealistas, produziram durante parte significativa do Estado Novo Português, em certo grau de negociação com o além-mar português.

Špánková observa que, embora tenham atingido certo reconhecimento em sua época de produção, sendo expoentes da narrativa breve, não tiveram seu pleno reconhecimento. Isso se deve, entre outros motivos, ao fato de a narrativa de curta extensão nunca ter alcançado em Portugal a mesma relevância que o romance.

É por esse viés que Špánková aponta a necessidade de novos olhares em relação à obra de Branquinho e Domingos Monteiro, valorizando sua plasticidade literária e recorrendo a novas

explorações temáticas. Se, por um lado, o conjunto de ensaios que compõem o livro não busca esgotar o tema, por outro, semeia um campo promissor, que pode resultar em futuras pesquisas.

Inicialmente, Špánková apresenta os instrumentais metodológicos de suas leituras. Em consonância com discussões em torno da manifestação do incomum, irreal, sobrenatural, a autora estabelece que não se pretende deter a uma linha terminológica única ou restrita, visto que antecipa como a manifestação do insólito na narrativa desses escritores não se limita a categorias estanques, conforme às premissas todorovianas, por exemplo. Antes, ela se dedica a definir uma conceituação própria do insólito ficcional, destacando vários aspectos que emanam na obra dos autores, o que lhes imprime um traço singular. O insólito seria, em sua ótica, um quadro de referência comum a ambos, baseando-se em toda uma tradição literária portuguesa.

Špánková recorre a trabalhos de pesquisadores que permeiam o gótico, o terror, o horror, o fantástico e outros possíveis subgêneros do fantástico, como, especialmente, os de Flavio García, que, contudo, não é sua linha exclusiva de orientação. Ela reconhece a amplitude do texto fantástico e, por isso, como muitos dos pesquisadores a que recorre, aborda uma série de manifestações consideradas incomuns, irreais, sobrenaturais, abarcadas pelo conceito do insólito. Para a estudiosa, pela construção da verossimilhança realista, o insólito é um dos elementos mais significativos da obra de Branquinho e Domingos Monteiro, de maneira que apresentam um ambiente que escapa ao realismo imediato, vulgar e cotidiano.

Špánková trata de diversos subgêneros do fantástico – o estranho, o gótico, o terror, o maravilhoso etc. –, mas os aborda pelo viés do insólito, aspecto discurso-textual que todos teriam em comum. Ela utiliza parte da postulação macrogenérica de Carlos Reis, o qual avalia o insólito como tudo o que não é típico e, debruçando-se nas pesquisas de Flavio García, chega à conclusão de que o insólito é um grupo de modalidades do extraordinário, sobrenatural ou extranatural que causam estranhamento, medo, incerteza ou inquietação, havendo, ainda, alguns temas propelidos a demonstrar certo grau de insolitude.

As leituras de Špánková, quando analisa a manifestação do insólito à luz dos estudos narrativos – mesmo que não intencionalmente –, colhem os frutos da interação entre Flavio García e Carlos Reis, o mais notável queirosiano da contemporaneidade e autor de um dos raros dicionários de narratologia, único em língua portuguesa.

A autora procura fugir de cristalizações teóricas sobre a chamada literatura do sobrenatural. Ela propõe uma abordagem que busca não ser pautada em regras rígidas, motivo pelo qual foge de uma definição terminológica restrita. Antes, considera a ficção do insólito “de um modo bem amplo como um conjunto de modalidades do extraordinário, sobrenatural ou extranatural que causam estranhamento, medo, incerteza ou inquietação” (2020, p.14-15).

Em consonância com os estudos mais contemporâneos sobre a literatura fantástica, Špánková salienta a leitura de García quando este reconhece a existência de estratégias de construção do

insólito. Por esse viés, aponta como “todas as deformidades na percepção do real, alucinações e as consequentes transfigurações da realidade inserem-se também [...] dentro das possíveis modalidades insólitas” (2020, p.16).

Sua perspectiva não foge dos apontamentos de García, que toma por referência para sugerir temas fulcrais que demonstrem certo grau da manifestação do insólito nas narrativas que estuda. Nesse empreendimento, Špánková dialoga com as pesquisas de Reis, para o qual o insólito não precisa estar relacionado necessariamente a um evento sobrenatural, mas pode apenas manifestar certo aspecto bizarro ou surpreendente.

Embora Branquinho e Domingos Monteiro possam ser, até certo ponto, considerados escritores relegados ao ostracismo pela crítica, o mesmo não pode ser dito quando se abordam as relações que tiveram com seus coetâneos. Conforme Špánková, eles são considerados “uns dos maiores expoentes da narrativa breve em Portugal” (2020, p.10), tendo influenciado escritores como Miguel Torga, José Régio, por exemplo.

A autora comenta como a obra de Mário de Carvalho, escritor português contemporâneo, está inserida numa tradição literária que conecta vários escritores, dentre eles, Sá-Carneiro e Domingos Monteiro. No contexto dos estudos sobre o insólito ficcional, Mário de Carvalho foi objeto da tese de doutorado de Flavio García (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1999) e, mais recentemente, de Luciana Morais da Silva (UERJ e Universidade de Coimbra, 2016), orientada em cotutela por García e Reis.

Špánková apresenta temas comuns ao universo ficcional de Branquinho e Domingos Monteiro: o da literatura portuguesa, da literatura produzida no século XX, dos escritores que transitavam pela Revista Presença, Neorrealistas, mas o elemento a que recorre para contextualizar esses escritores é justamente o estudo das temáticas. Tomando o comparativismo como caminho, não como uma vertente teórica, debruça-se nos temas/motivos/tópicos da literatura portuguesa. De igual maneira, elementos presentes em outros campos semióticos – como o da literatura inglesa, muito retomada para se estudar elementos da produção ficcional desses escritores – são ressignificados em um espaço português.

Desse modo, a abordagem dos temas é o caminho proposto por Špánková para apontar a intertextualidade pelo viés do insólito. Segundo a pesquisadora,

o método que leva em consideração os cruzamentos textuais e vários ecos literários que se deixam ouvir dentro das obras é particularmente interessante e pertinente na abordagem do insólito conforme a concepção de F. García. O insólito como uma qualidade própria do relato fantástico pode corresponder a um conjunto de fenômenos, situações ou figuras que, *per si*, garantem um certo nível de incoerência para com o mundo real. Os elementos deste conjunto, porém, não surpreendem pela novidade, mas sim, como pretendemos demonstrar, pelas suas novas e inesperadas realizações dentro do texto literário. (2020, p.19)

Špánková traça a relação entre o insólito e os temas literários para abordar como os dois escritores comungam não apenas de elementos entre si, mas de toda uma tradição literária; de como

dialogam, em particular, com a cultura portuguesa e, no geral, com a literatura portuguesa do século XIX, além das influências inglesas e espanholas. Assim, eles não se limitam a ser representantes de sua época, mas influenciados por uma gama de leituras anteriores.

De Branquinho, Špánková selecionou e apresentou “A gémea”, da coletânea *Zonas* (1932); “O conspirador”, “Lobo Branco” e “Os olhos de cada um”, de *Caminhos Magnéticos* (1938); “Histórias da Meia-Noite”, de *Bandeira Preta* (1956); e as novelas *O Barão* (1942) e *Rio Turvo* (1945). De Domingos Monteiro, “Casa mortuária” e “Enfermaria”, da coletânea *Enfermaria, Prisão e Casa Mortuária* (1943); “O Mal e o Bem”, de *O Mal e o Bem* (1945); “As Terras de Alvargonzález”, de *Histórias Castelhanas* (1955); “A Casa Assombrada”, de *Histórias deste Mundo e do Outro* (1961); “A mão fechada”, de *O Dia marcado* (1963); “A casa circular”, de *Histórias do Mês de Outubro* (1967); “A matadora”, de *A Vinha da Maldição e Outras Histórias Quase Verdadeiras* (1969); “O Canteiro de Estremoz”, de *O Destino e a Aventura* (1971); e a novela *O Primeiro crime de Simão Bolandas* (1965).

As principais influências de Branquinho e Domingos Monteiro teriam partido de Alexandre Herculano, Almeida Garret, Eça de Queirós, Camilo Castelo Branco, Fialho de Almeida e Aquilino Ribeiro? Špánková não se detém a responder a essa pergunta, como se evitasse retomar elementos hoje já abandonados pelos estudos comparativistas. Antes, aponta como a busca pelo imaginário popular português sempre fascinou gerações de escritores, os quais foram responsáveis por influenciar outros. Ao abordar criaturas sobrenaturais na obra de Branquinho, por exemplo, é comum que a pesquisadora realize uma genealogia

semântica da manifestação do elemento sobrenatural na cultura local, expandindo ainda mais o conceito.

Em sua leitura de “Lobo Branco”, Špánková amplia o significado da criatura, de forma que consegue apontar como é resgatada em todo um campo sociocultural europeu e como cada cultura a utiliza e reinterpreta. Essa postura crítica possibilita um intercâmbio entre elementos arquetípicos em diferentes contextos, o que é um dos pontos de partida para se compreender como o mesmo tema surgirá em sistemas literários diferenciados pelo recurso aos diferentes subgêneros do fantástico.

As histórias de fantasmas e mortos-vivos, de lobos e de tesouros são uma porta de entrada para compreendermos, com base nas leituras da pesquisadora, os processos de negociação intersemiótica dos escritores. Conforme defende,

na interpretação dos temas que veiculam certas modalidades do insólito deve ser ainda tomada em consideração a sua “linguagem” e o seu significado (simbólico). Por via do insólito, pois, consegue-se dizer muito mais para além do explicitamente dito, senão mesmo algo diferente do que foi dito. Portanto, os tópicos que chamamos, de acordo com F. Garcia, insólitos, por serem “do outro mundo” em relação ao senso comum e à lógica racional geralmente aceite, podem, pelo seu caráter estabelecido, consagrado e facilmente reconhecível, corresponder a figuras-tipos, como é defendido por C. Reis. Acontece, porém, que tais figuras encerram sempre algum significado próprio, intrínseco à história que as envolve e contextualiza. Parece-nos, assim, que não é possível interpretá-las somente pelos significados conhecidos de uma leitura paralela de outros textos, mas é

conveniente avaliá-las, também, à luz do contexto em questão, do conjunto de todos os outros motivos e realizações de categorias narrativas que configuram o seu significado único e irrepetível. Assim, por exemplo, o motivo de bruxa/bruxo, com o dom de vidente, ganha significados diferentes dentro da ficção de Domingos. (2020, p.202)

O motivo do lobo, do fantasma, do duplo, Špánková chama de “motivo” o que Todorov chama de “tema” – do vampiro, do olhar, do amor, etc. – para abordar as manifestações do insólito em cada obra. Diversas vezes usa de forma sinonímica os termos “tema”, “motivo” e “tópico” (2020, p.12). Não se trata de um uso específico, mas macro: ao se referir ao tema do duplo, por exemplo, transita por narrativas aparentemente díspares como “O Barão” e “Lobo Branco”, abordando criaturas supostamente sobrenaturais; ou, nas mesmas narrativas, o tema do vampiro, ao considerar o mito vampiresco da criatura que é uma espécie de predador social (2020, p.62). Em suas leituras, essas temáticas se mesclam, de maneira que o duplo, o vampiro, a sombra, a casa assombrada, dentre outras, não se desvinculem.

Esses temas/motivos vão sendo ressignificados pelo seu campo de tradução intersemiótica, a exemplo da narrativa *O barão* – uma das mais importantes para se entender a prosa de Branquinho. A esposa do barão, mulher submissa e que não vive sem o marido, remete à figura da noiva vampiresca/escrava. E os moradores do vilarejo, por sua vez, reencenam as vítimas do vampiro, as quais vivem para o deleite do nobre, como se ele sugasse suas forças vitais. Dessa maneira, sua figura parasita a sociedade portuguesa interiorana, aproximando-se à

representação de certa nobreza rural decadente. Essa mesma representação da figura vampiresca como um nobre que suga a energia vital será retomada em outros contos do autor, como “D. Vampiro” (ŠPÁNKOVÁ, 2020, p.62).

O motivo do duplo é uma das manifestações mais recorrentes na ficção dos escritores abordados (ŠPÁNKOVÁ, 2020, p.56), o que justifica um subcapítulo dedicado à temática. Ao fazê-lo, Špánková traça uma linha na tradição do mito literário do duplo, passando, em Portugal, por Sá Carneiro, a exemplo da narrativa “A estranha morte do professor Antena”.

Há outros temas na ficção de Branquinho, como a sociedade interiorana/do regionalismo, em “O conspirador”, o tesouro e o olhar, em “Os olhos de cada um”, a metamorfose, uma variação do tema do duplo, em “Lobo Branco”, “O Barão” e “A gémea”. Essas três últimas narrativas incluem, em diferentes níveis, o tema do sedutor, vulgo “mito donjuanesco” (ŠPÁNKOVÁ, 2020, p.60). “A gémea” aborda o tema da mulher perdida ou duplicada, uma variação do tema da morte.

Branquinho e Domingos Monteiro compartilham dessas temáticas, na medida em que interagem com tradições literárias em comum. Embora alguns temas estejam mais presente na obra de um do que na de outro. Exemplo disso é o tema da cultura espanhola, muito mais referenciado nos textos de Domingos Monteiro. Para a pesquisadora, essa temática tende a estar mesclada com o tema da viagem e do regresso – “As Terras de Alvargonzález”, narrativa que também apresenta o tema da loucura. Há ainda o tema da casa e elementos do seu campo semântico, como residência, fortaleza,

proteção, família – “Casa Mortuária”, “Enfermaria” e “A casa circular” – e do destino – “A Mão fechada” – bem como da guerra colonial – “O Canteiro de Estremoz”.

Špánková também delimita a influência do gótico inglês na obra dos escritores, de forma direta ou, também, por influência do gótico no romantismo português. Dessa maneira, aponta para uma tradição de escritores que realizaram experimentações literárias pelo recurso a um “gótico estilizado” (ŠPÁNKOVÁ, 2020, p.125).

A presença de um elemento gótico ressignificado para a cultura portuguesa possibilita, de acordo com a autora, a incidência de uma mescla de temáticas. Na narrativa fonsequiana *Rio turvo*, tem-se o motivo da viagem. Nela, há um narrador que conta uma história do passado, mas apresentando lugares que, em suas memórias, são apresentados de maneira exótica, como a natureza selvagem. A temática da metamorfose está presente em “A gémea”, com a transformação subjetiva na atitude das personagens. Essa narrativa também resgata outra temática, a da mulher ausente, que pode ser a mãe desaparecida, a irmã que casa com o cunhado ou um fantasma ressentido. Isso nos aponta para transformação do horror em conto de mistério.

A premissa de mistério será uma constante nas obras estudadas. O elemento sobrenatural não tem necessariamente uma função terrífica, mas busca levar as personagens à elucidação de dada questão. Os escritores criam uma série de situações que sugestionam os elementos sobrenaturais, transmitindo a sensação de atmosfera insólita.

Em “Lobo Branco”, além da abordagem das culturas autóctones, há a maestria do autor em “implantar, entre linhas, um mistério nunca plenamente explicitado, racionalizado ou explicado” (ŠPÁNKOVÁ, 2020, p.107).

O mistério a ser revelado nem sempre é um segredo, pois é de conhecimento da comunidade, como em “A Mão Fechada”, na qual o protagonista faz um acordo com uma jovem e não o cumpre. Novamente temos o tema das personagens movidas pela força do destino, sendo a representação do insólito uma forma de restauração da ordem. A moça que receberá a promessa de compromisso nunca cumprida, Rosarinho, mantém a mão fechada anos depois, e isso reflete na mão da filha da protagonista.

Nas narrativas estudadas, há uma negociação entre um gótico estilizado e a cultura local e, no caso específico desses escritores, interiorana. Assim como outros escritores que, em sua prosa, procuraram representar uma Ibéria arcaica, rica em mitos e crenças transmitidas oralmente, Branquinho e Domingos Monteiro realizaram o mesmo processo ao tomar como influência suas terras de origem, localizadas no interior português. Porém, não abordam esses elementos por um viés sociológico, mas antropológico e psicológico.

Isso possibilita o recurso a um elemento sobrenatural sutil. Para Branquinho, a cultura local é espaço de negociação dos grandes temas universais. Terra, mitos, lendas e elementos são a base da escrita de ambos. Há um “insólito folclórico” (ŠPÁNKOVÁ, 2020, p.55) influenciado pelo imaginário, e nas crenças que circundam as localidades rurais.

Em Domingos Monteiro, encontram-se elementos fundamentais da psique humana, manifestações que não excluem o insólito em si. Um insólito mais psicológico, como em “O Mal e o Bem” – exemplo da influência de Dostoiévski para o português (ŠPÁNKOVÁ, 2020, p.115) –. Nesta narrativa, a protagonista é descoberta após ter cometido um furto por um motivo nobre e, por isso, se vê diante das malhas do destino.

A leitura que Špánková faz desses escritores com relação à manifestação do metaempírico aponta um elemento insólito que ora é sugestionado, ora ocorre como se forças da natureza tomassem conta das personagens, obrigando-as a realizar diversas ações. Não por acaso, ela utiliza esse termo como subtítulo do um dos capítulos da obra.

Mesmo apontando elementos díspares na manifestação do insólito na obra de Branquinho e Domingos Monteiro, Špánková salienta suas aproximações: a irrupção de um insólito atemporal, telúrico, o qual aborda temas como a ira, o medo, a guerra, situações nas quais o incomum é parte do cotidiano e, por assim dizer, banalizado. Essas premissas estarão presentes na leitura de determinadas imagens, como a “casa”: lugar de proteção, fortaleza, costumes, herança, a qual, nos textos oitocentistas ao retomar a imagem das fortalezas das narrativas de cavalaria e dos castelos góticos assombrados, é resgatada como espaço do horror e, particularmente em Domingos Monteiro, do insólito familiar.

Tal como os regionalistas brasileiros da geração de 30, esses escritores mostram suas regiões de origem como um microcosmo que reflete a irracionalidade por meio de sua própria racionalidade.

Exemplo disso pode ser visto na obra de Domingos Monteiro, e como o escritor utiliza as culturas interioranas, personagens e situações como forma de criar elementos arquetípicos (ŠPÁNKOVÁ, 2020, p.143). É o caso de “O primeiro crime de Simão Bolandas”, apresentado como uma narrativa que encena um valor moral. A personagem é guiada em suas ações pelo pastor de montanhas Zé Lua, sábio que transmite os ensinamentos e indica o caminho a ser seguido pelo protagonista. A figura do sábio/profeta pode ser aproximada, pelo campo das temáticas, a outras tão distantes como a do cego Tirésias, de Édipo Rei, às “figuras-tipos” (ŠPÁNKOVÁ, 2020, p.202).

O espaço rural, a noite nublada e todo o ambiente compõem sugerindo que as personagens não são sobrenaturais em si, mas sim o espaço na qual atuam. Essa abordagem estará sempre presente, já que há uma constante transformação do *locus amoenus* em *locus horrendus* (ŠPÁNKOVÁ, 2020, p.167), ou seja, ao parasitar o mundo empírico, o texto ficcional tem como resultado uma variedade do espaço vivido que possibilita sua melhor compreensão. Compreender a ficção fonsequiana e monteirana envolve observar como a transição desse espaço empírico em espaço ficcional possibilita a compreensão da polissemia textual, a caracterização das personagens e determinados protocolos ficcionais.

Essa negociação entre temática/regionalismo/gótico estilizado é muito bem observada por Špánková em “As terras de Alvargonzález”, de Domingos Monteiro: a lagoa vira o túmulo do patriarca da família, assassinado pelos filhos; a casa, antes morada, é cripta, igualmente assombrada pelos mistérios – fantasmas – das personagens. Na tradição de um sobrenatural

sugestionável, todos os acontecimentos podem ser explicados de maneira plausível: os filhos matam o pai e jogam seu corpo no rio, prejudicando seu fluxo; estes, tomados pela ganância, não trabalham adequadamente a terra, a qual perde sua vitalidade. Os moradores da região não deixam de conceber o acontecimento pelo viés do animismo (ŠPÁNKOVÁ, 2020, p.119), justificando a seca que toma a terra dos Alvargonzález como causada por uma maldição: a seca da terra dos Alvargonzález é associada a uma maldição pela morte do patriarca, de forma que, no texto, os atos humanos tem reflexo na natureza. Quando o irmão mais novo retorna – e este se assemelhava muito com o pai – sem conhecer totalmente os fatos, a punição cai sobre os irmãos mais velhos, com o aval do sobrenatural, ou melhor, do Destino.

Essa representação do fantástico já fora apresentada, ao mostrar como as ações humanas têm reflexos sobrenaturais, como em “O primeiro crime de Simão Bolandas”:

O crime, mesmo que coberto pelo poder do direito civil, será punido. E isto porque a existência humana continua a ser pequena se comparada com as forças que a transcendem, sejam elas divinas ou naturais, emanando da natureza como símbolo da ordem e harmonia, da *vox populi* como encarnação da memória coletiva, e da própria consciência pessoal, dotada de uma auto-censura (sic) em forma de remorsos. É precisamente este princípio ético e humanista que percorre toda a obra de Domingos Monteiro. (ŠPÁNKOVÁ, 2020, p.172-173)

Essa mesma premissa fora apontada por Špánková na leitura que faz de “Mão fechada”, em que a irrupção do insólito está relacionada a uma promessa feita pelo protagonista. Os eventos

são plausivelmente explicáveis, mas o narrador leva-nos a um entendimento dos acontecimentos humanos, de maneira que esses são guiados pelas consequências de suas ações.

Špánková observa que algumas das narrativas dialogam com a tradição das narrativas de viagem e, em particular, com as do fracasso da aventura colonial. Nesse ponto, aborda toda uma tradição de narrativas influenciada por *Coração das Trevas*, de Joseph Conrad (ŠPÁNKOVÁ, 2020, p.172-173), e como essas narrativas de viagem novecentistas agregam elementos do gótico estilizado ao descortinar o além-mar português, como em “Tristes Trópicos”, de Domingos Monteiro, em que a personagem lança-se ao sonho da riqueza no exterior, nas selvas brasileiras.

As leituras feitas por Špánková sob a ótica do insólito possibilitam reler temas folclóricos, tópicos da duplicidade, das viagens e dos mistérios, manifestando-se nas mais diferentes escalas, transitando de pseudofantásticos – como em “Casa Circular”, experimentação de Domingos Monteiro no campo da ficção científica – até o gótico.

Como aponta a pesquisadora,

No que diz respeito às estratégias da sua construção, podemos constatar, de acordo com F. Garcia, que o insólito é relacionado, na obra dos dois autores, seja com categorias narrativas (ação, personagens, espaço e tempo), seja com recursos discursivos, através dos quais a realidade circundante é sucessivamente transfigurada. (ŠPÁNKOVÁ, 2020, p.199)

Para a autora, os escritores não aderiram plenamente ao gótico; antes, suas narrativas favorecem o surgimento de cenários sombrios e/ou terríficos, manifestados em Branquinho por meio

de histórias sobre fidalgos que moram em solares abandonados, e em Domingos Monteiro na representação de um nobre – que tem a alcunha de “javali”, animal associado, na obra, à sedução (ŠPÁNKOVÁ, 2020, p.118) – buscando, como um vampiro, predar o leite do pai do protagonista.

É assim que Silvie Špánková apresenta as características mais marcantes desses escritores: a construção de narrativas insólitas que não se limitam a promover o deleite estético, senão que propiciam reflexões sobre nossa percepção do mundo e do ser humano.

02

**MONSTROS FABULOSOS:
DRÁCULA, ALICE, SUPER-HOMEM E
OUTROS AMIGOS LITERÁRIOS (2019),
DE ALBERTO MANGUEL**

Flavio García (UERJ)

Flavio García é professor associado da UERJ; bolsista PROCIÊNCIA (UERJ-FAPERJ); orienta iniciação científica, mestrado e doutorado e supervisiona pós-doutorado. É pós-Doutor pela UFRJ (2008), pela UFRGS (2012) e pela Universidade de Coimbra (2016), e pós-Doutorando pela Universidade de Lisboa (2020-2022), com projetos de pesquisa sobre o insólito ficcional e/ou sobre a ficção de Mia Couto. Líder do grupo de pesquisa “Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica” junto ao Diretório de Grupos do CNPq; coordena o SePEL. UERJ (www.sepel.uerj.br); é um dos editores do e-DDIF (www.insolitificcional.uerj.br).
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4242057381476599>.
E-mail: flavgarc@gmail.com
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0761-8092>

Monstros fabulosos: Drácula, Alice, Super-homem e outros amigos literários, do argênteo-canadense Alberto Manguel, com ilustrações do próprio autor, publicado por Edições Tinta da China, Lisboa, Portugal, em 2019, é um livro provocante.

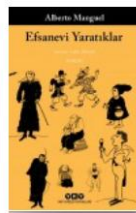
Manguel fala de diferentes personagens da literatura universal, desde a Antiguidade até a Contemporaneidade, percorrendo sua gênese, sobrevida e transmigrações interliterárias e intermediáticas. Na página Agência Literária Barcelona, tem-se notícia da publicação do livro pelo mundo afora e em diferentes línguas, incluindo o que parece ter sido sua matriz, *Monsieur Bovary* (y otros amigos tenaces), publicado em 2018. A despeito da excelente escrita do autor, dedicado à leitura e à formação de leitores, a versão portuguesa, cuja tradução se deve à Rita Almeida Simões, é fabulosamente agradável de ler.

Manguel tem sua primeira publicação no Brasil em 1977 com *Uma história da leitura* pela Companhia das Letras. Até 2020, ele conta com quinze livros publicados por essa mesma editora, dos quais, tendo em vista a política editorial da Revista *Abusões*, merecem destaque *Contos de horror do Século XIX* (2005) e *Dicionário de lugares imaginários* (2003), este último escrito em coautoria com Gianni Guadalupi.

Fabulous Monsters



Dracula, Alice, Superman, and
Other Literary Friends
*with illustrations by the author



Em 2020, a Tinta da China está publicando a edição portuguesa de *Com Borges*, reconhecido como “um livro-homenagem que é também a memória afectiva do encontro entre dois génios”, cuja edição original data de 2004.

Manguel era um rapazola de 16 anos, trabalhando na livraria Pygmalion, em Buenos Aires, na Argentina, quando conheceu Jorge Luís Borges que, percebendo o entusiasmo do jovem, convidou-o para trabalhar como “seus olhos”. Borges já estava praticamente cego de todo e mantinha sempre alguém que pudesse ler para si. O livreiro aceitou. Conviveram por 4 anos. Os resultados podem-se perceber na obra de Manguel.

A resenha implica um texto que apresente postura crítica, olhar distanciado, exame e análise, isenção avaliativa, descrição da obra resenhada, atribuindo-lhe critérios de valor e oferecendo um conjunto sistemático de informações que promovam interesse ou não por sua leitura. A edição portuguesa de *Monstros fabulosos* impõe-se ao resenhista de modo traiçoeiro, não lhe permitindo a crítica distanciada e isenta, embotando-lhe o exame e a análise, interferindo na composição do quadro de informações a ser oferecido e, conseqüentemente, acabando por alterar a provocação para sua leitura. Seu resenhista acaba por ser um traidor.

Sua capa, comparada com as demais que se podem ver na Agência Literária Barcelona, é, incontestavelmente, a menos atraente de todas, nas quais destacam-se imagens de algumas das personagens monstruosamente fabulosas de que trata Manguel. Sua ilustração, presente na dedicatória e nas páginas de abertura de cada capítulo, assemelha-se a rabiscos despretensiosos de

jovens entediados durante uma aula ou de executivos enfadados em meio a reuniões de trabalho.

Sua dedicatória, que parece se dirigir às filhas, compõe-se, em primeiro plano, da imagem de uma menina maior, com vestido de barra rodada e coroa na cabeça, e, em segundo plano, de uma menina bastante menor, por detrás daquela, vestida com o que faz lembrar um pijama de peça única, segurando uma espécie de dragãozinho. Acima da ilustração da dedicatória, lê-se: “Para a Amélia, que gosta de princesas, e a Olívia, que prefere dragões”. Assim, a dedicatória prenuncia o conteúdo do livro: personagens maravilhosas, encantadas, mágicas e monstruosas.

O “Prefácio” e, conseqüentemente, o livro abrem-se com uma epígrafe buscada em *Alice do outro lado do espelho*, de Lewis Carroll. Trata-se do fragmento em que Alice é apresentada por Felge ao Unicórnio como sendo coisa séria e muito verídica. O Unicórnio diz a Felge que sempre pensou que as meninas fossem monstros fabulosos. Em contraponto, Alice diz que também pensava que os unicórnios fossem monstros fabulosos, nunca tinha visto um vivo. Naquela situação, entretanto, Unicórnio e Alice, frente a frente, têm-se, então, por realidade. Desta forma, o Unicórnio propõe a Alice que acredite nele, pois, assim, ele também acreditaria nela. Com esta epígrafe, estabelecem-se as regras do jogo discursivo, definindo-se, em um só lance, autor e leitor-modelo.

O texto de Manguel transita entre o ensaio acadêmico, o artigo de opinião e a ficção, sempre muito próximo à (con)fusão genológica desses tempos pós-pós-modernos adentrados no século XXI. Apresentadas as possíveis matrizes genéticas das

personagens, os capítulos voltam-se para sua composição e sobrevida, imiscuindo figuras históricas – seres de carne e osso – e ficcionais – seres de papel –, que permutam mundos de existência – fatural e ficcional.

Desse modo, a perspectiva de Manguel aproxima-se da de Umberto Eco em seus *Seis passeios pelos bosques da ficção*, em especial quando assevera que “[a] biologia diz-nos que descendemos de criaturas de carne e osso, mas, no fundo, sabemos que somos filhos e filhas de fantasmas de papel e tinta”.

Sem apresentar as fontes do que diz, porque, ao que parece, isso pouco lhe importa, o autor apresenta a origem da palavra “ficção”, que teria entrado na língua portuguesa – a referência é feita à entrada na língua portuguesa – no início do Século XVI, a partir da língua francesa, em derivação do particípio passado do verbo latino *fingere* , significando “suposição”, “hipótese”, que, na origem, teria significado “modelar na argila, criar”.

A partir dessas observações, ele conclui que “[a] ficção é, portanto, uma espécie de Adão verbal, moldado à imagem do Autor”, e chega a supor que, “[t]alvez por isso, e apesar da contradição, as melhores personagens de ficção tantas vezes nos parecem mais vivas do que amigos de carne e osso”. Dessa forma, ele equipara Deus e Autor, pondo-os num mesmo patamar e, em certa medida, retoma a concepção clássica de que a arte seria produto da inspiração divina. Contudo, subverte a relação de causa e efeito, produto e produtor, amalgamando criador e criatura.

Manguel lembra que “Rei Lear e Lady Macbeth, Dom Quixote e Dulcineia são presenças reais mesmo para muitas pessoas

que nunca leram os livros”, e essa lembrança permite outra aproximação com os *Seis passeios* de Eco. O semiólogo italiano observou o quanto Napoleão poderia soar ficcional. O escritor argênteo-canadense observa ainda que “[o]s leitores sempre souberam que os sonhos da ficção engendram o mundo a que chamamos real”, e o italiano já havia comentado que a ficção costuma ser mais confortável e, às vezes, muito mais real para os leitores.

Para justificar a seleção dos monstros fabulosos que habitam seu livro, Manguel adverte que “[n]em todas as personagens literárias são companheiros de eleição de todos os leitores; só aquelas de que mais gostamos nos seguem ao longo dos anos”. Segue explicando que “[t]alvez um dos principais atractivos destes monstros fabulosos sejam as suas múltiplas e mutáveis identidades”.

Essas personagens de que fala, “são impossíveis de prender entre as capas dos seus livros, por breve ou vasto que esse espaço seja”, elas ganham vida própria, evadem-se da ficção, adentram a realidade quotidiana. “Ao contrário dos seus leitores, que envelhecem e nunca voltam a ser jovens, as personagens ficcionais são, ao mesmo tempo, quem eram quando lemos as suas histórias pela primeira vez e quem se tornam no decurso das nossas sucessivas leituras”.

Ancorando ficção na realidade e realidade na ficção, num jogo cíclico e circular entre os mundos objetivo e ficcional, sem perder de vista a atualidade de seu texto, Manguel discorre sobre episódios que acontecem proximamente ao seu tempo de escrita. Segundo ele, “[n]esta nossa era de angústia, as migrações forçadas, os

refugiados persistentemente otimistas, as pessoas que procuram asilo e naufragam e dão à costa na Europa reflectem-se todos na figura de Ulisses a tentar chegar a casa”.

Esgarçando sua perspectiva, o mesmo raciocínio se poderia estender àqueles que tentaram e ainda tentam chegar aos Estados Unidos, fosse por via marítima, como muitos cubanos tentaram por décadas seguidas, seja por via terrestre, como latino-americanos fazem constante e insistentemente a partir do México. Poder-se-ia, ainda, avançando em direção a extremos, abarcar casos pontuais dos que morrem em porões ou trens de pouso de aviões na tentativa de migrar.

São 38 capítulos cujos títulos são identificados pelo nome de uma ou mais de suas personagens monstruosamente fabulosas. Todavia, Manguel não se limita à abordagem desses monstros fabulosos que emprestam algum aspecto de sua figuração ao título dos capítulos. Na maioria das vezes, ele perpassa um entorno de personagens que, em diferentes textos literários e em variados *media*, coabitam o mesmo espaço ficcional dessas figuras.

Provocativamente, vão-se manter aqui os nomes das personagens na tradição portuguesa ou, que seja, na escolha do autor, esperando, com isso, estimular a leitura do livro e a pesquisa de suas fontes.

A indicação das fontes, como se alerta no livro, nem sempre correspondeu à versão na língua original, tendo o autor trabalhado sobre traduções feitas por ele mesmo ou com as que tenha reconhecido confiáveis. O mesmo procedimento parece ter sido adotado pela tradutora.

Seguem, então, os títulos dos capítulos e as fontes indicadas por Manguel, demonstrando a multiplicidade tipológica das personagens abordadas, a diversidade das fontes a que recorreu, a variedade midiática em que verificou a presença das personagens, com passagens por diferentes tempos históricos, espaços geográficos, línguas nacionais e, mesmo, perspectivas artísticas e teórico-ensaísticas:

1. “Monsieur Bovary” – *Madame Bovary* de Gustave Flaubert;
2. “Capuchinho Vermelho” – dos Irmãos Grimm;
3. “Drácula” – *Drácula* de Bram Stoker;
4. “Alice” – *Alice no país das maravilhas* e *Alice do outro lado do espelho* de Lewis Carroll;
5. “Fausto” – *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus* de Christopher Marlowe e *Fausto* de Johann Wolfgang von Goethe;
6. “Gertrudes” – *Hamlet* de William Shakespeare;
7. “Super-Homem” – *Superman* (banda desenhada da DC Comics) de Jerry Siegel e Joe Shuster, *Man and Superman* de George Bernard Shaw, “How I Found the Superman” (em *Alarms and Discursions*) de G. K. Chesterton e *Also Sprach Zarathustra* e *Ecce Homo: Wie man wird, was man ist* de Friedrich Nietzsche;
8. “Don Juan” – *Don Juan, ou Le festin de pierre* de Molière, *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart e Lorenzo Da Ponte, *El burlador de Sevilla o el convidado de piedra* de Tirso de Molina, *Don Juan* de George Gordon e Lord Byron e *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla;

9. "Lilith" – *The Book of Legends: Seffer Ha-Aggabad, Legends from the Talmud and Midrash* editado por Hayyin Nahman Bialik e Yehoshua Hana Ravnitzky e *The Talmud: A Selection* editado por Norman Solomon;
10. "O Judeu Errante" – *Kurze Beschreibung und Erzählung von einem Juden mit Namen Ahasverus, Le Juif errant* de Eugène Sue, *L'amante senza fissa demora* de Carlo Fruttero e Franco Lucentini e "El Inmortal" (em *El Aleph*) de Jorge Luís Borges;
11. "Bela Adormecida" – "La Belle au bois dormant" de Charles Perrault e "A rosa espinosa" dos Irmãos Grimm;
12. "Phoebe" – *The Catcher in the Rye* de J. D. Salinger;
13. "Hsing-chen" – *The Nine Cloud Dream* de Kim Man-Jung;
14. "Jim" – *Adventures of Huckleberry Finn* de Mark Twain;
15. "Quimera" – *A Ilíada* de Homero, *Teogonia e Trabalhos e Dias* de Hesíodo e *The Greek Myths* de Robert Graves;
16. "Robinson Crusoe" – *The Lyfe and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner* de Daniel Defoe;
17. "Queequeg" – *Moby Dick; or The Whale* de Herman Melville;
18. "Tirano Banderas" – *Tyrant Banderas* de Ramón del Valle-Inclán;
19. "Cide Hamete Benengeli" – *Dom Quixote de la Mancha: o engenhoso fidalgo* de Miguel de Cervantes;
20. "Job" – Bíblia e *Guide of the Perplexed* de Moisés Maimónides;
21. "Quasimodo" – *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo;
22. "Casaubon" – *Middlemarch: A Study of Providencial Life* de George Eliot;
23. "Satanás" – Livro dos Judeus (Livros Apócrifos), *Divina Comédia* de Dante Alighieri, *Paraíso Perdido* de John Milton,

- Satan's Tragedy and Redemption: Iblis in Psychology* de Peter J. Awn, *The Rise and Fall of Adam and Eve: The Story That Created Us* de Stephen Greenblatt, *Faust* de Johan Wolfgang von Goethe;
24. "Hipogrifo" – *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto;
 25. "Capitão Nemo" – *Vingt mille lieues sous les mers* e *L'île mystérieuse* de Júlio Verne;
 26. "Monstro de Frankenstein" – *Frankenstein; or The Modern Prometheus* de Mary Shelley e *Frankenstein* (Universal Studios, 1931);
 27. "Arenoso" – *Monkey: Folk Novel of China* de Wu Cheng'en;
 28. "Jonas" – Bíblia;
 29. "Emília" – *A Menina do Narizinho Arrebitado*, *O Picapau Amarelo* e *Serões de Dona Benta* de Monteiro Lobato;
 30. "Wendigo" – *Wendigo: An Anthology of Fact and Fantastic Fiction*, editado por John Robert Colombo;
 31. "Avô da Heidi" – *Heidi* de Johana Spyri;
 32. "Elisa Esperta" – "A Elsa esperta" dos Irmãos Grimm;
 33. "Long John Silver" – *Treasure Island* de Robert Louis Stevenson;
 34. "Karagöz e Hacivat" – *Selected Stories of Hacivat and Karagöz*, editado por Seynep Üstü;
 35. "Émile" – *Émile, ou De l'éducation* de Jean-Jacques Rousseau;
 36. "Simbad" – *Les Mille et une nuits: Contes arabes*;
 37. "Mandarim" – *O Mandarin* de Eça de Queirós;
 38. "Wakefield" – "Wakefield" em *Twice-Told Tales* de Nathaniel Hawthorne.

Esse quadro é demasiado provocativo e, à semelhança d'*O livro dos seres imaginários* de Borges, deixa o resenhista, sendo ele de base acadêmica, inseguro diante de seu texto, pois se sente atraído pelo ensaio em lugar da recensão. Entretanto, atento, limita-se ao essencial.

Em linhas bem gerais, admitindo-se que muito vá ficar de fora da tentativa de agrupamento e, mesmo agrupado, incorra em erro de percepção, podem-se reunir, pensando ainda nos interesses editoriais da Revista *Abusões*, “Capuchinho Vermelho”, “Alice”, “Bela Adormecida”, “Emília”, “Avô da Heidi” e “Elisa Esperta” no conjunto de personagens da literatura para crianças; “Drácula”, “Fausto”, “Satanás”, “Monstro de Frankenstein” e “Wendigo” no universo do que pode mais notadamente perceber como gótico ou fantástico; “Super-Homem”, na ficção científica; os demais, com muito pouca exceção, transitariam por diferentes vertentes ficcionais do insólito.

A sedução pelo avanço teórico, metodológico e crítico sobre esses monstros fabulosos, a partir do que Alberto Manguel apresenta, é quase irresistível, mas o gênero textual resenha impõe que se limite. Assim, dá a obra por recenseada, esperando-se que outros leitores se deixem enleiar irresistivelmente.

